HAL
open science

Les romans d'Anita Brookner de 1981 à 1992 : l'écriture de la subversion

Eileen Williams-Wanquet

To cite this version:

Eileen Williams-Wanquet. Les romans d'Anita Brookner de 1981 à 1992 : l'écriture de la subversion. Littératures. Université Montpellier 3 Paul Valéry, 1996. Français. NNT : . tel-04234643

HAL Id: tel-04234643

https://hal.univ-reunion.fr/tel-04234643

Submitted on 10 Oct 2023

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.

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III
Arts et Lettres, Langues
et Sciences Humaines et Sociales

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY
MONTPELLIER III
SPÉCIALITÉ : Littérature Anglaise

LES ROMANS D'ANITA BROOKNER DE 1981 à1992 : L'ÉCRITURE DE LA SUBVERSION

VOLUME I

Thèse présentée par
Eileen WILLIAMS-WANQUET

Sous la Direction de
M. Alain BLAYAC
Professeur à l'Université de Montpellier

MEMBRES DU JURY :
M. Alain BLAYAC,
Professeur à l'Université de Montpellier III
Mme. Elisabeth DÉTIS,
Maître de Conférences à l'Université de Montpellier III
M. Bernard GILBERT

Prof
M
S.C.D Université
de La Réunion
2047380350

25 novembre 1996

Lise 820"19" BROO.A5 Wi/1

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III
Arts et Lettres, Langues
et Sciences Humaines et Sociales

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY
MONTPELLIER III
SPÉCIALITÉ : Littérature Anglaise

LES ROMANS D'ANITA BROOKNER DE 1981 à1992 : L'ÉCRITURE DE LA SUBVERSION

VOLUME I

THÈSE PRÉSENTÉE PAR
Eileen WILLIAMS-WANQUET

Sous la Direction de
M. Alain BLAYAC
Professeur à l'Université de Montpellier

MEMBRES DU JURY :
M. Alain BLAYAC, Professeur à l'Université de Montpellier III
Mme. Elisabeth DÉTIS, Maître de Conférences à l'Université de Montpellier III
M. Bernard GILBERT, Professeur à l'Université de Bordeaux III
Mme. Christine REYNIER, Professeur à l'Université de Pau

25 novembre 1996

BU 99L 204738

À Claude,
Claire et Anne

Je tiens à exprimer ici ma profonde gratitude à tous ceux — ils se reconnaîtront — qui m'ont aidée d'une façon ou d'une autre, et surtout à Monsieur le Professeur Alain Blayac, dont les conseils à la fois amicaux, encourageants et exigeants, m'ont soutenue tout au long de ce travail.

NOTE PRÉLIMINAIRE ET TECHNIQUE

Nous avons respecté les consignes de présentation de la troisième édition de Gibaldi, Joseph et Walter S. Achert. *M.L.A. Handbook for Writers of Research Papers*. New York: The Modern Language Association of America, 1988.

Pour des raisons de clarté et en accord avec notre directeur de thèse, il nous a semblé préférable d'indiquer les titres par l'emploi de l'italique, plutôt qu'en ayant recours au soulignement. Il nous a aussi paru souhaitable d'attester l'intérêt des comptes rendus critiques des romans par des astérisques et de donner un bref résumé des ouvrages cités dans la bibliographie.

Pour les mêmes raisons de clarté, nous avons choisi de détacher les citations de plus de quatre lignes du corps du texte, de les présenter en caractères plus petits, avec un interligne plus serré ; les citations tirées des romans de Brookner, ainsi que celles extraites de ses interviews, figurent en italique, sauf dans les notes (car l'italique est ici trop difficile à lire). Lorsqu'une citation commence au milieu d'une phrase, nous l'indiquons par l'emploi d'une minuscule pour le premier mot, sauf pour les citations décalées du texte, qui sont précédées par trois points.

En ce qui concerne les notes, nous avons choisi, par souci de commodité pour le lecteur, de les mettre en bas de page, reprenant la numérotation à chaque page. Alors que le *M.L.A. Handbook* recommande une présentation différente des ouvrages et articles dans la bibliographie et dans les notes de bas de page, nous avons opté pour une harmonisation de la présentation en ce qui concerne la première référence. Par contre, les références à des ouvrages ou articles déjà cités respectent les consignes du *M.L.A. Handbook*, qui déconseillent l'utilisation de "*Ibid.*," de "*Id.*" ou de "*Op. cit.*"

ABRÉVIATIONS DES TITRES DES ROMANS

SL	*A Start in Life* (1981)
PR	*Providence* (1982)
LM	*Look at Me* (1983)
HL	*Hotel du Lac* (1984)
FF	*Family and Friends* (1985)
MIS	*A Misalliance* (1986)
FFE	*A Friend from England* (1987)
L	*Latecomers* (1988)
LP	*Lewis Percy* (1989)
BL	*Brief Lives* (1990)
CE	*A Closed Eye* (1991)
FR	*Fraud* (1992)

Les numéros de pages indiqués correspondent à l'édition Grafton, sauf pour *A Start in Life*, *Lewis Percy* et *Brief Lives*, où l'édition Penguin a été utilisée et pour *A Closed Eye* et *Fraud*, où les références renvoient à l'édition Jonathan Cape.

SOMMAIRE

VOLUME I

INTRODUCTION 8

PROLÉGOMÈNES : Brookner dans son miroir 78

CHAPITRE UN : Le milieu social 95

CHAPITRE DEUX : Le poids du passé 126

CHAPITRE TROIS : Le système binaire des personnages 153

CHAPITRE QUATRE : Le symbolisme des personnages illustré par la littérature et par les arts plastiques 196

CHAPITRE CINQ : La parodie comme métacommentaire 241

CHAPITRE SIX : Le fonctionnement ironique des romans : romantisme et réalisme 291

VOLUME II

CHAPITRE SEPT : Intrigues circulaires 349

CHAPITRE HUIT : Structures temporelles cycliques 385

CHAPITRE NEUF : Les images et leitmotive obsédants 420

CONCLUSION 506

ANNEXES 530

BIBLIOGRAPHIE..... 595

INDEX 650

TABLES DES MATIERES 655

INTRODUCTION

"What Brookner is cooking up is Mills & Boon for bluestockings."[1] Ce genre de commentaire résume l'impression de lisibilité que donnent les romans d'Anita Brookner, tout en signalant une autre dimension de l'œuvre. Si ses romans sont en apparence des histoires d'amour situées dans la lignée de la littérature réaliste et du "roman psychologique anglais,"[2] le lecteur a d'emblée le sentiment qu'ils recèlent autre chose. Pourquoi cette abondance de références littéraires, en particulier aux romans français du dix-neuvième siècle? S'agirait-t-il simplement d'un snobisme, d'un vernis qui recouvre un sentimentalisme à peine déguisé, comme certains le pensent?

> *Hotel du Lac* has been immensely popular because it masks our most sentimental instincts in an aura of seriousness. [...] it gives the illusion of being 'literary' [...] But should a Victoria Holt or a Mary Stewart, the two best and most dependable writers of popular romance, ever develop pretensions to award-winning seriousness, or should they dress their clichés in literary allusions and ponderous prose, they would instantly be transfigured into the persona of Anita Brookner...[3]

Cette critique particulièrement virulente d'*Hotel du Lac* reflète l'impression générale que l'écriture de Brookner est confortablement installée dans la tradition du roman féminin anglais : "When women started writing in England we find similar combinations of age-old romance together with psychological realism [...] The novel became a

---

[1] Compte rendu de *A Misalliance*. *The New Statesman* vol. 112 no. 2891 (22 août 1986): 26. Par Blue, Adrianne. "Floral Print."

[2] Compte rendu de *Latecomers*. *Le Monde* 22 sept. 1989. Par Jordis, Christine. "Anita Brookner et le désir infini."

[3] Compte rendu d' *Hotel du Lac*. *Commonweal* 20 sept. 1985: 502-503. Par Jones, Robert. "Romancing the Novel."

feminised form in which marriage, the crucial event in a woman's life, was seen as central."[1] Que ses romans soient appréciés ou non, la perfection presque démodée de l'anglais, la profusion et la justesse des détails réalistes et psychologiques sont généralement reconnues et les critiques sont unanimes à faire l'éloge d'un style limpide où "le réel est pris comme unique référent."[2] S'il est indéniable qu'une tension entre raison et sentiment est manifeste dans cette œuvre, la raison et le stoïcisme semblent l'emporter :

> ...in the end a rather salutary and peculiarly welcome message, namely, that keeping up appearances in hard times is a virtue in itself, that kindness, self-restraint, good housekeeping and a certain cheerful worldliness may after all save the day. To this message, delivered with a lucid and refined intelligence and an invigorating asperity of tone, one can respond only with gratitude and pleasure. [3]

Une première lecture ne retient que ce conformisme apparent, sur le double plan de l'écriture et du contenu, ce qui peut être résumé par la remarque de J. Lasdun, qui qualifie *Hotel du Lac* de : "pre-modern [...] decidedly non-experimental."[4]

Les nombreux articles critiques et quelques ouvrages parus dès la publication du premier roman de Brookner en 1981 se tiennent toujours à cette première lecture des romans de celle qui fut d'abord historienne de l'art avant de se consacrer à une carrière littéraire.

Anita Brookner naquit à Londres[5] en 1928[6] (le 16 juillet) et y vit

---

[1] Kenyon, Olga. *Women Novelsits Today*. Brighton : The Harvester Press, 1988. pp. 144-145.

[2] Jordis,Christine. *De petits enfers variés*. Paris : Seuil, 1989. p. 62.

[3] Compte rendu de *A Misalliance*. *The New York Times Book Review* 29 mars 1987: 9. Par Eberstadt, Fernanda. "Good Works and Bad Lovers."

[4] Compte rendu de *Hotel du Lac*. *Encounter* vol. 64 no. 2 (fév. 1985): 42. Par Lasdun, James. "Pre-Modern, Post-Modernist."

[5] Kenyon, Olga. *Women Writers Talk*. Oxford : Lennard Publishing, 1989. p. 9.
Et Guppy, Shusha. "Interview with Anita Brookner." *The Paris Review* no. 29 (automne 1987). p. 148.

[6] Dans les dictionnaires de littérature, la date de naissance d'Anita Brookner figure parfois comme le 16 juillet 1928 (dans *Contemporary Novelists* et *Dictionnaire universel des littérature*) et d'autres fois comme le 16 juillet 1938 (dans *The Feminist Companion to Literature* et dans *Dictionary of Women Writers*). Mais il semblerait que la date réelle soit 1928 : Brookner commença à enseigner en 1959, après de longues études, soit à l'âge de trente-et-un ans plutôt qu'à vingt-et-un ans et devint ensuite "Slade Professor" à Cambridge âgée de trente-neuf ans et non pas vingt-neuf ans. Cela semble

encore, âgée aujourd'hui, en 1996, de soixante-huit ans. Élevée en Angleterre, elle fut scolarisée à la James Allen's Girls' School à Dulwich. Après avoir obtenu une licence (Bachelor of Arts) en littérature française au King's College à Londres, elle poursuivit ses études au Courtauld Institute of Art, pour obtenir d'abord sa Maîtrise (Master of Arts) sur un sujet d'histoire de l'art, et ensuite se spécialiser sur Greuze pour sa thèse de Doctorat (Ph.D.).

Tout en restant professeur associé (visiting lecturer) à l'Université de Reading, où elle commença sa carrière d'enseignant chercheur en 1959, Brookner occupa un poste de professeur d'histoire de l'art au Courtauld Institute of Art de 1964 à 1988, date à laquelle elle prit sa retraite de l'enseignement. Elle fut la première femme à obtenir le poste de Slade Professor of Fine Arts à l'Université de Cambridge (en 1967-68),[1] qui la nomma aussi "Fellow" (membre du Conseil d'Administration d'un Collège) de New Hall, puis de King's College en 1990. En cette même année l'auteur se vit remettre le titre honorifique de C.B.E. (Commander of the Order of the British Empire).

Après s'être d'abord engagée dans des études d'histoire, sa fascination pour les images visuelles la poussa à se spécialiser dans l'histoire de l'art. L'auteur explique son attirance pour cette matière qui allie une approche rigoureusement intellectuelle à l'imagination et à la sensibilité :

> *I hated History without the pictures and I find that pictures gave me a great deal imaginatively, emotionally and indeed intellectually, because there's far less information in the History of Art than there is in pure History, so you deal with the problems of attribution and chronology in a rather tough intellectual manner, but at the same time your emotions are used, in identifying the subject and charting the correct response.*[2]

Si elle choisit d'étudier l'histoire de l'art français, c'est par amour pour la France et la langue française,[3] qui lui paraît plus rigoureuse et plus

---

confirmé par la date à laquelle elle prit sa retraite : 1988 ; elle avait alors soixante ans.

[1] Il existe, à Londres, une Slade School of Art.

[2] McGregor, Sue. Interview d'Anita Brookner. *Woman's Hour*. B.B.C. Radio Four, Londres. 13 janv. 1982.

[3] "I had always loved France, particularly the language [...] Anthony Blunt [son professeur et directeur

claire que l'anglais.[1] Elle se spécialisa dans la période révolutionnaire, de 1750 à 1848, se consacrant d'abord au dix-huitième siècle, ensuite au dix-neuvième,[2] se disant fascinée par la tension entre le rationalisme extrême du Siècle des lumières et la sensibilité de l'Époque romantique, tiraillement dont elle perçoit le reflet dans les tableaux de l'Époque révolutionnaire.[3]

Auteur d'ouvrages d'histoire de l'art qui font autorité, elle publia des livres sur Watteau (*Watteau*, 1968), Greuze (*Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth Century Phenomenon*, 1972) et David (*Jacques-Louis David: A Personal Interpretation* [cours], 1974 et *Jacques-Louis David*, 1987).[4] En 1971 parut un livre sur la critique d'art chez sept auteurs français des dix-huitième et dix-neuvième siècles (*The Genius of the Future: Studies in French Art Criticism: Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, The Brothers Goncourt, Huysmans*). Elle traduisit aussi deux livres du français (*Utrillo*, 1960 et *The Fauves*, 1962), ainsi qu'un livre de l'italien (*Gauguin*, 1963). L'auteur publie régulièrement des articles sur des expositions de peinture ou de photographies.

Ne se limitant pas à l'histoire de l'art, Brookner édita des nouvelles d'Edith Wharton (*The Stories of Edith Wharton*) en 1988-1989 et, depuis environ 1975, écrit régulièrement des articles de critique littéraire et des comptes rendus de livres dans des journaux et des revues, tels que *The Observer*, *The Spectator* ou *The Times Literary Supplement*.

Brookner débuta sa carrière littéraire en 1981 avec *A Start in*

---

de l'Institut Courtauld], of course was a specialist in both French and Italian art [...] But, yes, his lectures on French art [...] did almost sell the whole civilisation to one, as something to learn." McGregor.

[1] McGregor.

[2] Guppy 155.

[3] Anita Brookner: "I find the manners very interesting. They're the manners of a people who are struggling between extreme rationalism, the rationalism of the Enlightenment and wild emotion, which is the emotion of the Romantic movement."
Interviewer: "How is that reflected in the important artists of the time?"
Anita Brookner: "Well, they struggle. They go from one extreme to the other, although exerting a very tight control over material and behaviour-behaviour is very important - they allow dramatic reactions to break the good conduct that is called for and the decent manners, the decorum of the appearance." McGregor.

[4] Watteau vécut de 1684 à 1721, Greuze de 1725 à 1769 et David de 1748 à 1825.

Life, tout en continuant à enseigner et reçut le Booker Prize en 1984 pour son quatrième roman *Hotel du Lac*. Elle réussit, non sans mal, à combiner les deux activités, écrivant surtout pendant les vacances,[1] chez elle, ou au Courtauld Institute, dans un bureau rempli de livres et de tableaux français.[2] Ces deux occupations étaient devenues vitales pour celle qui se situe à mi-chemin entre historienne et romancière, précisant qu'on lui a souvent reproché de confondre fiction et réalité.[3] À la fin de sa carrière professionnelle en 1988, elle se consacra entièrement à l'écriture de romans, tout en continuant à écrire des comptes rendus littéraires, précisant que même si les mots ont remplacé les tableaux comme outils de réflexion, son écriture ne saurait se passer complètement d'images visuelles.[4]

À partir de 1981, elle publie un roman par an (écrit chaque été), le dernier et quinzième datant de 1995. La première édition est toujours celle de Jonathan Cape (Londres) mais les romans paraissent ensuite en livres de poche dans les éditions Penguin Books (Harmondsworth), Flamingo (qui fait partie de Harper Collins, Londres) ou Grafton (que ce soit Grafton Books ou Triad Grafton, Londres). Tous ces romans (sauf à ce jour le dernier) ont été traduits en français (voir la bibliographie) et ont été publiés par La Découverte ou Pierre Belfond, Paris.

Dès 1981, les comptes rendus critiques ont proliféré. La parution de chaque nouveau roman de Brookner donne lieu à des articles de

---

[1] "I think the two are perfectly compatible. There may be a slight split in my attention, but not when I'm working I think. The novels tend to get written in the vacations." McGregor.

[2] Guppy 148.

[3] Interviewer : "Do you find that being both a writer of novels and an academic art historian is a difficult balancing act to maintain?"
Brookner : "It's a balancing act, but once you've got the hang of it, I think it's quite easy to continue. It's very difficult to stop either one or the other. You have to keep them both going."
Interviewer: "Which do you regard as your central act, so to speak?"
Brookner : "Somewhere in the middle, I think. Some people say I write fiction when I'm purporting to write fact, so maybe I'm in the middle all the time."
Kenyon, *Women Writers Talk* 14.

[4] "That particular career [art history] is over. Once you have let it go you can't come back. I shall not give up studying, but I shall do it with words rather than with pictures, although pictures will come into it." Guppy 169.

critique littéraire dans des journaux et périodiques britanniques, américains et français (voir la bibliographie II-5 pour la liste des journaux et périodiques). Il nous a été possible de nous procurer, soit à la British Library à Londres, soit à la Colindale Newspaper Library, la plupart de ces articles, presque tous référencés dans *The Book Review Index*, *The Book Reviews Digest* et *The Times Index* de la British Library elle-même. Une sélection représentative a été effectuée de cette profusion d'articles, dont le nombre d'astérisques qui leur est accordé dans la bibliographie signifie le plus ou moins grand intérêt. Pour plus de clarté ces articles sont regroupés par roman et classés par ordre alphabétique d'après le nom de la revue où ils sont parus, l'auteur et le titre, moins parlants, paraissant en dernier (la même présentation est utilisée dans les notes de bas de page).

Jusqu'à présent, à notre connaissance, à part ces très nombreux comptes rendus, seulement six ouvrages consacrés à la littérature, tous parus depuis le début des années quatre-vingt et écrits surtout par des Anglaises, ont accordé quelques pages, voire un chapitre à Anita Brookner. Ces ouvrages traitent du roman britannique contemporain, notamment féminin, incluant quelques romans de Brookner dans une étude plus générale.

L'ouvrage de Harry Blamires, *Twentieth Century English Literature* (1982)[1] accorde une vingtaine de lignes à Anita Brookner. En 1988, Olga Kenyon (professeur à Morley College, Londres) publie *Women Novelists Today*, dans lequel elle consacre un chapitre de vingt pages à cet auteur. Flora Alexander (professeur à l'université d'Aberdeen), accorde quatre ou cinq pages à deux romans de Brookner dans *Contemporary Women Novelists* (1989)[2] et une autre universitaire britannique, Patricia Waugh, réserve une douzaine de pages à Brookner dans *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern* (1989).[3] Brookner est mentionnée plusieurs fois dans *De Petits enfers variés* (1989), ouvrage de Christine Jordis portant sur les romancières anglaises contemporaines, et un court chapitre lui est consacré.

---

[1] Blamires, Harry. *Twentieth Century English Literature*. Londres: Macmillan, 1982.

[2] Alexander, Flora. *Contemporary Women Novelists*. Londres: Edward Arnold, 1989.

[3] Waugh, Patricia. *Feminine Fictions : Revisiting the Postmodern*. Londres: Routeledge, 1989.

L'auteur figure, quoique très brièvement, pour la première fois, dans une étude qui ne traite pas uniquement d'auteurs féminins, publiée en 1990, par Allan Massie,[1] lui-même romancier et critique littéraire : *The Novel Today: A Critical Guide to the British Novel 1970-1989.*

La même année paraît un article intitulé *Two Kinds of English? Jeffrey Archer and Anita Brookner*, par Robert Burchfield, publié dans *The State of the Language.* [2]

Il existe sur Brookner une "dissertation de doctorat" de Manini Samarth (1988), présentée à l'Université de Purdue, dans l'Indiana, qui compare les cinq premiers romans de Brookner à ceux d'Anita Desai,[3] mais, à ce jour, aucune thèse.

En 1992 apparaît le premier et unique livre entièrement réservé aux (neuf premiers) romans de Brookner, *The Fictions of Anita Brookner: Illusions of Romance*, du Britannique, John Skinner, professeur d'anglais à l'Université de Turku en Finlande.[4]

La bibliographie II-4 donne un bref résumé de tous ces ouvrages.

Si ces ouvrages et articles ont été très utiles dans un premier temps, ils n'ont fait que renforcer la conviction que l'œuvre romanesque de Brookner cache des facettes inexplorées. La pure lignée réaliste n'étant presque jamais remise en question, les articles critiques s'accordent pour mettre en évidence la tendance de Brookner à diviser le monde en deux catégories de personnages, "bons" et "méchants." Au fil des articles, se dessine un portrait type de l'héroïne brooknerienne :

> ...the Brookner woman [...] Often an only child, she suffers from a social unease that can affect only children: over-critical of others, clammily introspective, awkward in company, intensely analytical. A case of arrested development, she remains in a state of sheltered innocence..."[5]

---

[1] Massie, Allan. *The Novel Today: A Critical Guide to the British Novel 1970-1989.* Londres: Longman, en association avec la British Council, 1990.

[2] Burchfield, Robert. "Two Kinds of English? Jeffrey Archer and Anita Brookner." *The State of the Language.* Ricies, Christopher et Michaels, Leonard éds. Berkeley: Université de Californie, 1990. pp. 326-366.

[3] Samarth, Manini. "The Internalised Narrative: A Study of Lyricism and Irony in the Novels of Anita Desai and Anita Brookner." Diss. Purdue University, 1988.

[4] Skinner, John. *The Fictions of Anita Brookner : Illusions of Romance.* Hong Kong: Macmillan, 1992.

[5] Compte rendu de *Brief Lives. The Sunday Times Books* 2 sept. 1990: 8/5. Par Perrick, Penny.

L'approche est dans l'ensemble thématique, traitant tour à tour l'amour, la solitude, les effets du temps, les relations entre parents et enfants, les problèmes de la femme moderne à travers les péripéties vécues par l'héroïne. S'il est indéniable que l'on trouve ces thèmes chez Brookner, la façon dont l'auteur présente ses héroïnes n'est jamais abordée. Toutefois, il se dessine deux réactions contradictoires envers ces héroïnes, qui semblent indiquer un recul critique de la part des auteurs des ces articles. Dans l'ensemble les protagonistes sont perçues comme de parfaits exemples de vertu : vulnérables par leur intégrité exemplaire, elles sont trop délicates et désuètes pour ce monde impitoyable : "she is ill adapted to the coarse and venal modern world [...] Her standards are undauntingly particular and uncompromising. Her ideal of love between men and women has to do with quietude, propriety, and the avoidance of hurt."[1] D'autres commentaires, à l'inverse, ressentent ces personnages comme des monstres d'égoïsme ; ainsi une lectrice excédée écrit et s'écrie : "Am I the only reader for whom the heroines of Ms Brookner's novels are not pathetic waifs but cold-blooded, egocentric, manipulative bitches?"[2] Certains vont jusqu'à parler de monstres carnivores : "But if Edith is meant to be such a mouse, why do her little paws show traces of blood?"[3]

Si la plupart du temps les articles font l'éloge de cette romancière, perçue comme alliant d'une part intelligence et raffinement ("the gentility [...] is priceless") et de l'autre courage et honnêteté exemplaires ("brutally honest"),[4] les réactions des critiques se sont progressivement divisées en deux camps, les réactions négatives se faisant de plus en plus fréquentes, notamment de la part de critiques masculins :

"Friends in Need."

[1] Compte rendu de *Fraud*. *Times Literary Supplement* 21 août 1992: 17. Par Rodd, Candice. "Drawing-room Despair."

[2] Compte rendu de *Brief Lives*. *The Sunday Times* 16 sept. 1990: 8/2 . Par Niemojowska, M. "Switch Bitch."

[3] Compte rendu d' *Hotel du Lac*. *The New York Review of Books* vol. 32 no. 1 (31 janv. 1985): 17-19. Par Mars-Jones, Adam. "Women Beware Women."

[4] Compte rendu de *A Misalliance*. *London Review of Books* vol. 8 no. 15 (4 sept. 1986): 20-22. Par Bayley, John. "Ladies."

> Something's happened to Anita. She used to be the most popular girl in the school, winning prizes, loved and respected for her style, her cool intelligence. Now she's bullied in *The Sunday Express* and *The Sunday Telegraph* where they used to like her. Worse, she's celebrated in *The New Statesman and Society*, a sure sign that she's out of fashion. [...]
> There are only two tunes in Browser's critical repertoire; "dreary" and "portentous". Over the past four weeks, the first category has included Patrick White ("a dreary bore") and Julian Barnes ("tedious"), the second Gilbert and George ("pseudish") and Derek Jarman ("pretentious tosh"). The headline for *A Closed Eye*, "Listless Tale of Lifeless Bores" will have told the Sunday Express readers all they need to know...[1]

Brookner en vient à irriter par son héroïne stéréotypée, la répétition des thèmes ("these same themes and settings [...] reworked versions of the same characters"[2]), l'étroitesse ("a rather small canvas"[3]) de son univers voilé et austère ("the 'Brookner' hallmarks--a twilit, dreamlike inwardness, an austerely circumscribed subject-matter, an infinite melancholy--become perhaps, a little shadowy and self-shadowing"[4]). On la trouve ennuyeuse ("But, for us, to be frank, the result is a little boring"[5]) et aigrie ("It's a pretty bitter way to look at the world"[6]). Certains voient en Brookner la romancière des menus malaises féminins et des migraines : ("a fictional specialist in migraines, flushes and female malaises"). Ce monde triste, désuet et maladif irrite : "They [the novels of Anita Brookner] come round once a year like genteel canvassers for some antiquated charity : say, The Distressed Gentlefolks' Aid association."[7] On déplore le manque de passion sous cette prose trop parfaite : "Pleasure in gleams, affection in fractions [...] This fondness for Moulinexed emotive states..."[8] Le manque total

---

[1] Compte rendu de *A Closed Eye*. *The Sunday Times* 1 sept. 1991. Par Porlock, Harvey. "On the Critical List."

[2] Compte rendu de *Fraud*. *The Guardian Weekly* vol. 147 (13 sept. 1992): 29. Par Coe, Jonathan. "An Absence of Good Behaviour."

[3] Compte rendu de *Providence*. *Harper's* vol. 268 no. 1605 (fév. 1984): 75-76. Par Taliafero, Frances. "*Providence*, by Anita Brookner."

[4] Compte rendu de *Hotel du Lac*. *The Observer* 9 sept. 1984: 22. Par Lee, Hermione. "Cleopatra's Way."

[5] Compte rendu de *Family and Friends*. *The Listener* vol. 114 no. 2925 (5 sept. 1985): 26. Par Derwent, May. "Still Life with Elders."

[6] Compte rendu de *Family and Friends*. *The New York Times* vol. 135 (12 oct. 1985): 18. Par Katutani, Michiko. "Family Bonds."

[7] Compte rendu de *Lewis Percy*. *The Sunday Times Books* 27 août 1989: G6. Par Kemp, Peter. "The Mouse that Whinged."

[8] Compte rendu de *A Family Romance*. *The Sunday Times Books* 4 juill. 1993: 6.11. Par Shone, Tom. "Tea's Maid."

d'action ("In *Brief Lives*, Fay's limp misery fills the space where the plot should be. The result is as airless as an unused room"[1]) est dénoncé dans des romans où il ne se passe pas grand-chose ("the book's most vigorous occurrence when Lewis treads on a marble and bumps his head on the mantlepiece") et qui semblent coupés du monde extérieur ("the outer world hardly impinges"[2]). Effectivement, si on s'en tient à l'action et aux thèmes, ces romans peuvent bien devenir ennuyeux par leur aspect répétitif et leur carence sur le plan de l'événement. De plus ces impressions souvent spontanées et très ouvertement subjectives sont des réactions ponctuelles à un roman qui vient de paraître ; elles témoignent d'un manque de recul et de vision globale de l'œuvre.

Quant aux ouvrages qui consacrent quelques pages à Brookner, la plupart d'entre eux le font dans une perspective de critique féministe plus ou moins militante, inscrivant ses romans dans une tradition d'écriture féminine anglaise. L'ouvrage d'Olga Kenyon a touché du doigt des contradictions fondamentales de l'œuvre de Brookner dans la mesure où l'héroïne y est perçue comme piégée par une notion de féminité ("Brookner incarnates the Platonic longing for the other matching half"[3]) qui s'avère désuète au vingtième siècle. Celui de Christine Jordis a aidé à préciser la dualité inhérente à l'œuvre, en montrant que la division fondamentale entre raison et sentiments "sous-tend l'œuvre entière d'Anita Brookner..."[4] Flora Alexander, partant du principe que le simple fait d'être femme influence la manière d'écrire, interprète aussi ces romans comme des études sur la façon dont les femmes vivent leur relation avec l'autre sexe, se concentrant sur la solitude et l'insatisfaction.

Si toutes ces études sont éclairantes dans la mesure où elles s'accordent pour confirmer que le thème majeur des romans de Brookner est la solitude féminine au vingtième siècle, dans une œuvre qui présente une conception binaire de la vie, leur vision est quelque peu simpliste, ne prenant en compte qu'un seul aspect thématique des

---

[1] Compte rendu de *Brief Lives*. *Sunday Times Books*. Par Perrick.
[2] Compte rendu de *Lewis Percy*. *Sunday Times Books*. Par Kemp.
[3] Kenyon, *Women Novelists Today* 154.
[4] Jordis 69.

romans, les études féministes tendant au psychologisme et au militantisme. Christine Jordis, comme Alan Massie, semblent enfermer trop vite Brookner dans une tendance post-victorienne répressive, percevant la prédominance de la raison comme l'unique message de ses romans, au détriment des sentiments. De plus, seul l'aspect romanesque et réaliste de l'écriture est retenu dans tous ces ouvrages, qui insistent sur la reprise des méthodes conventionnelles du roman du dix-neuvième siècle. En outre ils n'offrent qu'une vue partielle de l'œuvre, dans la mesure où chacun d'eux ne fait référence qu'à quelques romans, d'ailleurs toujours abordés dans le cadre d'une étude plus globale.

Si Patricia Waugh se distingue des critiques qui viennent d'être mentionnés en refusant l'étiquette "réaliste" à Brookner, elle lui refuse tout autant les labels "moderne" et "postmoderne," préférant la classer avec les féministes. Elle s'attache à démontrer à l'aide de théories psychanalytiques féministes que, malgré les apparences, féminisme et postmodernisme n'ont pas la même démarche: si tous deux déconstruisent le moi individuel et isolé de la tradition philosophique occidentale, le but n'est pas le même. En refusant l'étiquette de "l'autre" (et par là même la dichotomie homme/femme) pour définir la femme, les féministes tentent de créer un nouveau sujet, fondé sur les relations avec autrui, alors que les postmodernes (dans l'ensemble des hommes) insistent sur la désintégration du sujet dans le langage. Si l'analyse de Waugh présente le double intérêt d'approfondir les causes de la solitude des héroïnes de Brookner (dont elle cherche les racines dans leur enfance et leurs relations familiales) et de considérer d'autres modes d'écriture, son approche militante tend aussi beaucoup vers le psychologisme et offre le même caractère partiel que les critiques précédemment mentionnés.

La dissertation de M. Samini vaut la peine d'être signalée ici pour son étude de l'aspect ironique de l'écriture de Brookner, mais, encore une fois, cette étude, qui porte aussi sur Anita Desai, se concentre sur la solitude qui résulte du manque d'amour, et ne s'applique qu'à cinq des romans de Brookner.

Le livre de John Skinner présente en revanche le double intérêt de porter exclusivement sur l'auteur en question et d'offrir une perspective plus large. Tout en admettant comme les études précédentes

que toute l'œuvre est sous-tendue par le contraste entre des désirs d'amour romantique et une attitude raisonnable envers ces rêves,[1] il refuse de se borner à l'aspect "roman féminin," ne se souciant pas de situer l'auteur dans une tradition d'écriture féminine britannique. Ce livre a été précieux dans la mesure où il suggère de nombreuses approches théoriques possibles (thématique, structuraliste, sémiotique, narrative, déconstructionniste, féministe, autobiographique) et analyse la technique narrative, soulignant la maîtrise croissante de l'écrivain, l'utilisation ironique du genre romanesque et surtout l'intertextualité avec des romans français du dix-neuvième siècle et certains écrivains classiques britanniques et américains (notamment Charles Dickens et Jane Austen, Edith Wharton et Henry James). Cet ouvrage présente donc l'avantage de sortir d'une perspective réductionniste d'écriture féminine (même perspicace), donnant ainsi une autre dimension, parfaitement justifiée, à l'œuvre de Brookner. De plus cette étude couvre les neuf premiers romans dont elle présente une analyse chronologique, intéressante en ce qu'elle aborde l'œuvre comme un tout qui évolue techniquement. Mais cette étude qui fut publiée en 1992 présente le désavantage de s'arrêter à *Lewis Percy* (1989).

À ce stade de l'analyse certaines questions s'imposent : Que veut dire expliquer une oeuvre littéraire? Que fait-on quand on écrit des "*books about books rather than the books themselves*"?[2] Sur quoi travaille le critique, avec quels outils et dans quel but?

C'est mal poser le problème que de s'intéresser surtout à l'idéologie qui trouve son expression directe dans les déclarations de Brookner, ou plus exactement de ses héroïnes. La vérité ultime de l'œuvre de Brookner n'est accessible qu'à partir de sa spécificité d'œuvre d'art. Le but de l'étude entreprise ici ne peut être autre que "la

---

[1] "The effect of *Hotel du Lac* is to confirm an impression suggested by *Providence*, that the juxtaposition of Romantic longing with detached analysis of such feelings remains central to Brookner's fiction." Skinner 67.

[2] Le narrateur de *A Start in Life* utilise son héroïne pour égratigner au passage les auteurs de thèses littéraires (*SL* 28).

compréhension" des romans de Brookner "en tant qu'œuvre littéraire" et peut être défini comme la mise à jour de "l'idéologie qui a déterminé sa forme artistique, sa construction romanesque," comme le dit Bakhtine." L'auteur ne parle pas ce langage [celui de son œuvre], dont il est plus ou moins détaché, mais parle comme au travers de lui, devenu quelque peu renforcé, objectivé, éloigné de ses lèvres."[1]

Effectivement, le seul matériau qui s'offre directement à l'analyse textuelle est le récit, le texte. L'objet du critique c'est le langage. Kitty Maule, l'héroïne de *Providence*, professeur de littérature, donne les conseils suivants à ses étudiants: "'*Look at the words and trust them more*.[...] *They will tell you everything*'"(*PR* 48). Quelle que soit l'approche choisie, on se trouve en face des mots : "l'écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet : le langage."[2] Comme le résume David Lodge : "all good criticism is a response to language..."[3]

Le langage est aussi l'outil du critique : "Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage."[4] Le critique est un lecteur qui écrit. Mais, si le critique est aussi écrivain, il l'est de façon "indirecte" :

> ...le critique ne demande pas qu'on lui concède une "vision" ou un "style," mais seulement qu'on lui reconnaisse le droit à une certaine parole, qui est la parole indirecte [...] Le critique serait celui qui ne peut produire le IL du roman, mais qui ne peut non plus rejeter le Je dans la pure vie privée, c'est-à-dire renoncer à écrire. [...] Ce qui marque le critique, c'est donc une pratique secrète de l'indirect : pour rester secret, l'indirect doit s'abriter sous les figures mêmes du direct, de la transitivité, du discours sur autrui.[5]

Encore une fois, dans les termes de Barthes : "la critique est discours sur un discours, c'est un langage second, ou méta-langage, qui s'exerce

---

[1] Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard (Coll. Tel), 1978. p. 120.
[2] Barthes, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Seuil (Coll. Tel Quel), 1966. p. 47.
[3] Lodge, David. "Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Language." *The Novelist at the Crossroads and other Essays on Fiction and Criticism*. Londres et New-York: Ark Paperbacks, 1971. p. 63
[4] Barthes, *Critique et vérité* 79
[5] Barthes, *Essais critiques*. Paris: Seuil (Coll. Points), 1981. pp. 10,17, 18.

sur un langage premier [ou langage-objet]..."[1]

Mais "pour Bakhtine, une telle position du problème déforme dangereusement la nature du discours humain."[2] Le critique ne saurait se limiter au matériau qu'est la langue :

> L'artiste, certes, travaille la langue, mais ce n'est pas en tant que langue ; en tant que langue, il la surmonte car ce n'est pas dans sa détermination linguistique (morphologique, syntaxique, lexicologique, etc.) qu'elle doit être perçue mais dans ce qui en fait un moyen d'expression artistique. [...] le poète ne fait que se servir de la langue [...] la tâche de l'artiste [...] consiste à *surmonter un matériau* [C'est Bakhtine qui souligne].[3]

Le lecteur critique ne doit pas plus se borner à l'étude de la langue qu'à celle de l'idéologie de l'auteur. L'objet de la critique serait aussi la rhétorique, dans le sens de "l'étude des tropes et des figures,"[4] utilisées "comme persuasion, comme action réelle sur autrui,"[5] en somme la manière dont le langage est utilisé afin d'obtenir certains effets.[6] En parlant à ses étudiants, l'héroïne de Brookner ajoute : "*a novel* [...] *is about the author's choice of words.* [...] *you must take notice of how the words are handled, in which context they are used*" (*PR* 48).

Il faudrait toutefois distinguer l'idéologie sous-jacente (et première) et l'effet visé, l'écriture relevant de l'une et de l'autre. Ce qui permet de faire la différence entre l'écriture comme travail sur les mots (en vue d'un effet précis sur le lecteur) et l'écriture comme travail sur le monde, qui implique un engagement idéologique de la part de l'auteur, engagement qui peut d'ailleurs être inconscient — le texte littéraire n'étant vraiment "performatif" que quand il fait ce qu'il dit, quand il accomplit, sur le plan du signifiant, ce qu'il exprime sur le

---

[1] Barthes, *Essais critiques* 255.

[2] Todorov, Tzvetan. Préface. *Esthétique de la création verbale.* par Bakhtine, Mikhaïl. Paris : Gallimard, 1979. p. 21.

[3] Bakhtine, *Esthétique de la création verbale.* Paris: Gallimard, 1984. p.197.

[4] De Man, Paul. *Allégories de la lecture.* Paris: Galilée, 1989. p. 27.

[5] De Man, *Allégories* 29.
Comme dans la théorie des actes de paroles d'Austin, tout langage est "performatif," en ce sens que tout langage, et donc tout texte littéraire, obtient un certain effet par ce qui est dit.

[6] Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction.* Oxford: Blackwell, 1983. p. 205.

plan du signifié.

La distinction que fait G. Genette entre "*histoire* le signifié ou contenu narratif, [...] *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur,"[1] ressemble à celle que fait Bakhtine entre "contenu" (le héros et le monde qui l'entoure), "matériau "(les mots) et "forme" (l'utilisation que fait l'artiste du contenu et du matériau).[2] Or, ces trois éléments de l'œuvre[3] ne peuvent être compris indépendamment, car le texte résulte d'un dialogue entre eux.L'objet d'étude littéraire n'est ni l'auteur en tant que personne, ni la société qui est reflétée dans son œuvre, ni le héros en tant qu'être humain, ni la linguistique... Il ne peut être que l'écriture, c'est-à-dire l'utilisation que l'auteur fait du mot pour "travailler le monde."[4] Ce qu'il s'agit de comprendre c'est le "dessein artistique" ou la "logique immanente à la création."[5]

"Le critique dédouble les sens, il fait flotter au-dessus du premier langage de l'oeuvre un second langage, c'est-à-dire une cohérence de signes."[6] Le critique découperait l'oeuvre et la ré-organiserait selon d'autres critères : "écrire, c'est d'une certaine façon fracturer le monde [le livre] et le refaire [...] il [le critique] redistribue les éléments de l'œuvre de façon à lui donner une certaine intelligence [...]."[7] Le critique "expliquerait" le texte, il y imposerait une autre logique, la sienne :

> Le lecteur affronte un objet [le texte] qui a sa propre cohérence donnée et cachée [...] en ayant (en étant) lui-même une autre cohérence, une autre logique. [...] un jeu s'instaure (ce jeu c'est précisément la lecture) entre la logique (donnée et cachée) du texte et la logique du lecteur.[8]

---

[1] Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. p. 72.

[2] Bakhtine, *Esthétique de la création* 196-197.

[3] Tout en constatant que ces trois tripatrtitions se recoupent, nous sommes conscients qu'elles se situent dans des travaux critiques aux horizons différentes : Genette serait plutôt tourné vers la narratologie et Bakhtine vers l'idéologie.

[4] Bakhtine, *Esthétique de la création* 199.

[5] Bakhtine, *Esthétique de la création* 198.

[6] Barthes, *Critique et vérité* 64.

[7] Barthes, *Critique et vérité* 76-77.

[8] Ducros, Franc. "Le texte présence invisible." *Questions de sémiotique*, 1973: 44-50.

Le rôle du critique serait donc "d'expliquer" le texte, de dire la même chose d'une autre façon, de dévoiler un sens caché ou des sens différents :

> Criticism does not--cannot--aim to reproduce the work it contemplates. It sets beside this work another work--the critical essay--which is a kind of hybrid formed by the collaboration of the critic with the artist, and which, in this juxtaposition, makes the original yield up some of its secrets.[1]

Notre but est, selon Barthes, de "choisir la plus grande critique, celle qui ingère la plus grande quantité possible de son objet." Il ne s'agit surtout pas ici d'imposer arbitrairement une quelconque figure aux textes, d'y plaquer une problématique, le "fil directeur" de l'analyse critique émanant de l'œuvre elle-même. Il faut toutefois veiller à ne pas réduire l'auteur à un objet, mais le reconnaître en tant que sujet, c'est-à-dire quelqu'un qui parle aussi. Le "sens naît de la rencontre de deux sujets,"[2] du dialogue entre auteur et critique.

Lorsque le critique s'affronte ainsi au "discours d'un autre,"[3] il est évident qu'une lecture intuitive du texte ne peut lui suffire, qu'il ne peut se contenter d'avoir recours à sa "sensibilité" en face d'un texte. Il paraît impossible de parler d'une oeuvre littéraire sans un point de départ, sans une théorie générale du discours littéraire, sans se situer par rapport à certaines positions, sans emprunter telle ou telle approche. Comme le dit T. Todorov :

> ...l'étude consistera, le plus souvent, en un va-et-vient continuel entre le texte analysé et la théorie [...] Dès l'instant où l'on produit un discours sur la littérature, on s'appuie, qu'on le veuille ou non, sur une conception générale du texte littéraire...[4]

Le critique n'est pas simplement un parasite ou un artiste manqué

---

[1] Lodge, *Novelist* 63.

[2] Bakhtine, *Esthétique de la création* 22 (Préface de Todorov).

[3] Barthes, *Essais critiques* 255.

[4] Todorov, Tzvetan. "Comment lire?" *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971. p. 243.

(conception qui est d'ailleurs présente dans *A Start in Life*),[1] mais comme le souligne Northrop Frye : "criticism deals with literature in terms of a specific conceptual framework."[2]

La théorie littéraire n'existe pas dans un vide : elle évolue dans le temps, elle n'échappe pas aux modes, aux rivalités et elle s'inscrit à l'intérieur d'une attitude générale envers la vie. Pour Terry Eagleton, toute théorie littéraire est "politique," dans la mesure où "l'on est toujours situé culturellement, c'est-à-dire idéologiquement."[3]

> ...literary theory has been indissociably bound up with politial beliefs and ideological values. [...] For any body of theory concerned with human meaning, value, language and experience will inevitably engage with broader, deeper beliefs about the nature of human individuals and societies...[4]

Le mot "idéologie" est ici pris dans le sens que lui donne Louis Althusser, c'est-à-dire une façon de réagir en face du monde extérieur. Pour Barthes, "le critique est un écrivain"[5] et l'écriture "est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'Histoire."[6] Mais ce n'est pas la critique qui fait le mode d'écriture, l'inverse étant plutôt plus proche de la vérité : la théorie littéraire ne fait que s'adapter à tel ou tel type d'écriture, qui dicte la forme que prendra l'approche critique à une époque donnée.

Dans un premier temps, la lecture des textes de Brookner n'a fait que confirmer certaines convictions intimes en ce qui concerne l'auteur, le lecteur et le monde, et les liens entre eux : notamment celles concernant la "mort de l'auteur," le modèle de communication entre auteur et lecteur et l'ancrage du texte dans le temps et l'espace.

---

1 "What she read was perhaps less exhilarating than what she had read at school: books about books rather than the books themselves, the authors of which were always presented as the property of the various lecturers." (*SL* 28).

2 Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Harmondsworth : Penguin, 1959. p. 6.

3 Ducros.

4 Eagleton 194-5 .

5 Barthes, *Essais critiques* 9.

6 Barthes, Roland. "Qu'est-ce que l'écriture?" *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953. p.14.

Nous n'avons jamais pu accepter cette idée de la "mort de l'auteur," notion sur laquelle les critiques sont eux-mêmes revenus et position d'ailleurs intenable dans des textes tels que ceux de Brookner. Sans pour autant reprendre la critique traditionnelle de la première moitié du vingtième siècle en centrant l'analyse d'un texte littéraire sur l'intention d'un créateur semi-divin, la position formaliste extrême des années soixante-dix nous paraît tout aussi inacceptable par son refus de prendre en compte le producteur du texte, ainsi que le contexte de l'écriture en tant qu'acte.

Pour la critique traditionnelle une œuvre doit pour être comprise être replacée dans l'époque qui l'a produite. Elle se concentre sur "l'établissement rigoureux des faits biographiques ou littéraires,"[1] accordant une grande importance "au problème des sources,"[2] ne voyant qu'*un* unique sens au texte, expression d'*une* vérité, celle de l'expérience authentique du sujet, l'auteur, individu particulièrement doué. Le lecteur doit tenter de déchiffrer cette vérité cachée dans le texte, n'ayant droit à aucune interprétation "personnelle."

Si la critique structuraliste et formaliste des année soixante, avec son insistance sur l'analyse objective de la forme du texte, entité fermée sur elle-même, coupée de tout contexte extérieur, a tué l'auteur, la déconstruction des années soixante-dix, influencée par les idées de Lacan (sur le sujet aliéné, fissuré, n'existant qu'à travers le langage, qui, coupé du réel, ne se réfère qu'à lui-même et est donc foncièrement ambigu, glissant et instable) a fini de libérer l'œuvre de l'autorité d'une présence qui lui donne son vrai, son unique sens, en détrônant le sujet humain. Michel Foucault emprunte la formulation à Beckett : "Qu'importe qui parle?" puisque "l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression."[3] D'après Barthes : "l'auteur n'existe qu'au moment où il produit et non pas au moment où il a produit."[4] "Comme institution l'auteur n'existe plus : la personne

---

[1] Barthes, *Essais critiques* .246

[2] Barthes, *Essais critiques* 247.

[3] Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la Société française de philosophie* 63, III (1969). pp.77-78.

[4] Barthes, Roland. *Sur la littérature.* Presses universitaires de Grenoble, 1980. p. 21.

civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son oeuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir..."[1] La notion même de sujet est récusée : "*Qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est*" dit Barthes [en citant Lacan : "Le sujet dont je parle quand je parle est-il le même que celui qui parle?"].[2] La notion de narrateur a remplacé celle d'auteur : "le narrateur du roman n'est pas l'auteur. [...] le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé."[3]

Derrida va plus loin en refusant le "logocentrisme," le système de pensée fondé sur une référence externe, une notion de vérité, la croyance en un signe ultime, une Vérité transcendantale; il récuse la "pensée métaphysique, "-- profondément enracinée dans notre histoire -- qui dépend d'un principe immuable, premier. Pour lui rien n'existe en dehors du langage [il n'y a pas de hors-texte]; le langage n'est pas stable, est un jeu de différences, un va-et-vient continuel entre présence et absence, le sens est toujours suspendu entre passé et présent, il n'y a pas de vérité unique transcendantale extérieure à ce jeu infini de sens ; puisque "je" n'existe pas hors du langage, "je suis" dispersé, divisé.

L'accent s'est alors mis sur le lecteur et sur la pluralité du sens : il y a autant de sens à un texte qu'il y a de lecteurs. "Le texte est pluriel," dit Barthes. "Le texte ne s'éprouve que dans un travail, une production. Le texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination."[4] On ne perçoit plus le texte comme une entité fermée, dotée d'un sens unique que le critique doit déchiffrer, mais plutôt comme un jeu illimité de sens, qui ne peuvent être rassemblés en un centre ou sens unique, cohérent ; on insiste sur la fragmentation, la dispersion du texte : "La langue symbolique à laquelle appartiennent les oeuvres littéraires est par structure une langue plurielle, dont le code est fait de telle sorte que toute parole

---

[1] Barthes, Roland. *Le plaisir du texte* . Paris: Seuil, 1973. p.45.
[2] Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits." *Poétique du récit.* Genette et Todorov éds. Paris: Seuil (Coll. Points), 1977. p. 40.
[3] Kayser, Wolfgang. "Qui raconte le roman?" *Poétique du récit.* Genette et Todorov éds. 72 .
[4] Barthes, Roland. "De l'œuvre au texte." *Revue d'esthétique* 3 (1971). p. 228.

[toute œuvre], par lui engendrée, a des sens multiples. Cette disposition existe déjà dans la langue proprement dite..."[1] Il n'existe pas d'objectivité. Il n'existe que des lectures et des lecteurs. "La lecture *est* l'écriture."[2] Pour Barthes "la variété des lectures que peut inspirer une même œuvre" atteste que "l'œuvre a plusieurs sens."[3] Le texte ne doit pas être reporté au passé où il a été écrit, mais au présent des lecteurs.

La notion de "texte de jouissance" de Barthes va encore plus loin, en renonçant même à la théorie et en percevant le texte comme étant "celui qui met en état de perte, celui qui déconforte..."[4] Il cite la métaphore de l'arbre de Nietzsche : "l'*écoulement* probablement *absolu* du *devenir*... L'arbre est à chaque instant chose neuve" et dit que "le texte serait lui aussi cet arbre."[5] Le sujet se perd dans l'infinité des sens :

> Texte veut dire tissu; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens [la vérité], nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu - - cette texture - - le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.[6]

Les déconstructionnistes américains ont poussé ces idées jusqu'à la destruction complète du modèle de communication : pour Paul de Man, il est inutile de songer même à la notion d'auteur : "Literature [...] does not fulfil a plenitude but originates in the void that separates intent from reality. [...] Considerations of the actual and historical existence of writers are a waste of time from a critical viewpoint."[7] Il n'existe pas de point de vue privilégié, pas de communication intersubjective :

---

[1] Barthes, *Critique et vérité* 53-54.
[2] Derrida, Jacques. "La pharmacie de Platon." *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972. p.72.
[3] Barthes, *Critique et vérité* 50.
[4] Barthes, *Le plaisir du texte* 25.
[5] Barthes, *Le plaisir du texte* 96.
[6] Barthes, *Le plaisir du texte* 100-101.
[7] De Man, Paul. "Form and Intent in the American New Criticism." *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1983. pp. 34-35.

> The trend in Continental criticism [...] represents a methodologically motivated attack on the notion that a literary or poetic consciousness is in any way a privileged consciousness... The fallacy of a finite and single interpretation derives from the postulate of a privileged observer; this leads, in turn, to the endless oscillation of an intersubjective demystification. As an escape from this predicament, one can propose a radical relativism... [1]

La littérature n'est que néant, vide : "the presence of a nothingness. Poetic language names this void with ever-renewed understanding... This persistent naming is what we call literature."[2] Non seulement le texte n'a pas UN sens, mais il n'a pas de sens du tout; il n'a aucune unité, aucune structure interne : "All structures are, in a sense, equally fallacious and are therefore called myths."[3] Une œuvre romanesque ne nous offre donc pas de Vérité, ne nous met pas en contact avec un auteur ; de plus, elle ne reflète pas le monde environnant, ne nous aide pas à comprendre la vie, ne nous apportant aucun savoir extra-textuel ; fermée sur elle-même, elle ne peut que nous apporter une connaissance de la théorie littéraire.[4]

Si la notion de la mort de l'auteur peut être considérée comme une réaction saine à une importance exagérée donnée au milieu social et historique par la critique traditionnelle[5] et si la critique des années soixante et soixante-dix a eu le mérite de souligner le rôle indispensable du lecteur et de reconnaître la pluralité inhérente à tout texte, il semble néanmoins que cette critique soit allée trop loin en refusant la notion d'auteur, de communication auteur-lecteur et de tout contexte préalable à la lecture comme à l'écriture. Michel Foucault lui-même admet qu'il est difficile de tuer l'auteur : "Qu'est-ce qu'une œuvre? [...] Une œuvre, n'est-ce pas ce qu'a écrit celui qui est un auteur?"[6] Il ajoute que le nom de l'auteur permet tout simplement "de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les

---

[1] De Man, *Blindness* 9-10.
[2] De Man, *Blindness* 18.
[3] De Man, *Blindness* 10-11.
[4] Harrison, Bernard. *Inconvenient Fictions: Literature and the Limits of Theory.* New Haven et Londres: Yale University Press, 1991. p. 1.
[5] Kahler, Eric. *The Inward Turn of Narrative.* Princeton: Princeton University Press, 1973. p. 217.
[6] Foucault 79.

opposer à d'autres. En outre, il effectue une mise en rapport des textes entre eux..."[1] Barthes aussi dit bien que "il y a un rapport entre l'auteur et son oeuvre (qui le nierait ? l'oeuvre ne descend pas du ciel...)."[2] Ce critique n'a jamais nié une certaine présence de l'auteur dans un texte : "Le corps passe d'une certaine façon dans l'écriture... L'écrivain choisit tout de même de combiner. Il combine des citations dont il enlève les guillemets."[3] Ou encore : "mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne."[4]

Pour Christopher Norris, même la déconstruction de Derrida est en fait dans le prolongement de la critique humaniste traditionnelle. Norris tente de démontrer que l'influence de Spinoza est toujours valable actuellement : la fiction ne saurait être indépendante ni de la raison, ni de la vérité, ni de la moralité, ni d'un contexte social, historique ou politique.[5] Pour Bernard Harrison aussi, la "mort" de l'auteur a été très exagérée : il cite Derrida : "'Je n'ai jamais dit qu'il *n'y avait pas* de sujet de l'écriture. Je n'ai jamais dit non plus qu'il n'y avait pas de sujet.'"[6] Si l'on abandonne la définition cartésienne du Moi [cohérence interne, unité fondamentale, substance essentielle identifiable à travers le Temps, reliant les successions d'instants indépendants] on peut alors mieux comprendre ce que Derrida veut dire en affirmant que l'auteur est "'effet de *différance*'" : ce qui fait l'unité entre les différentes manifestations du moi à travers le temps c'est la connaissance de l'intention de mes actes; la mémoire est donc fondamentale à l'unité du moi ; la notion du moi est ancrée dans le présent, pas dans le passé.[7] Comme l'arbre de Nietzsche, le Moi est à chaque instant chose neuve. L'auteur, comme tout un chacun, peut relier son intention présente à ses intentions passées et futures. En parlant du film fait à partir de son roman *Oranges are not the Only*

---

[1] Foucault 82.
[2] Barthes, *Essais critiques* 250.
[3] Barthes, *Sur la littérature* 22-23.
[4] Barthes, *Le plaisir du texte* 45-46.
[5] Norris, Christopher. *Spinoza and the Origins of Modern Critical Theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
[6] Harrison 123.
[7] Harrison 193-195.

Fruit, Jeannette Winterson exprime cette même idée, sans pour autant nier son existence en tant qu'auteur :

> For me, having rewritten a work that was in itself a rewriting of my life, I was struck by the schizophrenia I felt as soon as we began filming. It was no longer my life we were dealing with, except in the remotest sense, but it was my story. I had told a story to myself about myself and now other people were telling it back to me. Not only telling it back to me but wanting changes along the way.[1]

Dans une interview, Anita Brookner décrit le même sentiment de dépossession de son texte avec le temps : "*Once it's between hard-covers you're completely locked out of it. You can't do anything more* to [c'est Brookner qui souligne par son intonation] *it and it's left you behind.* [...] *It's as if somebody else had written it. Somebody else* did *write it of course, chronologically.*"[2]

L'approche humaniste peut être réconciliée avec la critique plus récente. Tout en reconnaissant que la littérature n'offre pas une connaissance directe des faits de la vie, ne renfermant ni une vérité unique à décoder ni l'essence de l'auteur, on ne peut pas dissocier complètement le texte de son contexte ou de celui qui l'a produit. Le propre de la littérature est plutôt de poser des questions et d'amener les lecteurs à s'en poser ; le texte littéraire force le lecteur à se remettre en question, en lui présentant d'autres points de vue. La littérature serait un questionnement infini : "Literature inhabits the gap between the majestic but to us altogether inaccessible Unity of Absolute Truths and the actual plurality of tongues and visions. [...] Its mission is not to impart great truths but to unhinge and destabilise them... Might it not be [...] like *this*?" [3]

L'approche "reader-response" de Wolfgang Iser avec ses notions de "implied author" et de "implied reader" semble bien saisir ce qui se passe entre lecteur, texte et auteur. Cette approche se situe entre une objectivité totale d'une part et une subjectivité illimitée de l'autre.

---

[1] Winterson, Jeannette. *Oranges are not the Only Fruit*. Londres: Pandora, 1990. Introduction, p. xiii.
[2] McGregor.
[3] Harrison, 11.

Chaque lecteur interprète le texte selon sa propre expérience, ses propres connaissances, la construction de sens étant propre à chaque lecture.[1] Il n'existe pas de sens en dehors d'une interprétation subjective, puisque c'est le lecteur qui donne vie au texte.[2] La lecture est une activité dynamique ; chaque nouvelle phrase confirme ou contredit les attentes du lecteur et aussi transforme les interprétations précédentes.[3] Le lecteur se sert du texte pour mieux se connaître lui-même et, inversement, la lecture d'un texte modifie sa connaissance du monde.[4] C'est ce que Iser appelle "the wandering viewpoint." Cependant le texte impose ses propres limites à la subjectivité des lecteurs : "acts of comprehension are guided by the structures of the text."[5] Le lecteur modifie le texte et le texte modifie le lecteur : le texte fonctionne comme une série d'indices donnés au lecteur, qui construit des hypothèses, remplissant les blancs du texte, sélectionnant des éléments et les rassemblant à sa façon, pour mettre à jour un potentiel du texte.[6] Le texte résulte ainsi de cette convergence entre les deux "pôles" que représentent auteur et lecteur :

> ...the literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic pole is the author's text and the aesthetic is the realization accomplished by the reader. In view of this polarity, it is clear that the work itself cannot be identical with the text or with the concretization, but must be situated somewhere betwen the two. It must inevitably be virtual in character, as it cannot be reduced to the reality of the text or to the subjectivity of the reader, and it is from this virtuality that it derives its dynamism. As the reader passes through the various perspectives offered by the text and relates the different views and patterns to one another he sets the work in motion, and so sets himself in motion too [...] the message is transmitted in two ways, in that the reader 'receives' it by composing it.[7]

De plus, cette "communication auteur-narrateur-lecteur" ne se passe pas dans un vide. L'auteur écrit à un moment donné et dans une

---

[1] Iser, Wolfgang. *The Act of Reading*. The John Hopkins University Press, 1978. p. 18.
[2] Iser 19.
[3] Iser 111.
[4] Iser 37.
[5] Iser 24.
[6] Iser 110.
[7] Iser 21.

société donnée. Un texte, inévitablement lié à un sujet humain, est ancré dans le temps et dans l'espace : "là où on ne débouche pas sur les valeurs de l'événement qu'est le monde, on aura une œuvre inventée et dénuée de toute force artistique de conviction."[1] Pour Wolfgang Iser, la fiction serait un "acte de langage," fiction et réalité étant liées par le désir de communication de l'auteur : "fiction is a means of telling us something about reality."[2] Le texte littéraire se situerait quelque part entre le réel et l'imaginaire : "fiction is a contested zone between truth and falsehood where 'adequate ideas' are mixed [...] Thus, according to Macherey: 'fiction', not to be confused with illusion, is the substitute for, if not the equivalent of, knowledge.'"[3] Jeannette Winterson, dans l'introduction de *Oranges are not the Only Fruit*, décrit clairement cette fusion des faits et de la fiction :

> When I was writing my scripts I was conscious of pushing the story further and further away from any discernible shoreline. [...] Characters who never existed [...] jostle alongside some that did... What I do know is that it is the fusion of fact and fiction, the conscious and deliberate merging of different realities and unrealities, that makes *Oranges* so compelling.[4]

Cela ne veut pas dire qu'il y a correspondance directe entre une réalité objective et sa représentation littéraire, mais plutôt que la littérature reflète la perception de la réalité par une subjectivité bien précise, vivant à une certaine époque :

> Literature is not just literature and art is not just art. Literature, and art in general, is a special activity and expression of the human being, and thus registers, consciously or unconsciously, all developments and changes in our human condition. Therefore, any contemplation of a piece of art which leaves its human significance out of consideration, any attempt to view a work of art as an isolated phenomenon, without regard for its broadly human context, appears to be incomplete... To be sure, a work of art is a work of art and not just a historical document or monument... not merely in the subject matters, or so-called 'contents' of art, but also,and most particularly, in its stylictic forms and techniques. [...] if you contemplate a work of art without considering its human implications, you cannot properly understand it.[5]

---

[1] Bakhtine, *Esthétique de la création* 203.
[2] Iser 53.
[3] Norris 259.
[4] Winterson xvii-xviii.
[5] Kahler 217-218.

Le texte littéraire fait référence à un monde réel, hors-texte et offre au lecteur une certaine connaissance de la vie ("the discourse of narrative fiction is extra-textually referential, [...] and hence does convey, at least to the competent or instructed reader, knowledge in the shape of 'insights' about life...").[1] Il est donc important de situer un texte culturellement, dans l'époque et le lieu où il a été écrit, tout en ne perdant pas de vue qu'on ne pourra jamais lire un texte de Shakespeare comme un de ses contemporains l'aurait lu. Une interprétation littéraire est dialogue entre passé et présent : "The present is only ever understandable through the past, with which it forms a living continuity; and the past is always grasped from our own partial viewpoint within the present."[2]

Comme le dit Arnold Harvey dans *Literature into History* : "the mere fact of the existence of a particular genre, its coming into vogue at a certain moment, may point to a larger historical process that demands study."[3] Il semble que c'est ce qu'a fait Bakhtine en illustrant ce qu'il appelle "une "stylistique du genre"."[4] Par-delà l'écriture d'auteurs particuliers (leur "style"), une typologie de la littérature s'attache au choix effectué par une société à un moment donné (le "genre"). Le genre est intimement lié à l'histoire sociale, à un contexte donné et est l'expression de "points de vue spécifiques sur le monde"[5]; si le style relève plutôt d'"harmoniques individuelles et orientées," le genre possède une "tonalité sociale initiale."[6] Définir des genres c'est "déceler, derrière les mutations individuelles, orientées, les grands destins anonymes du discours littéraire."[7] Chaque genre différent est "socialement typique,"[8] est le fruit d'une conception du monde à un certain moment de l'histoire (N. Frye affirme : "the genre is

---

[1] Harrison 2.
[2] Eagleton 71.
[3] Harvey, Arnold, D. *Literature into History*. Londres: Macmillan Press, 1988. p. 111.
[4] Bakhtine, *Esthétique et théorie* 85.
[5] Bakhtine, *Esthétique et théorie* 113.
[6] Bakhtine, *Esthétique et théorie* 85.
[7] Bakhtine, *Esthétique et théorie* 85.
[8] Bakhtine, *Esthétique et théorie* 112.

determined by the conditions established between the poet and his public."[1]), il est "idéologiquement saturé"[2] et la caractéristique du roman est bien ce "dialogue" entre plusieurs genres :

> Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants [...] le discours traverse un milieu d'expressions et d'accents étrangers; il est à l'unisson avec certains de ses éléments, en désaccord avec d'autres, et dans ce processus de dialogisation, il peut donner forme à son image et à son ton stylistiques. [...] telle est précisément *l'image de l'art littéraire en prose* et, en particulier, *l'image de la prose romanesque* [c'est Bakhtine qui souligne].[3]

Toutefois, si le roman "présuppose un groupe social fortement différencié," une "décentralisation du monde verbalement idéologique,"[4] s'il est l'expression de "la multiplicité des langages [...] sociaux,"[5] reflétant l'ouverture vers d'autres sociétés, qui est une des caractéristiques fondamentales du monde moderne, il reste le fruit "d'une seule culture (hellénistique, chrétienne, protestante), d'un seul monde politico-culturel (royaumes hellénistiques, empire romain, etc.)." En somme, le roman est le reflet d'une pluralité à l'intérieur d'une unité culturelle.

Ce n'est pas parce qu'on se concentre sur les mots d'un texte qu'on doit le dissocier de la personne qui l'a écrit, ou de son contexte historique, le coupant ainsi de ses racines humaines. Comme l'affirme Georges Poulet : "En deçà de l'œuvre il y a l'être, il y a le monde. Monde des autres avec lequel il s'agit de communiquer."[6] En somme, l'agencement de mots qu'est le texte, dépend d'un certain nombre de choix de la part de l'auteur ; pour "générer" son texte, pour utiliser de façon originale (pour produire la "parole" dans le sens saussurien du terme) toutes les formes et combinaisons à sa disposition dans la

---

[1] Frye 247.

[2] Bakhtine, *Esthétique et théorie* 95.

[3] Bakhtine, *Esthétique et théorie* 100-101.

[4] Bakhtine, *Esthétique et théorie* 184.

[5] Bakhtine, *Esthétique et théorie* 183.

[6] Préface de Georges Poulet dans Richard, Jean-Pierre: *Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert.* Paris: Seuil (Coll. Points), 1954. p. 12.

"langue" littéraire (langage, point de vue, structure temporelle...), l'auteur doit faire un "acte de langage" ; ses choix seront en outre déterminés par ce qu'il est, et qu'on ne saurait dissocier du monde dans lequel il vit, avec sa conception particulière de la réalité. Le texte littéraire reste un "signe triple," comme tout acte de communication, puisqu'il s'agit toujours de "quelqu'un qui parle à quelqu'un de quelque chose." Il renvoie au locuteur qui manifeste une attitude, au destinataire qui est concerné par le contenu et aussi au contenu communiqué. Pour reprendre les termes de Jakobson, le texte littéraire comprend les trois fonctions respectivement d'expression, d'appel et de représentation.[1]

Il serait utile à ce point du développement de bien distinguer les divers "actants" d'un texte narratif. L'auteur est le "destinateur," c'est celui qui a écrit un ouvrage de littérature, celui qui écrit dans la vie (à distinguer toutefois, comme le fait Barthes, de celui *qui est*). L'"auteur objectivé," que Booth appelle "the implied author" ou encore "the author's second self,"[2] est l'auteur tel qu'il apparaît à travers son texte. Le narrateur est le sujet de l'énonciation, celui qui produit le discours, celui *qui parle* (les traces qu'il laisse dans son récit relève du phénomène que Genette nomme "voix" dans *Figures III*). De même, il faut distinguer le narrataire, le lecteur objectivé et le lecteur (ou le destinataire du récit), c'est à dire celui qui lit dans la vie (aussi différent de celui *qui est*). Le héros est un personnage littéraire, un "être de papier." Le focalisateur est celui *qui voit*, "*celui dont le point de vue oriente la perspective narrative.*"[3] Tout texte narratif implique un dialogue entre ces divers "actants," qui peuvent être plus ou moins proches, sur le plan des valeurs morales et intellectuelles, sur celui de l'ancrage dans le temps et l'espace ou sur le plan physique et psychologique.

Les travaux de Mikaïl Bakhtine, "re-découverts" dans les années

---

[1] Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil (Coll. Points), 1972. p. 426.

[2] Booth, Wayne, C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: the University of Chicago Press. 2é édition 1983. p. 151.

[3] Genette, *Figures III* 203.

soixante, et que nous avons lus après avoir écrit la partie ci-dessus plaidant contre la "mort de l'auteur" et pour l'ancrage du texte dans le temps et dans l'espace, paraissent résumer parfaitement la position adoptée ici. Bakhtine ré-injecte la notion d'auteur dans le texte littéraire, ainsi que celle du monde extérieur, tout en insistant sur le dynamisme du texte, qui est le résultat de dialogues infinis : entre auteur (ou "auteur objectivé," tel qu'il apparaît à travers son texte) et narrateur, entre auteur/narrateur et lecteur, entre auteur/narrateur et héros, entre texte et contexte, entre dessein de l'auteur et exécution de ce dessein, entre passé, présent et futur... Ce qu'il dit du texte ressuscite le concept d'auteur : "Tout texte a un sujet, un auteur (qui parle, qui écrit)."[1] Ses remarques concernant le "dialogue auteur-narrateur" rappellent celles d'Iser sur l'auteur et le lecteur :

> Par-delà le récit du narrateur, nous en lisons un second : celui de l'auteur. [...] Chacun des moments du récit est perçu nettement sur deux plans : au plan du narrateur, selon sa perspective objectale, sémantique et expressive, puis celui de l'auteur, qui s'exprime de manière réfractée dans ce récit et à travers lui. [...] point de vue contre point de vue, accent contre accent [...] cette conjonction dialogique entre deux langages, deux perspectives, permet à l'intention de l'auteur de se réaliser de telle sorte, que nous la sentions distinctement dans chaque moment de l'œuvre. L'auteur n'est ni dans le langage du narrateur, ni dans le langage littéraire "normal" auquel est corrélaté le récit [...] Il se sert, à tout moment, de son œuvre, de cette interpellation, de ce dialogue des langages, afin de rester, sur le plan linguistique, comme neutre, comme "troisième homme" dans la dispute des deux autres...[2]

Ses observations sur la compréhension du texte font aussi étrangement écho à ceux de Barthes : "la compréhension implique deux consciences, deux sujets [...] Une œuvre [...] est [...] porteuse d'un sens pluriel. [...] La compréhension complète un texte : elle s'exerce d'une façon active et créative."[3] Le texte est le résultat de l'interaction matériau-contenu-forme : "Un auteur est orienté par le contenu (par la tension éthique cognitive du héros dans sa vie) auquel il donne forme et achèvement au moyen d'un matériau déterminé — verbal..."[4] L'importance de

---

[1] Bakhtine, *Esthétique de la création* 312.

[2] Bakhtine, *Esthétique et théorie* 134-135.

[3] Bakhtine, *Esthétique de la création* 320, 362.

[4] Bakhtine, *Esthétique de la création* 196.

Bakhtine pour la critique littéraire des années quatre-vingt vient sans doute du fait qu'il réconcilie ainsi l'approche traditionnelle et la critique plus récente, tout en donnant une nouvelle profondeur à la réflexion littéraire, loin de cette "lutte superficielle de tendances littéraires," dont il accuse les temps modernes.

Nous restons donc dans un modèle de communication entre auteur/narrateur et lecteur par le biais du texte qui est ancré dans le temps et dans l'espace. Le critique, plutôt que de révéler le sens unique du texte au lecteur, ne peut qu'élucider les significations latentes d'un texte ("the interpreter's task is to elucidate the potential meanings of a text").[1] Le texte est un fil invisible entre le lecteur et la subjectivité de l'auteur. Nous estimons qu'un auteur qui écrit veut dire quelque chose à "quelqu'un," veut être lu. Il présente inéluctablement son point [ou ses points] de vue.

Partant d'une grande méfiance des "modes" et des cloisonnements en critique littéraire, et sans se vouloir forcément "pluraliste," cette étude a voulu au départ s'inspirer de diverses approches, qu'elles soient plus anciennes ou nouvelles [nous considérons que les différentes approches critiques sont complémentaires et que les plus récentes ne sont pas nécessairement les "meilleures"], impliquant obligatoirement des prises de position. Le contexte social et surtout l'auteur sont pris en compte, dans une analyse qui est avant tout textuelle et thématique, tout en restant dans un modèle de communication entre auteur et lecteur.

Cependant nous écartons d'emblée certaines approches. Bien qu'une véritable étude sociologique des récits soit envisageable, puisque la situation de l'héroïne de Brookner renvoie à la réalité de la femme anglaise d'un certain milieu dans la deuxième moitié du vingtième siècle, les aspects historiques et sociologiques ne seront traités que lorsqu'ils servent à renforcer la vraisemblance de l'histoire. Cet "*ailleurs* de l'œuvre" ne nous livrera pas le "secret" du texte (s'il

---

[1] Iser 22.

existe), ne l'expliquera pas, mais peut aider à comprendre le fonctionnement de l'œuvre, qui ne peut être saisie qu'à l'intérieur du texte.[1]

Ces textes ne seront pas abordés sous un angle psychanalytique, qui fait appel à des connaissances et à des méthodes extra-littéraires exigeant à elles seules une recherche à part entière. Néanmoins, la thèse de Charles Mauron,[2] d'obédience freudienne, nous servira à déchiffrer un "réseau fonctionnel de figures,"[3] immanent à l'œuvre, et qui pourrait nous livrer le pourquoi de sa création. Toutefois, il n'est pas de notre ressort de déterminer si ces "répétitions obsédantes" sont conscientes ou inconscientes de la part de l'auteur.

Même si l'aspect "écriture féminine" de l'œuvre doit être creusé, nous voulons éviter les approches dites "féminines" pour deux raisons : d'abord à cause d'une grande méfiance pour une approche qui nous semble non seulement simpliste et réductrice, mais aussi relever d'un effet de mode et faire primer le militantisme sur l'étude littéraire[4] ; et deuxièmement parce que le message de Brookner ne semble pas être "féministe."

Mais ces "postulats de base" ne pouvaient pas fournir le plan directeur de la thèse, qui restait encore flou. Dans un premier temps ce sont la dualité entre raison et sentiment et la solitude résultante qui ont retenu notre attention, comme l'atteste le tout premier titre choisi pour cette étude : *Le romantisme contrôlé dans les romans d'Anita Brookner*. Mais si cette approche présupposait déjà un aspect subversif, elle s'est révélée trop limitée.

Il fallait un instrument théorique plus précis et c'est un retour aux textes critiques qui a permis de le trouver (illustrant bien ce "va-et-vient continuel entre le texte analysé et la théorie" dont parle

---

[1] Barthes, *Essais critiques* 246-251.

[2] Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris: José Corti, 1988.

[3] Barthes, *Essais critiques* 249.

[4] "If feminist criticism is characterised by its *political* commitment to the struggle against all forms of patriarchy and sexism, it follows that the very fact of being *female* does not necessarily guarantee a feminist approach. As a political discourse feminist criticism takes its *raison d'être* from outside criticism itself." Moi, Toril. "Feminist Literary Criticism." *Modern Literary Theory*. Jefferson, Anne et Robey, David, éds. Londres: B.T. Batsford Ltd. p. 206.

Todorov). La lecture de certains textes a permis de préciser le "fil directeur" de cette étude, d'élaborer des hypothèses plus précises de travail. Particulièrement utiles ont été les distinctions faites par D. Lodge entre textes métonymiques et métaphoriques dans *Modes of Modern Writing*,[1] correspondant d'une part à celle faite par C. Belsey dans *Critical Practice*[2] entre texte classique réaliste et texte interrogatif, d'autre part à celles entre texte lisible et texte scriptible, ou/et entre texte de plaisir et texte de jouissance (quoique l'idée de "texte de jouissance" aille plus loin) faites par R. Barthes dans *Le plaisir du texte*.[3] Dans la typologie de textes littéraires établie par Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism*, il semblerait que son quatrième mode d'écriture, "low mimetic mode" corresponde au texte réaliste classique et que son cinquième mode, "the ironic mode," ainsi que son premier mode, "myth," s'apparentent aux textes plus modernes.[4]

Palimpsestes de G. Genette, mais surtout l'ouvrage de L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, paru en 1985, ont permis d'affiner davantage l'interprétation des textes de Brookner et d'en définir la "littérarité," le fonctionnement en tant que discours littéraire (T. Todorov). Les ouvrages de D.C Muecke,[5] de W.Booth,[6] de Gary Handwerk,[7] de A. Wilde,[8] de M. Bakhtine et du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon sur l'ironie,[9] ont offert la possibilité de creuser cet aspect indéniable des romans.

L'analyse temporelle du récit proposée par G. Genette dans *Figures III*, ainsi que la dynamique de l'imaginaire proposée par

---

[1] Lodge, David. *Modes of Modern Writing*. Londres: Edward Arnold, 1979.

[2] Belsey, Catherine. *Critical Practice*. Londres: Methuen, 1980.

[3] Les textes "métonymiques," "classique réaliste," et "lisible" ont donné lieu à l'approche critique traditionnelle décrite ci-dessus et les types opposés ont engendré les formes de critique plus modernes.

[4] Frye 34.

[5] Muecke, D.C. *The Compass of Irony*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1969.
Et Muecke, D.C. *Irony and the Ironic*. Londres: Methuen, 1970.

[6] Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chigago : The University of Chicago Press, 1974.

[7] Handwerk, Gary F. *Irony and Ethics in Narrative*. New Haven : Yale University Press, 1985.

[8] Wilde, Alan. *Horizons of Assent: Postmodernism and the ironic Imagination*. Baltimore et Londres: The John Hopkins Press, 1981.

[9] Centre de recherches linguitiques et sémiologiques de Lyon. "Ironie." *Linguistique et Sémiologie*. Imprimé par l'Université de Lyon II, 1976/2.

G. Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*,[1] et l'ouvrage de M. Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*,[2] ont aidé à analyser plus profondément les textes étudiés.

Finalement, la notion du "mythe personnel de l'auteur," tel que la présente Charles Mauron dans son livre *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, et les écrits de M. Bakhtine sur les rapports auteur-héros dans *Esthétique de la création verbale*, ont été singulièrement éclairants, ainsi que l'œuvre de J. Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*.[3]

Le plan directeur de la thèse, inspiré par ces textes critiques, rejoint notre intuition première qu'il est possible de faire plusieurs lectures des romans de Brookner. Le conformisme de ces romans semble effectivement n'être qu'une apparence, qui cache d'autres types d'écriture. Se limiter à la structure de surface du texte, comme l'ont fait les critiques jusqu'à présent, équivaut à n'en percevoir qu'une partie et donne lieu à des interprétations réductrices, voire fausses, du type "Harlequin Romance for highbrows."[4] La lecture du texte peut être codifiée, conventionnelle, conformiste, passive ou bien elle peut inspirer une approche plus active, plus personnelle et plus critique.[5] Il s'agit de "relire" le texte de Brookner, pour obtenir "le texte pluriel : même et nouveau" comme l'a fait Barthes pour *Sarrasine*.[6]

Ces romans seraient "déguisés" en "textes classiques réalistes," interprétation relevant d'une lecture "superficielle," une lecture plus approfondie y découvrant aussi un texte "moderne." Le contenu manifeste, le réalisme apparent du texte est ainsi remis en question. Si

---

[1] Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1984.

[2] Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard, 1969.

[3] Kristeva, Julia. *Soleil noir, dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.

[4] Compte rendu d' *Hotel du lac*. *The New Republic* vol. 192 no. 12 (25 mars 1985): 37-38. Par Bayles, Martha. "Romance à la mode."

[5] Norris 52-3.

[6] Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil (Coll. Points), 1970. p. 23.

ces romans se présentent au premier abord comme des textes conventionnels par leur écriture ainsi que par la vision apparente du monde, on ne saurait s'en tenir là, car une autre facette du texte apparaît en filigrane pour "briser le moule" du texte classique. Les romans de Brookner aux apparences confortables incitent à une autre lecture en raison de l'impression de solitude et de tristesse qui s'en dégage. Si aucun critique ne nie que ces romans insistent tous sur la solitude au féminin, peu en parlent comme de romans modernes : "Anita Brookner seems quite an old-fashioned novelist. But the appearance is partly deceptive. If the traditional novel takes society for its subject, the prototypical subject of the modern novel is alienation."[1] L'écriture classique, poussée à l'extrême, bascule dans un mode d'expression moderne, l'optimisme cédant au pessimisme, démasquant ainsi les illusions véhiculées par ces textes antérieurs. Même lorsqu'une vision ironique moderne est reconnue comme prenant le pas sur un mode plus optimiste, l'écriture n'est perçue que sous son aspect traditionnel. Or ces romans ne se contentent pas de renverser l'ordre établi au niveau du fond.

À son tour, le formalisme exagéré de l'expression moderne se révèle stérile, dans des textes qui troublent aussi leur forme apparente, dans la mesure où une structure immanente mythique se dessine dans chaque roman, ainsi que dans la totalité de l'œuvre. L'aspect moderne de l'écriture de Brookner semble lui-même être mis en place pour être mieux démantelé dans des romans qui combinent volontairement divers modes d'écriture. La vision ironique moderne, qui est à son tour illustrée par un mode d'écriture mythique, serait elle aussi remise en question? En mettant à jour le pessimisme et l'insécurité qui poussent la littérature moderne à se refermer sur elle-même, Brookner dénoncerait un mode d'écriture qui se contente de présenter esthétiquement les contradictions de la vie sans proposer de solution. L'écriture mythique qui se dessine aux tréfonds de l'œuvre serait à la fois moquerie du formalisme exacerbé du modernisme et tentative de résolution.

Cette double subversion, dans un premier temps des illusions de

---

[1] Compte rendu de *A Misalliance*. *New York Times Book Review*. Par Eberstadt.

bonheur romanesques, et ensuite de la possibilité de résoudre intellectuellement les contradictions inhérentes à la vie en les contenant esthétiquement, n'aurait-elle pas pour but ultime une "conversion"?

La distinction que fait Platon entre "mimésis" et "diégésis" dans le livre III de *la République*, reprise par des critiques anglo-saxons, sous les termes respectivement de "showing" (montrer) et "telling" (raconter), semble ici pertinente. Le texte apparent est "dit," est exprimé explicitement sur le plan du signifié, dans le sens où il est présenté, en grande partie, du point de vue de l'héroïne ; c'est le personnage qui "voit," le narrateur ayant tendance à se tenir à l'écart, s'effaçant derrière son personnage, feignant d'adopter le point de vue de celui-ci. Restant à distance, l'auteur laisse la parole au personnage, essayant d'"en dire le plus possible" et de "le dire le moins possible." "Points de vue" et "distance" sont des phénomènes liés au "mode," tels que les définit Genette dans *Figures III* : ils relèvent de la relation entre "récit" (l'énoncé, le discours, le texte narratif) et "narration" (l'acte de narrer, l'énonciation, l'événement qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose).

Le texte sous-jacent par contre est celui qui est "montré" par le narrateur et se devine par les traces que l'instance narrative a laissées dans le discours.[1] La manière dont l'histoire est perçue par le narrateur se lit dans l'enchaînement des événements, ainsi que dans la structure temporelle adoptée, le narrateur pouvant choisir de faire concorder plus ou moins l'ordre temporel et la durée du récit et ceux de l'histoire, ainsi que de répéter ou pas un même événement. Les phénomènes de "temps" relévent du rapport entre "histoire" (ou "diégèse" : le contenu narratif, la succession d'événements qui font l'objet du récit) et "récit."

Les trois textes, le réaliste, l'ironique et le mythique (les deux derniers étant des manifestations du modernisme), présents en "couches successives,"allant du plus au moins apparent dans chacun des romans de Brookner, ainsi que dans les douze romans pris comme une œuvre

---

[1] Genette, *Figures III* 226-227.

unique, correspondent à l'évolution de la littérature européene des quinze derniers siècles, telle que la décrit N. Frye. Dans sa typologie, le mythe appartient à l'époque pré-médiévale, la romance à l'époque médiévale, le "haut mimétique" à la Renaissance, le "bas mimétique" (ou le réalisme) aux dix-huitième et dix-neuvième siècles et finalement, l'ironique au modernisme.[1] Chacune de ces écritures découle de la précédente et l'ironique esquisse un retour au mythique : "Irony descends from the low mimetic: it begins in realism and dispassionate observation. But as it does so, it moves steadliy towards myth [...] Our five modes evidently go around in a circle. This reappearance of myth is particularly clear in Kafka and in Joyce."[2]

Il paraît utile de s'attarder un moment sur le sens du terme "genre." Les différents types d'écriture présents dans les romans de Brookner ont en commun certaines techniques, conventions, stratégies, certains principes formels d'organisation sous une variété infinie de contenus et en dehors du simple critère chronologique.[3] Le roman lui-même n'est pas ici considéré comme un genre, mais plutôt comme regroupant plusieurs genres (roman classique réaliste, roman moderne, etc.), chaque œuvre romanesque individuelle pouvant contenir plusieurs genres,[4] comme le dit Bakhtine : "le style du roman c'est un assemblage de styles; le langage du roman, c'est un système de "langues.""[5] Cet "assemblage" qu'est le roman forme "une unité supérieure."[6] Et c'est pourquoi ce dernier parle du roman comme d'une forme "hybride" ou "polyphonique," qui peut contenir plusieurs visions du monde.

Le texte classique réaliste (appelé aussi roman "conventionnel," "traditionnel" ou "social") ou texte lisible (que D. Lodge traduit par

---

[1] Frye 33-34.
[2] Frye 42.
[3] Lodge, David. *After Bakhtin*. Londres: Routeledge, 1990. p. 25.
[4] Harvey chapitre 7.
[5] Bakhtine, *Esthétique et théorie* 88.
[6] Bakhtine, *Esthétique et théorie* 89.

"readerly"),[1] typique du roman du dix-neuvième siècle correspond, dans la typologie de la littérature européenne des quinze derniers siècles établie par Northrop Frye, au "quatrième mode," qu'il situe en Angleterre depuis environ le milieu du dix-huitième siècle jusqu'à la fin du dix-neuvième.[2] Si la date exacte de la grande rupture dans les arts annonçant une ère nouvelle, celle du modernisme, est située pour certains à la fin du dix-neuvième siècle et pour d'autres au début du vingtième, il semblerait que la fracture définitive soit liée au grand ébranlement de la Première Guerre mondiale et puisse être située aux environs de 1915. D. Lodge situe, comme T.S. Eliot, la fin du roman classique réaliste à l'époque de Flaubert et James, mais montre que ce mode d'écriture n'a jamais cessé d'exister dans la littérature britannique contemporaine, qui oscille entre réalisme et modernisme, même si au début du vingtième siècle une esthétique moderniste anti-réaliste faisait florès : "the pendulum of fashion in its movement between realism and modernism has speeded up to the point where all possible modes of working between the two extremes are now simultaneously available to a single generation of writers..."[3]

Le roman réaliste, cherchant à reproduire le plus fidèlement possible une tranche de vie et calquant l'Histoire, met l'accent sur la "fonction référentielle" dans le schéma établi par le formaliste russe Jakobson, pour définir l'acte de communication. Foncièrement mimétique et empirique, le roman traditionnel "écrit quelque chose," il fait référence au monde, à un contexte donné, sélectionnant des éléments représentatifs du monde selon une méthode de travail empruntée à la science. L'art est censé exprimer, reproduire, imiter la nature, la vie, dire la Vérité, en présentant des événements extérieurs de la manière la plus objective possible et en mettant l'accent sur le contenu par opposition à la forme, sur les faits, sur "ce qui est dit" (par opposition à la manière dont c'est dit). Dans la terminologie de Northrop Frye, cette écriture se situe dans une "phase descriptive," dans laquelle le symbole est conçu en tant que "signe," représentant des

---

[1] Lodge, *Modes* 66.
[2] Frye 34.
[3] Lodge, *Modes* 52.

objets du monde extérieur.[1] Reprenant l'opposition binaire des formalistes russes entre métaphore et métonymie, Lodge qualifie ce texte de "métonymique."[2] puisqu'il fonctionne par contiguïté, en combinant logiquement, sur un axe syntagmatique horizontal, divers éléments d'un même contexte, en substituant un mot à un autre en raison de certains rapports constants, nécessaires entre ces objets (et non, comme dans la métaphore, en raison d'une ressemblance entre les objets désignés par ces mots).

Mais puisqu'aucun texte ne peut correspondre exactement à la réalité à laquelle il se réfère, reflétant plutôt une façon de percevoir le monde, le réalisme serait plutôt une écriture "illusionnaire," l'art de créer une illusion de réalité.[3] Comme le démontre Barthes dans *S/Z*, le réalisme, loin d'être le reflet naturel du Réel, est un code humain, le produit d'une certaine culture : "le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel."[4] Le texte littéraire ne saurait être purement référentiel, mais fonctionne par "connotation" : il ne renvoie pas au Réel mais à un tissu de codes, dont le code référentiel. La vraisemblance d'un texte provient aussi d'une utilisation très fréquente de ce que Barthes appelle les "codes culturels." C'est grâce à ces énoncés proférés "par une voix collective," à ces "codes de savoir ou de sagesse" qui "permettent au discours de s'appuyer sur une autorité scientifique ou morale,"[5] que les textes représentent le monde extérieur. Barthes définit "le vraisemblable critique" comme :

> un certain *vraisemblable*, déposé dans l'esprit des hommes par la tradition, les Sages, la majorité, l'opinion courante, etc. Le vraisemblable, c'est ce qui, dans une œuvre ou un discours, ne contredit aucune de ces autorités [...] Le vraisemblable [...] correspond [...] à ce que le public croit possible...[6]

Selon Genette aussi, le vraisemblable est constitué d'un "corps de

---

[1] Frye 71, 73, 116.
[2] Lodge, *Modes* 80.
[3] Lodge, *Modes* 25.
[4] Barthes, *S/Z* 61.
[5] Barthes, *S/Z* 25.
[6] Barthes, *Critique et vérité* 14-15.

maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs."[1] "La notion de vraisemblance est indissociable de celle d'idéologie. On entend ici par idéologie l'opinion publique, la vision du monde commune à toute une société, le système de valeurs sur lequel elle se fonde. Le vraisemblable [...] ne peut éviter l'ancrage dans la réalité socio-culturelle de l'énonciataire à une époque donnée."[2]

Tout en ayant un arrière-plan historique, en étant situés dans une réalité extérieure, dans un décor parfaitement planté, ces textes présentent le point de vue intime d'un personnage unique et bien défini. Ils imitent les préoccupations morales et sociales de l'homme en tant qu'individu, comme l'explique D. Lodge :

> ...the imaginary and the historical, the public and the private, are blended together in a very stable mixture. This rendering of an individual's experience of a common phenomenal world, whereby we share the intimate thoughts of a single character while at the same time being aware of a reality, a history [...] this is the characteristic achievement of the nineteenth-century realistic novel–the novel of Scott, Jane Austen, Stendhal and Flaubert...[3]

Le lecteur a une double perspective, celle du point de vue limité du personnage et celle d'un auteur "omniscient,"[4] le discours alternant entre le personnel et l'impersonnel. Ce texte incite le lecteur à percevoir la vérité telle qu'elle est interprétée par le personnage, tout en lui offrant aussi le point de vue du narrateur ; le lecteur s'identifie ainsi à un personnage, qui possède moins d'éléments d'information que

---

[1] Genette, Gérard. "Vraisemblance et motivation." *Communications* 11, 1968: 5-21. p. 6.

[2] Cordesse, Gérard, Lebas, Gérard, Le Pellec, Yves. *Langages littéraires*. Presses Universitaires du Mirail. 1991. p. 102.

[3] Lodge, *Modes* 38.

[4] Ce terme, ou selon la terminologie de Genette "focalisation zéro," se réfère à une entité narrative supérieure et anonyme qui en dit plus que ne sait aucun des personnages. Mais, comme le démontre Pierre Vitoux dans un article intitulé "Le jeu de la focalistion," Miecke Bal (dans sa première étude de *Narratologie*, parue dans *Poétique*, No 29, février 1977), en faisant "éclater le concept" de "focalisation interne" de Genette, permet de se passer de cette notion du "narrateur omniscient" : Bal fait justement remarquer que la typologie de Genette est hétérogène, qu'il faut distinguer entre 'focalisation par' (un sujet : le focalisateur) et 'focalisation sur' (un objet : le focalisé) ; dès que nous sommes dans le régime de la focalisation interne, le focalisateur ne peut pas être un autre personnage, qui ne saurait avoir ce don d'omniscience. Vitoux propose donc de parler de "focalisateur non-délégué" pour désigner le point de vue de celui qui a la possibilité de pénétrer dans la conscience d'un autre (qui peut percevoir le focalisé en régime "externe" ou "interne" selon son gré) et de "focalisateur délégué" pour désigner le point de vue d'un personnage (qui se limite forcément aux apparences concrètement observables).

le narrateur ; "c'est le récit "à point de vue" selon Lubbock ou à "champ restreint" selon Blin, la "vision avec" selon Pouillon..."[1]

Cette double perspective reflète le conflit entre individu et société ; mais puisqu'il existe un monde stable et cohérent, l'individu aspire à retrouver une harmonie perdue. Le roman classique réaliste offre cette unité rêvée entre le Moi et le monde, comme le précise Patricia Waugh : "In eighteenth- and nineteenth-century fiction, the individual is always finally integrated into the social structure (usually through family relationships, marriage, birth or the ultimate dissolution of death)."[2] Les contradictions inévitables de la vie sont résolues par le texte : "The text smooths over contradiction in the construction of a position for the reader which is unified and knowing."[3] Ce texte lisible nous dit ce que l'on sait déjà, ce que l'on reconnaît; on le consomme passivement. Barthes le nomme aussi : "Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture."[4] Il est caractérisé par ce que Belsey appelle "closure"[5] : le texte rétablit l'ordre, résout les énigmes, offre une solution, révèle la vérité, donne la réponse. Ce "récit herméneutique" est porteur du "code herméneutique," qui a pour fonction d'articuler une question et sa réponse, de poser une énigme et d'amener son déchiffrement :

> L'attente devient de la sorte la condition fondatrice de la vérité : la vérité, nous disent ces récits, c'est ce qui est *au bout* de l'attente. [...] il implique un retour à l'ordre, car l'attente est un désordre [...] l'ordre est un complément, ce qui complète, remplit [...] le récit herméneutique est construit selon l'image que nous nous faisons de la phrase [...] Raconter (à la façon classique), c'est poser la question comme un sujet que l'on tarde à prédiquer ; et lorsque le prédicat (la vérité) arrive, la phrase, le récit sont terminés, le monde est adjectivé...[6]

Même si le point culminant du roman du dix-neuvième siècle prend

---

[1] Genette, *Figures III* 206.

[2] Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and practice of Self-Conscious Fiction.* Londres: Methuen, 1984. p. 10.

[3] Belsey, *Critical Practice* 90.

[4] Barthes, *Le plaisir du texte* 25.

[5] Belsey, *Critical Practice* 70.

[6] Barthes, *S/Z* 82-83.

souvent la forme d'une découverte ironique de la "dure réalité," l'intrigue ne s'arrête pas là, l'union finale du héros et de l'héroïne assurant le lecteur que le bonheur reste possible dans un monde stable et cohérent.[1] Le dénouement attendu et souvent rassurant (le "happy end") investit l'amour de la fonction rassurante du code herméneutique.

Pour Catherine Belsey et Patricia Waugh ce type d'écriture (qui a donné lieu à la critique traditionnelle) correspond au logocentrisme, ainsi qu'à l'idéologie capitaliste industrielle d'une société bourgeoise, dont il soutient les structures du pouvoir et la foi dans le progrès moral et matériel de la civilisation. D. Lodge établit une correspondance entre l'écriture réaliste et le christianisme, dans la mesure où les deux ont une conception linéaire de l'Histoire et de l'identité unique du sujet humain ; mais il souligne que ce type d'écriture est indissociable d'un humanisme libéral : "the traditional novel is nothing if not humanistic, and its subject is characteristically a man or a woman worrying like mad about his or her 'self.'"[2] Pour N. Frye, la "projection existentialiste" de ce mode d'écriture est : "a philosophy of genesis and organism, [...] which finds unity and development in everything."[3] D'un point de vue philosophique, les romans réalistes et naturalistes français du dix-neuvième siècle se situeraient dans la tradition positiviste qui a dominé le siècle et qui hérite de l'esprit rationaliste et idéologique du siècle qui la précède : "Des idéologues de 1820 aux positivistes de 1860 et aux naturalistes de 1880 la chaîne reste très solidement tendue ; l'hostilité contre le laisser-aller de l'imagination et le mépris voulu de la raison [le romantisme] ne désarma jamais au cours du XIXe siècle."[4] L'esprit même du dix-neuvième siècle était animé davantage par la raison et la foi dans le progès, que par le romantisme.

Néanmoins, d'après Brookner, il y a une différence fondamentale, due à la Révolution française, entre ces deux siècles ; dans une interview l'auteur tente d'expliquer la coupure qu'il y a eue

---

[1] Lodge, *Modes* 39, 126, 181.

[2] Lodge, *Modes* 62.

[3] Frye 64-65.

[4] Martino, P. *Le Naturalisme français*. Paris: Armand Colin, 1930. p. 8.

dans les mentalités à la fin du dix-huitième siècle :

> *...the acquisition of greater experience and the loss of a certain innocence. The eighteenth century believed that Reason could change things for the better, and that all would have the vote in the Republic of Virtue. After the Revolution, people realized that Reason could not change anything, that man is moved not by Reason but by darker forces.* [...] *After 1793* [...] *God really was dead.* [1]

Même si, après les horreurs de la Révolution, la foi en la raison ne pouvait plus jamais être aussi nette, le roman réaliste demeure moralisateur et conventionnel, mettant en évidence l'accord tacite préexistant entre l'écrivain, porte-parole des valeurs morales, et son lecteur, qui doivent partager la même éthique. La foi dans le progrès de l'Histoire, dans la force de vie et dans le pouvoir de la raison, ainsi que les croyances religieuses font partie de ces idées établies. D'une façon ou d'une autre la lumière vainc les ténèbres.

Les textes de Brookner portent les traces du roman réaliste dans leur structure, leur intrigue et leur langage : discours au passé, souvent à la troisième personne — seulement trois romans de notre corpus sont écrits à la première personne : *Look at Me*, *A Friend from England* et *Brief Lives* — utilisation fréquente du discours indirect libre, qui permet un mélange subtil des points de vue du narrateur et du personnage, intrigue clairement et logiquement construite, causalité, chronologie vraisemblable, action principale se déroulant de façon linéaire... Les titres, à l'opposé des titres énigmatiques du roman moderne, font parfois référence à un nom propre (*Lewis Percy*), à un lieu (*A Friend from England*) ou à une "tranche de vie" (*A Start in Life*). La prose, grammaticalement parfaite, est limpide, avec des phrases, des paragraphes et des chapitres équilibrés. Les chapitres courts et de longueur égale, sont consacrés, tour à tour, à des "tranches de vie" bien définies d'un même personnage ou bien (comme dans *Latecomers* et *Family and Friends*) de différents personnages. Le ton est analytique, posé. La marque d'une époque antérieure se voit aussi dans le recours à une structure binaire, qui intervient dans l'opposition

---

[1] Guppy 155.

des personnages principaux ainsi que dans la technique narrative qui respecte le mode alternatif, que ce soit au niveau des chapitres ou à l'intérieur d'un même chapitre.

Il s'agit de montrer que les textes de Brookner sont, en apparence, conformes à ce "récit le plus classique (un roman de Zola, de Dickens, de Tolstoï),"[1] que son écriture porte les marques du roman victorien, celles des réalistes et des naturalistes français et celles du réalisme psychologique américain de James et de Wharton.

Le texte brooknerien semble justement créer une vraisemblance, qui provient en partie du référentiel, dans la mesure où le milieu est nettement défini et le texte clairement ancré dans un temps et dans un espace contemporains à l'auteur, par toute une foule de détails, donnant cette impression de présenter une "tranche de vie." Il s'agit de montrer qu'on y trouve le même souci de la réalité et de l'observation scientifique que dans le "roman documentaire" des frères Goncourt, de Flaubert et de Balzac : "Le roman actuel se fait avec des documents racontés ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits. Les historiens sont les raconteurs du passé ; les romanciers sont les raconteurs du présent."[2]

Plus que cela, l'écriture de Brookner tendrait vers un déterminisme proche de celui de Zola pour qui, sous l'influence de Taine, "le milieu physique presse de tous côtés sur notre destinée,"[3] les personnages étant soumis à la loi de l'influence des milieux, ces "milieux" comprenant non seulement le monde (l'époque, la société, la classe sociale, la famille) dans lequel on naît, l'éducation que l'on reçoit, notamment dans l'enfance, mais aussi le tempérament (d'origine physiologique) et l'hérédité. Une fois formée par toutes ces influences, l'héroïne serait soumise à une série d'épreuves, confrontée au monde, comme dans le "roman expérimental" de Zola.

L'héroïne de Brookner, décrite si minutieusement, est le fruit de son milieu et représentative de son époque ; tout en étant bien

---

[1] Barthes, *Le plaisir du texte* 20.

[2] Martino 18.

[3] Martino 21.

"individualisée," elle devient une "espèce sociale," un type, comme les personnages de Balzac. Les études de caractère, peignant des personnages bien individualisés, sont psychologiquement réalistes, ce qui a valu à Brookner des rapprochements avec James.

En prônant en apparence la raison, le contrôle de soi, le stoïcisme, cette écriture semble refléter l'ambiance philosophique positiviste du roman naturaliste français, renouvelant les notions de déterminisme et de progrès, de croyance en un ordre rigoureux, toute une atmosphère intellectuelle saturée de darwinisme. De plus, la voix autoritaire des codes culturels se fait entendre par le truchement de clichés et de stéréotypes, qui nourrissent les rêves de l'héroïne intellectuelle, celle-ci s'identifiant aux "êtres de papier" qui ont fait partie intégrante de son éducation, notamment aux héroïnes du roman victorien anglais, surtout celles de Dickens et de Jane Austen. Influencée par sa lecture des romans du dix-neuvième siècle, l'héroïne de Brookner croit fermement en la raison, qui lui semble imposer un lien de causalité entre vertu et bonheur, menant tout naturellement à une foi en un dénouement heureux, sous la forme du triomphe de l'amour idéal.

Pour l'héroïne, cette littérature véhicule une conception romanesque ("le romanesque" est ici traduit en anglais par "romance") de la vie, vision présentée dans les contes de fées et qui était effectivement souvent reprise dans le roman victorien.[1] Si le romanesque fut un mode d'écriture privilégié à l'époque médiévale, le Romantisme aussi présent dans le roman du dix-neuvième siècle reprend certains aspects de la vision romanesque : "Romance is older than the novel. [...] It revived in the period we call Romantic as part of the Romantic tendency to [...] a cult of the hero, or idealized libido."[2]

Le contenu manifeste du texte de Brookner, celui qui présente les illusions véhiculées par les textes du dix-neuvième siècle,

---

[1] Beer, Gillian. *The Romance*. Londres: Methuen (Coll. *The Critical Idiom*),1970. p. 66. Et : Frye 63.

[2] Frye 306.

s'apparenterait ainsi à ce que N. Frye appelle "prose romance"[1] : le thème principal est l'Amour, et les personnages, représentant plus que des types sociaux, sont exagérés jusqu'à devenir des personnages allégoriques,[2] des figures stylisées, des archétypes psychologiques. La lutte entre le Bien et le Mal prend la forme de deux personnages moralement opposés, l'héroïne et son ennemie (une convention répandue dans le roman du dix-neuvième siècle est bien l'opposition de deux héroïnes, la blonde et la brune, d'une part la vertueuse raisonnable et morale et de l'autre la séductrice passionnée et immorale), l'une représentant le devoir et l'autre le plaisir. S'ensuit une lutte acharnée pour l'amour d'un être supérieur (socialement et moralement) soumis à la tentation que représente le personnage de la "femme fatale."

De ses lectures, l'héroïne a retenu cette vision idéale de la vie, celle d'un monde parfait, où tous les éléments opposés sont réunis, les conflits étant harmonieusement résolus. Le rêve de fusion et d'harmonie est présenté comme une quête plausible, malgré les épreuves à traverser. La protagoniste, prenant ses rêves pour des réalités, vit dans un univers où l'infiniment désirable et le moral coïncident par le truchement de la civilisation, fondée sur la raison et l'amour. Elle réinvente le monde à l'image de son désir. Au-delà de ses nombreuses polarités binaires, l'univers est finalement ordonné et unifié :

> Apocalyptic symbolism presents the infinitely desirable, in which the lusts and ambitions of man are identified with, adapted to, or projected in the Gods. The art of the analogy of innocence, which includes most of the comic (in its happy-ending aspect), the idyllic, the romantic, [...] the idealized, [...] is largely concerned with an attempt to present the desirable in human, familiar, attainable and morally allowable terms.[3]

L'héroïne croit en une fin heureuse, en l'union idéale de l'individu et de la société par le mariage, qui crée une société nouvelle, après que

---

[1] Frye 33, 56-59, 186-206, 304-306.

[2] C'est-à-dire : la personnification d'idées abstraites, de qualités morales, l'inverse du symbole, qui est un signe concret représentant une idée abstraite, l'universel dans le particulier. Voir : Durand, Gilbert. *L'Imagination symbolique*. Paris : PU.F., 1964. Introduction.

[3] Frye 157.

tous les obstacles ont été vaincus. Désir et contrat social sont réunis dans une fin où la vertu triomphe du mal. Les obstacles sont écartés, que ce soit sous la forme d'une séductrice, de la tentation du mal, de malentendus entre l'héroïne et son héros ou de différences de classe sociale. Le héros fait le choix raisonnable et l'héroïne vertueuse est récompensée par un mariage qui réunit amour et promotion sociale.

Ainsi, les romans de Brookner présentent la double apparence d'un genre réaliste et d'une "vision comique," la "vision" étant indépendante de la notion de genre : "If we are told that what we are about to read is tragic or comic, we expect a certain kind of structure or mood, but not necessarily a certain genre."[1] Frye qualifie cette vision optimiste d'"apocalyptique," dans le sens où elle est dérivée du dernier livre de la Bible, Apocalypse ou Révélation, qui présente une image paradisiaque. Dans sa typologie, le mode comique ("comic fictional mode") se manifeste dans l'écriture réaliste ("low mimetic mode") par le type même d'écriture que l'on trouve en apparence chez Brookner :

> Domestic comedy is usually based on the Cinderella archetype, the kind of thing that happens when Pamela's virtue is rewarded, the incorporation of an individual very like the reader into the society aspired to by both, a society ushered in with a happy rustle of bridal gowns...[2]"

La vision romanesque du monde est présentée sous la forme du conte de fée et du "roman sentimental," dont le prototype est *Pamela* de Richardson. Après avoir été souvent repris par les romanciers anglais du dix-neuvième siècle, ce type de littérature trouve son expression moderne dans le "roman de gare" ("romance" en anglais).

Pourtant un autre texte, subversif, se profile à travers les lignes, texte qui s'apparenterait au roman dit "moderne." La modernité des textes de Brookner ne réside pas dans le rejet des critères littéraires

---

[1] Frye 162.
[2] Frye 44.

victoriens, notamment de la fonction référentielle du texte, de la description minutieuse des personnages et des décors. Ces textes qui demeurent résolument métonymiques ne sauraient être qualifiés d'expérimentaux, dans le sens où le sont les romans de Joyce, de Virginia Woolf ou de D.H. Lawrence. Intrigue non-existante ou devant être déchiffrée difficilement par le lecteur, structure temporelle qui, refusant la linéarité, joue sur les ruptures et les discontinuités, effacement complet de l'auteur pour laisser la place à de nombreuses consciences individuelles exprimées par un monologue intérieur, sont autant de techniques modernes auxquels Brookner n'a pas recours. L'utilisation expérimentale de la langue reflétée par l'emploi de phrases complexes, ambiguës et incomplètes ou par un langage fragmentaire, allusif et disloqué est aussi peu privilégiée par l'auteur que les grandes envolées lyriques.[1] L'écriture, tout en respectant les conventions littéraires du réalisme, en dénonce l'idéologie. Le cadre à travers lequel la vie est perçue — "l'organisation de l'expérience,"[2] dirait Patricia Waugh — est superficiellement le même que dans le roman du dix-neuvième siècle, mais il y a subversion au niveau de l'idéologie sur laquelle repose ce cadre.

Les textes de Brookner sont "modernes" surtout par leur remise en question des fondements philosophiques de l'écriture classique. Ces textes qui se veulent d'une lucidité absolue, sont "interrogatifs," refusant un point de vue unique et une réponse rassurante aux contradictions de la vie. L'auteur pose des questions ou adopte une position contradictoire, le lecteur devant apporter ses propres réponses:

> The interrogative text [...] disrupts the unity of the reader by discouraging identification with a unified subject of the enunciation. The position of the author [...] is seen as questioning or as literally contradictory. [...] it does literally invite the reader to produce answers to the questions it implicitly or explicitly raises. [...] the narrative does not lead to that form of closure, which, in classic realist texts, is also disclosure. [...] the interrogative text refuses a single point of view, however complex and comprehensive, but brings points of view into unresolved collision or contradiction. It therefore refuses the hierarchy of the discourses of classical realism, and no authorial or

---

[1] Pour cette définition du roman moderne, voir Lodge *Modes* 197.

[2] Waugh, *Metafiction* 28-30.

> authoritative discourse points to a single position which is the place of coherence of meaning.[1]

Pour employer les termes de Barthes, ce type de texte est "scriptible," est "un présent perpétuel," est "nous en train d'écrire."[2] Il "met en état de perte [...] déconforte [...] fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur..."[3]

La modernité de ces textes réside dans leur vision ironique et pessimiste. Au-delà du texte de surface, se profile une autre vision du monde, qui se presse à la lisière du contenu manifeste, le déborde et en dénonce les présupposés. La transgression de la norme réaliste réside ainsi dans la vision du monde véhiculée par les textes, plutôt que dans le style. L'opposition entre le Moi et le monde n'est jamais résolue et mène à l'aliénation de l'individu. La fin heureuse tant souhaitée par l'héroïne fait singulièrement défaut. Ses idées romanesques sont confrontées à la vie et se révèlent illusoires.

On trouve là toutes les caractéristiques du vrai texte "romantique," selon la définition qu'en donne Brookner :

> *Romance novels* [le romanesque] *are formula novels.* [...] *The true Romantic novel is about delayed happiness, and the pilgrimage you go through to get to that imagined happiness. In the genuine Romantic novel there is a confrontation with truth and in the "romance" novel a similar confrontation with a surrogate, plastic version of the truth. Romantic writers are characterized by absolute longing — perhaps for something that is not there and cannot be there.*[4]

Cette vision des choses, qui équivaut à une conception résolument "réaliste,"[5] dans le sens où elle refuse toute illusion consolante, toute fin heureuse utopique, est bien celle du vingtième siècle,[6] avec ses protagonistes lucides qui ne s'accordent aucune chimère à laquelle s'accrocher en face des contradictions de la vie. Ainsi le romantisme

---

[1] Belsey, *Critical Practice* 91, 92, 93.

[2] Barthes, *S/Z* 11.

[3] Barthes, *Le plaisir du texte* 25.

[4] Guppy 161.

[5] Ceci est à distinguer du "réalisme" du dix-neuvième siècle, ce mode d'écriture qui tente de reproduire "la vie" le plus fidèlement possible, tout en présentant au lecteur une vision réconfortante.

[6] Guppy 161.

serait plus "réaliste" que le réalisme, dans la mesure où la vision romantique se refuse tout leurre réconfortant, toute croyance au bonheur humain, du moins sur cette terre. Et c'est là que le romantisme du vingtième siècle va plus loin que celui du dix-neuvième,[1] en ne s'offrant même pas la consolation d'un bonheur à venir après la mort, d'une récompense différée pour pallier la souffrance de ce monde.

Il reste à vérifier notre hypothèse que les textes de Brookner, tout en ayant l'air de croire à l'illusion du bonheur et tout en prônant la raison et le contrôle de soi jusque dans leur langage et leur mode de narration, démontrent que cette attitude ne peut qu'apporter angoisse et frustration ; l'œuvre remet en question tout un mode d'éducation, tout un système de valeurs, toute une morale et n'offre aucune synthèse, aucune solution au problème de l'identité moderne, de la dualité des êtres. La fusion heureuse du Moi et du monde, ainsi que le pouvoir de la raison et la notion de progrès seraient purement illusoires.

Wilde dans son étude de l'ironie intitulée *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, contredit l'affirmation de certains critiques, selon laquelle l'ironie n'existe plus dans la littérature moderne et post-moderne ; au contraire, l'ironie est la réaction moderne par excellence à un monde sans unité.[2] Pour Wilde, le principe premier de l'ironie, qui est la différence entre réalité et apparence, concerne moins l'écart entre un monde extérieur et la perception qu'en a l'homme, que l'opposition entre d'une part, une vision d'harmonie, d'intégration, de fusion, la vision d'un monde cohérent (qu'il appelle "the aironic"[3]), et d'autre part la perception d'un monde fragmenté et incohérent. Pour Moretti aussi, l'ironie est une attitude typiquement moderne, la réaction à un monde agité, instable, fait de points de vue hétérogènes, un univers ambigu, où tout est relatif : "irony is a fundamental attitude of modern culture and consciousness. It is the voice of a polytheistic world, of a society in

---

[1] La distinction, dans les "textes classiques réalistes" du dix-neuvième siècle, entre visions réaliste et romantique, s'estompe dans la mesure où ces textes présentent l'illusion d'un bonheur possible.
[2] Wilde, *Horizons* 2.
[3] Wilde, *Horizons* 30.

progress, of a many-sided, curious, doubtful and dialogic mind. Irony is the language of restlessness and change."[1]

Wilde distingue trois visions ironiques : "mediate, disjunctive et suspensive," qu'il associe à trois types d'écriture. "Mediate irony" est la vision du monde présente dans la littérature du siècle précédent, qui présuppose un univers stable dans lequel un idéal d'harmonie a été perdu, mais est récupérable :

> ...*mediate irony* [...] imagines a world lapsed from a recoverable norm. [...] The ideal [...] is one of recovery, an ideal of harmony, integration and coherence. [...] the possibility of recuperation, of mending the fracture, persists, and with it, the dream — moral, psychological, or interpersonal — of wholeness.[2]

La vision ironique est présente dans la mesure où la vie est perçue en termes de dichotomies (notamment entre le moi et le monde), mais l'art résout les antithèses en présentant une "fin heureuse." Ce que Wilde nomme "disjunctive irony" est typique de la littérature dite moderne et notre hypothèse est que les romans de Brookner correspondent à ce deuxième type. Le rêve d'un monde harmonieusement uni est opposé à la perception d'un univers décousu ; ces deux possibilités sont opposées l'une à l'autre sous forme d'un paradoxe si irréductible qu'il génère une incapacité d'agir et un sentiment de tristesse infinie. La troisième forme d'ironie, "suspensive irony," est celle de la littérature dite postmoderne, dans laquelle la quête du Paradis n'existe plus et où le désordre inhérent au monde est accepté comme inévitable.

Puisque le modernisme des romans de Brookner semble résider dans ce type de vision ironique de l'univers et que l'ironie est la stratégie fondamentale employée, il conviendra de définir la notion d'ironie et d'en analyser le fonctionnement dans le roman de manière plus précise. Le concept d'ironie a, depuis la tradition antique, fait l'objet de nombreuses réflexions, qui attestent des problèmes multiples que pose sa description. Nous tenterons pour le moment de décrire le

---

[1] Moretti, Franco. *The Way of the World*. Londres: Verso, 1987. p. 97.

[2] Wilde, *Horizons* 9-10.

son véritable fonctionnement, en l'abordant que de contourner la difficulté en divisant es. Nous étudierons par la suite les catégories ntes dans le texte de Brookner.

toute ironie implique en premier lieu une se, un contraste entre apparence et réalité. n de contradiction est au cœur du concept deux niveaux hiérarchiques superposés, d'une ne "apparence" de la réalité (telle qu'elle est victime), d'autre part une conception éclairée elle est perçue par un ironiste ou par un n a un). Ces deux conceptions de la réalité ncompatibles ou contradictoires. Comme le hioni, le dictionnaire *Petit Robert* donne la disant le contraire de ce qu'on veut faire par celle de Freud : "L'ironie consiste contraire de ce que l'on veut suggérer."[1] La ie est donc la suivante : "L, en énonçant A, A."[2] Les deux niveaux distingués par Muecke e premièrement, sens littéral ou manifeste et able ou inversé. Le sens intentionnel est la n d'antonymie. M. Le Guern cite Clausier *t de connaître et de parler* (1728) : "L'ironie el on fait entendre autre chose que ce que aussi Crevier dans *La Rhétorique française* e quelquefois pour simple supposition ce qui s qu'il ne veut pas dire crûment et en propres ent d'"innocence" paraît indispensable, qu'il eté de la part de la victime, ou bien d'une de l'ironiste.

é du phénomène de l'ironie est l'attaque :

ronie." In Centre de recherches linguitiques et sémiologiques 11 et 14.

e histoire de la notion d'ironie." In Centre de recherches *Linguistique et Sémiologie* 56 et 58.

l'ironie agresse, dénonce, vise une "cible," est constitutivement subversive. Pour Olivier Reboul, "l'ironie est une arme."[1] L'ironie comprend aussi un élément de dissimulation, d'insincérité, dans la mesure où celui qui ironise fait semblant de croire à l'"apparence"; le locuteur simule la crédulité. Il doit y avoir non seulement intention ironique, mais aussi un "récepteur" ou "décodeur" de l'ironie, sans lequel elle risque de demeurer incomprise. L'ironie est foncièrement ambiguë, car le récepteur, balloté entre deux lectures contradictoires n'est jamais assuré de la percevoir correctement. Ceci amène à poser le problème des indices de l'ironie, qui indiquent que l'on pense le contraire de ce que l'on dit. "Le décodage de l'ironie met en œuvre les compétences culturelles de l'émetteur et du récepteur"; à ce titre, l'ironie, loin de n'être qu'un simple procédé rhétorique, intervient dans le fonctionnement de la communication.

La vision ironique varie selon sa mise en œuvre, selon sa portée et selon l'intention de l'auteur.

Les deux grands types de mises en œuvre de l'ironie que distingue Muecke, et qui sont toutes deux à l'œuvre chez Brookner, semblent correspondre respectivement à ceux décrits par C. Kerbrat-Orecchioni, entre d'une part "Ironie référentielle [ou situationnelle] : relation duelle qui intervient entre [...] le support ou siège de l'ironie [...] et [...] un observateur qui perçoit comme ironique cette attitude ou ce comportement," et d'autre part "Ironie verbale" qui "implique un trio actantiel : [...] le locuteur [...] tient un certain discours ironique à l'intention" du "recepteur, pour se moquer d'un tiers, [...] la cible."[2]

La première grande catégorie d'ironie décrite par Muecke est appellée "dramatized irony"[3] ou "observable irony" : une situation dans laquelle il n'y a pas d'ironiste apparent et où l'ironie dépend de la perception d'un observateur.[4] La victime innocente, aveuglée, ne sait

---

[1] Reboul, Olivier. *Introduction à la rhétorique*. Paris: P.U.F. (Coll. premier Cycle), 1991. p. 139.
[2] Kerbrat-Orecchioni 15-17.
[3] Muecke, *Compass* 92.
[4] Muecke, *Irony* 36.

se trompe, reste persuadée d'avoir raison et est tout à fait les choses se passeront comme prévu.[1] Voici la définition e Muecke :

> mode the ironist does not appear either as an impersonal voice or in any ise. He simply arranges that the characters of his play or novel, story, e narrative, or dramatic monologue expose themselves in their ironic ament directly to the audience or reader.[2]

e catégorie comprend ce que Muecke nomme "irony of character, of situation, or of ideas."[3] Nous avons "irony of squ'il y a revirement ironique, lorsqu'un personnage obtient re de ce qu'il souhaitait et pensait obtenir.[4] "Irony of ou "self-betraying irony" intervient quand la fausse image ersonnage de lui-même est démentie par l'image du qui est présentée par le texte.[5] Ce type d'ironie fait partie gorie plus générale, où le personnage a une vision fausse du qui l'entoure ; comme Don Quichotte, il vit dans un monde . Il se trouve dans une "situation impossible" — "irony of — parce que paradoxale.[6] "Irony of ideas" (ou "irony of est définie par Muecke comme les contradictions internes à ou à une notion philosophique.[7]

le deuxième cas, il y a intention ironique de la part d'un ui feint de partager les illusions de la victime, tout en a véritable position par ce qu'il dit (son intonation par u bien par le contexte dans lequel il le dit. Muecke qualifie ion d'"instrumental irony" : "a game for two players [...] t, in his role of naïf, proffers a text but in such a way or in ext as will stimulate the reader to reject its expressed literal

---

or victim is the man who blindly asserts that something is or is not the case, or pects something to happen or not to happen; he does not even remotely suspect that ot be as he supposes them to be, or might not turn out as he expects them to." *ass* 30.

pass 92.

y 22-23.

86 et Muecke, *Compass* 102.

87 et Muecke, *Compass* 107.

87-88 et Muecke, *Compass* 113.

23 et *Compass* 113.

meaning in favour of a 'transliteral' meaning of contrasting import."[1] Nous verrons que c'est ce type d'ironie qui est en jeu dans les textes parodiques de Brookner.

Ces deux modes d'ironie diffèrent non seulement quant au nombre et à la nature des actants," au "matériau qu'ils investissent,"[2] mais il y a aussi déplacement quant au siège de la naïveté (l'"innocence," dans les termes de Muecke).

Premièrement, en ce qui concerne les actants, dans "observable irony" les choses sont "perçues ou présentées ironiquement,"[3] il n'y a plus d'ironiste et donc plus d'insincérité ironique,[4] le rôle de l'ironiste étant joué par le lecteur.[5] C'est "l'observateur qui ironise le matériau brut [...] L'ironie est à la fois dans le regard qu'on porte sur les choses, et dans les choses qui le sollicitent."[6] Cette "ironie référentielle" est une "relation duelle, qui intervient entre [le] support ou siège de l'ironie (telle situation, telle attitude comportementale) et [un] observateur qui perçoit comme ironique cette attitude ou ce comportement."[7] Il est bien évident, toutefois, que l'ironiste est l'auteur, qui met en place la situation ironique, mais cette fois (contrairement à ce qui se passe dans "Instrumental Irony") il ne se montre pas, se contentant de "tirer les ficelles" : "He himself [the ironist] is the puppet-master and as such is out of sight."[8]

Deuxièmement, la contradiction ne se situe plus entre deux "niveaux sémantiques," mais entre "deux faits contigus" (qui sont ici des idées abstraites). Le texte ironique de Brookner juxtapose sans arrêt deux visions opposées du monde, le "sens intentionnel" devant être déduit, non à partir de ce que dit l'ironiste, mais à partir d'un

---

1 Muecke, *Irony* 39.

2 Kerbrat-Orecchioni 17.

3 "what I shall call Observable Irony (things seen or presented as ironic)". Muecke, *Irony* 22.

4 "in what I have called Observable Irony — for example the irony of the robber robbed — there is no ironist and hence no ironic pretence." Muecke, *Irony* 36.

5 "the roles of the ironist and the audience-interpreter being fused into one: the observer with a sense of irony." Muecke, *Irony* 41.

6 Kerbrat-Orecchioni 17.

7 Kerbrat-Orecchioni 17.

8 Muecke, *Compass* 92.

contexte qu'il nous met devant les yeux.[1]

Troisièmement, l'élément d'innocence, de naïveté est déplacé : le lecteur se trouve en face, non pas d'un ironiste qui fait semblant, mais d'une victime innocente :

> The alazon or victim is the man who blindly asserts that something is or is not the case, or confidently expects something to happen or not to happen; he does not even remotely suspect that things might not be as he supposes them to be, or might not turn out as he expects them to.[2]

Ce n'est que dans ce type de situation ironique que l'on trouve le véritable "alazon," la victime innocente de l'ironie.[3] La victime typique de toute situation ironique est fondamentalement innocente, naïve.[4]

En ce qui concerne la portée de l'ironie, la vision ironique peut ne concerner qu'une victime isolée. Ce qui est apparemment le cas de l'héroïne de Brookner, qui est continuellement tournée en dérision par son auteur. Ou bien elle peut porter sur toute une époque, sur la condition humaine elle-même, perçue alors comme métaphysiquement ironique, voire absurde. Nous démontrerons que c'est le cas des romans de Brookner, qui offrent un commentaire moral sur l'époque contemporaine par le biais de l'héroïne.

L'ironie est considérée comme un type de communication entre l'auteur et le lecteur. Ici aussi deux grandes formes d'intention ironique semblent se dessiner, appelés respectivement "dialogique" et "monologique" par Bakhtine, "open" et "closed" par Muecke, et "rhétorique ou socratique" et "tactique ou kirkegardienne" par Bange. Selon Bange :

---

1 "the real meaning is meant to be inferred [...] from the context..." Muecke, *Irony* 35.

2 Muecke, *Compass* 30.

3 "it is only in observable irony, it seems, that we have alazony and the alazon, alazony being defined as the confident unawareness found in or imputed to the alazon, the victim of irony." Muecke, *Irony* 36-37.

4 "The typical victim of an ironic situation or event is essentially an innocent." Muecke, *Compass* 30.

> ...loin de "jouer le jeu" de l'évidence des présuppositions d'un énoncé, comme c'est le cas dans l'assertion directe et dans l'échange naïf, l'ironie sert à déjouer cette évidence, en opposant, dans une sorte de dialogue simultané, un second modèle du monde au premier explicitement cité.
> Mais on peut concevoir deux manières de déjouer l'évidence [...]
> 1. par la négation du premier modèle du monde et l'affirmation du second : la problématisation débouche alors sur un consensus nouveau [...] sur une vérité nouvelle. L'ambiguïté ironique est résolue;
> 2. par la mise en question du premier modèle du monde, qui peut s'analyser comme la disjonction de deux affirmations contraires. L'ambiguïté demeure sans solution.[1]

Selon Muecke, "open or paradoxical irony" présente une vision du monde qui est foncièrement contradictoire, alors que dans "closed irony" l'ironiste adopte une position de supériorité, même s'il est aussi victime de la situation ironique.[2] Cette "position de supériorité" peut être par rapport à un personnage victime de son aveuglement ou bien peut dénoter une prise de position de la part de l'auteur, qui laisse entrevoir son opinion par rapport aux visions du monde qu'il met en opposition. Il s'agira de décider si les romans de Brookner sont "dialogiques" ou "monologiques," c'est-à-dire s'ils se contentent de poser des paradoxes ou s'ils portent un jugement.

Mais ce texte ironique est, à son tour, démenti. La résurgence du mythe dans le mode ironique est illustrée par ces romans, qui semblent porter un "troisième" texte dans leur structure profonde, dans leur forme interne. Ces récits en apparence référentiels, métonymiques, recèlent une structure métaphorique, qui est le principe fondamental d'organisation du récit, la forme inhérente du texte fermé sur lui-même. Nous ne nous situons plus ici au niveau de ce que le texte montre ou dit, mais au niveau plus profond de la signification de l'œuvre. L'expression métaphorique isole les principes structuraux du texte ; elle est la pure expression de la forme du texte, la mise à nu de ses règles d'organisation.

---

[1] Bange, P. "L'Ironie : essai d'analyse pragmatique." In Centre de recherches linguitiques et sémiologiques de Lyon, *Linguistique et Sémiologie* 70.

[2] Muecke, *Irony* 46-51.

Cet autre texte ne serait qu'un aspect supplémentaire de leur modernité. Si, comme nous l'avons vu, le texte réaliste met l'accent sur la "fonction référentielle," le texte métaphorique, privilégié par le modernisme, met en avant la "fonction poétique" de Jakobson : "l'énoncé, dans sa structure matérielle, est considéré comme ayant une valeur intrinsèque."[1] Le roman moderne, en privilégiant ce principe d'organisation esthétique, est formaliste :

> To compensate for the diminution of narrative structure and unity, alternative methods of aesthetic ordering become more prominent, such as [...] mythical archetypes, and the 'repetition-with-variation' of motifs, images, symbols–a technique variously described as 'rhythm', 'Leitmotif' and 'spatial form'.[2]

Comme le remarque D. Lodge (qui fait lui-même la différence entre textes métaphoriques et textes métonymiques), N. Frye et Jakobson proposent la distinction entre métaphore et métonymie comme modèle pour celle entre, respectivement, "littérature mythique et littérature réaliste."[3]

Durand et Mauron utilisent aussi le terme "mythe" dans son sens le plus général : une structure formelle sous-jacente qui régit le texte, son "armature," sa "forme totale," son "architecture,"[4] qui donne au récit sa forme. "Ce n'est pas la forme qui explique le fond et l'infrastructure, mais bien au contraire le dynamisme qualitatif de la structure qui fait comprendre la forme."[5] Cette structure signifie d'elle-même et est chargée "d'une signification affective beaucoup plus qu'intellectuelle."[6] Durand démontre que cette structure vient d'une "réalité identique et universelle de l'imaginaire,"[7] réalité qui est préalable à toutes les "incidentes caractérielles et sociales."[8]

Il s'agit de vérifier l'hypothèse que, tout en conservant la

---

[1] Ducrot et Todorov 427.
[2] Lodge, *Modes* 46.
[3] Lodge, *Modes* 112.
[4] Mauron 196.
[5] Durand, *Les structures anthropologiques* 414.
[6] Durand, *Les structures anthropologiques* 413.
[7] Durand, *Les structures anthropologiques* 438.
[8] Durand, *Les structures anthropologiques* 455.

structure narrative cohérente du texte réaliste classique, associée à une vision ironique moderniste, les romans de Brookner, dans leur forme profonde, rejoignent une écriture "métaphorique" (ou "mythique"). Chaque roman individuel, ainsi que les douze romans pris dans leur ensemble, semblent être la manifestation d'une structure latente abstraite, qui est celle du cercle, perceptible en filigrane et qui donne à l'œuvre son unité propre. La forme contient le message : "What the poet meant to say [...] is literally, the poem itself."[1] L'"épiphanie" (dans le sens joycien de la révélation, de la vision fulgurante de l'essence de l'existence) de l'œuvre de Brookner est cachée dans sa structure temporelle.

Cette forme métaphorique se manifeste par la répétition et est renforcée par la structure temporelle, qui est fondée sur la mémoire. Or, en privilégiant la répétition, la littérature devient rite, imitant l'action humaine dans son ensemble, reproduisant le rythme cyclique de la nature. La forme profonde du texte rejoint ainsi le "mythe," dans le sens d'un récit littéraire dans lequel se projettent à la fois le rythme de la nature et le désir de le maîtriser. Le rite a pour but de reprendre le caractère répétitif de la vie en tentant de la rendre intelligible. Plus le désir d'imposer un ordre à la vie est fort, plus la répétition s'accentue. Le mythe est l'expression la plus pure de ce désir de comprendre le sens de la vie (qui dans le texte réaliste est masqué en accentuant le contenu, le référentiel), de soumettre la nature à la civilisation.

Si pour N. Frye ces archétypes qui façonnent la pensée trouvent leur source dans la Bible, Durand et Bachelard situent leur origine dans l'imaginaire préalable à toute pensée logique. Pour ces derniers, l'inconscient collectif, tel que le définit Jung, trouve sa racine dans la matière qu'il y a au fond de tout être et qui est l'essence propre à l'imaginaire, toute image contenant matériellement son sens.[2] Nous ne retiendrons ici que les deux formes extrêmes d'organisation métaphorique des images que Frye nomme "archetypal" et "demonic,"[3] entre lesquelles oscillent tous les modes d'écriture de façon plus ou

---

[1] Frye 87.

[2] Durand, *Les structures anthropologiques* 60.

[3] Frye 141 et 147.

moins évidente, et qui semblent correspondre grossièrement aux régimes "diurne" et "nocturne" de l'image chez Durand. Comme nous l'avons déjà dit, les images "apocalyptiques," associées au Paradis, offrent une vision d'espoir, d'harmonie et de fusion des contraires (que ce soit sur un plan individuel, sexuel, social ou métaphysique) ; à l'opposé on trouve les images "démoniaques," qui accentuent la différence, la séparation, le conflit, la futilité et l'absurdité de la condition humaine. Pour Frye, les premières peuvent être représentées par les formes géométriques de la ligne droite, de la spirale ascendante ou du cercle parfait[1] et les deuxièmes par celles du labyrinthe, de la "spirale sinistre" descendante et du cercle illustré par un serpent qui se mord la queue. Le dualisme des métaphores apocalyptiques et démoniaques se retrouve dans celles du jour et de la nuit, l'éclat victorieux de la lumière se découpant sur un fond de ténèbres.[2] Ces deux pôles sont respectivement "désirable" et "indésirable,"[3] l'idéal étant de faire coïncider plaisir et moralité, individu et société, dans un univers où la vertu est récompensée, où le Christ renaît.

Ainsi il reste, au bout du compte, la structure sous-jacente du cercle, dont le contenu reste à déterminer, ainsi que le sens ultime : serpent qui se mord la queue, cercle unificateur ou cycle? Est-ce que le texte métaphorique s'arrête à une structure circulaire (enfermement - retour à l'origine) ou est-ce que celle-ci se prolonge en structure cyclique (vie - mort - renaissance)? Est-ce que le mot final appartient au mode ironique avec sa conception "démoniaque"[4] ou est-ce que le retour au mode mythique laisse sous-entendre un message plus optimiste?

Après avoir défini les trois textes présents dans les romans de Brookner, il est maintenant temps d'examiner plus profondément les relations entre ces différents modes d'écriture et le rôle de l'auteur

---

[1] Frye 145.
[2] Durand, *Les structures anthropologiques* 70.
[3] Frye 155.
[4] Frye 151.

dans leur agencement.

L'utilisation manifeste de nombreuses références littéraires semble montrer du doigt la complexité d'une écriture qui, sous couvert d'un réalisme classique, s'applique à le saper, en combinant divers modes d'écriture. Le réalisme n'est en fait que reprise des modèles littéraires du passé visant à en démanteler les mécanismes, dans des romans qui mettent en œuvre diverses formes d'intertextualité.

Quelques définitions s'imposent ici. Il convient d'abord de préciser le sens du terme "intertextualité."

Il faut se méfier d'utilisations abusives ou excessives de ce terme. Premièrement, ainsi que le souligne Henri Suhamy, "on ne devrait parler d'intertextualité que quand il y a, d'un texte à l'autre, une véritable greffe littéraire, fusion, engendrement."[1] Deuxièmement, il ne faut pas confondre comparaison et intertextualité : il nous semble que dans le premier cas c'est le *lecteur* qui trouve des ressemblances entre deux textes, et dans le deuxième c'est l'*auteur* lui-même qui "mélange" des textes, reprenant des écrits antérieurs sous une forme ou une autre. Troisièmement, il ne faut pas effacer les distinctions entre les diverses manifestations de l'intertextualité.

Comme le dit John Hannay, dans son étude sur Margaret Drabble, notre destin est façonné par notre culture : "real life often structures itself according to patterns familiar from literary tradition. [...] One never escapes totally from the cultural encodings that shape our language, they are our fate."[2] L'intertexte est ainsi défini de façon générale comme l'ensemble des codes culturels qui déterminent notre destin et d'où découle cette impression de "déjà-vu" que nous avons en lisant un texte :

> The term *intertextuality* describes this sense of life repeating a previously heard story, of life predestined by the patterns that have shaped our consciousness. The *intertext* of a story is the set of plots, characters, images, generic codes,

---

[1] Suhamy, Henri. Résumé : "Critique de la notion d'intertextualité." *S.A.E.S. XXXIIe Congrès.* Université des Sciences Humaines de Strasbourg: Strasbourg, 1992. pp. 85-86.

[2] Hannay, John. *The Intertextuality of Fate : A Study of Margaret Drabble.* Columbia: University of Missouri Press, 1986. p. 7.

> and literary conventions it calls to mind for a given reader [...] creating a general sense of a work of art reflecting a tradition. [...] The intertext is not simply another text to which a work alludes directly or indirectly. Multiple texts or verbal messages are present in any given text through shared elements, and *intertext* refers to these shared aspects rather than simply to the texts themselves.[1]

L'intertextualité ainsi décrite, correspond à la définition compréhensive de Michael Riffaterre, à "la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie."[2] C'est ce que Gérard Genette nomme la "transtextualité" du texte, "tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes."[3] Comme le dit si bien ce dernier, on peut "traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure."[4] Nous adoptons dans cette étude le terme "transtextualité" pour parler de cette présence plus ou moins littérale d'un texte dans un autre où elle institue des relations d'imitation et de transformation. Elle inclut aussi bien le plagiat et la citation que des empreintes moins manifestes.

La présence d'autres textes dans les romans de Brookner apparaît à plusieurs niveaux. Lorsque la "répétition " d'une écriture antérieure concerne le genre, il s'agirait de ce que Genette qualifie de relation "architextuelle," taxinomique.[5] L'œuvre de Brookner fait écho à des genres et à des conventions littéraires du dix-neuvième siècle et du modernisme.

Mais la transtextualité se trouve aussi au niveau de similarités entre un roman de Brookner et un livre antérieur, l'influence de l'hypotexte se manifestant sur différents plans, que ce soit celui des principaux personnages et de leurs relations, ou celui de l'intrigue. C'est ce que Genette qualifie d'"hypertextualité" : "J"entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se

---

[1] Hannay 2.
[2] Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris:Seuil (Coll. Poétique), 1982. p. 8.
[3] Genette, *Palimpsestes* 7.
[4] Genette, *Palimpsestes* 16.
[5] Genette, *Palimpsestes* 11.

greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire."[1] L'hypertexte ne parle pas obligatoirement de l'hypotexte, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans l'hypotexte, qu'il "évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement [...] le citer."[2] L'hypertextualité des textes brookneriens prend essentiellement une forme parodique, technique de prédilection des postmodernistes et qui peut être élevée au statut de genre[3] : "Parody is one of the major forms of self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse."[4]

S'il désire faire passer son message, l'auteur doit guider le lecteur, doit lui fournir des indices.[5] Sans pour autant s'adresser directement au lecteur comme dans ce qui a été qualifié de "surfiction" (lorsque le narrateur fait ouvertement intrusion dans son récit), il semblerait que Brookner utilise l'intertextualité, telle que la définit Genette, pour "révéler les règles du jeu" au lecteur. Genette réserve le terme "intertextualité" pour indiquer "une relation de coprésence entre plusieurs textes."[6] Cette fois la transtextualité ne concerne plus les résonances entre textes, mais la présence effective d'autres textes dans le texte moderne, sous la forme de citations ou d'allusions, qui relèvent de la voix narrative. Les modèles littéraires du dix-neuvième siècle dont s'inspire son héroïne, sont signalés de diverses façons par l'auteur, comme pour souligner à quel point sa protagoniste confond littérature et vie : souvent un personnage lit un roman du dix-neuvième siècle, parfois il écrit suivant ces modèles, ou encore en est spécialiste et enseignant. Parfois le titre d'un roman fait écho à une œuvre antérieure, parfois le nom d'un personnage évoque quelque "fantôme de papier" ; de façon plus explicite certains romans ont en épigraphe des citations tirées d'un texte antérieur. Ainsi Brookner se sert de l'intertextualité pour indiquer au lecteur l'hypertextualité des romans.

---

1 Genette, *Palimpsestes* 11.

2 Genette, *Palimpsestes* 12.

3 Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. Londres: Methuen, 1985. p. 19.

4 Hutcheon 2.

5 "If the desired response is a reaction to the recognition and interpretation of parody, then the producer of the text must guide and control the understanding of the reader." Hutcheon 89.

6 Genette, *Palimpsestes* 8.

Ainsi la question suivante se pose à nous : est-ce que le fait même de combiner plusieurs types d'écriture, de mélanger les genres, d'avoir recours à la transtextualité, de présenter une structure de "palimpseste" (ecriture sur une écriture antérieure), ne situerait pas les romans de Brookner dans un autre genre que le réalisme ou le modernisme? Ne pourrait-on pas parler de romans postmodernes, à la fois à cause de l'utilisation de la transtextualité et de la réflexivité de cette écriture qui se réfère non pas au monde réel, mais à une autre forme d'écriture?

Finalement, nous pouvons nous demander quel est le sens de cette double subversion, d'abord des illusions de bonheur romanesque véhiculées par le texte conventionnel, et ensuite de la possibilté de résoudre intellectuellement les contradictions inhérentes à la vie en les contenant esthétiquement. L'écriture, en tant qu'acte, semble rejoindre la vie de l'auteur, dans une œuvre qui présente de nombreux aspects autobiographiques et qui offre ainsi une réflexion sur les rapports entre art et vie. L'œuvre toute entière serait une véritable investigation sur le sens de l'être, définition même du mot "ontologie."

La problématique de cette étude donc, après de nombreuses hésitations et retours en arrière, se définit ainsi : comment les apparences d'une écriture conformiste est-elle subvertie par d'autres modes d'écriture dans les romans parodiques d'Anita Brookner? Et quel est le sens de cette combinaison de genres? Quelle est l'intention de l'auteur?

Le secret de l'intention de l'auteur réside peut-être dans le fait que les romans ont de nombreux points communs : selon une écriture identique, ils reprennent les mêmes thèmes et les mêmes personnages.

Ils se situent tous en Angleterre au vingtième siècle, plus précisément à Londres. Cependant les personnages principaux ont des origines étrangères (juives) et vont parfois en Europe continentale, notamment en France. Leur univers est limité à celui de la "middle-class," les romans faisant preuve d'une conscience aiguë des différences de classe sociale. Les personnages sont divisés en deux grandes

catégories, que l'on pourrait appeler les "hédonistes" et les "stoïques," selon divers critères. Les "bons" sont les perdants et les "méchants" gagnent dans un monde injuste, où une conduite vertueuse n'est pas récompensée, où un comportement moral ne mène qu'à la solitude. Les désirs de l'héroïne, fondés sur ses lectures, ne sont pas compatibles avec la réalité du monde extérieur. L'action est réduite à une double tentative : d'abord se détacher du passé familial, ensuite fonder sa propre famille. Les mêmes thèmes : amour, enfance, relations familiales, ainsi que solitude, vieillesse, maladie et mort reviennent au fil des textes, dans une œuvre hantée par le passé et par la mélancolie. Les contradictions qui sous-tendent toute l'œuvre se retrouvent dans la personnalité de l'héroïne, être fragile, tiraillé entre deux tendances extrêmes, à la fois froidement raisonnable et extrêmement sensible. Le choix de la raison, de la maîtrise de soi, du stoïcisme ne lui apporte que frustration et angoisse. Chaque roman respecte en apparence une écriture traditionnelle, mais des images récurrentes, des répétitions obsessionnelles indiquent une structure sous-jacente, confirmée et renforcée par une structure temporelle circulaire et une écriture qui revient sur elle-même, que ce soit au niveau des mots ou à celui de l'intrigue.

Aussi, comme l'affirme un critique : "Anita Brookner's novels have tended to revolve around one female character, usually single and often in a period of transition."[1] Effectivement, presque tous les romans de Brookner sont centrés sur un personnage féminin.[2] Elles ont toutes un passé familial si semblable, se ressemblent tellement physiquement et psychologiquement, et sont affrontées à une destinée si analogue, qu'on ne peut guère douter qu'il s'agisse d'une seule et même héroïne présentée sous des noms différents.

Il serait utile de préciser ici l'emploi du terme "héroïne" : le même personnage principal revient de roman en roman, formant ainsi

---

[1] Compte rendu de *A Friend from England*. *The Times* 20 août 1987: 15. Raphael, Isabel. "A Friend in Need."

[2] Ruth Weiss (*A Start in Life*), Kitty Maule (*Providence*), Frances Hinton (*Look at Me*), Edith Hope (*Hotel du Lac*), Blanche Vernon (*A Misalliance*), Rachel (*A Friend from England*), Fay Langdon (*Brief Lives*), Harriet Lytton (*A Closed Eye*) et Anna Durrant (*Fraud*).

le noyau, l'âme de l'œuvre. La démarche de Brookner est la même que celle de Henry James, telle qu'il la définit dans sa préface de *Portrait of a Lady* :

> Trying to recover, for recognition, the germ of my idea, I see that it must have consisted [...] in the sense of a single character, the character and aspect of a particular engaging young woman, to which all the usual elements of a 'subject', certainly of a setting, were to need to be super-added.[1]

L'héroïne qui affronte sa destinée est l'élément central, "la pierre angulaire" autour de laquelle les romans sont construits.[2] Les événements sont perçus à travers la conscience de ce personnage central. Là aussi le procédé employé par Brookner fait de nouveau écho à celui de James :

> 'Place the centre of the subject in the young woman's own consciousness,' I said to myself, 'and you get as interesting and as beautiful a difficulty as you could wish. Stick to that — for the centre; put the heaviest weight into that scale, which will be so largely the scale of her relation to herself'.[3]

Les personnages secondaires servent à éclairer cette personnalité centrale et ce qu'elle représente. Comme ceux de James, ils peuvent être qualifiés de "wheels to the coach,"[4] de "the group of attendants and entertainers who come down by train when people in the country give a party,"[5] de "satellites,"[6] ou encore de "privileged high officials [...] who ride with the king and queen."[7] Ils aident à définir "l'héroïne," par analogie, ou plus souvent, par opposition. Ces personnages n'ont pas tous la même importance, certains étant indispensables parce qu'ils entrent en opposition directe avec l'héroïne. Quant aux autres, s'ils sont "une nécessité qui les fait concourir à la bonne marche de l'appareil," étant "indispensables à sa solidarité, indispensables à son fonctionnement," ils ne sont néanmoins que "des boulons, des vis, des

---

[1] James, Henry. *Portrait of a Lady*. 1881. Harmondsworth: Penguin, 1986. Préface, p. 42.
[2] "this single small cornerstone, the conception of a certain young woman affronting her destiny..." James, Préface à *Portrait of a Lady* 47.
[3] James, Préface à *Portrait of a Lady* 50.
[4] James, Préface à *Portrait of a Lady* 52.
[5] James, Préface à *Portrait of a Lady* 51.
[6] James, Préface à *Portrait of a Lady* 50.
[7] James, Préface à *Portrait of a Lady* 53.

rivets qui peuvent bien passer inaperçus"; ils ne sont que des "accessoires" pour les "pièces principales" du jeu.[1]

Il y a tellement de ressemblances, d'échos d'un roman à l'autre qu'il a paru souhaitable de les traiter comme des variations sur un seul sujet, dans une approche synchronique, qui s'efforcera de faire apparaître les figures dominantes d'un réseau où tout fait sens, en mettant à jour les récurrences à travers les variations du texte. Les romans seront traités d'abord dans leur ensemble et non pas comme des entités séparées. Une étude sémiotique des personnages se justifie par le caractère répétitif de leurs caractères et du rôle qu'ils jouent dans les textes.

Néanmoins, une approche diachronique s'est aussi avérée indispensable, dans la mesure où l'héroïne évolue (en âge et en expérience) dans une œuvre qui, par ailleurs, fait preuve d'une maîtrise technique croissante. Les romans présentent (avec les quelques variations mentionnées ci-dessus) une seule et même héroine, qui vieillit. Ces textes reprennent les mêmes thèmes et personnages, mais en présentant l'héroïne sous un angle évolutif, la confrontant aux étapes successives de la vie. On s'efforcera de démontrer que la structure sous-jacente du cercle, révélée par une étude temporelle (dans le sens de Genette) des romans, s'applique non seulement à chaque roman individuel, mais à l'ensemble des douze romans.

Le problème du choix des citations s'est alors posé, car il fallait appuyer les affirmations sur des exemples pris dans l'ensemble des romans. Il était impossible de parler, par exemple, du milieu, de l'opposition des types de personnages ou des caractéristiques de l'héroïne dans l'œuvre tout entière, sans justifier de telles observations. Dans un premier temps, le corps du texte comprenait tant d'exemples que les citations prenaient le pas sur la démonstration critique. Pour

---

[1] Lecour, Charles. *Les personnages de la* Comédie Humaine. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1966. p. 12.

résoudre ce problème, nous avons essayé de choisir les citations de façon à couvrir tous les romans et de renvoyer aux notes où on trouvera d'autres exemples. Aussi, le chapitre trois est accompagné de tableaux de citations.

Nous en venons maintenant à la définition du corpus, qui est constitué des douze premiers romans[1] sur les quinze parus jusqu'à ce jour. Les trois derniers romans — *A Family Romance*, *A Private View* et *Incidents in the Rue Laugier* — ne seront que brièvement mentionnés dans la conclusion. Notre choix fut guidé principalement par trois critères. Au départ il semblait prudent d'arrêter le corpus dans le temps, étant donné que Brookner continuait à publier un roman par an. Ensuite, les trois derniers romans reprennent en gros les mêmes thèmes, les mêmes types de personnages et la même forme d'écriture que les douze premiers, confirmant ainsi notre interprétation de l'œuvre. Enfin et surtout, notre hypothèse est que les douze premiers romans forment un tout organique, à la fois homogène et évoluant chronologiquement, supposition que n'a fait que confirmer la parution du treizième, où une cassure très nette apparaît au niveau de l'âge du focalisateur.

L'ensemble constituée par les douze premiers romans de Brookner n'est pas simplement invention de notre part mais s'affiche nettement dans son œuvre, qu'il soit consciemment voulu ou non. Le premier roman, *A Start in Life*, pose d'emblée le problème, qui est à l'origine même de l'œuvre, en débutant par ces mots : "*Dr Weiss, at forty, knew that her life had been ruined by literature.*" Le douzième roman, *Fraud* (traduit par *Impostures* en français) représente la tentative de conclusion du problème examiné par l'ensemble des autres. Il revient au premier à plusieurs niveaux : il reprend l'intrigue là où celui-ci s'était arrêté ; il réitère littéralement certains de ses termes ; par sa structure temporelle il contient les onzes romans précédents et la

[1] Voir la page précédent cette introduction pour les titres de ces douze romans, ainsi que les dates de parution, les éditions et les abréviations utilisées. Voir aussi la bibliographie pour l'indication des différentes éditions, ainsi que pour les derniers romans.

dernière héroïne retrouve presque le même âge que la première.

Cette structure circulaire de l'ensemble que forment les douze premiers romans aurait-elle une signification symbolique? Le système duodécimal apparaît dans beaucoup de cas comme base de mesures usuelles : on le retrouve dans les divisions du Temps, dans la classification kantienne, dans les monuments anciens, dans le système occulte du zodiaque, dans la mythologie classique et dans divers textes sacrés... Peut-on considérer que le duodénaire véhicule une signification dans les textes de Brookner?

Mon travail s'attachera d'abord à l'aspect le plus apparent des textes, le premier chapitre décrivant l'ancrage des romans dans un temps et dans un espace limités et le deuxième montrant que Brookner pousse l'écriture réaliste jusqu'au déterminisme, insistant sur le rôle de l'hérédité, du passé familial et de l'enfance dans la formation de la personnalité de son héroïne, qui est d'emblée présentée comme perdante.

Le chapitre trois tentera de brosser un portrait de cette héroïne, montrant comment l'auteur la définit par toute une foule de détails réalistes et par opposition à une rivale, et comment elle l'utilise pour exprimer une certaine conception de la vie. La vision ironique du monde qu'a l'auteur se précise ici, s'introduisant sournoisement dans la présentation traditionnelle des personnages et offrant une réflexion morale : le monde moderne est présenté comme l'illustration de la lutte darwinienne pour la vie.

Le chapitre quatre prolongera l'étude des personnages ; il s'attachera à démontrer à quel point la protagoniste est le reflet de codes culturels, d'une culture apprise reposant notamment sur la lecture de romans du dix-neuvième siècle. Son comportement vertueux est calqué sur celui d'êtres "de papier" et représente les valeurs du siècle précédent, valeurs désuètes dans le monde contemporain, soumis à une tout autre loi que la morale chrétienne. Le message moral de Brookner est profondément subversif, dans la mesure où il remet en question les règles de vie prônées par la philosophie occidentale chrétienne. Loin d'être un simple snobisme, les nombreuses références

littéraires que l'on trouve dans ses romans, servent à illustrer une pensée binaire et ironique, Brookner utilisant l'intertextualité et l'iconographie pour introduire un flou dans la limite entre art et vie.

Le chapitre cinq insistera sur l'utilisation que fait Brookner de la transtextualité. De nombreuses résonances hypertextuelles entre ses romans et des textes antérieurs seront examinées, afin de montrer comment les différences entre hypotexte et hypertexte fonctionnent comme "métacommentaire" sur le vingtième siècle, véritable "waste land."

Alors que l'outil de la parodie de Brookner est l'ironie "verbale," le chapitre six portera sur le fonctionnement de l'ironie "situationnelle" des romans. Brookner souligne de nouveau que les espoirs romanesques de ses héroïnes découlent directement de ses lectures, qui lui servent de "médiateurs externes"[1] de désir. Les lignes droites symbolisant les rêves de l'héroïne sont sans cesse brisées, dans de magistraux revirements ironiques, préfigurés par une oscillation constante entre désir et réalité. Brookner met à jour les contradictions inhérentes à la vie humaine, dans un vision foncièrement dualiste, voire manichéenne da la vie : puisque la réalité ne correspond pas au rêve, l'héroïne choisit d'étouffer ses sentiments.

Ce deuxième texte ironique, dont la stérilité a été mise en évidence, est, à son tour, miné par une structure "métaphorique." Le chapitre sept abordera cette structure sous-jacente, circulaire, des romans de Brookner. Une étude diachronique de ceux-ci s'avérera nécessaire pour montrer que les douze textes pris dans leur ensemble reproduisent la même figure du cercle que chacune des parties de l'œuvre, le dernier roman rejoignant le premier. Lorsque les rêves de l'héroïne sont brisés, celle-ci se retrouve non seulement à son point de départ, mais en train de remonter le passé jusqu'à l'enfance et à la mort des siens.

Le chapitre huit montrera comment cette structure circulaire est renforcée par la manipulation du temps : la forme géométrique du cercle est inscrite dans la structure temporelle de chaque roman. On

---

[1] Ce terme est utilisé dans le sens que lui donne René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset (Coll. Pluriel), 1961.

considérera le sens ultime de cette écriture circulaire : "fatiguée d'être Platonicienne" dans un monde contemporain sans foi, Brookner inscrit, dans les tréfonds de son texte, le "mythe de l'éternel retour," la structure du cercle se transformant en cycle.

Cette structure cyclique est encore renforcée par la répétition. Le chapitre neuf sera consacré à l'étude des images et leitmotive obsédants de solitude, de mort et d'angoisse dans l'œuvre de Brookner. Ces obsessions mettent à jour le "paysage mental de l'écrivain" qui ressemble étrangement à la description que fait Julia Kristeva du mélancolique. Nous terminerons ce chapitre par une réflexion sur le rôle de l'écriture, sur le lien entre l'écriture, la mère et la mort, sur les rapports entre l'art et la vie, en distinguant entre écriture comme pratique et écriture comme ensemble de procédés stylistiques.

Après avoir commencé par faire trois parties — consacrées aux textes réaliste, ironique et mythique — nous avons décidé de mettre les neuf chapitres en continu, parce que la division tripartite est apparue comme quelque peu arbitraire. Effectivement, les trois formes d'écriture sont si imbriquées les unes dans les autres qu'il est difficile de les séparer de façon nette. Nous avons aussi choisi de supprimer les sous-titres à l'intérieur des chapitres, pour donner plus de fluidité au texte. Ces divisions apparaissent cependant dans la table des matières détaillée.

PROLÉGOMENES : BROOKNER DANS SON MIROIR

"circumstances and life, which seemed to me so badly plotted."[1]

Les indications biographiques sur Brookner laissent supposer un rapport étroit entre l'auteur et son héroïne. Par souci de clarté, nous avons choisi de les regrouper, plutôt que de les signaler au fil des pages.

Ces indications biographiques ont été trouvées dans les interviews que l'auteur a données, certaines à la radio ou à la télévision, ces dernières ayant pu être écoutées ou visionnées à la National Sound Archive et au British Film Institute à Londres (voir la bibliographie). La plupart des interviews accordées par Brookner à des journalistes datent du début de sa carrière littéraire, surtout des années 1984 (l'année de l'obtention du Booker Prize) et 1985. On ne peut manquer d'observer d'une part que l'auteur se révèle plus spontanément dans les premiers entretiens, d'autre part que sa dernière interview remonte à 1989, ce qui tend à confirmer l'hypothèse d'un désir de se protéger contre les effets d'une écriture peut-être trop révélatrice.

Il ne s'agit en aucun cas d'étudier la personnalité de Brookner, ni de confondre l'auteur avec son personnage, ou "l'auteur-créateur composante de l'œuvre avec l'auteur-homme composante de la vie,"[2]

---

[1] Haffenden, John. *Novelists in Interview*. Londres: Methuen, 1985. p. 59.

[2] Bakhtine *Esthétique de la création* 33.

tombant ainsi dans cette "pratique la plus courante" dénoncée par Bakhtine "qui consiste à puiser un matériau biographique dans une œuvre et, inversement, à expliquer une œuvre par la biographie, en se contentant d'une coïncidence entre des faits qui appartiennent respectivement à la vie d'un héros et à celle d'un auteur." Si Bakhtine accuse la critique biographique de substituer "un rapport psychologique à la conscience créatrice," et d'escamoter l'essentiel : la forme à travers laquelle l'événement est vécu,[1] il reconnaît néanmoins que cette approche est une des seules à avoir tenté de creuser le rapport auteur-héros, qu'on ne saurait passer sous silence dans toute œuvre, et surtout dans celle de Brookner.

Effectivement, "l'auteur ne peut, ni ne doit, se déterminer pour nous sous la forme d'une personne." Ce n'est pas la personnalité de l'auteur qui doit servir à expliquer l'œuvre, mais l'inverse : "L'auteur doit être, avant tout, compris à partir de l'événement qu'est l'œuvre, en qualité de participant, de guide autorisé pour le lecteur." Toujours selon les termes de Bakhtine, l'auteur "c'est l'individualisation active d'une vision, d'une mise en forme et non l'individualité qui est visible et qui a une forme."[2] Ou encore : "le travail de création est vécu, mais c'est là un vécu qui n'est pas susceptible de se voir ou de se saisir lui-même ailleurs que dans le produit ou dans l'objet en cours de création vers lequel il tend."[3]

Nous sommes bien consciente qu'il faut, d'une part, éviter une "distorsion de la personne éthique, biographique qu'est l'auteur,"[4] et, de l'autre, se garder de confondre auteur et héroïne, qui sont indépendants l'un de l'autre : "L'événement esthétique, pour s'accomplir, nécessite deux participants, présuppose deux consciences qui ne coïncident pas."[5] On ne peut "donner une forme artistique qu'à l'acte d'autrui."[6] Puisque l'auteur ne peut pas "être le héros de sa

---

[1] Bakhtine, *Esthétique de la création* 31.
[2] Bakhtine, *Esthétique de la création* 210.
[3] Bakhtine, *Esthétique de la création* 29.
[4] Bakhtine, *Esthétique de la création* 33.
[5] Bakhtine, *Esthétique de la création* 43.
[6] Bakhtine, *Esthétique de la création* 63.

propre vie,"[1] il doit se mettre dans la position de l'autre pour représenter esthétiquement sa vie ; il doit devenir autre par rapport à lui-même : "l'auteur de la biographie, c'est l'autre possible..."[2] "Ce qui est indispensable pour la création d'un tout artistique [...] ce n'est pas d'exprimer sa vie mais de s'exprimer par la bouche d'un autre."[3] Brookner elle-même qualifie à plusieurs reprises l'écriture romanesque d'activité "schizophrène" : "*It's a sort of schizophrenic activity as far as I'm concerned.*"[4] Elle explique pourquoi elle préfère écrire dans son bureau au Courtauld :

> *I prefer working there because I like the interruptions — telephone calls, visitors. I am completely schizophrenic, as I can carry on a conversation in my head while another, apparently sensible conversation, is taking place with someone who has just come into the room. At home the isolation weighs upon me. It's a terrible strain.*[5]

On ne peut que créer un personnage du dehors, un auteur étant forcément "spectateur" de son héros. L'auteur se situe en dehors de l'univers représenté, qu'il pense à partir d'une position de domination, alors que l'héroïne est un objet de cet univers.

Il est possible d'avoir une vision globale de la vie d'un autre, mais pas de sa propre vie, puisqu'on la vit forcément de l'intérieur. Ce principe est vrai d'un point de vue spatial : "L'autre, pour moi, est rassemblé et contenu en entier dans son image extérieure, tandis que ma propre conscience, je la perçois comme englobant et embrassant le monde et non comme logée en lui..."[6] On ne peut vivre son aspect physique, l'expressivité de son corps que "par le dedans."[7] Nous retrouvons le même phénomène du point de vue temporel : on ne peut jamais posséder toute sa propre vie, que l'on vit de l'intérieur d'un laps de temps compris entre sa naissance et sa mort ; on est "incapable de

---

[1] Bakhtine, *Esthétique de la création* 122.
[2] Bakhtine, *Esthétique de la création* 159.
[3] Bakhtine, *Esthétique de la création* 99.
[4] Haffenden 65.
[5] Guppy 163.
[6] Bakhtine, *Esthétique de la création* 58.
[7] Bakhtine, *Esthétique de la création* 48.

vivre l'image du monde"[1] où l'on n'est plus, après sa mort, tout comme on ne peut pas vivre sa naissance et sa mort comme événements de sa vie. Alors qu'on ne peut pas faire autrement que de coïncider avec soi-même, les visions concrètes dans l'espace de deux consciences ne peuvent jamais coïncider tout à fait et l'auteur aura toujours un "surplus" de vision par rapport à son héros.[2] C'est ce que Bakhtine nomme "l'exotopie" : dans l'espace, dans le temps et dans les valeurs. La conscience d'un auteur "est une conscience qui englobe et achève la conscience du héros et de son monde."[3]

Même si l'auteur comprend son héroïne de l'intérieur, par sympathie ou par empathie, le rapport esthétique "n'est pas une chose à vivre mais une chose à créer"[4] par l'auteur. Toujours selon Bakhtine, "après s'être identifié à autrui, il faut opérer un retour en soi-même," et c'est alors que commence "l'activité esthétique, à proprement parler."[5]

Pourquoi donc alors vouloir souligner les parallèles entre Brookner et son héroïne? Ce sont les réflexions de Bakhtine qui vont nous aider à formuler la réponse à cette question. D'abord, même si l'auteur n'est pas présent dans son texte en tant que personne, il fait partie intégrante de son œuvre, dans la mesure où il apparaît à travers son texte (c'est la notion d'"auteur objectivé") : il peut exister un lien très proche entre l'auteur et le narrateur ou le sujet de l'énonciation, (celui qui parle à travers l'agencement des mots) ; une étude littéraire peut donc difficilement faire complètement abstraction de lui. "Deux facteurs déterminent un texte et en font un énoncé : le dessein (l'intention) et l'exécution de ce dessein." C'est "l'interrelation dynamique" de ces deux facteurs qui "imprime son caractère au texte."[6] La personnalité de l'auteur peut aider à éclairer son "intention," le sens de l'œuvre, le pourquoi de sa création. Deuxièmement et surtout, dans une œuvre qui semble présenter des

---

[1] Bakhtine, *Esthétique de la création* 115.
[2] Bakhtine, *Esthétique de la création* 44.
[3] Bakhtine, *Esthétique de la création* 34.
[4] Bakhtine, *Esthétique de la création* 82.
[5] Bakhtine, *Esthétique de la création* 47.
[6] Bakhtine, *Esthétique de la création* 312.

éléments autobiographiques, on ne saurait négliger ces parallèles, qui fonctionnent comme simples indices, nous éclairant sur la relation auteur-héros, d'où découle la forme de l'œuvre.

Nous savons déjà qu'Anita Brookner naquit à Londres en 1928, y fut élevée et y vit encore. Elle a toujours vécu dans la capitale anglaise, sauf pendant les trois années passées à Paris pour écrire sa thèse sur Greuze[1] : là, elle logea dans une chambre rue des Maronniers (comme Ruth dans *A Start in Life*), ensuite dans un appartement rue Marbœuf.[2] L'auteur a souvent séjourné dans un hôtel au bord du Lac Léman (comme Edith dans *Hotel du Lac*),[3] mais a passé la plupart des étés à Londres, ses romans étant écrits pendant les vacances, surtout avant qu'elle ne prenne sa retraite de l'enseignement de l'histoire de l'art — en 1988, après son huitième roman.[4] Ses longues marches dans les rues de la ville, surtout dans le West End, lui en ont donné une bonne connaissance topographique.[5] Elle vit maintenant (en 1995) seule, dans un appartement à Chelsea : "She lives in a small but sunny and quiet apartment, furnished in light colors, which overlooks a large, pleasant communal garden."[6] La rue où elle habite, Elm Park Gardens, non loin de la station de métro South Kensington et du Victoria and Albert Museum, se trouve dans un quartier calme et respectable de Londres. On y trouve des immeubles anciens, avec de charmants petits jardins et des balcons fleuris. Mais l'appartement d'Anita Brookner se trouve dans une rue sobre ; l'immeuble moderne, banal et anonyme, passe inaperçu.[7]

D'après sa profession et le quartier londonien où elle habite, nous

---

1 "I lived very happily in Paris on five pounds a week — for three years while writing my thesis on Greuze." Kenyon, *Women Writers* 10.

2 McGregor.

3 "I have stayed in that hotel more than once." Kenyon, *Women Writers* 13.

4 "I only write in the summer holidays when the institute is closed. Each novel has been written during a summer, over three or four months." Guppy 163.

5 Guppy 163.

6 Guppy 148.

7 Nous avons pu nous promener dans cette rue lors de séjours à Londres, en 1993 et en 1994, mais n'avons pas pu pénétrer dans l'appartement, vu que l'auteur a refusé de nous rencontrer.

pouvons déduire son appartenance à la "middle-class." Elle est l'enfant unique de parents juifs polonais, qui employaient des gens de maison.[1] Sa mère, Maude (née Schiska), chanteuse, naquit en Angleterre[2] ; elle abandonna sa carrière lorsqu'elle se maria.[3] Son père, né Newson[4] Bruckner, homme d'affaires, qui vit le jour en Pologne, changea ensuite son nom en Brookner, ce qui pour l'auteur équivaut quasiment à une perte d'identité : "*Like calling yourself Batehoven!*"[5] Il travaillait dans une entreprise familiale à Londres, essayant de reconstituer la fortune familiale, dilapidée par le grand-père Brookner[6] : "*There was a fairly thriving family business, transplanted from Europe, which went under and came up again.*"[7]

Enfant, Anita vivait avec ses parents chez sa grand-mère paternelle, entourée de cousins, d'oncles et de tantes.[8] Elle laisse entendre que cette famille, ressentie comme autoritaire et envahissante,[9] lui a toujours posé problème[10] :

> *I doubt that you ever get away from the people before you. My father was Polish-born, Jewish and alien. I have never learned the custom of the country, because we were Jews, tribal and alien. I am always trying to explain my family to myself and to others, to find out how I ended up in my peculiar situation.*[11]

---

1 "*the Nanny*" Guppy 149.

2 Haffenden 60.

3 "My mother had been a concert singer but had given up to marry." Guppy 149.

4 Dans *The Feminist Companion to English Literature* le prénom du père est écrit "Newsom." Par contre, dans *Dictionary of British Women Writers* le prénom est écrit avec un "n" à la fin.

5 Guppy 148.

6 "Her grandfather had gambled away most of the family fortune and it was 'all hands to the pump ' to reclaim it. The whys and wherefores of what had gone wrong were endlessly debated. There was weeping and wailing and gnashing of teeth." Barber, Michael. "Bluestocking Blues: Interview with Anita Brookner." *Books and Booknen* mars 1983: 26-27. p. 27.

7 Haffenden 60.

8 "we lived with my grandmother, with uncles and aunts and cousins all around, and I thought everybody lived like that." Guppy 149.

9 "those overbearing figures of the immediate family [...] although I experienced these people in real life as terribly overpowering and basically unfair..." Kenyon, *Women Writers* 17.

10 "I'd always avoided writing about my family. They'd given me a good deal of trouble in real life..." Kenyon, *Women Writers* 16.

11 Kenyon, *Women Writers* 9.

On devine que l'auteur a réussi à s'en éloigner après la mort de ses parents, car elle donne l'impression de la retrouver avec curiosité en 1984, lorsqu'elle accepte une invitation à déjeuner de la part d'un parent lointain, qui tente de réunir quatre-vingt-douze membres de la famille dans sa propriété du Hampshire.[1] C'est à la suite de cette réunion qu'elle écrivit *Family and Friends* (1985), roman inspiré par une photographie de famille dominée par sa grand-mère.

Elle fut élevée dans la tradition juive — même si elle n'a jamais appris l'hébreu [2] — et malgré les efforts de son père pour l'initier à la vie anglaise, elle a toujours eu le sentiment de ne pas être tout à fait chez elle en Angleterre[3] : "*I think my parents' lives were blighted — and in some sense mine is too — largely by this fact of being outside the natural order, being strangers in England...*"[4] Si elle a préféré ne jamais aller en Pologne, c'est par peur de ne pas réussir à y retrouver ces racines qui lui manquent, comme elle l'explique à Olga Kenyon : "*For a Jew, Poland is not exactly the Promised Land. I would have liked to see my father's family summer house on the river. But I would never have found it, or known if it was the right one and that would have mattered to me extremely.*"[5] Elle dit avoir hérité d'un tempérament mélancolique et introspectif : "*But European habits of thought — melancholy, introspection — persisted, and it's a bad mix: it was thicker than the English air.*"[6] Plus que cela, sa famille lui a légué une tristesse chronique.[7]

Ses souvenirs d'enfance sont tristes. Elle décrit sa mère comme une femme frustrée d'avoir dû abandonner sa carrière de chanteuse.[8]

---

[1] "As I habitually think of myself as an orphan, parents dead, no brothers and sisters, I was intrigued and beguiled by this invitation. [...] I went, on a hot day, in early summer. In the garden, looking extremely smart and undeniably foreign, were no less the ninety-two people, all related." Interview d'Anita Brookner. *The Living Novelist.* B.B.C. Radio Three, Londres. 30 août, 1985.

[2] À la question de Shusha Guppy : "Were you brought up Jewish?" elle répond : "Yes, very much so. I never learnt Hebrew." Guppy 149.

[3] "although I was born and raised here I have never been at home, completely." Guppy 150.

[4] Haffenden 60.

[5] Kenyon, *Women Writers* 10.

[6] Haffenden 63.

[7] "a very great residual sadness which I've certainly inherited." Haffenden 60.

[8] "She would have preferred to pursue her career..." Barber 27.

Maude Brookner était encline à la mélancolie[1] et son habitude de chanter à la maison rendait son mari furieux ; "*with good reason — it was only in her singing that she showed passion*,"[2] observe la fille. Elle définit ses parents comme "bizarres," très "continentaux," excentriques et imprévisibles.[3] Les relations du couple semblaient assez tendues et l'auteur garde le souvenir de ses larmes lors des disputes parentales, dont elle était écartée par la bonne.[4] Ses parents n'étaient pas heureux et l'enfant Anita s'en sentait responsable : "*They were transplanted and fragile people* [...] *unhappy* [...] *and I felt I had to protect them. Indeed that is what they expected.*"[5] Du fait de cette inversion des rôles, elle a l'impression ne n'avoir jamais eu d'enfance, et par là même, de n'avoir jamais grandi.[6]

L'auteur dit avoir aimé ses parents passionnément, tout en ayant une sensation de manque, car, d'après elle, ils ne remplissaient pas leur rôle de "guides."[7] Lorsque l'auteur parle de sa mère, cette impression d'un manque d'amour est particulièrement flagrante et teintée de culpabilité : elle a le sentiment d'avoir déçu sa mère, qui l'aurait voulue tout autre.[8] Ses propos contiennent une certaine amertume : "*My parents wanted* me *to make a* brilliant [c'est l'auteur qui souligne par son intonation] *social success, an even more devastatingly brilliant marriage and, apart from that, they weren't really interested. But they were very disappointed.*"[9]

Si elle qualifie sa tristesse d'héréditaire, elle dit que sa rigueur morale lui vient de son éducation et des modèles parentaux.[10] Sa

---

1 "She was inclined to melancholy and I believe she was very bored." Kenyon, *Women Writers* 9.

2 Guppy 149.

3 En comparant ses parents aux personnages de *Family and Friends*, Brookner les traite de : "bizarre [...] much more European. Much more eccentric. Much more unpredictable." McGregor.

4 "I would start to cry and be taken out of the room by the Nanny." Guppy 149.

5 Guppy 149.

6 "As a result I became an adult too soon and paradoxically never grew up." Guppy 149.

7 "I loved my parents painfully, but they were hopeless as guides." Kenyon, *Women Writers* 9.

8 "She wanted me to be another kind of person altogether." Kenyon, *Women Writers* 9.

9 McGregor.

10 "They were very rigorous and complicated people: I think it baffled and saddened them that they

famille, qu'elle qualifie de "terribly [c'est l'auteur qui souligne, par son intonation] *old-fashioned,*" lui a inculqué une rigueur qui appartient à un autre siècle : "*All very Victorian? — "I suppose it was*"[1] Puisque ses parents n'ont pas su l'aimer pour ce qu'elle était et lui servir de guides, elle s'est tournée vers la littérature : les romans du dix-neuvième siècle firent partie intégrante de son éducation,[2] surtout ceux de Dickens, qui reste, avec Zola, son auteur le plus cher :

> Haffenden: Do you nonetheless look to certain nineteenth-century writers for touchstones of truly great writing?
> Brookner: *It has to be Dickens. My Polish father, who remained very Polish, thought that the best thing he could do for me was to unveil the mysteries of English life which could be found in the novels of Charles Dickens: he really believed that. So I was set to read Dickens at the age of seven and I read all the novels.* [3]

Son père lui offrant deux romans de Dickens pour Noël et deux pour son anniversaire jusqu'à ce qu'elle les ait tous lus,[4] l'univers moral lui fut inculqué par le biais de ces romans, qui représentaient le triomphe du "Bien" pour Monsieur Brookner.[5] Elle a approfondi sa connaissance du roman français du dix-neuvième siècle et du roman victorien lorsqu'elle était étudiante :

> *When I was studying French at the University I read an enormous number of French novels. [...] My influences were Balzac, Stendhal, and to a much lesser degree Flaubert. [...] Stendhal was the one I loved most. [...] I also read English Victorian novels: Trollope for decent feelings, George Eliot for moral seriousness. And of course the great Russians.*[6]

En tant qu'historienne de l'art, l'auteur ne s'est-elle pas spécialisée dans

---

couldn't take life easily. I feel I've cut loose and gone out into the storm, but basically I'm still one of them." Haffenden 65-66.

[1] Barber 27.

[2] "That comes from a grounding in nineteenth-century novels and nineteenth-century behaviour." Haffenden 65.

[3] Haffenden 68.

[4] "He gave me two books at Christmas and two for my birthday until I'd polished them off." Barber 27.

[5] "The idea that right will triumph because this is England. It was implanted early by the novels of Dickens, which my father, who didn't understand English, took to be a true picture of English life." Kenyon, *Women Writers* 9.

[6] Guppy 157.

l'histoire de l'art français des dix-huitième et dix-neuvième siècles, publiant une étude (*The Genius of the Future*) sur la critique d'art de six romanciers français réalistes et naturalistes (Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, les frères Goncourt et Huysmans)? Elle dit se replonger régulièrement dans les romans de Balzac, Stendhal et Flaubert[1] et continue à lire un roman de Dickens par an.[2] De plus, elle cite comme particulièrement "pertinente" la remarque d'un critique : "You write French books, don't you?"[3]

L'auteur dit aussi beaucoup aimer Henry James et Edith Wharton et vouloir leur ressembler.[4] Elle classe James avec Dickens, comme modèle moral : *For moral scruple I would look to Henry James...*"[5]

Nous ne connaissons l'apparence physique de l'auteur que par les photographies reproduites dans des journaux, des revues ou au dos de ses livres,[6] et par ce qu'en disent ceux qui ont pu l'interviewer.[7] Selon Shusha Guppy :

> ...she does look very feminine: petite, slim and casually but most elegantly dressed. Reddish, well-cut hair frames her pale, striking face, which is dominated by large beautiful blue eyes. Her exquisite manners disarm and put visitors at ease, and at the same time secure a reasonable distance. She speaks in a deep, gentle voice, with fluency and deliberation in equal measure, and sometimes in "short, military sentences," as she once said of Stendhal. Occasionally she smokes a very slim cigarette.[8]

Les propos de Barber entérinent ceux de Guppy :

> Dr Anita Brookner [...] is a slim, stylish woman [...] with a crisp, but by no means unsympathetic, manner. Had I not known she was a Francophile, I might have guessed it from the simple good taste of her clothes: navy blue

---

1 Barber 27.

2 "I re-read a Dickens novel every year." Kenyon, *Women Writers* 9.

3 Lee, Hermione. Interview d'Anita Brookner. *London Week-End T.V.* B.B.C. Book Four, Londres. 4 sept. 1985.

4 Guppy 158.

5 Haffenden 68-69.

6 Voir la photographie reproduite dans l'annexe I.

7 Etant donné que l'auteur nous a refusé un rendez-vous. Voir sa lettre, annexe II.

8 Guppy 148-149.

> crew-neck sweater worn over a pleated check skirt and silver-buckled pumps. But there was nothing Gallic about the Woodbines she smoked or her mug of strong, sweet tea.[1]

La description de la voix de l'auteur est confirmée par les interviews qu'elle a données à la radio et à la télévision.[2] En effet, elle parle d'une voix extrêmement posée, pesant chaque mot et dans un anglais recherché, qui laisse entendre qu'elle n'est pas de souche anglaise. Brookner est non seulement petite et mince, mais frêle, de santé fragile.[3] Dans une interview télévisée avec Hermione Lee, en 1985,[4] l'auteur, très soignée, manque de naturel et semble extrêmement consciente de l'impression qu'elle peut donner.

Lors des interviews Brookner s'exprime avec un plaisir évident lorsqu'elle est seule à être interrogée, mais quand elle fait partie d'un groupe d'auteurs,[5] elle reste très discrète, n'intervenant que très peu. Elle se décrit d'ailleurs comme quelqu'un de passif et d'effacé : "*I get told a lot of things and I do a lot of listening. Other people's stories always seem so much more urgent than one's own, with more reality somehow.*"[6] À la question de Haffenden "Do you not identify yourself as a real person?" elle répond : "*No, I'm absolutely passive, like blotting paper. I really feel invisible.*" L'auteur se définit comme un être marginal,[7] appartenant à la catégorie de ceux qui se contentent d'observer sans se faire remarquer, ne sachant pas s'imposer aux autres.

> Kenyon: In your fiction you seem to give a very true picture of the way it is to be lonely, to be perceptive, to be an observer. Do you feel yourself to be those things?
> Brookner: *I know all those things intimately. Yes, I'm all those things.*[8]

---

1 Barber 26.

2 Entendues à la *National Sound Archive* à Londres.

3 "because my health was fragile..." Guppy 149.

4 Visionnée au *British Film Institute* à Londres.

5 Voir la bibliographie : en 1991, l'auteur participa à une discussion enregistrée avec trois autres auteurs.

6 Haffenden 61.

7 "a marginal person," ou encore "a passive person." Kenyon, *Women Writers* 12-13.

8 Kenyon, *Women Writers* 14.

Brookner est partagée quant à cette grande capacité d'écoute qu'elle s'attribue : si écouter lui plaît et lui apporte des informations, elle a parfois l'impression d'être utilisée par les autres.[1] C'est quelqu'un qui sort très peu, préférant refuser les invitations et rester chez elle.[2]

Tout en n'étant pas mondaine, elle dit avoir de nombreuses amies, dont le comportement envers les hommes l'intrigue[3] : "*There is a certain inborn competitiveness among women which is a little bit murky, and it has to do with success with men; it's an area in which friendships can become strained.*"[4] Elle se considère comme tout l'opposé de ce que sa mère aurait souhaité qu'elle fût, c'est-à-dire une femme coquette, séduisante, populaire et à l'aise en société. En disant qu'elle préfère la compagnie masculine, qui lui apprend davantage[5] et dont la conversation lui semble plus intéressante,[6] elle sous-entend que son attitude envers le sexe opposé est plutôt franche camaraderie que désir de séduction.

Il n'est peut-être pas étonnant que les gens de son entourage la perçoivent comme trop sérieuse, voire déprimante.[7] Elle se présente comme sincère et honnête, avec un sens moral exacerbé :

> Brookner : *Dishonesty means betrayal of somebody or something, and you can't do it.*
> Haffenden : You seem to set such terrifying high standards for yourself.
> Brookner : *I'm not aware of this, since I don't know what other people's standards are.*[8]

Brookner déplore l'éducation rigoureuse qu'elle a reçue : "*I've*

---

1 "I've always been a listener — I think — and always been *used* as a listener. I like to *hear* (c'est l'auteur qui souligne) I like to learn that way." McGregor.

2 "I ration myself strictly with regard to social life. I try not to give offense and I am never brutal, but I do say no." Guppy 164.

3 "I have many women friends and I am intrigued by their ways of going on." Haffenden 67.

4 Haffenden 67.

5 "I prefer men because they're different." Haffenden 67.
Ou encore : "I prefer the company of men because they teach me things I don't know." Guppy 161.

6 "I prefer men's conversation." Kenyon 21.

7 "People say that I am always serious and depressing..." Guppy 150.

8 Haffenden 65.

never unlearnt these lessons, and I promise you I regret it."[1] L'attitude critique et insatisfaite dont elle fait preuve envers sa famille, ses parents, son éducation et ses amies, n'épargne ni ses protagonistes, ni sa propre personne : "*My characters exasperate me. I find myself deeply exasperating, and so do other people: you can't gainsay that.*"[2] Elle souhaiterait être autre, regrettant ce sens moral qui lui a été inculqué : "*I would love to be extremely plausible and flattering and dishonest: there are useful dishonesties.*"[3] Certains de ses propos au sujet de *Look at Me*, révèlent que cette insatisfaction se transforme en envie envers ceux dont la vie est moins dictée par des règles de conduite : "*I'm very envious of careless people. It's about not being able to be like them, and how the rewards of being that sort of person are infinitely greater. Their moral status ceases to be relevant, which is the desolating aspect.*"[4]

C'est la faute à son éducation si la vie la déçoit, car la littérature lui a donné une vision idéale du monde[5] : "*I grew up thinking that the world was peopled with larger than life characters — 'Where is John Jarndyce?' I would say. 'Where are the brothers Cheerybyle?' Where is David Copperfield?'*"[6] Elle ajoute : "*I am still looking for Nicholas Nickleby.*"[6] Le problème vient du fait que, bercée d'illusions, elle attend trop de la vie : "*I am too handicapped by expectations.*"[7] Or la réalité lui semble profondément injuste,[8] car la vertu n'est pas récompensée, bien au contraire :

> McGregor : But, *virtuous women, and Ruth Weiss is a virtuous woman in the book, don't win out in the end...*
> Brookner : *Oh no* !
> McGregor : [...] *This also seems to be the message of your book*?
> Brookner : *Oh, that's the very strong message I think and I'm afraid it's true.*[9]

---

[1] Haffenden 65.
[2] Haffenden 73.
[3] Haffenden 65.
[4] Haffenden 61.
[5] "I think the lessons taught in great books are misleading. The commerce in life is rarely so simple and never so just." Haffenden 66.
[6] Barber 27.
[7] Kenyon, *Women Writers* 9.
[8] "that sense of injustice..." Haffenden 60.
[9] McGregor.

C'est aussi la faute de la religion chrétienne (qui semble l'avoir marquée bien plus que la religion juive qu'elle dit ne plus pratiquer : "*I am a lapsed Jew.*"),[1] source d'illusions mensongères — "*Yes, I have many grounds for complaint.*"[2] Non seulement cette religion prêche un comportement de perdant, mais fait des promesses qui ne sont fondées sur aucune réalité.

Si Brookner regrette d'avoir cru à toutes ces illusions véhiculées par la littérature, elle regrette aussi que la réalité n'y corresponde pas! Elle a beau critiquer son éducation victorienne, elle est aussi très dure envers le vingtième siècle, ne s'y sentant pas à l'aise et le jugeant décadent. La course au profit est regrettable : "*Now there's too much Gettyism, the idea that if a thing can be financed it must be right and desirable.*"[3] Le manque de motivation idéologique est désolant : "*Nowadays we have no communal enterprise.* [...] *What we lack is the philosophical momentum which values these things and its absence is desolating, tragic.*"[4] Ses contemporains se bercent d'illusions, refusant le principe même du choix : "*But the choice is never unlimited, that's the twentieth century mistake, whereas the nineteenth century was more realistic. You can do this* or *that, not an unlimited number of things.*"[5]

Brookner s'insurge contre l'excès de sexualité dans les romans féminins modernes :

> *What I can't understand is the radical inauthenticity of some women's novels which are written to a formula: from the peatbogs of Killarney to the penthouses of Manhattan, orgasms all the way! Pornography for ladies. It is*

---

[1] "I am a lapsed Jew..." Haffenden 67.

[2] Haffenden 67.

[3] Haffenden 63.

[4] Haffenden 64.

[5] Kenyon, *Women Writers* 20-21.

Dans une entrevue télévisée avec Hermione Lee, en 1985, Anita Brookner dit quasiment la même chose :

"as if the choice were unlimited, which it never is. That is the twentieth century mistake, I think. In many ways the nineteenth century was more realistic: you can do this or that, not you can do any one of fifty things. That is the illusion we like to foster today. It's not true."

not only impure artistically, it is untrue and unfeminine. [1]

Elle exprime sa nostalgie pour certaines valeurs du passé, notamment celle de la femme au foyer : si elle juge l'indépendance financière des femmes comme une bonne chose, elle considère néanmoins que les femmes modernes paient très cher leur liberté.[2]

En dehors du fait que toute œuvre est "rassemblée" par une même autorité, les textes de Brookner semblent présenter une part autobiographique considérable, même si ses romans échappent à la définition que donne Philippe Lejeune du genre autobiographique. Le "pacte autobiographique" (une sorte de contrat entre auteur et lecteur par lequel l'auteur, le narrateur et le personnage principal sont désignés par le même nom), dont parle Lejeune, est effectivement absent. Mais les romans de Brookner n'en sont pas moins "autobiographiques" de façon plus subtile et masquée. Sans pour autant décrire chronologiquement les événements de la vie de l'auteur, ces œuvres semblent avoir été dictées directement par son expérience personnelle, et représenter un effort de sa part pour comprendre et accepter ce qu'elle est devenue.[3] L'œuvre est ainsi l'expression d'une certaine vision du monde ou une façon d'analyser sa propre vie, reliant momentanément des états de conscience pour constituer une unité fondée sur la mémoire ("an enterprise of self-constitution").[4]

Si l'auteur est le "dépositaire du contenu du sens de la vie," le héros est "le dépositaire de son achèvement esthétique."[5] Puisque l'œuvre ne saurait être une pure expression de soi-même, son sens réside dans cette relation avec l'autre, perceptible dans le rapport créateur de l'auteur au héros, qui donne sa forme à l'œuvre, qui

---

[1] Guppy 161.

[2] "As for feminism, I think it is good for women to earn their living and thereby control their own destinies to some extent. They pay a heavy price for their independence though." Guppy 161-162.

[3] "We can see the autobiographer's project, not as an attempt at retrospective reconstruction of the causal relationships linking past selves to one another and to the world, but as an attempt to come to terms, through writing, with one's present self." Harrison 215.

[4] Harrison 216.

[5] Bakhtine, *Esthétique de la création* 145.

"détermine le dessein artistique."[1] En d'autres termes : "la forme [...] est le résultat de l'interaction qui s'exerce entre le héros et l'auteur"[2] — ou comme le dit crûment un critique : "if you want to know what makes a novelist tick, you generally have to read between the lines."[3]

Ce rapport auteur-héros peut être plus ou moins proche : Bakhtine donne l'exemple de "l'introspection-confession" pour illustrer le cas de figure où "le héros et l'auteur fusionnent et ne font qu'un"[4] ; puisque le dessein de cette forme d'écriture est délibérément non artistique, elle ne peut trouver une "forme esthétique" que si le lecteur se met dans la position de l'autre, position exotopique, remplaçant ainsi l'auteur. La position opposée est celle où l'exotopie de l'auteur par rapport au héros est simple et nette : les frontières entre les deux sont bien déterminées, l'auteur se situe face à un tout indépendant qu'il "transpose en langage esthétique." Entre ces deux pôles se situe le cas du héros de l'autobiographie. L'exotopie de l'auteur devient ici problématique, les frontières se brouillent. L'exotopie se limite au domaine spatio-temporel et il n'y a pas de frontière bien nette qui permette de délimiter un personnage.[5] C'est dans ce dernier cas de figure que semble se situer Brookner, qui crée une héroïne à sa propre image, utilisant ainsi sa propre expérience comme matière première.

Pour Bakhtine, il "n'existe pas, dans le principe, une démarcation nette entre l'auto-biographie et la biographie."[6] En d'autres termes l'important n'est pas que le texte soit autobiographique ou pas, mais que les "valeurs biographiques" soient réalisées sur un plan artistique.[7] Que la personne qui parle (l'auteur) et celle dont on parle (le héros) coïncident ou non dans la vie réelle, "n'abolit pas la distinction inscrite

---

[1] Bakhtine, *Esthétique de la création* 194.

[2] Bakhtine, *Esthétique de la création* 97.

[3] Barber 26.

[4] Bakhtine, *Esthétique de la création* 154.

[5] Bakhtine, *Esthétique de la création* 159.

[6] Bakhtine, *Esthétique de la création* 157.

[7] Par contre, Bakhtine établit clairement la frontière entre d'une part l'autobiographie qui revêt une forme littéraire et d'autre part celle qui n'est que simple information sur soi-même : "L'autobiographie, au sens d'une communication, d'une information sur soi-même, quand bien même elle se présenterait sous la forme d'un récit organisé mais qui ne réaliserait pas ses valeurs biographiques sur un plan artistique et qui poursuivrait une quelconque finalité pratique ou objective, ne retiendra pas notre attention dans ce travail." Bakhtine, *Esthétique de la création* 158.

à l'intérieur du tout artistique." "La valeur biographique peut être le principe organisateur du récit qui dit la vie d'un autre, mais il peut aussi être le principe organisateur de ce que j'aurai moi-même vécu, du récit qui dit ma propre vie..." Dans le récit biographique, il y a coïncidence entre le héros et l'auteur, l'auteur "se situe au plus près de son héros," ils sont "interchangeables" (même si ce n'est pas le cas dans la vie).[1]

Les coïncidences entre Brookner et son héroïne "dans la vie" laissent entendre une possible forme artistique (auto)biographique, plus perceptible dans l'ensemble diachronique des douze romans, que dans chaque œuvre individuelle. Il faudra examiner le "principe biographique (autobiographique) de structuration du héros dans l'œuvre" — notamment en étudiant des phénomènes temporels. Mais tournons nous d'abord vers "l'exécution du dessein" de Brookner, vers cette écriture, cette création artistique et verbale, qui, découlant directement des problèmes d'une vie, débouche sur une réflexion ontologique.

---

[1] Bakhtine, *Esthétique de la création* 158.

CHAPITRE UN : LE MILIEU SOCIAL

"'Tell me about England,' she thought."[1]

Brookner, romancière, a souvent été accusée d'occulter le monde extérieur : "As usual [...] the outer world hardly impinges."[2] Cette omission, qui agace certains critiques, est flagrante dans *Family and Friends*, dont l'action principale se situe pendant la guerre : "It is hard to take seriously a novel, even a resolutely domestic novel, in which the Second World War occurs, in effect, offstage."[3] Effectivement, Brookner mentionne la montée du nazisme, mais sans s'y attarder, comme quelque chose de lointain.[4] L'auteur explique sa démarche dans une interview :

> Hermione Lee : Why are world events on the periphery? The twentieth century is taking its course...
> Anita Brookner : *I felt that to introduce these things, which I'm not competent to deal with, would have expanded it, made it a five-hundred page saga, which I hate and I wanted to keep it minimal, because this is what my books are. They're not important. They don't devote themselves to major debates or world affairs. They make no commentary on the wider frame of reference, I think.*[5]

---

[1] *PR* 27.

[2] Compte rendu de *Brief Lives*. *Sunday Times Books* 2 sept. 1990: 8/5. Par Perrick, Penny. "Friends in Need."

[3] Compte rendu de *Family and Friends*. *Atlantic* vol. 256 (nov. 1985): 44. Par Phoebe-Lou Adams. "*Family and Friends* by Anita Brookner."

[4] "Although that particular pre-war period is still within reach of memory for some, the way Brookner tells it is ancient history." Compte rendu de *Family and Friends*. The New Yorker vol. 62 (10 mars, 1986): 121. Par Lardner Susan. "Nostalgia."

[5] Lee.

Il est pourtant indéniable que l'auteur ancre ses romans de façon réaliste dans un "milieu" : ce mot est ici pris au sens concret, exprimant l'atmosphère physique qui environne immédiatement une personne. Mais il est aussi employé dans son sens plus large, pour désigner les idées, la fortune, le rang social, d'une personne. Les romans de Brookner sont enracinés dans le temps historique et dans l'espace : l'action principale se passe dans la deuxième moitié du vingtième siècle, en Angleterre, plus précisément à Londres ; de plus, ces romans font preuve d'une conscience aiguë des distinctions sociales, l'héroïne faisant clairement partie de la "middle-class."

Pourquoi Brookner situe-t-elle ainsi son récit? Quel est le rôle joué par ce milieu dans l'économie générale de l'œuvre? Est-ce que sa stratégie peut être éclairée par celle de Balzac, qu'elle cite parmi ses influences littéraires et qui est ouvertement présent dans son premier roman, *A Start in Life*, dans lequel l'héroïne, le Docteur Ruth Weiss, écrit une thèse intitulée "*Women in Balzac's Novels*" (*SL* 7)? Ce roman cite plusieurs romans balzaciens, notamment *Eugénie Grandet*, dont certaines phrases sont reproduites dans le texte de Brookner.

La finalité recherchée par l'auteur n'est pas de faire une étude historique. On ne retrouve pas ici, comme dans le roman victorien (surtout à partir de 1850), la présence d'une intention historique, qui se situe dans la lignée de Walter Scott. Elle ne s'intéresse pas, comme le montre Pierre Laubriet à propos de Balzac, à une "collection de faits," à "la reproduction d'événements passés," aux "événements extérieurs," à "la fresque qu'est une époque," aux "chefs d'État" ou aux "grands hommes de la politique ou de la guerre," à tout ce que Balzac appelle "l'histoire officielle" : "“Ce qu'on nomme communément histoire est le tableau de tout ce qu'ont fait les grands troupeaux d'hommes qu'on nomme nations...”"À première vue, Brookner s'intéresserait davantage à ce que Balzac nomme "l'histoire des mœurs," à "l'histoire pour ainsi dire quotidienne d'une époque ; le dessous des choses, tout ce qui échappe à l'histoire officielle," ou encore "“l'histoire vue en déshabillé,”" "“l'histoire secrète,” celle précisément qui s'intéresse à l'homme intime, aux faits psychologiques qui furent à l'origine des actions qu'étudie l'histoire officielle, c'est-à-dire à une réalité plus

profonde..."[1]

Mais si Brookner perçoit l'histoire de la même façon que Balzac, elle est très loin d'adhérer à la visée balzacienne, à "l'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société..."[2] Brookner n'est pas non plus un auteur social engagé, n'écrit pas des romans sociaux ("social novels" ou "condition-of-England novels"). L'implication de ses héroïnes dans les événements historiques et sociaux n'est pas sa préoccupation première.

La démarche de Brookner ressemble davantage à celle de Henry James, dont elle dit admirer les romans et dont Lewis Percy lit les livres : "*The result is that I'm often accused of not having "story" enough. I seem to myself to have as much as I need — to show my people, to exhibit their relations with each other; for that is all my measure.*"[3] Elle s'intéresse davantage à l'aspect intérieur, psychologique des êtres qu'aux actions et faits extérieurs, privilégiant les réactions de son héroïne face à la vie : "*I like to examine the behaviour of characters, the possibilities: why this way and not that way?*"[4] L'action est concentrée sur l'héroïne.

Néanmoins, Brookner impose à sa fiction un "vraisemblable," qui sert de "background idéologique "nécessaire à l'intelligence" de ses romans."[5] L'héroïne participe à une société, à un système de valeurs, à une "mentalité." L'héroïne (comme d'ailleurs dans beaucoup de romans anglais féminins du dix-neuvième siècle) affronte son destin, sa société et les autres dans un conflit psychologique historiquement et socialement vrai et dans une ambiance morale et intellectuelle bien délimitée. Comme Balzac et Flaubert, Brookner insiste sur le milieu social considéré du point de vue des idées et non pas du "point de vue des conditions techniques des métiers," comme Zola. Par contre, elle ne s'intéresse pas du tout au milieu naturel, comme les Goncourt ou Zola.[6]

---

[1] Laubriet, Pierre. *L'Intelligence de l'art chez Balzac*. Genève: Slatkine Reprints, 1980. pp. 17 à 22.

[2] Balzac. *L'Œuvre*. Béguin, Albert éd. Paris: Le Club français du livre, 1955, vol. XV. p. 373.

[3] James, Henry. *Portrait of a Lady*. Harmondsworth: Penguin, 1986. Préface, p. 43.

[4] Guppy 165.

[5] Genette, Gérard. "Vraisemblance et motivation." *Communications* 11, 1968. p. 10.

[6] Dangelzer, Joan Yvonne. *La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*. Genève: Slatkine Reprints, 1981. p. 8.

Mais quel rôle joue ce milieu dans le texte brooknerien? N'est-il qu'une simple toile de fond ancrant les romans dans une réalité extérieure ou bien participe-t-il vraiment à la stratégie narrative mise en place par l'auteur? Notre tâche sera non seulement de montrer comment le temps et l'espace sont représentés de manière réaliste, mais aussi de nous demander s'il y a, comme le montre Henri Mitterand à propos de l'espace parisien dans *Ferragus*, "structuration fonctionnelle de l'espace [...] par la liaison vitale qui s'y institue entre le système topologique, le système actantiel et le système diégétique."[1] Notre question ne porte pas seulement sur l'espace géographique ; elle s'étend aussi à l'époque. Le milieu est-il un élément structural, qui participe à l'élaboration de la personnalité de l'héroïne?

Nous ne sommes pour l'instant pas concernée par ce que Genette appelle le "pseudo-temps du récit," mais par le temps réel, référentiel, l'ancrage dans un moment donné de l'histoire. Il est possible de situer l'action des romans de Brookner dans le temps, à quelques années près, grâce à un certain nombre de "marqueurs chronologiques" : de brèves références à des phénomènes de société (modes, pièces de théâtre, revues, tendances politiques, idées reçues...), à la guerre (naissance ou enfance pendant la guerre ; parents tués ou amoindris par la guerre ; réfugiés Juifs) et plus rarement l'indication de dates précises.

Les héroïnes sont solidement enracinées dans le vingtième siècle par leur date de naissance et encadrées par les générations prédédentes et suivantes. Elles appartiennent à peu près à la même génération et plusieurs d'entre elles ont grandi pendant la guerre. Les personnages principaux sont tous nés entre 1920 et 1940 ; leur âge peut être déduit d'un certain nombre d'indications temporelles, l'auteur évitant dans l'ensemble de préciser les dates. Nous avons choisi de présenter, dans l'ordre chronologique de parution des romans, la manière dont l'âge des protagonistes a été déduit, même si cette énumération est un peu

---

[1] Dangelzer 211.

longue ; seul *A Misalliance* ne figure pas dans la liste ci-dessous, car nous connaissons l'âge de Blanche, mais pas sa date de naissance.

Dans *A Start in Life*, le narrateur nous dit que Ruth, l'héroïne, alors âgée de quinze ou seize ans (*SL* 24), a une mère actrice, Helen, qui était "*always on in the West End. About five years ago now*" (*SL* 25). Le lecteur est aussi informé qu'Helen joua dans *Lady Windermere's Fan*[1] et se produisit dans *Ring Round the Moon* (*SL* 25).[2] Si le roman fait référence (comme il le semblerait) à la production de *Lady Windermere's Fan* au Haymarket Theatre, de 1945 à 1947, nous pouvons déduire que Ruth avait quinze ou seize ans en 1952.[3] Elle est donc née juste avant la guerre, plus précisément en 1935 ou 1936. Dans *Providence*, on apprend que les parents de Kitty se marièrent durant la deuxième guerre mondiale,[4] lors d'une permission de son père (*PR* 9), capitaine (*PR* 9) dans l'armée (*PR* 5) ; ils avaient alors vingt-et-un et dix-huit ans (*PR* 10); leur fille naquit neuf mois après, donc pendant la guerre, en 1940 ou 1941:

> *At the end of their holiday, which was also the end of his leave, she saw him off at Victoria and then went home to Grosvenor Street and her mother and father. She never saw John Maule again, for he was killed shortly afterwards. She gave birth to a baby girl — Catherine Joséphine Thérèse — nine months after her wedding day.* (*PR* 10)

Dans *Look at Me*, sachant que les parents de Frances s'installèrent à Londres pendant la guerre[5] et qu'elle-même a grandi à cette époque,[6] on peut déduire que l'héroïne est née juste avant la guerre. Dans le quatrième roman, *Hotel du Lac*, on nous dit que les parents d'Edith se

---

[1] La pièce d'Oscar Wilde fut produite pour la première fois à Londres en 1892, mais connut sans doute un succès à Londres dans les années cinquante.

[2] La traduction anglaise de *L'Invitation au château*, d'Anouilh (publié en 1948), parut en 1950.

[3] Extrait d'une lettre du Theatre Museum à Tavistock Street, datée du 16 mai 1994, en réponse à ma demande: "Anita Brookner is probably referring to the production of *Lady Windermere's Fan* which opened at the Haymarket Theatre on 21 August 1945. This production, directed by John Gielgud and designed by Cecil Beaton, proved very popular and ran for a total of 602 performances, closing on 8 February 1947."

[4] "an English wartime marriage" (*PR* 5).

[5] "My mother and father moved here during the war..." (*LM* 23).

[6] "They took over the flat, lock stock and barrel as the owner was anxious to sell before she went to join her sister in America. That is how they came to inherit this extremely peculiar décor [...]. Times being what they were, my parents did nothing to change it [...] That is how I came to grow up in all manner of terrible cut-glass mirrors..." (*LM* 24).

S.C.D. RÉUNION

sont rencontrés et se sont mariés lorsqu'on son père était étudiant à Vienne, avant d'emmener son épouse en Angleterre : il faisait partie des ces étudiants qui écrivaient des thèses sur "*Klimt or Schnitzler or the Jugendstil, or on all three*" (*HL* 48). Edith se souvient de vacances passées à Vienne,[1] dans la famille de sa mère lorsqu'elle avait sept ans (*HL* 49). Puisque le peintre Klimt[2] et le romancier Schnitzler[3] faisaient partie du paysage culturel de Vienne dans les années vingt, époque à laquelle le mouvement architectural Jugendstil[4] était à la mode, nous pouvons déduire qu'Edith est née un peu avant 1930. Au début de *A Friend from England*, Rachel a trente-deux ans — et Heather en a vingt-sept — (*FFE* 28) ; presque à la moitié du roman, on apprend qu'on est en 1952 ;[5] Rachel devant alors avoir environ trente-cinq ans, elle a dû naître aux alentours de 1920. Dans *Latecomers*, Hartmann a douze ans et Fibich sept ans quand ils quittent l'Allemagne pour aller se réfugier en Angleterre ; il est donc possible de déduire que Hartmann est né aux alentours de 1925 et Fibich de 1930. De même, étant donné qu'Yvette, la femme d'Hartmann, a deux ans quand sa mère fuit Paris, après que son mari, collaborateur, a été tué au début de la deuxième guerre mondiale, on peut fixer sa naissance aux environs de 1938.[6] Dans le cas de *Lewis Percy*, le narrateur nous livre plus directement la date de naissance du héros : puisqu'on nous dit que Lewis a vingt-deux ans[7] en 1959,[8] on sait qu'il est né en 1937. Dans *A Closed Eye* aussi, le narrateur nous donne des indications précises : "*Harriet was born when war was already rumoured...*" (*CE* 19). La date de naissance de Fay,

---

1 "When the sisters found each other again, many years later..." (*HL* 48).

2 Gustav Klimt naquit à Vienne (1862-1918). Il fut une personnalité majeure de l'Art nouveau et du symbolisme viennois.

3 Arthur Schnitzler vécut de 1862 à 1931.

4 Ce mouvement, qui commença au début du vingtième siècle, peut être traduit littéralement par "style de jeunesse."

5 "This summer he favoured a black cotton shirt and black trousers with pleats and pockets that stood out at the sides: standard wear in certain quarters in about 1952" (*FFE* 83).

6 Ces dates sont confirmées par le fait que Hartmann a environ douze ans de plus qu'Yvette : à la fin du roman, quand Fibich revient de Berlin, il a soixante-et-un ans (*L* 206) ; étant donné qu'il y a cinq ans de différence entre les deux amis, Hartmann a alors soixante-six ans — d'ailleurs, lorsqu'il repense à sa vie au début du roman, le narrateur nous dit qu'il est "in his sixties" (*L* 6) — ; à cette même époque, Yvette a plus de cinquante ans : "past the age of fifty five..." (*L* 230).

7 "Mme Doche was perhaps fifty, to Roberta's thirty-nine, and Lewis's twenty-two..." (*LP* 5).

8 "It was 1959" (*LP* 3).

dans *Brief Lives*, peut être déduite à partir de brèves allusions temporelles éparpillées à travers le roman : on nous dit que Julia était à l'apogée de sa gloire comme actrice à la fin des années quarante[1] et au début des années cinquante ; en supposant qu'elle avait alors entre trente et quarante ans, sachant que Fay a onze ans de moins qu'elle,[2] nous pouvons dater la naissance de Fay au début des années vingt.[3] Dans *Fraud*, le dernier roman, Anna était étudiante à Paris en 1964 et est donc née aux environs de 1944 (*FR* 139).

Family and Friends fait exception dans la mesure où les quatre enfants Dorn sont de la génération des parents de l'héroïne : lorsque la deuxième guerre mondiale a éclaté,[4] Alfred avait trente ans (*FF* 104). Il est donc né en 1910 et sa sœur Betty en 1911.[5] Mimi, qui devait alors avoir un peu plus de trente ans[6] et Frederick, l'aîné, (*FF* 20) sont nés avant 1910. La génération née à la fin du dix-neuvième siècle est représentée par Sofka, leur mère, ainsi que par les grands-parents de Kitty (*PR*) et la grand-mère Weiss (*SL*).

Seuls deux des romans, *Latecomers* et *A Closed Eye*, présentent des personnages nés après le milieu du siècle : la naissance de Marianne, fille de Fibich et de Christine, date du début des années soixante et Toto, fils de Hartmann et de Yvette, vient au monde six ans plus tard. De même, Imogen et Lizzie, enfants respectivement de Harriet et de son amie Tessa, sont nées vers 1967.

L'ensemble de l'action principale des romans se situe entre 1950 et 1990. Les romans contiennent quelques brèves références à des événements extérieurs, qui servent simplement de repères dans le temps.

---

[1] "Even at the height of her fame, in the late 40's and early 50's..." (*BL* 4).

[2] "Julia was older than me by nearly eleven years..." (*BL*1).

[3] Nous savons aussi que Fay s'est mariée dans les années cinquante (*BL* 20) et qu'elle avait déjà quitté la maison parentale et travaillé depuis quelques années (*BL* 17, 27).

[4] "Those affairs are, even now, secret and important, as the factory has been requisitioned by the government, and Alfred with it" (*FF* 101-102).

[5] Au début du roman, Alfred a seize ans (*FF* 24, 32) et sa soeur Betty en a quinze (*FF* 32).

[6] Après que quelques années se sont écoulées, on nous dit : "At thirty-five Mimi seems unfledged" (*FF* 125).

Par exemple *Providence* mentionne le problème du chômage et du pouvoir des Syndicats lorsque les travaillistes étaient au pouvoir de 1974 à 1979 ainsi que la popularité croissante de Margaret Thatcher (qui devint Premier Ministre en mai 1979) ; le chauffeur du taxi qui transporte Kitty commente :

> *This country's finished. Nobody willing to do a day's work anymore. Exports up the spout. Bloody foreigners everywhere. What this country needs. Stiff dose of unemployment. Somebody like Churchill. I fancy Mrs. Thatcher for a change. Couldn't do worse than this lot. Bloody unions buggering it all up...* (*PR* 185)

Dans *A Closed Eye*, lorsque les parents de Harriet, couturiers, s'installent à Pont Street, le narrateur commente brièvement les opinions politiques de leurs clients richissimes : "*These splendid women were puzzled by the Labour government and the outbreak of an unspectacular peace*" (*CE* 20). Dans *Fraud*, Anna se souvient de ses années d'étudiante à Paris en mai 1968 : "*And within what seemed like a brief space of time poor Marie-France, in the rue Huysmans, was sending bulletins of street battles and tear gas*" (*FR* 139-140). Lewis Percy, en expulsant un étudiant de la bibliothèque, fait aussi brièvement référence à Mai 1968 :

> *'Jesus, man, this is 1970.'*
> *'Too late,' said Lewis, tight-lipped. 'You missed the bus in 1968. And probably before that too. Nobody smokes near the books...'* (*LP* 125)

Londres a changé : si la ville était envahie par de riches Libanais avant la guerre,[1] elle l'est par les touristes japonais dans les années cinquante (*FFE* 67). On y trouve partout des centres de conférence et de grandes zones commerciales piétonnières où s'engouffre le vent.[2] L'augmentation spectaculaire de la circulation est mentionnée à plusieurs reprises.

En parlant à ses étudiants, Kitty évoque des préoccupations bien modernes : "'*Psychiatrists call this phenomenon "separation anxiety"*,

---

[1] "Those were the days when the Lebanese were rich, active and influential, a merchant class of infinite resource" (*CE* 21).

[2] "the stony wind-blown shopping precint" (*CE* 28).

said Kitty. 'It is more widespread than you suppose. Sociologists blame the alienating effects of modern urban life...'"(*PR* 131). Elle cherche du réconfort dans l'astrologie, phénomène en vogue. Molly Edwards, l'amie de Helen fait partie de la secte "Christian Science" (*SL* 64, 71), qui connut un certain succès au milieu du siècle. Les gens étaient alors préoccupés par leur santé et sont obsédés par ce qu'ils mangent : "*She ate mostly health foods...*" (*SL* 72). Le poisson a remplacé la viande comme aliment à la mode (*CE* 57).

En critique littéraire, la déconstruction est à la mode (les années soixante) : le conservateur de la bibliothèque où travaille Lewis Percy est un disciple des déconstructionnistes français et narrateur et héros s'accordent pour égratigner cette "mode" :

> *Officially, in his capacity as practitioner of the new criticism, he was a marauder, a manhandler, busy taking the text away from the author and turning it into something else. In Goldsborough's hands no writing was safe. He trembled on the verge of intoxicating double meanings, inadvertences, involuntary confessions.* (*LP* 100)

Cette satire sociale anodine s'étend au règne des ordinateurs. La bibliothèque où travaille Lewis doit être "révolutionnée" par l'informatique (nous sommes au début des années soixante-dix) et le microfilm, si prisé il y a dix ans, mis de côté, avec les employés plus âgés, qui doivent laisser la place aux jeunes.[1]

Ces remarques relatives au règne de l'ordinateur font plutôt partie des nombreux clichés concernant le vingtième siècle. Ces lieux communs sont présentés du point de vue d'une héroïne qui condamne son époque, déplorant en vrac le manque de stabilité, le laisser-aller, la recherche de la facilité, le manque d'effort et d'esprit de sacrifice, la légèreté, le cynisme, la civilisation de masse, symbolisés par l'uniformité, la saleté, les cheveux longs et hirsutes, les vêtements

---

[1] "'Generally speaking I foresee quite a shake-up. Arthur will have to go, of course, and perhaps one or two others. The library is going to be a place for the young, Lewis. We'll be running courses in computer technology — all you have to do is familiarize yourself with the process. It's a little bit technical but that's what's so exciting. The language, Lewis, is entirely new.'
'There is microfilm, of course. What happened to microfilm, by the way? It was all the rage about ten years ago.'
'Superseded by the computer,' said Goldsborough triumphantly" (*LP* 212).

amples, le prêt-à-porter, le *fast food*, l'importance démesurée accordée à la sexualité, le manque de retenue, le refus des responsabilités, l'égoïsme, l'individualisme et l'agressivité. Nous nous en tiendrons pour le moment à cette image très conventionnelle du vingtième siècle, qui sert avant tout à situer l'héroïne dans une époque. Contentons-nous de noter en passant, l'attitude critique de cette dernière envers son époque, et de remettre à plus tard une étude plus approfondie de la morale du vingtième siècle.

Tous les romans se situent clairement en Angleterre. À la campagne, la "gentry" possède des chiens, véritables membres de la famille et qui laissent des poils dans toute la maison[1] ; à Noël, on échange des cartes (*PR*). Les enfants sont envoyés en pension dès l'âge de douze ans.[2] Les personnages fréquentent des "pubs," boivent le thé rituel, souvent accompagné de gateaux secs ou de toasts avec de la marmelade, que ce soit le matin, à quatre heures, ou à n'importe quelle heure de la journée, par convivialité ou pour se réconforter.

La nourriture est bien anglaise, qu'il s'agisse des "*baked beans on toast*" (*PR* 82), de la boîte de "*Campbell's mushroom soup*" achetée à Sainsbury's (*SL* 43), des "*mince pies*" mangés à Noël (*LM* 116), ou du repas traditionnel du dimanche midi : "*oozing beef, roast potatoes gleaming with fat, cabbage innocent of butter or of caraway seeds. With this a sauceboat filled with gravy the colour of mulligatawny soup*"(*FF* 79). On boit du sherry ou du brandy (*SL* 101).

Les vêtements, toujours parlants chez Brookner, révèlent la nationalité des héroïnes : "*She was, in fact, unmistakably English in her heavy coat, with her heavy bag, and her heavy hair obscuring the shape of her head*" (*SL* 95). Vus par Kitty, qui est à moitié française, les Anglais sont mal habillés.[3] Ses collègues universitaires ne s'habillent pas comme elle : "*the muted and rumpled appearance* [...] *the enormous amount of luggage they managed to bring in — bags, briefcases,*

---

[1] Les chiens des Bentleys dans *PR* et les labradors d'Alfred dans *FF*.
[2] Hartmann et Fibich dans *L* et Imogen dans *CE*.
[3] "Their awful clothes, she thought" (*PR* 174).

mackintoshes ..." (*PR* 89). Lorsque Pauline et sa mère, membres de la "gentry" anglaise se préparent pour aller au restaurant, le résultat est pathétique : "*Pauline had changed into a light wool dress, obviously her best, and Mrs Bentley, rocking slightly in a pair of antique boat-shaped court shoes, wore a silk dress and jacket, into the pockets of which she had stowed her handkerchief and her tin*" (*PR* 37).

Les héroïnes, intellectuelles, lisent *The Times*,[1] *The Modern Language Review*, *History Today*,[2] *The Observer*, le *Sunday Times*, le *Sunday Telegraph*,[3] *The Evening Standard*,[4] ou le *Times Literary Supplement*.[5] D'autres personnages lisent le *Daily Telegraph* [6] ou le *Daily Mirror*.[7] *The Cork Examiner*, journal local, est lu par Nancy, la bonne irlandaise de la famille Hinton (*LM* / 173). Mrs Cutler, l'employée de maison des Weiss lit *Woman's Own* (*SL* 125). Julia et Fay achètent la revue huppée *Vogue* (*BL* 44). Les livres de Ruth enfant sont de la *Everyman Edition*.[8] Les personnages écoutent *Woman's Hour* (*FFE* 170), la *B.B.C. World Service* [9] à la radio et regardent *The Archers*[10] à la télévision.

Les universités fréquentées sont celles de Londres[11] ou d'Oxford.[12] Ruth obtient une bourse du British Council pour aller poursuivre ses recherches à Paris (*SL*37). Le propriétaire de l'appartement que loue Ruth à Londres travaille au "*Home Office*" (*SL*40). Kitty, pensant à l'avenir de Pauline, l'imagine épousant quelqu'un du "*Colonial Office*" et s'installant à Hong Kong (*PR* 90). Lewis, rêvant de partir à l'aventure, pense au "*Foreign Service*" (*LP* 20). Hartmann est envoyé faire son "*National Service*" dans le

---

[1] Par exemple : George (*SL* 72), Edith (HL 46), les clients de la bibliothèque où travaille Lewis (*LP* 50), Fay (*BL* 1), Anna (*FR* 159), Ruth (*SL* 79)...
[2] Ruth (*SL* 9).
[3] Achetés par Mr. Neville (*HL* 73).
[4] Lewis (*LP* 181).
[5] Lewis (*LP*189).
[6] Le concierge de l'appartement de Heather (*FFE* 68).
[7] Mr. Gilmour, le dentiste (*L*126).
[8] Ruth, enfant (*SL* 17).
[9] Kitty (*PR* 82).
[10] Mrs. Marsh (*FR* 160).
[11] Marianne (*L* 96).
Ruth (*SL* 26).
[12] Toto (*L*131).

Wiltshire (*L* 14).

La vie anglaise est ainsi décrite par petites touches, par des généralités qui font partie de l'image caricaturale que peuvent avoir du pays des étrangers. L'Angleterre, présentée d'un point de vue extérieur au pays, reste distante.

À l'intérieur même de l'Angleterre, l'espace est restreint, la majeure partie de l'action se passant à Londres ; pour évoquer les lieux visités et les déplacements des personnages, il faut se faire un peu cartographe (voir le plan de Londres dans l'annexe III). Comme le dit Henri Mitterand dans son étude de "l'espace parisien dans *Ferragus*," l'inscription du lieu est indispensable à l'illusion réaliste." C'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité."[1] Brookner utilise le Londres référentiel, dans la mesure où ses romans sont inscrits dans la topographie de la ville : il s'agit, dans les termes de Henri Mitterand, de "l'espace-fiction, de l'espace-contenu, des coordonnées topographiques de l'action imaginée et contée."[2]

Cet ancrage des romans de Brookner dans une géographie mimétique londonienne ne suffit pas à en faire des romans de la ville ("city novels"), tels qu'ont pu l'être, au dix-neuvième siècle, ceux de Thackeray, qui, dans *Vanity Fair*, composa une image de Londres, et, bien sûr, ceux de Dickens. Notre auteur ne cherche pas à faire de la ville l'objet privilégié de la représentation romanesque, son but n'étant pas de faire un quelconque commentaire sur Londres (il n'y a par exemple pas de critique de la ville, comparable à celle qu'on trouve dans le roman anglais du dix-neuvième siècle), ou sur l'Angleterre.

Pourtant le texte brooknerien ne se contente pas de créer le lieu où va s'inscrire l'action, où va évoluer son héroïne. Londres n'est pas un simple décor de carton-pâte. Les endroits fréquentés et les chemins empruntés par les héroïnes à travers la ville ne sont pas le fruit d'un simple hasard. La topographie londonienne est significative dans la mesure où des valeurs sociales y sont attachées, servant à situer

---

[1] Mitterand, Henri. *Le discours du roman*. Paris: P.U.F. écriture, 1980. p. 194.

[2] Mitterand 192.

l'héroïne socialement.

Les romans révèlent une connaissance parfaite de la ville et nous pouvons suivre les personnages arpentant les rues (voir l'annexe III). Par exemple, Ruth sort dans Londres le soir : "*She went down to Edith Grove and started walking from there, down to the river, along the Embankment to Chelsea Old Church, all the way to Victoria and back to Sloane Square and along the King's Road and into Fulham Road...*" (*SL* 67). Frances fait la navette à pied entre son domicile à Maida Vale et l'appartement d'Alix et de Nick, dans King's Road : elle remonte King's Road jusqu'à Sloane Square et s'engage dans Sloane Street ; après Knightsbridge, elle traverse Hyde Park, en contournant le lac (The Serpentine) pour prendre un des trois sentiers qui mènent à Marble Arch ; après le passage souterrain qui débouche dans Oxford Street, elle s'engage dans Edgware Road.[1] Lorsque Blanche prend Park Lane pour rentrer chez elle, après avoir rendu visite aux Demuth au Dorchester, elle est terrassée par une violente migraine à Hyde Park Corner. Lewis rentre à pied de son travail à la College Library : il descend The Strand jusqu'à Trafalgar Square, prend The Mall ; après Victoria, il s'engage dans Pimlico Road; à Sloane Square, il prend King's Road à gauche, qui le mène chez lui à Parson's Green (*LP* 103).

Les héroïnes se promènent dans Hyde Park ou dans St. James's Park. Blanche (*MIS* 5) et Harriet (*CE* 191) visitent la National Gallery; Lewis se rend à la Tate Gallery (*LP* 86), ou au Victoria and Albert Museum (*LP* 52) ; Frances aussi, passe du temps à la National Gallery, au British Museum ou à la Tate (*LM* 63). Lewis est salarié de la bibliothèque du British Museum et Anna fait des recherches à celle du Victoria and Albert Museum ou de Colindale (*FR* 139). Rachel invite Oscar et Dorrie au Coliseum (*FFE* 27) et Harriet et Freddie emmènent Imogen et Lizzie voir un spectacle de ballet à Covent Gardens (*CE* 176). Les Demuth séjournent au Dorchester (*MIS* 122) et Heather se marie au Ritz (*FFE* 59). Harriet se rafraîchit dans un "coffee bar" dans St Martin's Lane (*CE* 191). Dorrie se fait opérer à The London Clinic

[1] Voir *LM* 72, 82, 91, 100, 102, 134, 156, 164 à 171.

(*FFE* 134) et Freddie est admis au Harley Street Clinic (*CE* 131).

Les grands magasins londoniens sont souvent mentionnés. Frances (*LM* 56, 117), Dorrie (*FFE* 56), Yvette (*L*112), Harriet (*CE* 95, 176), et Anna (*FR* 41, 42) fréquentent Harrods. Frances (*LM* 164) et Yvette (*L* 112) vont chez Harvey Nichols. Blanche (*MIS* 10), Hartmann (*L* 18) et Lewis (*LP* 181-182) font des achats à Selfridge Yvette (*L* 112) et Harriet (*CE*161) passent chez Peter Jones.

Les lieux de travail des personnages (voir l'annexe III) se situent aux alentours de l'université de Londres (à l'université même pour Kitty, Ruth et Lewis ; à Southhampton Row (*FFE* 21), près de Bloomsbury, pour Oscar, expert comptable) ou bien dans le West End, autour de Mayfair : le magasin de vieux livres de George est à Mount Street (*SL* 14), derrière Park Lane ; le salon de haute couture de Louise et Vadim à Grosvenor Street (*PR* 8), près de Mayfair ; le bureau de Charlie et de Owen à Hanover Square (*BL* 6), non loin d'Oxford Street ; et l'institut où travaille Frances à Manchester Square (*LM* 18), pas loin de Marble Arch. Les parents de Harriet, dont le magasin de vêtements se situait à William Street, près de Hyde Park Corner, avaient comme clientes les dames richissimes de Pont Street (*CE* 20). Harriet, jeune fille, travaillait dans une librairie à Cork Street, entre Piccadilly et Mayfair. L'usine de Fibich et de Hartmann se trouve à Spanish Place (*L* 9), tout près de l'institut où travaille Frances. Seule l'usine des Dorn est un peu excentrée, se trouvant dans Westminster Bridge Road (*FF* 48).

Les parents des héroïnes ou des personnages de la même génération qu'eux ont tendance à habiter les banlieues aisées de Londres, pas loin de Chelsea, comme Holland Park, Maida Vale, St John's Wood, Bayswater, Holland Park ou Wimbledon (voir l'annexe III). Les parents de Ruth habitent Oakwood Court (*SL* 17), Holland Park, la mère de Kitty habitait la banlieue (*SL* 6) et ceux de Frances Maida Vale. Les Pusey ont une maison à St John's Wood (*HL* 41). Amy, la mère d'Anna, habitait les Albert Hall Mansions (*FR* 15), juste au sud de Kensington Gardens. Les Livingstone habitent Wimbledon (*FFE* 10).

Parfois le personnage principal a grandi dans une banlieue moins aisée et plus éloignée du centre. Ainsi Hartmann et Fibich ont passé leur enfance — à partir de douze ans et de sept ans — à Compagne Gardens, dans le nord de Londres, pas loin de West End Lane, où vivait Christine enfant. Les parents de Fay habitaient Camberwell Grove au sud-est de la ville ; à l'époque, la mère de Fay rêvait d'habiter un quartier plus chic, soit à Golders Green ou à Finchley dans le nord, soit à Acton ou à Ealing, dans la partie ouest de la ville.

Si les personnages principaux sont presque tous nés dans la banlieue de Londres, ils se sont ensuite rapprochés du centre. Les héroïnes habitent plus particulièrement West Brompton, South Kensington et surtout Chelsea : Ruth prend un appartement à Edith Grove (*SL*39), Chelsea. L'appartement de Kitty est à Old Church Street (*PR* 29), Chelsea. Frances habite la maison de ses parents qui se trouve à Maida Vale, mais ses amis, Nick et Alix, habitent dans une rue qui donne sur King's Road (*LM* 67), Chelsea. Edith habite près de Sloane Square, Chelsea. Blanche loge à West Brompton (*MIS*). Lewis habite à Parson's Green (*LP* 11) au sud-ouest de Chelsea, dans la continuation de King's Road et il traverse Chelsea à pied tous les jours pour aller travailler. Fay et Owen habitent Gertrude Street (*BL* 22), West Brompton. Après la mort de son mari, Fay prend un appartement à Drayton Gardens (*BL* 94), Chelsea, non loin de son "amie" Julia, qui habite à Onslow Square (*BL* 5), South Kensington. Au début de son mariage, Harriet habite Cornwall Gardens (*CE* 31), Kensington, mais, après quelques années, emménage à Wellington Square (*CE* 51), Chelsea. Son amie Tessa habite à Beaufort Street (*CE* 46), West Brompton. A la mort de sa mère, Anna s'installe à Cranley Gardens (*FR* 27), Chelsea. Les seuls romans dans lesquels aucun des personnages n'habite Chelsea sont *Latecomers* et *Family and Friends* ; dans *A Friend from England*, nous ignorons où habite Rachel, sachant seulement que sa librairie se trouve à Notting Hill (*FFE* 31).

D'autres personnages, habitent autour de Mayfair : les riches Livingstone achètent un appartement à leur fille, Heather, à Portman Square (*FFE* 14), puis à Norfolk Street (*FFE* 68), tout près de Marble

Arch. Geoffrey, qu'Edith a failli épouser, vit à Montagu Square, au nord de Marble Arch. La maison de la famille Dorn se trouve dans le même quartier, à Bryanston Square (*FF* 98). Hartmann et Fibich vivent à Ashley Gardens (*L* 10), près de la gare Victoria.

Ainsi les quartiers de Londres fréquentés par les héroïnes les situent d'emblée dans une classe sociale aisée. Les romans de Brookner montrent la capitale anglaise sous son plus bel angle. L'action des romans ne se passe pas dans les quartiers pauvres, dans les banlieues délabrées et laides. Les héroïnes occupent des appartements bourgeois dans les quartiers résidentiels de Londres. Leurs parents et amis habitent aussi des secteurs favorisés et le lieu de travail des personnages se situe soit dans le West End, soit autour de l'Université. Les courses sont faites dans des grands magasins qui dénotent un niveau de vie élevé. Les personnages fréquentent les théâtres, les musées et les restaurants du West End, indices de leur culture. Ils se font soigner dans les cliniques les plus cotées. Il faut aussi noter un désir de rapprochement du centre ville de la part des héroïnes nées dans la banlieue.

D'autres indices permettent au lecteur de mieux situer encore les personnages socialement : vêtements, loisirs et formules de vacances, accent, profession et surtout argent et biens immobiliers, sur lesquels tous les romans insistent. La "middle-class" dans laquelle naît l'héroïne est aussi définie par contraste avec la classe moins aisée d'employés de maison et aussi avec l'aristocratie terrienne.

Dans l'ensemble, les personnages principaux de Brookner n'ont pas eu besoin de travailler pour s'acheter une maison. Ils héritent de la maison de leurs parents, qui déjà souvent appartenait à la génération précédente. Ainsi, Ruth (*SL*) vit avec ses parents dans la maison de sa grand-mère paternelle, dont il est clair qu'elle sera la seule héritière. Kitty hérite argent et maison de ses parents qui tiennent leurs biens du grand-père paternel de Kitty :

> *She* [Marie-Thérèse, la mère de Kitty] *installed a series of refugees in the innocent little house in the suburbs that John Maule's parents had given their son and daughter-in-law as a wedding present, and when the child [Kitty] was old enough to go to school she bought a larger house in Dulwich, and converted it into two flats. The child would come into John Maule's small legacy when she was twenty-five.* (*PR* 11)

Les parents de Frances lui laissent un grand appartement bourgeois.[1] Lewis hérite de la maison familiale,[2] qui vient de son grand-père paternel :

> *'I suppose it is a good house,' said Lewis. 'It belonged to my grandfather.He bought this place when it was new. Everything here belonged to him originally. Then my grandmother lived here and eventually my father. My mother took to it and refused to change a thing. I like it here. But then I've always lived here.'* (*LP* 85)

Des quatre enfants Dorn, les deux qui restent à Londres vivent dans la maison familiale achetée par leur père. Fay [3] et Anna héritent de la maison de leurs parents. Si Ruth, Frances, Mimi et Lewis restent dans le domicile familial, d'autres, telle Anna, le vendent pour acheter un autre logement.[4]

Brookner insiste dans tous ses romans sur le fait que ses héroïnes n'ont aucun problème financier. L'argent est souvent mentionné : par exemple, Mr. Neville dit à Edith : "*You have a comfortable income*" (*HL* 162). Blanche n'a pas de souci à se faire : "'*I have money of my own. I don't want any more*'"(*MIS* 17) ; Lewis non plus : "'*Oh, I've got plenty of money...*"(*LP* 86).[5] L'auteur ne manque jamais de préciser l'origine de cet argent, qui, comme la maison, vient la plupart du temps des parents. Les parents de Ruth n'ont pas vraiment besoin de travailler.[6] Alfred Dorn, qui a repris l'affaire familiale, est riche.[7] Anna constate, lorsqu'elle hérite de sa mère, qu'elle est relativement à l'aise financièrement : "*she was now a comparatively rich woman*" (*FR*

---

[1] "the flat now belongs to me..." (*LM* 23).

[2] "'It will be all yours,'" lui dit sa mère, sachant qu'elle va bientôt mourir. (*LP* 25).

[3] "She [sa mère] had nothing to leave me but the house, and so it became mine" (*BL* 67).

[4] "I sold the flat a month after mother died." (*FR* 27).

[5] Voir aussi pp. 13, 25, 74 et 85.

[6] "There was no real need for him [George] to earn money" (*SL* 19).

[7] "Alfred compensates by at last behaving like the rich man that he is" (*FF* 102).

138). Les parents ont parfois eux-mêmes hérité de la génération précédente. Par exemple, l'argent dont Anna hérite vient de ses grands-parents : "*What money there was — and there appeared to be no shortage — had come from Mrs. Durrant's parents...*"(*FR* 17). Monsieur Dorn père a laissé de l'argent à ses enfants : "*It was decreed by their father that the girls should receive one thousand pounds each on the day that the younger reaches her eighteenth birthday*"(*FF* 39).

Mais, tout en étant financièrement à l'aise et cultivés, les héritiers ne sont pas assez riches pour vivre de façon luxueuse sans travailler. Si l'argent qui vient de leurs parents leur permet parfois de ne pas avoir à se presser pour trouver un emploi — comme Lewis Percy, qui reste plusieurs mois sans chercher du travail après avoir fini sa thèse — et si cet héritage les aide parfois à s'installer professionnellement, leur relative richesse n'en fait pas des rentiers. Ils doivent gagner leur vie en faisant prospérer leur héritage d'une façon ou d'une autre. Alfred et Mimi Dorn continuent à faire marcher l'usine familiale : Alfred remplace Frederick à la tête de l'entreprise et Mimi finit par épouser Lautner, un Allemand dévoué à la famille et directeur de la production depuis les débuts de l'affaire.[1] Rachel, à la mort de son père, a pu acheter un tiers d'une librairie,[2] mais se trouve dans l'obligation d'y travailler elle-même (*FFE* 88). Hartmann et Fibich aussi ont su faire prospérer leurs indemnités de guerre, en montant une imprimerie spécialisée en cartes de vœux : "*Certain monies had been put aside for them, and these, together with reparations after the war, had enabled them to set up on their own*" (*L* 14). À la fin de *Fraud*, Anna doit gagner sa vie et projette de devenir dessinatrice de mode : "'*How will you live?*' *asked Philippa gently. 'I'm going into business. I'm going to design clothes*' " (*FR* 222).

Les parents et les grands-parents des héroïnes relèvent d'un nombre limité de catégories socio-professionnelles. Parfois les parents étaient dans les affaires : c'est le cas de la famille Dorn, qui continue à vivre de l'usine prospère que Monsieur Dorn a laissée (*FF* 22) et du

---

[1] Voir *L* 22, 24, 27, 28, 39, 61, 101, 128.

[2] "I, like my father, was now in a small way of business" (*LM* 10).

père de Frances, qui a su faire fructifier l'usine de jouets qu'il a hérité de sa famille :

> *My father originally inherited a toy factory in the East End* [...] *and with his friend Sydney Goldsmith formed a sort of partnership for investing on the Stock Market. They were absurdly successful.* (*LM* 29)

Le père de Rachel tenait un petit commerce — "*in a small way of business*" (*FFE* 9). Le père de Ruth vit en partie de la vente de "livres rares,"[1] transférés d'Allemagne par son père.[2] Par contre, le père de Kitty était capitaine dans l'armée (*PR* 5) et celui de Harriet pilote dans la R.A.F. (*CE* 19) pendant la deuxième guerre mondiale. La mère de Harriet était obligée de travailler dans la couture de luxe parce que son mari, qui avait été prisonnier des Allemands, souffrait de troubles nerveux. Les grands-parents de Kitty tenaient également un salon de couture (*PR* 8). Il y a aussi des artistes parmi les parents des héroïnes : Helen, la mère de Ruth, est actrice (*SL* 23). Le grand-père de Kitty était acrobate en France (*PR* 7) et le père de Fay directeur de cinéma (*BL* 11-12).

Plusieurs constatations découlent des informations ci-dessus : si l'argent des héroïnes est hérité de leur famille, cette fortune est relativement récente, ayant été durement gagnée soit par leurs parents, soit par leurs grands-parents. Parfois les propres parents de l'héroïne ont eu à travailler très dur parce qu'ils n'avaient pas beaucoup d'argent : c'est le cas de ceux de Harriet, dont la mère cherche à la marier, afin de pouvoir prendre enfin sa retraite[3] et de ceux de Fay, qui habitaient une maison modeste, d'ailleurs au grand désespoir de sa mère.[4] Mais la plupart du temps les parents sont aisés et bénéficient de

---

[1] "he dealt in rare books" (*SL* 14).

[2] "if it had not been for the accident of her [la grand-mère Weiss] late husband transferring his stock of rare books from Germany to England, George would now be a car salesman or an insurance agent" (*SL* 15).

[3] "'I can't work for ever,' Merle went on. [...] 'We want out, darling, don't you see?'" (*CE* 26).

[4] "We lived in Camberwell, in one of those narrow Georgian houses [...] We thought the house was just an ordinary house, rather dark, with too many stairs and not much of a garden. My mother [...] disliked it: she dreamed of a modern flat, in a suburb like Ealing or Golders green, with a fitted kitchen and central heating" (*BL* 11).

biens familiaux, parfois transférés en Angleterre lors de la guerre. Le commerce familial est parfois directement issu de la guerre : par exemple, Merle a acheté son magasin avec la pension et la prime de démobilisation de son mari.[1] Dans la majorité des cas, ce sont les grands-parents, de milieux plus modestes, qui ont édifié leur propre fortune à force de travail, s'élevant ainsi économiquement dans une classe supérieure. Les grand-parents maternels de Kitty, Louise (auparavant simple couturière) et son mari, ont monté leur salon à la sueur de leur front :

> *They* [Louise et Vadim] *married, went to London, and found a couple of rooms in Percy Street. Life was not easy, but Louise was clever and determined. She began as an outworker, but was soon making dresses for private clients, which Vadim would deliver, springing through the London streets on his acrobat's legs.* [...] *the high point of their lives was [...] their triumphant installation in Grosvenor Street.* (*PR* 8)

Le grand-père de Lewis, dont vient la maison familiale, était laitier.[2] Ainsi la richesse de l'héroïne est le produit de l'ascension sociale des deux générations précédentes.

Cette "middle-class" relativement aisée emploie des gens de maison. Mrs Cutler travaille chez les parents de Ruth comme bonne à tout faire. Quand les parents de Frances meurent, elle reste avec la dévouée Nancy, la bonne Irlandaise, qui fait penser aux fidèles serviteurs qui font partie de la famille dans certains romans victoriens et loge dans la maison — "*As these flats were built to accommodate servants, she has her own room and bathroom beyond the kitchen...*" (*LM* 25). La famille Dorn mène grand train : "*There is Elisabeth in the kitchen and Winnie who comes in everyday to do the rough work, and the dressmaker and the hairdresser now come to the house again. The chauffeur is paid two pounds a week*" (*FF* 24). Harriet emploie Dawn Molyneux, une Sud-africaine comme jeune fille au pair,[3] ensuite Mrs

---

[1] "With what she had saved, and his full disability pension and gratuity, she rented a little shop in William Street, filling it with the kind of smart black dresses that she herself liked to wear..." (*CE* 20).

[2] "He was a dairyman in Fulham " (*LP* 85).

[3] "she suddenly felt unequal to looking after anybody other than herself. Freddie, anxious to restore

Wetherby comme gouvernante logeant à domicile.[1]

Ces employées de maison n'habitent évidemment pas les mêmes quartiers que les héroïnes et leur famille : les lieux de résidence ne sont plus Chelsea et ses environs, avec résidence secondaire dans le Kent,[2] mais Putney[3] ou Battersea.[4] Elles ne fréquentent pas les mêmes restaurants : plutôt que d'aller prendre le thé au Ritz [5] et de dîner au Meridiana (*LP* 226), elles vont au pub du coin et prennent ensuite un repas chinois.[6] Les formules de vacances aussi servent à différencier les classes sociales : les personnages principaux voyagent facilement et projettent d'aller en vacances à l'étranger — les Weiss en France et en Allemagne (*SL* 68, 69), Bertie, le mari de Blanche, en Grèce (*MIS* 35), Patrick Fox à Marbella ou à Ischia (*MIS* 106), Blanche à Munich, Vienne et Paris (*MIS* 165), Eileen, l'associée de Frances, en Turquie (*FFE* 83) — ou dans leur résidence secondaire dans le Devon (*MIS* 83), en Espagne (*FFE* 44), ou à Monaco (*BL* 30). Par contre, les employées de maison passent quelques jours dans les stations balnéaires britanniques[7] ou vont en voyage organisé en car.[8] Miss Elphinstone, femme de ménage, montre ses photos de vacances à Blanche : "'*Taken outside the bird sanctuary at Bourton-on-the-water. That's the Women's Fellowship*' "(*MIS* 162).

Le langage et l'accent sont aussi des indications infaillibles de milieu social. Mrs Cutler serait qualifiée de "*vulgar*" par Mrs Marsh,[9] comme sans doute par toutes les héroïnes de Brookner :

---

some semblance of home comforts, the onus of providing which he would willingly have discharged onto any half-way competent stranger, drafted an advertisement, and within a week they had interviewed and acquired Dawn Molyneux, a South African girl with dazzling teeth, who was working her way round the world" (*CE* 66).

[1] "She had already let Dawn's basement to a Miss Wetherby, an elderly, placid, slightly deaf woman who had been a nanny at a foreign embassy" (*CE* 99).

[2] Alfred achète un domaine dans le Kent (*FF* 107).

[3] Le chauffeur de taxi dans *Providence* habite à Putney, quartier défavorisé de Londres.

[4] Mrs Cutler habitait Battersea avant la mort de son mari (*SL* 86).

[5] "She [Harriet] would book a table for tea at the Ritz..."(*CE* 161).

[6] Après être entrés en contact grâce à une agence matrimoniale, Mrs Cutler et Leslie Arthur Dunlop se voient pour la première fois : "she suggested that they go next door, to the Black Lion [...] After the pub he took her out for a Chinese meal..." (*SL* 113).

[7] "Mrs Cutler was in favour of the coast, any coast. Wales, she said generously, Scotland. It did not have to be abroad" (*SL* 70).

[8] "Bertie to Greece, Barbara and Jack to the cottage, even Miss Elphinstone on her coach trip" (*MIS* 83).

[9] "The hint of vulgarity had brought a tint of animation to her velvet cheeks" (*FR* 54).

> *Mrs Cutler uttered a screech of laughter which ended in a cough 'Not bloody likely,' she said, opening a large handbag and extracting a packet of Senior Service. 'Leslie won't let me do a thing in me own place, let alone anybody else's. No,' she added, inhaling deeply. 'I came up for the sales and I thought I'd look in on you and see if there was a cup of tea going. And I wouldn't mind spending a penny,' she conceded.* (*SL* 174)

La réussite sociale de Lawrence Halliday est reflétée par la disparition de son accent : "*At Cambridge he ironed his accent out into an acceptable classnessness*" (*FR* 124).

Les employeurs ont une conscience aiguë de la différence de classe. Alfred est révolté à l'idée que Lautner, ancien serviteur de la famille, puisse épouser sa soeur, Mimi (*FF* 135). La génération des parents des héroïnes a tendance à adopter un ton paternaliste envers les aides ménagères : "*So they got a woman in, Mrs Cutler, 'our darling Maggie', as Helen instantly called her...*" (*SL* 19). L'attitude de Mrs. Marsh envers les serviteurs appartient à un temps révolu : "*She regarded Mrs. Duncan very firmly as a servant, and she had grown up with the knowledge that one never gossiped with servants*" (*FR* 57). Mrs Duncan, par contre, est plus moderne et Brookner se permet à son sujet une pointe de satire sociale : "'*Housekeeper, if you don't mind, Madam, not daily help*' "(*FR* 160). Si les héroïnes sont moins à l'aise avec leurs employées, ayant tendance à avoir peur de ces femmes bavardes, indiscrètes et autoritaires,[1] elles n'hésitent pas à leur donner leurs vieux vêtements. Miss Elphinstone porte un manteau de chez Yves Saint Laurent qui appartenait à Blanche[2] et Anna se fait un plaisir d'offrir un tailleur, qu'elle a trop porté, à Mrs Duncan : "*She went to her wardrobe and took out the brown corded silk suit.* [...] *She looked forward to presenting it to Mrs Duncan in the very near future*" (*FR* 198).

Le narrateur nous laisse entrevoir un autre monde où la vie est plus dure financièrement. Mrs. Chesney, la couturière de Julia (*BL*),

---

[1] "Egress from each room in turn was blocked by Miss Elphinstone's figure giving an unedited version of the week's events..." (*MIS* 23).

[2] "And, slipping on her navy blue silk coat, which Blanche had bought in the Saint-Laurent sale..." (*MIS* 87).

n'a pas beaucoup de moyens[1] ; mère célibataire, elle a dû confier son fils à sa propre mère afin de pouvoir continuer à travailler.[2] Dans ce milieu ouvrier, les maisons sont parfois acquises après une vie de labeur : Mrs. Duncan explique à Mrs. Marsh qu'elle et son mari, ancien employé de la Poste, font de petits travaux pour pouvoir se payer la maison de leurs rêves, avec tout le confort moderne : " *'Now he makes a little bit extra window-cleaning.'* [...] *'It's our dream home you see, something we've always wanted. Nice garden, patio, French windows, en suite bathroom, the lot. So, you see, I don't mind working flat out for those little extras'* " (*FR* 53). Leurs enfants réussissent parfois à se hisser à un niveau supérieur, à force de sacrifices de la part des parents, comme c'est le cas pour les enfants de Mrs Duncan : " *'I won't say it hasn't been hard, sometimes," Mrs Duncan went on. 'But the children have been very good to us. Luckily they're both doing well. Louise is in computers and Keith's in hairdressing. They've got their own places now...'* " (*FR* 53).

Malgré leur relative richesse, les héroïnes restent des roturières. Il est clair que, si elles appartiennent par la naissance à une "middle-class" aisée, qui emploie des gens d'une classe inférieure, elles ne font, par contre, pas partie de la "upper-class," de cette aristocratie terrienne dont les privilèges datent de plusieurs générations. Les indices qui permettent de situer un personnage dans la "upper-class" sont une fois de plus l'argent et les biens immobiliers, mais aussi les grandes propriétés terriennes, le train de vie, les titres, ou encore le fait d'avoir servi dans le Colonial Service. Ici l'on n'hérite pas seulement de la ou des générations prédédentes : tout indique un enracinement dans le sol depuis des siècles.

Kitty est consciente que sa fortune personnelle n'est pas comparable à celle de son amant, le Professeur Maurice Bishop — "*There was evidence here of much greater wealth than was normally associated with university professors...*" (*PR* 187). Mais la classe sociale ne dépend pas que de l'argent. Dans *Hotel du Lac*, Edith

---

[1] "Mrs. Chesney, who was not well off..." (*BL* 50).

[2] "My mother brought him up. I wasn't married, you see, that's why I went on working..." (*BL* 115).

découvre que les Pusey, malgré leur argent, leur belle maison et leur train de vie luxueux,[1] ne sont pas des "*ladies*," mais de simples "*women*," puisqu'elles ne font pas partie de la "*ruling class*."[2] Monica, qu'Edith qualifie par contre de "*lady*," mépriserait sans doute les fortunes faites par les parents de Frances, par les Dorn, par les grands-parents de Kitty, par les Livingstone ou par le grand-père de Lewis, tout comme elle méprise la famille de son mari, qu'elle traite de "*jumped-up ironmongers*" (*HL* 81). Il ne suffit pas de posséder une fortune importante pour être noble.

Maurice Bishop est issu d'une noble famille de propriétaires terriens, établie depuis des générations dans le Gloucestershire :

> *He* [the Roger Fry Professor] *appreciated Maurice Bishop* [...] *also for his background ('impeccable'), his family home in Gloucestershire, his mother's title, and Maurice's private income. He also, in a lesser way, appreciated Kitty* [...] *She too, he was given to understand, had an income of her own, and indeed she wore such exquisite clothes that he supposed the income to be large, although it was not.* (*PR* 21)

Si le nom de ce "croyant fervent"[3] évoque le dignitaire ecclésiastique et le pouvoir de l'Establishment Anglican, celui de Jane Fairchild, la rivale de Kitty en ce qui concerne l'amour de Maurice, est encore plus évocateur. Celle à qui le destin sourit est issue du même milieu et de la même région que les Bishop : "'*My dear, the Fairchilds practically own the place*' " (*PR* 83). Kitty ne peut qu'imaginer tout un style de vie — "*imagining spacious lawns and grey stone and summer afternoons and his impeccable mother receiving guests*" (*PR* 23) — associé à quelques noms privilégiés : "*the Derings. The Granthams. The Bishops*" (*PR* 90). Ce train de vie ne trouve son égal que dans les colonies :

> *And she would tell me about* [...] *the beautiful estate in Jamaica to which she*

---

1 "I can just see it, thought Edith. Parquet floors. Fitted cupboards. Picture windows. Every conceivable appliance in the kitchen. Gardener twice a week. Gardener's wife, devoted in a white overall, every day. Downstairs cloakroom for the gentlemen to use after playing a round of golf. Patio, she added" (*HL* 41).

2 "'Incidentally, although I have been thinking of Mrs Pusey as a lady, I have adjusted this downwards: Mrs Pusey is definitely a woman [...] And the woman with the dog [Monica] has to be adjusted upwards to a lady. She, or rather her husband, equally absent, is a member of the ruling class, although Mrs Pusey doesn't think much of this title'" (*HL* 47).

3 "devout Christian" (*PR* 19).

returned each winter [...]. *And the little details too. How her black maid, Melanie, used to wash and iron her nightgown every morning. How the houseboys always poured hot water into the fragile teacups and emptied them and dried them carefully before serving tea. The beautiful tropical fruits they had for breakfast, on the veranda.* (*LM* 55-56)

Les cloisons entre la classe ouvrière et la "middle-class" ne sont pas étanches. mais il est plus difficile d'accéder à l'aristocratie. L'ascension sociale des parents et des grands-parents des héroïnes est semblable à celle des gens de maison employés par la "middle-class" à laquelle ils accèdent. Et les héroïnes elles-mêmes continuent le processus. Tout en appartenant à la même classe que leurs parents, les personnages principaux sont souvent plus cultivés qu'eux. Sans être le meilleur moyen de s'enrichir, les études n'en représentent pas moins un moyen de promotion sociale. La plupart des protagonistes sont des intellectuels : Ruth Weiss est Docteur ès lettres — sa thèse s'intitule *Women in Balzac's Novels* (*SL* 7) — et professeur à l'université de Londres (*SL* 7). Kitty travaille sur la tradition romantique et obtient un poste universitaire à la fin du roman (*PR* 179). Frances est archiviste dans un institut médical (*LM* 5). Lewis, qui a terminé son doctorat, a un emploi de bibliothécaire.[1] À la fin du roman, on lui offre un poste de professeur associé dans une université américaine, ce qui va l'éloigner encore plus de son grand-père, laitier à Fulham. Blanche fait une thèse sur Madame de Staël à l'"*Open University*" (*MIS* 18). Anna aussi a fait des études : elle a commencé une thèse sur les salons du dix-neuvième siècle (*FR* 170), mais semble vouloir l'abandonner à la fin du roman. Même Rachel, qui dit posséder un commerce comme son père, travaille dans le domaine des livres. Edith Hope est écrivain et c'est la seule héroïne à avoir un père qui est lui-même professeur de faculté.[2]

Les études ne sont pas le seul moyen de promotion sociale. Harriet et Fay, les deux seules héroïnes qui n'héritent pas une somme importante de leurs parents, ont toutes deux épousé des hommes riches. Ce qui nous permet de dire que lorsque l'argent des héroïnes ne vient pas de leur famille, il est acquis par alliance. Le mariage, comme les

---

[1] "'I've been offered a job at the College Library...'" (*LP* 90).

[2] "she was not a professor's daughter for nothing" (*HL* 28).

études, est présenté dans les romans comme un moyen de promotion sociale. Freddie, le mari de Harriet a un poste elevé dans une compagnie pétrolière : "*To judge from the fine sheen on his hair, and his complexion he was wealthy.* [...] *he was with an oil company, he said: his large car stood at the door*" (*CE* 24). Owen (le mari de Fay), avocat et redoutable homme d'affaires, traite avec une clientèle aisée,[1] dans son entreprise familiale (*BL* 24) : "*I should have seen in him the makings of a rather brutal success; the word tycoon was not yet common in those days...*" (*BL* 24). Bertie, le mari de Blanche, est aussi agent immobilier,[2] mais nous n'avons pas d'indication sur la fortune des parents de Blanche ; nous savons seulement que la jeune femme a de l'argent personnel. Ces trois héroïnes mariées ne travaillent pas. Avant son mariage, Fay avait été chanteuse (*BL* 8) et Harriet employée de librairie.[3] Elles sont parfois les héritières de leurs maris, comme d'autres le sont de leurs parents : Blanche reste dans l'appartement lorsque son mari la quitte, Fay et Harriet héritent de la maison conjugale à la mort respectivement d'Owen et de Freddie.

Mais il y a un moment où l'ascension sociale est bloquée, car la fortune et la culture ne suffisent plus : il est très difficile d'intégrer la classe dirigeante quand on n'y est pas né, comme l'illustre *Family and Friends*. Alfred, le fils cadet des Dorn, possède une fortune assez importante pour lui permettre d'acheter une propriété semblable à celle des Bishop. Il achète "Wren House" dans le Kent (*FF* 107), berceau des grands propriétaires terriens anglais. Dans cette belle demeure au bout d'une longue allée dominant la campagne environnante, il installe quelques labradors et une gouvernante bien anglaise et se fait servir le "brandy" après le dîner (*FF* 122). Mais tout cela ne correspond pas tout à fait à ses rêves; il y a quelque chose qui lui échappe et il sent qu'il ne sera jamais accepté : "*In some recess of his being he knows that this is all wrong. He is aware that the inhabitants of the little bungalows are watching him curiously out of their windows*" (*FF* 110). Élément importé, Alfred n'arrive pas à s'imposer sur ces terres ancestrales et

---

[1] "The senior partners in the firm of solicitors for which he worked entrusted him with those clients who wanted to acquire property abroad..." (*BL* 30).
[2] "'My husband is an estate agent'" (*MIS* 124).
[3] "She got a job typing invoices in a bookshop..." (*CE* 24).

finit par vendre "Wren House."

Le mariage est, pour l'héroïne aisée et cultivée, le seul espoir d'accéder à la classe dirigeante. Attirée avant tout par ce que représente socialement le mariage, elle aspire à se ménager une "position sociale par l'amour", tout comme le héros stendhalien.[1] Lorsque Kitty va passer quelques jours dans le Gloucestershire chez son amie et collègue Pauline Bentley, elle est très consciente de se trouver dans le "fief" de Maurice. Voulant inviter ses amies au restaurant, elle va réserver une table dans un ancien manoir, transformé en restaurant et s'imagine déjà maîtresse des lieux :

> *She was beginning to get the hang of the country, she thought; even the dog followed her without question.* [...] *Sitting in the garden and sipping her tea, she contemplated the brilliant and frightening future. If everything worked out she might one day find herself seated in her own garden something like this.* (*PR* 87-88)

Lorsqu'elle offre de garder la maison et le chien des Bentley pendant que la mère et la fille vont à une de ces fêtes de charité typiques de la vie de l'aristocratie terrienne,[2] c'est de nouveau l'occasion pour elle de laisser libre cours à son imagination : "*Kitty, lingering by the gate, saw them in her mind's eye, as if admitted to a larger gathering or assembly than she had ever enjoyed, conversing with people of greater breadth and ease*" (*PR* 152). La réaction de Kitty à la somptueuse maison londonienne des Bishop révèle à nouveau l'attrait que présente Maurice pour elle : "*Soon I shall be where I have always wanted to be,*

---

[1] Il s'agit là d'un thème stendhalien qui n'est pas propre à *Le Rouge et le noir* : par exemple, l'ébauche d'une sorte de roman autobiographique jamais terminé, "Une Position sociale," est l'histoire d'une conquête, montrant comment on peut arriver par les femmes ; pour Roizand, secrétaire d'ambassade à Rome, c'est une position dans le monde que d'être l'amant d'une ambassadrice. Dans *La Chartreuse de Parme*, la vie d'Alexandre de Farnèse (chronique italienne qui est à l'origine du roman) est celle d'un Don Juan, qui arrive par les femmes. La source de *Lucien Leuwen* est un manuscrit intitulé *Le Lieutenant*, de Mme Jules Gaultier, roman dans lequel un jeune officier républicain profite de son exil dans une garnison de province pour pratiquer la chasse aux millions ; la troisième partie de *Lucien Leuwen*, qui ne fut jamais écrite, devait parler de l'intimité entre le héros et la femme de l'ambassadeur à Rome. Ce qui fait dire à Maurice Bardèche qu'il y a un grand roman que Stendal n'a jamais écrit. Voir : Bardèche, Maurice. *Stendhal romancier*. Paris: La table ronde, 1947.

[2] "They were going to a fête in a large house in an adjoining village; Mrs Bentley had known the previous owners and considered it her duty as an upholder of the old regime to support the nurses' charity to which the proceeds would go [...] They were, Mrs Bentley had told Kitty, to sit in the rose garden, which she had always admired..." (*PR* 152).

she thought, in his house" (*PR* 186).

Mais Brookner refuse ce beau mariage à son héroïne et Maurice épouse Jane Fairchild. Fay, la seule héroïne à intégrer la "upper-class" par son mariage avec Owen, n'est pas heureuse. Elle n'est jamais acceptée par le le milieu de son mari, à qui elle se sent inférieure, ayant honte de ses origines : "*I knew that Owen would be shocked if I were to take him to Camberwell Grove, where my mother sat in dark rooms all day, and the only sound was the dripping of the tap in the stone sink in the scullery*" (*BL* 28).

Il se trouve que les hommes qu'aiment les héroïnes de Brookner, ainsi que leurs rivales, sont souvent issus d'une classe sociale supérieure. Ces roturières, si conscientes des différences sociales et de leurs origines, se plaisent à fréquenter l'aristocratie terrienne, qui exerce sur elles une fascination certaine. Cette fascination, qui se devine à travers tous les romans, est plus particulièrement nette dans *Family and Friends*, *Look at Me*, *Hotel du Lac* et *Brief Lives*, mais surtout dans *Providence* .

Les protagonistes ne peuvent s'empêcher de se comparer aux nobles avec une certaine envie, une certaine amertume aussi. Kitty se sent humble comparée à Maurice : "*he was finer, larger, better than she was, his insights nobler, his whole fabric superior. With his background, I suppose, she thought vaguely...*" (*PR* 23). Comme le remarque sèchement Olivia, l'amie de Frances : "*The discreet charm of the bourgeoisie vanquished once more by the brutal fascination of the upper classes*" (*LM* 12).

Ce que l'héroïne envie tant à l'aristocratie est son assurance : "*She had the fearlessness of the true aristocrat...*" (*BL* 45). Cette confiance en soi est liée à un savoir-faire social, à une aisance qui découle naturellement de ce qu'on est né dans une classe privilégiée : "*The fact that he always wore the right clothes, that he always went to the right barber, that he played the right games, these seemed to us to be explained by* [...] *an enlightened use of the right instructions given from the very outset*" (*LM* 39-40). Comme chez Balzac, l'aristocrate aura toujours l'avantage sur la bourgeoise : "Placées dans des conditions identiques, l'une [Modeste Mignon] fait front, l'autre

[Eugénie Grandet] s'en va. L'aristocrate accepte la lutte. La bourgeoise trouve plus digne de renoncer. L'une combat, l'autre donne sa démission."[1] L'aristocrate domine la mêlée : "*For Immy was an aristocrat, straight-nosed, straight-backed, largely unconfiding*" (*CE* 155).

La mise en place d'un milieu, l'ancrage temporel et spatial que Brookner donne à son héroïne, loin d'être simple désir de vraisemblance, sert à la situer socialement et à expliquer ses motivations profondes. Le déterminisme qui se dégage des textes ne peut manquer de frapper le lecteur. Comme chez Balzac, "'"Le milieu commande et signifie. Les circonstances modifient les hommes, les passions, les valeurs."'" Autrement dit, "l'homme est fonction de son milieu," "le cadre marque l'homme de son empreinte," "le décor agit sur les âmes."[2] Il y a un lien direct de cause à effet entre le milieu et ce qu'est l'héroïne.

Il est clair que l'héroïne de Brookner se considère déjà désavantagée dans la vie, par le milieu dans lequel elle est née. Lorsqu'elle rencontre Nick Fraser, Frances a l'impression que la vie est injuste :

> *We felt that he* [Nick] *was a protected species, an example of the very highest breed of human being. So intense was this aura around him that one did not immediately connect it with the privileges he had undoubtedly enjoyed since birth. His parents, his home, his looks, his prowess, his school and university and professional records were all impeccable* [...] *We felt he was a natural leader of men.* (*LM* 39-40)

L'existence distribue les cartes sans souci d'équité : on naît fort ou faible, en situation d'autorité ou de soumission, et toute la vie dépend de cette donnée initiale. Dans la mesure où il y a décalage entre ce que l'héroïne aurait souhaité et ce que la vie lui a donné, une note d'ironie est d'emblée introduite.

Toutefois, l'espoir de promotion sociale par le mariage semble

---

[1] Marceau, Félicien. *Balzac et son monde*. Paris: Gallimard, 1955. pp. 150-151.

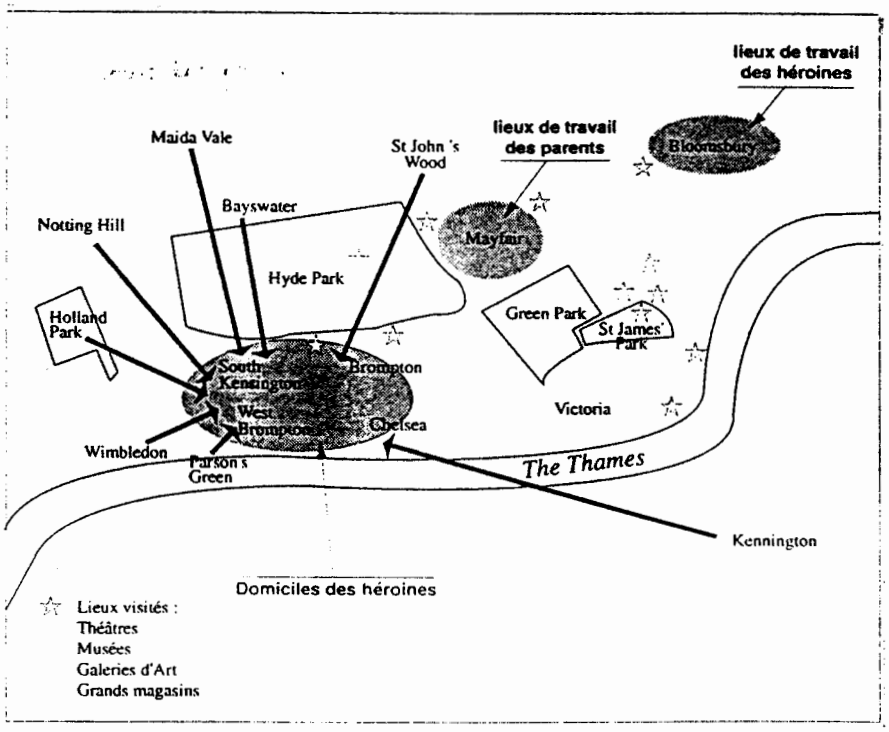
[2] Marceau 350.

représenter plus qu'un simple arrivisme balzacien : à l'origine il y aurait avant tout la quête de racines. Or, ceux qui sont le plus enracinés dans le sol anglais ne sont-ils pas les riches propriétaires terriens? Par le biais de son alliance avec Maurice, c'est l'Angleterre que Kitty veut "épouser" : "*She had made the young soldier in the faded photograph her image of England just as she had made Maurice her ideal of England*" (*PR* 164). La jeune femme cherche à mieux comprendre les règles de cette société qui lui résiste :

> *She tried to read his mind, to follow his thinking more closely. She saw there was something inaccessible. The vague, pleasant, and somehow mysterious smile closed her out, while closing in something highly significant, something that she did not know about, something foreign to her. Tell me about England, she thought.* (*PR* 27)

Ce besoin de faire partie intégrante de tout ce qu'il y a de plus enraciné dans le sol anglais a des origines plus lointaines.

Puisque l'héroïne est étrangère, elle ne peut percevoir l'Angleterre que de l'extérieur. Londres signifie topographiquement : l'héroïne tente de se rapprocher du centre de la capitale, comme pour essayer de pénétrer au cœur d'un mystère. Le plan de Londres figurant en annexe peut être schématisé sous la forme suivante :



La ville participe à ce mouvement d'ascension sociale dans le temps commencé par les parents et les grands-parents de l'héroïne : des banlieues parentales, il y a convergence des héroïnes sur Chelsea, concentration de l'action dans les centres intellectuels et financiers de la ville. Ainsi Brookner "narrativise l'espace"[1] comme le fait Balzac dans *Ferragus* : "l'espace de Londres est tout à la fois représenté et commenté."[2]

Le déterminisme de Brookner va plus loin que l'influence du milieu. Comme chez Zola, la lutte des classes devient lutte pour la vie, mais chez Brookner il y a déplacement vers le haut de la hiérarchie sociale : le combat n'est pas mené par la classe ouvrière, mais par la bourgeoisie. L'influence du milieu est ici plus proche de l'esprit du darwinisme que de celui du lamarckisme[3] : la sélection sociale se fait tout naturellement, puisque certains sont "nés pour commander"; il faut accepter la loi fatale de la lutte pour l'existence, de la survivance des plus aptes, et dire avec Zola que "la victoire est aux reins solides."[4] L'idée brooknerienne d'une lente ascension sociale à travers les siècles, d'une continuité entre les générations qui se succèdent, fait écho à la perception qu'avait Darwin du processus évolutionniste comme dépassant le cadre de la vie individuelle.[5] Le déterminisme de ces romans ne s'arrête pas au milieu dans lequel vit l'héroïne : les forces qui l'ont façonnée ont des racines plus lointaines.

---

[1] Mitterand 212.

[2] Mitterand 189.

[3] La vision de Darwin (1809-1882) est plus mécaniste que celle de Lamarck (1748-1829) : dans les termes d'Émile Bréhier, "Darwin prend les variations accidentelles des espèces comme des données brutes et inexplicables, tandis que Lamarck les rapporte à l'exercice d'un besoin interne." Pour Lamarck, les caractéristiques acquises lors de la vie d'un individu peuvent modifier ses gènes de son vivant, et ainsi être héritées par ses descendants ; alors que, pour Darwin, les plus faibles sont automatiquement éliminés, laissant la place aux plus forts qui, eux, se reproduisent, transmettant génétiquement leurs variations avantageuses à leurs descendants. La génétique moderne confirme le point de vue de Darwin : les gènes, qui transmettent des variations inhérentes (héritables) chez les espèces ne peuvent pas être modifiés durant la vie d'un individu qui s'adapte à son environnement.

[4] Woolen, Geoff. "Le Darwinisme chez Zola : réflexe ou réflexion? " *Cahiers de l'U.E.R Froissart : Zola : Thèmes et recherches* no. 5 (automne 1980): 27-36. p. 28.

[5] "The individual organism does not evolve in the course of its life. Though it takes part in the evolutionary process, it does so only through generations not through any happening within its own life cycle. The individual is thus both vehicle and dead end." Beer, Gillian. "Darwin's Materialism and Victorian Fiction." *Roman et société. Actes du colloque international de Valenciennes. Mai 1983* no. 8, numéro spécial (hiver 1983): 39-47. p. 42.

CHAPITRE DEUX : LE POIDS DU PASSE

"the burden transmitted by ancestors for which we are not responsible and to which we have to succumb."[1]

"The clue to Julia's wintry heart, therefore, must be in her childhood... "[2]

Le milieu dans lequel naît l'héroïne est forcément fonction des origines de sa famille. Mais le passé est davantage présent pour déterminer ce qu'elle est, dans la mesure où son lointain passé familial influe inéluctablement sur sa destinée.

Brookner cite Zola comme un de ses auteurs favoris et, dans son étude de la critique d'art chez Zola, elle dit ceci : *"To Balzac, avarice and ambition are the main-springs of human conduct; to Zola, human conduct is determined in advance by heredity and environment, the thesis, in fact, of Darwin and Claude Bernard adapted to a literary purpose."*[3] Effectivement, Zola emprunta un certain nombre de notions aux sciences naturelles et subit l'influence de Claude Bernard, dont l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, publiée en 1865, fut vulgarisée pour très vite s'imposer au public. Zola accapara ces notions médicales au profit du roman, notamment au moment où il conçut les *Rougon-Macquart*, et les exposa dans *Le Roman expérimental*, publié en 1880. De son propre aveu, Zola a recopié des passages de Claude Bernard, qui allaient lui "servir de base solide."

---

[1] Guppy 157.

[2] *BL* 200.

[3] Brookner, Anita. *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism: Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, The Brothers Goncourt, Huysmans.* Londres: Phaidon Press, 1971. p.103.

C'est surtout la loi de l'hérédité qui a inspiré le roman naturaliste de Zola, préparé à recevoir de telles idées par l'atmosphère intellectuelle "saturée de darwinisme" depuis la parution en 1859, du traité *De l'origine des espèces* (aussitôt traduit en français et plusieurs fois réédité). Dans les *Rougon-Maquart*, Zola examine comment des individus nés de souche commune, au cours de deux ou trois générations, se comportent dans la vie : confrontés à un milieu bien défini, qui, dit-il, peut être aussi bien "le métier et la résidence," les personnages se révèlent "tarés et chargés d'une lourde hérédité."[1] Jusqu'à quel point le déterminisme social constaté chez Brookner rejoint-t-il le naturalisme de Zola?

Sept des douze romans étudiés font référence au passé familial continental des personnages principaux, vivant à Londres. La marque d'une autre culture est reflétée par les noms. Parfois les prénoms sont allemands — comme Fibich et Hartmann — ou français — comme Thérèse (*PR*), Sophie, Mireille et Babette (*FF*), ou Blanche (*MIS*) — ou ouvertement juifs — comme Rachel (*FFE*) et Ruth (*SL*). La protagoniste du premier roman (*SL*), qui s'appelle Weiss, est la seule à porter un nom de famille étranger.[2] Dans *A Start in Life,* le père de l'héroïne a un nom révélateur, le narrateur précisant dans une parenthèse que George est né "Georg."[3] Dans *Hotel du Lac*, la mère d'Edith s'appelait Rosa Schaffner (*HL* 48).

Tous les romans ne traitent pas le thème de l'origine étrangère de la même manière. Bien que tous fassent brièvement référence à un passé étranger dans des analepses externes, les indications données sont plus ou moins précises selon les œuvres. Alors que les lieux d'origine des personnages doivent parfois se deviner à travers des références voilées à un "ailleurs" (comme dans *A Friend from England* et *Look at Me*), ce passé est au contraire clairement souligné dans *A Start in Life*,

---

1 Voir Martino 26 à 50.

2 Les noms de famille de Fibich et de Hartmann ne nous sont pas donnés.

3 "her father George (born Georg)..." (*SL* 11).

Providence et *Hotel du Lac*, et plus soigneusement défini encore dans *Family and Friends*, et surtout dans *Latecomers*.

Dans *A Friend from England*, le lecteur ne peut que subodorer quelque lointaine origine étrangère en ce qui concerne l'héroïne. Celle-ci a beau porter un nom juif (Rachel), le texte ne dit rien de sa famille. Par contre les Livingstone, vers lesquels l'héroïne est irrésistiblement attirée, malgré ses déclarations d'indépendance, font penser à une famille juive riche et paisible, installée dans un quartier résidentiel chic de Londres, quoique l'auteur ne le précise jamais clairement. Dans *Family and Friends*, seul l'emploi du terme "*idiosyncratic*" (*LM* 29) par Frances pour qualifier la famille de son père peut laisser entendre que la famille paternelle de l'héroïne vient d'ailleurs. Le terme qui suggère une particularité, peut être pris ici dans le sens d'une différence : la famille lointaine de Frances ne serait pas anglaise.

A Start in Life, *Providence* et *Hotel du Lac* précisent que les héroïnes ne sont qu'à moitié anglaises. Dans les deux premiers romans, les grands-parents de l'héroïne ont émigré en Angleterre. Dans *A Start in Life*, le narrateur nous informe dans le deuxième chapitre, que la grand-mère de Ruth, la vieille Madame Weiss, a un "passé européen" (*SL* 11) et précise à la page suivante qu'elle vient de Berlin (*SL* 12). Ruth est née du mariage du fils Weiss avec une actrice anglaise, Helen (*SL* 12). Dans ce roman le mot "*Jew* " apparaît pour la seule et unique fois sur les douze romans étudiés (*SL* 112).

Nous avons un peu plus d'informations concernant les grands-parents de Kitty dans le premier chapitre de *Providence* : son grand-père, Vadim, est d'origine russe, sa famille ayant émigré en France au tout début du vingtième siècle :

> *Her grandfather, a Russian, whose family had drifted to France in the early years of the century, had originally been part of an acrobatic act which, after some years of touring the provinces, and worse, village fairs, market days in outlying regions, reached the high point in his fortunes with an engagement at the Olympia Music Hall in Paris.* (*PR* 7)

Là, il rencontra Louise, une française qui allait devenir la grand-mère de Kitty. Très vite ils se marièrent et émigrèrent en Angleterre (*PR* 8). Leur fille, Marie-Thérèse, épousa un Anglais et de cette union naquit

Kitty (*PR* 10). Les textes ne disent pas clairement que les grands-parents de Ruth et de Kitty étaient d'origine juive, mais nous pouvons imaginer qu'ils sont allés vers l'Angleterre pour fuir les persécutions du début du siècle.

Dans *Hotel du Lac*, les origines étrangères d'Edith sont brièvement mentionnées à deux reprises (*HL* 48-49, 62). Son père poursuivait ses études à Vienne sur "*Klimt or Schnitzler or the Jugendstil*" (*HL* 48), lorsqu'il tomba amoureux de la fille de sa propriétaire, Rosa. Il l'épousa et l'emmena ensuite en Angleterre, où est née Edith.

Dans *Family and Friends*, la famille Dorn, qui vit à Londres, est juive. Sofka (Sophie, *FF* 15), la mère, dit avoir reconstruit sa vie à partir de "*the unpromising debris of a European family*" (*FF* 22). L'usine familiale, héritée de son époux, est dirigée par un Allemand du nom de Lautner (*FF* 22). Sofka reçoit un jour la visite inattendue d'Irma Beck, qu'elle connaissait vaguement dans une "autre vie."[1] Celle-ci a moins bien réussi socialement et vient demander de l'aide à Sofka, qui, par solidarité raciale, s'arrangera pour lui faire discrètement des virements d'argent (*FF* 99). Nous apprenons ensuite que Sofka a été envoyée en Angleterre (vraisemblablement de Vienne ou Frankfort) lorsqu'elle était petite fille, au tout début du vingtième siècle : "*I came to this country as a girl...*" (*FF* 168).

Dans *Latecomers*, Hartmann et Fibich, sont nés respectivement à Munich[2] et à Berlin. Les premiers souvenirs d'enfance de Hartmann se situent en Allemagne.[3] Comme Sofka, les deux garçons furent envoyés en Angleterre par leur famille quelque temps avant la guerre alors qu'ils n'avaient que douze (*L* 13) et sept ans (*L* 34). Hartmann, le plus âgé des deux, fut recueilli par sa tante Marie, qui avait "providentiellement" épousé un anglais du nom de Jessop (*L* 9-10) lequel, par la suite, adopta aussi Fibich, qui se trouvait perdu dans le même pensionnat que Hartmann (*L* 10). Cet exil est ici clairement situé

---

1 "two ladies who used, in the past, to know one another very slightly..." (*FF* 99).

2 "Hartmann, of course, was from Munich, an elegant and already southern city" (*L* 197).

3 "He remembered [...] himself when he was tiny, walking with his nurse in the Englische Garten. Or first love, at the age of ten, and a game of hide-and-seek with the beloved at Nymphenburg"...(*L* 7).

dans le temps: "*in the years before the Second World War*" (*L*12). *Latecomers* est le seul roman à faire directement référence aux camps de concentration, qualifiant le passé des personnages de "tragique."[1] Le narrateur évoque la manière dont les parents d'Hartmann furent enlevés en son absence :

> *He did not remember, because he had not witnessed the event, his elegant parents, dressed for some fête-champêtre, being hoisted, slightly puzzled, on to farm carts, but behaving with good grace, thinking this part of the entertainment. They were driven off, never to be seen again, but how could he know that ?* (*L* 8)

Fibich se souvient de l'horreur de son départ précipité pour l'Angleterre, de sa mère s'évanouissant dans les bras de son mari sur le quai de gare, tandis que le train l'emportait vers l'Angleterre, sans même une photographie.[2] Le roman fait deux fois référence à la mort des parents de Fibich et de Hartmann, que les deux enfants apprirent par un courrier en provenance de la Suisse.[3] Yvette, l'épouse de Hartmann, est par contre d'origine française : son père étant mort, sa mère a émigré en Angleterre où elle s'est remariée avec un autre Français (*L* 23-25). Mais, ce passé n'est pas "innocent" : Yvette a cinquante ans passés et est mariée avec Hartmann lorsque sa mère lui révèle que son père était collaborateur et a pris part aux actions anti-sémites lors de la deuxième guerre mondiale,[4] ce qui fait "dresser les cheveux sur la tête" de son mari.[5]

---

1 "lives [...] enacted against a background that was essentially tragic" (*L* 150).

2 "He had been bundled off so quickly, in circumstances of such terror, that there had been no time to collect photographs or souvenirs, and the details of his address had been obliterated by the awfulness of his leavetaking: his mother, embracing him for the last time, had turned away and fainted into her husband's arms. As the train began to move off into the dark night, all that he could see was the turning and sinking motion of his mother, her face white, her eyes closed, falling lifeless into her father's arms" (*L* 144).

3 "a letter from Switzerland informing them of the deaths of both their parents" (*L* 13-14). "When the letter came from the Red Cross, informing him of of his parents' death [...] and of the instructions they had given..." (*L* 41).

4 "'He [le mari de la mère d'Yvette, Daniel Besnard] liked Germans, [...] And he didn't like Jews. [...] When the Germans came, Daniel made himself very useful to them. [...] He died just in time. It was a private act of revenge, nothing official. His German friends couldn't save him. [...] I was allowed to get away. And we were lucky, we caught the last train out. After that things closed down. We spent the rest of the war in Bordeaux. [...] You were two...'"(*L* 162-163).

5 "Shock hung in the air. Hartmann felt the hairs on the back of his neck rise" (*L* 162).

Ainsi les protagonistes dont l'enfance se situe la plupart du temps en Allemagne, parfois en Autriche, en Russie ou en France, ont-ils toujours des origines juives. Le plus souvent les grands-parents de l'héroïne sont venus se réfugier en Angleterre au tout début du vingtième siècle[1] (à l'époque des sanglants *pogroms* en Russie et en Roumanie, de l'affaire Dreyfus en France et en Algérie et de la naissance du mouvement anti-sémite en Allemagne). Le père ou la mère de l'héroïne est né à l'étranger, tandis que son conjoint est anglais de naissance (c'est le cas de Kitty, de Ruth et d'Edith). Hartmann et Fibich sont les seuls personnages principaux à être nés à l'étranger et à avoir été envoyés en Angleterre par leur famille entre 1935 et 1940 (années de forte émigration où les Juifs d'Allemagne fuyaient le massacre systématique).

L'appréhension de cet ailleurs est toujours douloureuse. Nous ne pouvons pas parler de "romans juifs," dans la mesure où la condition juive ne fait jamais l'objet d'une analyse. Ce qui intéresse l'auteur c'est la façon dont les personnages ressentent et affrontent ce fardeau du passé.

Dans *Family and Friends* ainsi que dans *Latecomers*, la douleur provient de violences vécues directement par les personnages (soit au début du siècle, soit juste avant la deuxième guerre mondiale). Souvenons-nous que, dans le premier, les enfants Dorn sont de la génération de la mère de l'héroïne et que leur mère, Sofka, est de celle de ses grands-parents. Le deuxième n'a pas une héroïne unique comme personnage principal, mais deux personnages masculins et leur famille. Dans ces romans, les émotions que suscitent le passé sont essentiellement la terreur et le sentiment pénible de manque de racines.

Family and Friends fait plusieurs fois référence à la crainte qu'éprouve Sofka, la mère, de voir massacrer ses enfants. Ayant dû quitter sa famille à tout jamais[2] lorsqu'elle a été envoyée en Angleterre

---

[1] *Family and Friends* présente quatre personnages qui sont de la génération des parents de l'héroïne brooknerienne.

[2] "But she also knows that she can never go home again" (*FF* 82).

pour sa sécurité,[1] elle ne se permet qu'une petite question à Irma Beck, revenante d'un autre monde : "*At last, and fearfully, Sofka enquires, 'Your children?' For the first time the woman relaxes, and smiles. 'Safe,' she says. 'Here'*" (*FF* 99). Il lui arrive de craindre que la malédiction qui frappe la race n'affecte ses propres enfants : "*Sofka looks at them sometimes and feels that there is something like a sentence of death on them*" (*FF* 14).[2] Lorsqu'elle pense au départ de sa fille cadette du domicile familial, les termes utilisés par Sofka (Sophie) ne peuvent manquer d'évoquer le roman *Le Choix de Sophie* : "*Sofka alone knows that she has sacrificed one daughter in order to keep the other*" (*FF* 45). Elle sait qu'il vaut mieux prendre des précautions pour protéger sa descendance : "*Let the children scatter, let them put down roots, let them transplant*" (*FF* 82).

Alors que *Family and Friends* ne fait que de brèves références voilées à cette peur de l'extermination ressentie par la mère Dorn (qui, rappellons-nous, est de la génération des grands-parents de l'héroïne), la douleur du passé fournit à *Latecomers* son thème majeur. Les personnages principaux eux-mêmes ont le sentiment d'être des rescapés, quoique cette impression soit vécue de façon différente selon les tempéraments : Hartmann et Yvette, de nature optimiste,[3] se réjouissent de "s'en être sortis" : "*The triumphant sense of survival* [...]*('Look! We have come through!')*" (*L*113). Fibich lui ne retient que l'aspect angoissant du passé : "*He felt, alarmingly, that he was alive only by the skin of his teeth*" (*L*35). Hartmann rectifie la perception que son ami a du passé, donnant son titre au roman : "'*You are not a survivor. You are a latecomer, like me.* [...] *You had a bad start*" (*L* 141).

Ce roman revient très souvent sur le tempérament mélancolique de Fibich,[4] qui est accablé par un fardeau trop lourd à porter, hanté par la peur.[5] Les mots connotant l'angoisse —"*anxious face*,"

---

1 "leaving my parents behind me. I never saw them again" (*FF* 168).

2 Ou encore : "She surveys her children, is proud of them, trembles for them" (*FF* 17).

3 "they shared an innate festiveness..." (*L* 115).

4 "The melancholy was still there of course. It was never to disappear" (*L* 44).

5 "She [la femme de Fibich] had never known the extent, the depth of his fears, only that he was troubled, hesitant, by nature" (*L* 188).

"*alarmingly* " (*L*35) — le désespoir —"*his despair*" (*L* 37) — la crainte —"*he feared* " (*L* 34), "*his fearfulness* " (*L* 150), "*his terror* " (*L* 37, 144, 145) — la tristesse —"*melancholy*" (*L* 44), l'horreur— "*horror* " (*L* 145) — la pesanteur —"*heaviness*" (*L* 125, 127), se multiplient à propos de Fibich. Il a une maigreur de cadavre,[1] une démarche "hésitante"(*L* 34), il est tourmenté par des rêves,[2] rongé par des crises de vomissement,[3] a tendance à se bourrer de sucreries[4] et de farineux,[5] ce qui lui abîme les dents.[6]

Plus que la peur, c'est le mal du pays — "*homesickness* " (*L* 125, 190, 191, 192) — qui taraude Fibich. Tout en rejetant son passé, Fibich tente de combler, par la nourriture, le vide qui l'habite — "*these losses had coloured his entire life* [...] *a hunger for absent knowledge, a longing, a yearning...*" (*L* 142). Il souffre d'une insécurité permanente, qui provient du fait qu'on lui a volé son identité en même temps que son enfance.[7] Il rêve de retrouver des racines spatio-temporelles — "*to be assuaged by fact, by circumstantial detail, by a history, a geography*" (*L* 142) — d'être reconnu lorsqu'il marche dans une rue étrangère.[8] Il voudrait que son fils ait les racines familiales qui lui manquent.[9]

Mais la plupart du temps la douleur associée à des racines étrangères a des origines moins précises, les souvenirs d'enfance des héroïnes comportant une tristesse diffuse, legs historique, qui dérange et empêche une intégration totale à la société anglaise. Les romans n'accordent pas beaucoup "d'espace de texte" à ce passé, qui est

---

1 "for all of his adult life he had been laughably, cadaverously thin" (*L* 33).

2 "he was plagued by dreams..." (*L* 34).

3 "his recent bouts of vomiting..." (*L* 38).

4 "he gorged himself on sugar" (*L* 146).

5 "a tremendous appetite for farinaceous material, as much bread and starch as could be obtained" (*L* 38).

6 "his bad teeth" (*L* 41).

7 "'I sometimes think it has been all a dream,' he said presently. 'That it has all happened to somebody else. And I have no understanding of the person — not myself – to whom it has all happened'" (*L* 141).

8 "he longed to walk a foreign street and be recognised " (*L* 142).

9 "He wanted to give him roots, a family, an inheritance..." (*L* 193).

pourtant bien présent et s'insinue dans la vie des protagonistes.

Dans *Hotel du Lac*, ces souvenirs d'un ailleurs surgissent dans des moments de trouble et comportent toujours un arrière-goût de tristesse et d'angoisse. Edith se rappelle un séjour à Vienne dans la famille de sa mère lorsqu'elle avait sept ans. Elle se souvient de son désarroi devant une langue qu'elle ne comprenait pas : "*The brutal sound of the words which she did not understand, hurt her*" (*HL* 49). Sa mère avait retrouvé sa soeur (qui avait, elle aussi, émigré après son mariage) et sa cousine Resi ; les lamentations enragées de sa mère et de sa tante, déçues par leur mariage, sont restées gravées dans la mémoire de l'héroïne : "'*Schrecklich! Schrecklich !*' *they shouted. 'Ach, du Schreck* !'" (*HL* 49).[1] Elle avait alors sept ans et, pleurant de frayeur, se faisait consoler par son père — "*Seven-year-old Edith, hiding behind Grossmama Edith's chair, heard with relief her father's key in the door and ran to him, crying*" (*HL* 49) — qui l'avait emmenée au Musée d'Histoire de l'Art : "*He took her to the Kunsthistorisches Museum and tried to explain the pictures to her, but she pressed her wet red face against his hand and would not listen*" (*HL* 49). Alors que l'anglicité est rassurante,l'ailleurs est, au contraire, source de conflit, de larmes et d'insécurité.

Chez la grand-mère Weiss, les meubles qui viennent de Berlin sont sombres, lourds et envahissants, contribuant à l'atmosphère pesante ressentie par Ruth : "*pieces of furniture of incredible magnitude in dark woods which looked as though they had absorbed the blood of horses*" (*SL* 12). Le passé européen de sa grand-mère, qualifié de "triste," — "*her grandmother's sad European past*" (*SL* 11) — est constamment et sournoisement présent, créant un sentiment de malaise qui envahit le quotidien, même si le sujet reste tabou :

> *To the child it seemed as if all dining rooms must be dark, as if sodden with the miasma of gravy and tears. She imagined, across the unknown land, silent grandmothers* [...] *The doleful atmosphere at mealtimes the child assumed to be universal, as if the faintly sour flavours of the buttermilk, rye bread, caraway seeds, cucumbers, had something penitential about them.* (*SL* 12-13)

La vieille Madame Weiss, qui ne s'habille qu'en noir, règne sur la

---

[1] Epouvantable! Epouvantable! Ah, quel malheur!

maison en véritable matriarche et mère exclusive, détestant sa belle-fille anglaise (*SL* 11). La différence raciale est présentée comme source de désaccord : "*She* [Helen] *sometimes referred off-handedly to the financial habits of Jews. George found this unmannerly and said so. There had been several unharmonious evenings...*" (*SL* 112).

De même. Kitty est particulièrement consciente de ses origines continentales lorsqu'elle est avec ses grands-parents — "*so close to them, to their strange beginnings, to their even stranger exile*" (*PR* 100). Chaque fois qu'elle va chez eux, elle retrouve les odeurs de son enfance, et toujours cette même tristesse — "*sadness, much sadness*" (*PR* 6) — cette même impression d'étouffement :

> *...once inside the front door, one encountered the smells, the furnishings, the continual discussion that might take place in an apartment house in Paris or perhaps further east. An air of dimness, of stuffy comfort, an emanation of ceremonious meals, long past, and airlessness, hours spent on the routine matters of rising and eating and drinking coffee; an insistence on food, the centrality of food; great sadness...* (*PR* 6)

L'ambiance qui règne chez les grands-parents de Kitty est la même que celle que l'on trouve chez la grand-mère Weiss et chez les Dorn. Les quatre enfants Dorn — Frederick, Mimi (Mireille), Alfred et Betty (Babette) — ont grandi dans une ambiance pas tout à fait anglaise, sur laquelle règne Sofka, "*that unbending matriarch...*" (*FF* 12). On y retrouve la même cuisine avec les mêmes odeurs, qualifiée de "mode ancestral" (*FF* 81). Les enfants Dorn ne mangent un repas anglais que le dimanche, la cuisine de Sofka étant plus subtile et épicée.[1] Il y a les mêmes graines de cumin que chez la grand-mère Weiss — "*caraway seeds*"(*FF* 79 et *SL* 13) — ainsi que les noix et les fruits de chez Louise et Vadim — "*hothouse nectarines, the silver bonbonnières filled with almonds and muscatels*" (*FF* 81) ; "*fragments of walnut shell. The faintly sour scent of her grandmother's discarded fruit peel*" (*PR* 18).

En plus de cette tristesse qui leur colle à la peau, les personnages souffrent d'une ambiguïté culturelle et d'un sentiment de non-

---

[1] "her spiced and subtle cooking" (*FF* 80).

appartenance au sol anglais. "Much the same sense of being a foreigner in England exists in all of Anita Brookner's characters, even when they are totally English. The real England seems just beyond them..."[1] souligne un critique. Par exemple, dans *Hotel du Lac*, Edith est décrite comme "*perhaps not entirely English*"(*HL* 23). Hartmann se définit comme "*doubly, even trebly, an outsider*" (*L* 10).

Providence est le roman qui approfondit le plus cette dualité dans l'identité de l'héroïne. Kitty Maule, à l'instar de Hyacinth Robinson dans *The Princess Cassamassima* de Henry James, est à cheval sur deux cultures. Et comme à Richard Maule — dans la nouvelle *Poor Richard* (1867) du même James — cette ambiguïté culturelle lui donne un sentiment d'insécurité. Elle a deux noms (un nom anglais et un nom français, celui de sa mère), qui recèlent deux personnalités différentes — "*And most of the time she felt like Kitty. Not all the time, but most of it*" (*PR* 7). Elle a aussi deux résidences : son petit appartement à Chelsea, au cœur de la ville, et la maison de ses grands-parents, excentrée, dans la banlieue de Londres. Ainsi se met en place une dualité entre passé et présent : le présent est représenté par l'Angleterre et l'ancrage dans le centre même de la capitale anglaise, alors que la maison des grands-parents, excentrée, appartient à un autre monde, celui du passé.

Les origines étrangères de Kitty sont trahies par sa façon de s'habiller — "'*She is very well-dressed, almost too well-dressed*'" (*PR* 155) — et son anglais trop parfait — "'*Such very precise English. You rarely hear such good enunciation these days. It comes from her being a foreigner, of course*'" (*PR* 155). Son manque de naturel vient du fait qu'elle ne sait pas instinctivement comment se comporter et essaie de se familiariser avec les "règles du jeu" de cette société qui lui échappe, bien qu'elle soit née à Londres — "'*she gives the impression of someone not quite at home here. Trying to learn the rules as it were*'" (*PR* 155). Si son entourage la ressent comme "*anomymous and unplaceable*" (*PR* 13), elle-même a l'impression de n'appartenir à aucun contexte bien défini (*PR* 105).

---

[1] Compte rendu de *A Friend from England*. *The New York Times Book Review* mars 1993. p. 9. Plante, David. "They Won Their Life on the Football Pools."

Comment réagissent les personnages face à la peur, à l'absence de racines, à la tristesse et à l'ambiguïté culturelle dont ils souffrent? Dans l'ensemble, ils s'efforcent d'oublier leurs origines étrangères et de s'intégrer au pays d'accueil, d'où la fascination pour tout ce qui est anglais et ce désir de se rapprocher du centre de la capitale anglaise et de fréquenter l'aristocratie terrienne (noté dans le premier chapitre de cette étude), qui vont de pair avec un refus, voire une honte des origines familiales.

Kitty refuse de parler de cette famille qui la gêne[1] — "*When asked about her family background Kitty usually simplified, for her family history was perhaps a little too colourful*" (*PR* 5). George, dont le nom a été anglicisé, s'efforce d'adopter une attitude "anglaise" qualifiée par le narrateur de "*desperately assumed English nonchalance*" (*SL* 11). L'attirance qu'il éprouve pour sa femme est liée à l'anglicité de celle-ci : "*George adored his English wife. She had all the lure of an alien species*" (*SL* 12). Les origines de Frances sont vite expédiées par le narrateur, comme par l'héroïne, qui s'empresse d'ajouter que son père a vendu l'usine familiale dès qu'il a pu, afin de réinvestir son argent : "*he sold it as soon as he could...*" (*LM* 29). D'un commun accord, Sofka et Irma Beck évitent de parler d'un passé commun trop douloureux : "*Of the past, by common consent, they do not speak. It is too dangerous, too painful*" (*FF* 99).

Si Edith observe les Pusey avec autant d'envie, c'est en partie parce qu'elles sont entièrement anglaises : "*And they were English...*" (*HL* 19). Kitty voudrait bien pouvoir rejeter son passé étranger pour s'intégrer totalement à l'Angleterre, dont l'amour exacerbé s'explique justement par le fait qu'elle n'est pas totalement anglaise.[2] Elle se présente comme anglaise, préférant s'identifier à son père, capitaine dans l'armée anglaise, à celui qui a poussé l'amour de son pays jusqu'au sacrifice de sa vie : "*Yet Kitty felt herself to be English; hence her*

---

[1] "Louise and Vadim and Marie-Thérèse were almost an embarrassment" (*PR* 12).

[2] "Kitty, who loved England as only one who is not totally English can do..." (*PR* 12).

explanation, 'My father was in the army" (*PR* 5). Elle vide son appartement de Chelsea du passé,[1] exception faite de la photo de son père en uniforme, alors qu'un portrait de sa mère trône chez ses grands-parents. Elle refuse le nom de "Marie-Thérèse," avec ses connotations austères, et choisit de se faire appeller "Kitty" — minette : chaton, jeune fille à la mode à l'allure affectée ; le prénom choisi est non seulement le diminutif anglais de Thérèse, mais comporte une certaine légèreté, un refus de ce passé trop lourd. Nous comprenons mieux son désir de s'intégrer au pays en épousant un membre de l'aristocratie terrienne.

Alfred, comme Kitty, est obsédé par une anglophilie qui dénote un manque : "*Alfred has revealed a nostalgia for an English childhood known mainly through his reading for he never knew it in real life*" (*FF* 79). Loin d'être motivé par une simple ambition sociale, l'achat de Wren House devient pour le fils cadet des Dorn, la recherche d'un chez-soi, qui prend les dimensions d'une "quête mythique"[2] : "*He has visions, largely nourished by reading, of the sort of home he has never known; this sort of home is bound up with a certain concept of the land, of rootedness, which is proving strangely elusive*" (*FF* 103). Alfred revendique même le droit à une nourriture typiquement anglaise, comme celle qui est servie chez les Dorn le dimanche : "*Alfred asserts his honorary and Dickensian right to the roast beef of old England*" (*FF* 80).

Même si les personnages cherchent à se défaire de leur passé familial étranger, afin de mieux s'intégrer au pays d'accueil, ils restent tiraillés entre ce passé et leur existence présente. *Latecomers* illustre deux attitudes opposées face au problème que pose le passé par deux personnages, qui représentent les deux faces d'une même personnalité. La dualité prend ici la forme d'une véritable lutte spatio-temporelle entre passé et présent, entre un ailleurs et l'Angleterre, lutte

---

[1] "When Kitty went back to her other home, the rational little flat in Chelsea, it seemed to her quite empty of everything, of smell, taste, atmosphere, sound, food" (*PR* 6).

[2] "This search, for him, has become a mythic quest, as it were for the grail" (*FF* 107).

qu'illustrent les attitudes foncièrement différentes d'Hartmann et de Fibich. À cette dichotomie s'ajoute celle de la légèreté opposée au sérieux, que l'on trouve dans tous les textes, l'Angleterre étant associée à une attitude frivole envers la vie, alors que les personnages à moitié étrangers sont plus sérieux, voire tristes.

Hartmann, optimiste, et qualifié dès le troisième mot du roman, de "voluptuary," cultive délibérément l'oubli,[1] le bien-être[2] et la légèreté,[3] s'efforçant de ne pas penser à son enfance,[4] alors que Fibich est hanté par un passé qui resurgit de plus en plus avec l'âge :

> *He was apt to turn away questions about his early life* [...] *It was Fibich who, with a groan, alluded to past ordeals, until silenced by a nod from Hartmann. The past still worked actively in Fibich, seemed from time to time, almost to take him over. Hartmann acted as his censor, bringing him forcibly back to the present. 'It is over,' he would say, simply.* (*L* 11)

Hartmann s'accroche au présent,[5] utilisant tous les moyens à sa disposition — "*Television was marvellous for keeping one in the present*" (*L* 17) ; il possède un poste de télévision démesuré,[6] devant lequel il s'installe souvent, évitant ainsi toute réflexion et toute pensée désagréable qui pourrait surgir malgré lui et cultive aussi une profonde "dévotion" à l'égard de Londres (*L* 11). Fibich suit par contre une psychanalyse que son ami tente de prendre à la légère.[7] Lorsque, à l'âge de soixante-et-un ans, il décide enfin de s'imposer l'épreuve[8] d'un retour à Berlin (*L* 188), Hartmann le désapprouve.[9]

---

1 "in an effort to screen out the undesirable..." (*L* 7). "There were in fact certain memories that Hartmann had consigned to the dust..." (*L* 7). "He [...] was ruthless in dispensing with the past..." (*L* 8).

2 "He would, he had long ago decided, be deliberately euphoric" (*L* 7).

3 "He considered his life's work to lie in the perfecting of simple pleasures, mainly of a physical and domestic nature, far from the strife and pain of more ambitious purposes" (*L* 6).

4 "Hartmann [...] frowned. He felt discomfort at the insistence of such memories..." (*L* 10).

5 "every minute of the present must be valued" (*L* 8).

6 "This evening found him sitting in front of an outsize television, watching the conclusion of an American hospital drama. He held up his hand to impose silence" (*L* 152).

7 "Get rid of the analyst." (*L* 17).
"'My analyst is a woman,' explained Fibich.
Hartmann cocked his head. 'A woman, eh? Attractive?'" (*L* 140).

8 "as if [...] he were undergoing some test..." (*L* 198).

9 "'Leave the past alone'" (*L* 192).

Latecomers souligne qu'une même hérédité douloureuse peut être vécue de manière différente. L'influence du passé ne se limite pas à un legs héréditaire et historique : l'enfance fait partie du passé des personnages et joue un rôle important dans la façon dont ils vivent les problèmes légués par leur famille. Ce n'est pas parce qu'on a un passé familial triste qu'on doit l'être soi-même. Hartmann et Fibich ont tous deux été privés d'une éducation parentale solide — "*They had grown up, therefore, without true instructions, without the saws and homilies, the customs and idiosyncrasies, that, for children, constitute a philosophy*" (*L* 125-126). Leurs épouses aussi ont eu des enfances tristes : Yvette a perdu son père dans des circonstances tragiques et a ensuite vécu avec un beau-père et une mère distants ; Christine a perdu sa mère peu de temps après sa naissance (*L* 47), sa belle-mère ne l'aimait pas et personne à la maison ne se souciait d'elle.[1]

Mais les uns et les autres n'ont pas été armés de la même façon pour faire face au passé. La joie de vivre et l'optimisme de Hartmann ("Heartman": joyeux et généreux, inspirant la gaité autour de lui) ont bien leurs racines dans l'enfance : "*Somewhere in Hartmann's past had been the unthinking confidence of the loved child, the robustness, the carefreeness*" (*L* 142). De même, Yvette a été sauvée par l'attitude de cette mère, qui, ayant décidé que sa fille serait plus heureuse qu'elle-même ne l'avait été,[2] avait fondé en elle tous ses espoirs : "*Martine had indoctrinated her daughter with a need to succeed...*" (*L* 27). Par contre, comme le dit le narrateur à propos de Fibich et de Christine : "*Both had been so deprived of childhood that in a sense they were both still waiting in the wings...*" (*L* 125).

Toute l'œuvre de Brookner illustre l'effet de l'attitude parentale sur la personnalité des enfants. Les romans opposent ceux qui ont été l'objet d'amour et de soins attentionnés lorsqu'ils étaient enfants à ceux

---

[1] "Nobody noticed her absence..." (*L* 50).

[2] "she transferred all her yearnings to her child. [...] Yvette would be happy, and, better still, protected" (*L* 25).

qui, au contraire, furent négligés ou mal aimés. Ainsi *A Closed Eye* oppose Imogen et Lizzie, filles de Harriet et de Tessa respectivement : Lizzie, délaissée par ses parents, qui n'ont pas le temps de s'occuper d'elle,[1] est effacée et triste, alors qu'Imogen, adulée par sa mère et admirée par son père, est gaie et superbement sûre d'elle. Les propres parents de Harriet ne l'ont jamais vraiment désirée,[2] et se débarrassent d'elle dès qu'ils le peuvent,[3] quittant Londres pour s'installer à Brighton.[4] Dans *A Misalliance*, Blanche compare son enfance à celle de Mousie et y trouve l'explication de la différence qu'il y a entre elles :

> *She perceived the difference between herself and Mousie as a very simple one: Mousie was used to being loved.* [...] *Even her nickname, Mousie, bestowed on her at that same early age, betokened spoiling, cherishing, a father's, if not a mother's, indulgence.*(*MIS* 27)

Ceux qui viennent de familles heureuses et qui ont été adulés lorsqu'ils étaient enfants, s'attendent tout naturellement à l'être le reste de leur vie,[5] alors que ceux qui ont manqué d'amour s'étonnent toujours lorsque l'on s'intéresse à eux. L'héroïne fait partie de la dernière catégorie, alors que ses rivales appartiennent à la première.

Le père de l'héroïne est à peine mentionné dans de brèves analepses externes, qui soulignent son absence : lorsqu'il n'est pas mort, il est faible ou absent de la vie de famille et se désintéresse de l'éducation de sa fille. Kitty a perdu son père avant sa naissance. Le père d'Anna est mort lorsqu'elle n'avait que cinq ans (*FR* 17). Frances, Edith, Blanche, Lewis, Fay et Anna ont tous perdu leur père avant

---

1 "For that mother [Tessa] she [Lizzie] had a love and a hunger that were not entirely reciprocated. [...] 'And neither of them [les parents de Lizzie] seem particularly interested in the girl'" (*CE* 77). "Lizzie Peckham was an annoyance, a disturbance, with her woeful face and her grubby track suit..." (*CE* 77-78).

2 "she had been quite happy, although always aware that her advent in the lives of her parents had not been entirely welcome" (*CE* 18). "they loved her now that she was gone.." (*CE* 58).

3 "They [Hughie et Merle, les parents de Harriet] had made a life for themselves that excluded her, had handed her on gratefully to her husband..." (*CE* 48). "They abandoned the task quite thankfully when I married" (*CE* 137).

4 "Her parents [...] released the flat and the shop [...] and decamped to Brighton" (*CE* 28).

5 Voir aussi : "these childlike women come from very happy families: they have been Daddy's girl or Mummy's little princess, and are spoilt ever after" (*FR* 61).

l'adolescence. Le père de Frances est mort avant sa mère (*LM* 25), comme celui de Lewis, qui lui laisse le soin de s'occuper de sa femme (*LP* 13). Ruth et Harriet ont encore leur père lorsqu'elles sont adultes, mais ceux-ci manquent d'énergie et surtout d'autorité : George se laisse mener par Helen ; Hughie — qualifié d'"*impotent father*" (*CE* 21) — choqué par son expérience de guerre, passe son temps à regarder dans le vide ou à faire du thé avec des mains tremblantes (*CE* 195) et doit être complètement pris en charge par son épouse.[1] Le père de Fay aussi était un homme faible, même si sa fille l'adorait[2] : "*this amiability compensated for a certain weakness of character...*" (*BL* 14). Comme Monsieur Dorn, le père de l'héroïne n'a jamais été très présent dans la vie de la famille : "*Out of it in every sense*" (*FF* 8).

Puisque la relation avec le père est présentée comme fondamentale pour forger l'opinion qu'on aura de soi plus tard et surtout pour dicter l'attitude qu'on aura envers les hommes, l'héroïne est désavantagée dans le jeu de l'amour, parce que privée de l'image d'un père fort. C'est ce que constate Mrs Marsh à propos d'Anna : "*They were handicapped, and although this may not matter for Amy Durrant, it mattered terribly for the daughter, who had, past infancy, never known a father, and was thus eternally unprepared for the rules of engagement between the sexes in the least predictable and sentimental of games*" (*FR* 19).

Par contre, les rivales des héroïnes, si sûres d'elles et si adroites avec les hommes, sachant instinctivement comment se comporter, ont eu un père attentionné, comme Vickie, dont l'assurance vient justement du fait qu'elle est adorée par son père : "*Graceful and insinuating, she had been her father's pet, and had simply carried her assumption of favours granted over into her relations with other men...*" (*FR* 193). Ce thème revient souvent dans les romans, qui laissent entendre la présence d'un père fort et aimant dans la vie de celles qui sont pleines d'assurance. Anthea (*SL* 32), Evie (*FF* 76), Sally et Mousie (*MIS* 102) ont toutes été élevées par un père qui les adorait et les gens prenaient fréquemment Alix et son père pour des amants (*LM* 55).

---

[1] "Hughie sat in a room at the back of the shop, glad to be safe" (*CE* 20).
[2] "Throughout my childhood my father was a hero to me..." (*BL* 14).

La mère de l'héroïne est souvent présentée comme une femme déçue, aigrie, ou égocentrique, qui n'a pas pu apporter grand'chose à sa fille, que ce soit dans le domaine de l'amour ou dans celui de l'éducation. Dans *Hotel du Lac*, celle d'Edith, la belle séductrice viennoise, ne s'adapta jamais à la routine de la vie familiale lorsque son mari l'emmena en Angleterre.[1] Percevant mari et enfant comme une charge insupportable, elle pleurait amèrement sa liberté et ses amants : "*And Rosa would have curled her lip,* [...] *out of vengeful regret for her own wasted years, which should have been filled with lovers and their intrigues but which had instead been monopolized by an increasingly mute husband and a silent child*" (*HL* 84). Elle n'a rien pu apprendre à sa fille[2] : "*I wish I had had a mother who handed down maxims on tablets of stone* [...] *I never knew my poor mother do much more than bark with derision*" (*HL* 104).

Dans *A Closed Eye*, la tache de vin qu'a Harriet sur le visage inspirait du dégoût à sa mère lorsqu'elle est née.[3] Merle, déçue par son mariage[4] et épuisée par le travail, n'a pas de temps à consacrer à Harriet, qui se réfugie dans la cuisine avec son père pour faire ses devoirs après l'école (*CE* 20). Afin de pouvoir prendre enfin sa retraite,[5] Merle pousse Harriet à épouser un homme qui pourrait être son père, abandonnant lâchement sa fille à son sort,[6] son amour maternel se limitant à une sorte de pitié (*CE* 31).

Dans *Brief Lives*, Fay a le sentiment d'avoir déçu sa mère, qui, rêvant d'un train de vie grandiose,[7] aurait voulu que sa fille fût tout autre : "*Mother's ambition for me was born in those early days,* [...] *to*

---

1 "the fascinating Schnaffner sisters, her mother, Rosa, her aunt Anna. They had enslaved many of the students who had lodged in their mother's grim apartment while preparing their theses [...] But although the sisters had married promptly, and young [...] The campuses of Reading, of Nottingham had little to offer two such accomplished Viennese flirts" (*HL* 48).

2 "She bequeathed to me her own cloud of unknowing" (*HL* 104).

3 "Merle felt for her, as well as love, a kind of reluctant pity, almost a distaste" (*CE* 19).
"that baby face of her own child, Harriet, whom she had not loved at that age" (*CE* 196).

4 "Her own marriage, which had begun so rapturously, had ended in disappointment" (*CE* 29).

5 "'We want out, darling, don't you see?' She began to cry. 'He's a good man'" (*CE* 26).

6 "Merle felt sorry for her [...] But what was she to do?" (*CE* 29).

7 "The cinema satisfied her cravings for a better life, revealing to her a world of possibilities, of luxury and extravagance..." (*BL* 11).

my mother's disappointment, I revealed myself to be lacking in the sort of petulance and spirit then thought necessary in a dancer..." (*BL* 13). Par contre, l'héroïne constate avec envie que l'assurance de Julia vient du fait qu'elle peut toujours être certaine de l'approbation de sa mère.[1]

Dans *A Start in Life*, Helen n'a pas le temps de s'occuper de sa fille, qui est mal habillée parce que sa mère ne trouve pas un moment pour l'emmener au magasin.[2] Elle ne s'intéresse pas du tout à la scolarité, ni à l'avenir de Ruth.[3] Elle fait du charme à Anthea, la meilleure amie de Ruth, laissant sa fille dans l'ombre et manifeste un manque d'intérêt total, voire de la jalousie lorsque sa fille vient lui demander des conseils concernant sa vie sentimentale.[4]

Dans l'ensemble, cette mère égocentrique refuse de céder la place à sa fille, de remplir son rôle de mère aimante, entretenant plutôt une relation de rivalité avec elle, faisant de cette fille un être timide et effacé, qui ne sait pas comment se comporter envers les autres ; les souvenirs de l'héroïne sont pleins d'amertume. Dans *A Misalliance*, Sally ressemble à la mère de Blanche ou de Ruth :

> *Thus the whole principle of generation would be undersold, for Sally would never yield her place. Her place was to be young and to be the centre of attention. Mothers like this, as Blanche knew only too well, induce bewilderment, loneliness.* (*MIS* 103)

À son mariage, Blanche se souvient d'avoir été éclipsée par sa propre mère, qui, jalouse[5] et furieuse de perdre sa fille,[6] n'a cessé de se faire remarquer.[7]

---

1 "But Julia knew about mothers and was devoted to her own, that still pretty, rather silly woman, so appreciative of her daughter's looks and accomplishments that she was her most perfect audience" (*BL* 71).

2 "She remained [...] badly dressed because Helen would not let her buy her own clothes and had no time to go with her to the shops" (*SL* 22).

3 "'It's Miss Parker. She wants to see you and Daddy. About my going to university.'
'Who on earth is Miss Parker?'
'My form mistress. She wants you to come to the school on Friday.'
'Nonsense darling. Invite her round for a drink if you must. But I warn you, I'm going to be very, very busy.'" (*SL* 24).

4 "She was silent and seemed vaguely offended" (*SL* 49).

5 "Mother was almost insulted by my success" (*MIS* 70).

6 "all the duties for which she had earmarked me, until her death, ten years ago" (*MIS* 70).

7 "my mother [...] hogged all the attention at my wedding by feeling faint and demanding a chair at

Les parents de Harriet ont tendance à privilégier leur relation de couple — "*too irresistible to each other to bestow themselves on a child...*" (*CE* 18) — ne pensant qu'à sortir et s'amuser.[1] *Look at Me* fait brièvement référence au même problème dans l'enfance de Frances : "*they* [ses parents] *were in any case too wrapped up in each other...*" (*LM* 24). L'enfant est ainsi relégué au deuxième plan et a l'impression de gêner plus qu'autre chose, comme Ruth : "[She]*felt apologetic about her presence which somehow marred the hectic honeymoon atmosphere which they sought to prolong*" (*SL* 16). L'héroïne sera handicapée à vie, comme le prédit la grand-mère Weiss : "*their ardent and facile love-play would damage the child* "(*SL* 15).

Les parents de l'héroïne n'ont pas joué leur rôle. Ruth, enfant, sait qu'elle ne peut pas compter sur ses parents pour la protéger contre les déceptions de la vie : "[They were]*unsafe against disappointment*" (*SL* 16). *A Start in Life* et *A Closed Eye* qualifient les parents de "*lightweights*" (*SL* 15 et *CE* 137). Ces parents sont comparés à des enfants,[2] qui n'auraient jamais dû en avoir eux-mêmes : "*But parents like hers were not destined to become parents, had been too young, too feckless* [...] *to bestow themselves on a child...*" (*CE* 18). La grand-mère Weiss est consciente que son fils et sa belle-fille, n'ayant jamais grandi, ne sont pas en mesure de s'occuper d'une tierce personne.[3]

Cette absence totale de présence parentale solide et rassurante est représentée par la nourriture, toujours symbolique dans l'œuvre de Brookner. Ce thème est surtout développé dans *A Start in Life*. Il n'y a jamais de repas en commun à Oakwood Court ; la vieille Madame Weiss prend le petit déjeuner avec son fils, George, et les autres repas

---

various strategic moments" (*MIS* 70).

[1] "They were so young, so dashing, that Harriet's birth passed almost unnoticed. [...] She was glad to leave the child with the nurse and to put on the little black dress, the fur cap, and the cocktail hat, to go off to her young husband, equally dashing in his air force uniform, with the officer's cap pushed back from his forehead, and the white silk scarf draped carelessly round his neck. How they danced! How they drank!" (*CE* 19).

[2] "parents like children..." (*CE* 17).

[3] "The grandmother knew [...] that each needed the protection of the other, that neither had grown up or would be able to grow old..." (*SL* 15).

avec Ruth et la bonne d'enfants.[1] Helen rentre tard le soir et George la rejoint pour un rapide casse-croûte.[2] Ruth sait que, sans sa grand-mère, il n'y aurait plus rien à manger dans la maison.[3] Lorsque Madame Weiss meurt, Ruth, qui n'a pas quatorze ans, va à la cuisine et essaie de préparer le repas du soir, ce que sa mère trouve normal, tant qu'elle n'a pas trouvé une cuisinière.[4] Sous le régime de Mrs Cutler, les choses ne s'améliorent pas. La maison est de plus en plus sale, la table n'est pas débarrassée[5] et les cendriers débordent.[6] Les repas sont servis à des heures irrégulières,[7] ce qui fait que Ruth, en rentrant de l'école, ne trouve rien à manger. La nourriture, achetée en plats préparés ou en boîte, est présentée sur un plateau[8] et mangée sur le lit ou devant la télévision. Parfois Ruth est amenée à traverser un voile de fumée de cigarette dans la chambre de sa mère pour demander s'il y a quelque chose pour le dîner et trouve les trois adultes se comportant comme des enfants s'amusant à faire un festin clandestin[9]. L'adolescente doit ainsi se débrouiller toute seule pour se nourrir (*SL* 20).

Les parents irresponsables et égoïstes de l'héroïne, refusant eux-mêmes de devenir adultes et donc incapables de jouer leur rôle de parents, s'attendent pourtant à ce que leur fille leur soit dévouée. Plus les parents sont distants, plus l'enfant les aime, désespérément, faisant tout son possible pour se faire aimer, comme Ruth : "*Ruth loved her*

---

1 " The dining-room table was always half laid, although all the members of the household tended to eat separately; Mrs Weiss [...] was forced [...] to sit first with George at breakfast, then with the child and the nurse at lunch, and with the child and the nurse at tea, and at their supper" (*SL* 12).

2 "Helen came home late when she was working, and George joined her for a snack, which felt illicit and always provoked giggles" (*SL* 12).

3 "She was aware that [...] without her grandmother there might be no more food" (*SL* 16).

4 "'Why not?' said Helen tiredly, when she came home later, at her usual time. 'It's only until we can get a woman in. And she's bound to be better at it than I am'" (*SL* 18).

5 "In the dining-room the damask cloth was never cleared and changed only once a week..." (*SL* 19).

6 "The ashtrays filled steadily..." (*SL* 19).

7 "She [Mrs Cutler] served meals at unpunctual intervals, so that Ruth always found herself too late or too early..." (*SL* 19).

8 "Meals were now eaten from trays, the three of them cosily pigging it in the bedroom" (*SL* 22).

9 "Sometimes Ruth would emerge from her room, where she was doing her homework, and penetrate the smoke, interrupting her mother in the middle of an anecdote to ask if there was any supper. She was seduced and alarmed by the sight of three grown-up people behaving as if they were having a midnight feast" (*SL* 20).

parents passionately..." (*SL*16). Recherchant toujours l'amour parental, qu'elle sent défaillant, l'héroïne se laisse accaparer par des parents égoïstes. Dans *Fraud*, l'amour exclusif d'Amy pour Anna est qualifié de "*hellish and absorbing love*"(*FR* 39) ou encore de "*fatal alliance*" (*FR* 87). Dans *A Closed Eye*, il y a inversion de l'ordre naturel des choses : ce n'est pas la fille qui quitte ses parents, mais les parents qui quittent la fille, en la poussant à faire un mariage de convenance, afin d'en être débarassée.[1] Les parents de l'héroïne veulent que leur enfant se sacrifie pour eux.

A Start in Life est le roman qui approfondit le plus l'inversion des rôles entre parents et enfant : "*And her* [Helen's] *face wore that lost and petulant air that Ruth remembered from her childhood and which seemed to turn the mother into the child and the child into the mother*" (*SL* 81). Helen et George s'attendent à ce que leur fille s'occupe d'eux. Ruth, qu'on n'emmenait presque jamais en vacances lorsqu'elle était enfant,[2] prend la décision d'envoyer ses parents en vacances,[3] s'occupant de toutes les formalités.[4] C'est Ruth qui doit ranger la chambre de sa mère.[5] Les parents Weiss acceptent mal qu'elle s'éloigne d'eux pour vivre sa vie : "*Occasionally she went to Paris, not too often, because her parents always reacted with dismay if she appeared to be leaving them*" (*SL* 69). Lorsqu'elle obtient une bourse et projette de partir pour Paris, George tente de la retenir en lui rappelant son devoir filial[6] ; Ruth réussit à résister au chantage et s'en va, mais non sans culpabilité[7] et déchirement.[8] L'héroïne doit rentrer régler les disputes de ses parents[9] qu'elle réprimande comme des enfants : "'*You will have*

---

1 "They had abandoned her lightheartedly to her fate..." (*CE* 58).

2 "Holidays were rare in the Weiss household" (*SL* 68).

3 "[Ruth] informed her parents in a tone of nannyish cheerfulness that they should go away for a holiday. That it would do them good. That they spent too much time in the flat" (*SL* 69).

4 "Ruth,with some misgivings, purchased two first class return tickets and arranged for a taxi from a car hire firm to take them to Victoria" (*SL* 72).

5 "After turning out the bedroom and retrieving from under the bed a year's accumulation of spilt and crushed pills, old tissues..." (*SL* 74).

6 "'I don't like the idea of your going away Ruth [...] Think about it, Ruth. You have a duty to her, you know'" (*SL* 87).

7 "Her father who was gravely displeased with her..." (*SL* 88).

8 "Her throat ached. Her eyes burned with loneliness" (*SL* 88).

9 "Ruth, who was by now grey with misery, explained that her parents had had some sort of

to discuss this like adults, without throwing fits all over the place [...] *I think you should be able to settle this yourselves. You aren't exactly children'* " (*SL* 159). Ses parents vieillissent et leur santé se dégrade. Lorsqu'elle emmène sa mère en vacances pour lui changer les idées, elle est aux petits soins,[1] fait et défait les valises,[2] va chercher à manger et doit même déshabiller Helen, qui se laisse complètement retomber en enfance : "'*You will have to undress me, I'm afraid.' She held out her arms like a child*" (*SL* 159). Lorsque Helen meurt dans le taxi qui les ramène à la maison, Ruth doit avoir envers sa mère tous les gestes maternels que celle-ci lui a refusés lorsque l'héroïne était elle-même enfant : "*Ruth put the carrier bag down and took her mother in her arms* [...] *Helen* [...] *had never been a maternal woman...*"(*SL* 162-163).

Du fait d'avoir été élevée par des parents qui n'ont jamais été adultes, et d'avoir dû les prendre en charge, inversant ainsi les rôles, la protagoniste n'a jamais été pleinement enfant. Ruth, petite fille trop sage,[3] n'aimait pas les autres enfants[4] et la gaieté naturelle de l'enfance lui faisait défaut : "*The child was too quiet and too thin. Already she blinked nervously. She had no friends*" (*SL* 15). Toujours en quête de l'enfance qui lui a été volée, elle n'a jamais pu grandir. Il en va de même pour Alfred dans *Family and Friends*, appelé très jeune à remplacer son père décédé — "*The truth is that in some ways he has had to grow up too quickly and in others he has not had time to grow up at all*" (*FF* 68).[5]

Ruth a non seulement été privée d'enfance, mais encouragée à grandir le plus vite possible : "*She was expected to grow up as fast as*

---

argument, that her father had not even stayed at home to meet her, and her mother refused to sleep under the same roof" (*SL* 158-159).

1 "She tried to shield her mother on the journey, taking her by the arm, protecting her from the rain" (*SL* 158).

2 "Ruth unpacked their suitcase and turned down her mother's bed" (*SL* 159).

3 "She remembered herself as a plain neat child..." (*SL* 11).

4 "She disliked other children because they made such an uninhibited noise"(*SL* 13).

5 Nettie a rencontré le même problème qu'Alfred : "She, like Alfred, was rushed too soon away from her childhood, never had time to be young, was instructed to be an adult before she was ready" (*FF* 170).

she could decently manage it and to this end was supplied with sad but improving books" (*SL* 11). Elle se plonge dans les livres pour s'évader, ce qui lui vaut de nombreuses critiques de la part de sa mère, qui a peur qu'elle ne devienne un bas bleu[1] : "'*You'll ruin your eyes,' said Helen, 'always reading*'" (*SL* 17). Cette remarque ne manque pas d'ironie puisque ce sont les parents, eux-mêmes absents, qui ont inculqué le goût de la lecture à leur enfant, les livres étant censés tenir auprès d'elle le rôle éducatif qu'ils n'étaient pas prêts à assumer. Ainsi les livres sont les substituts de l'éducation parentale défaillante. Ruth, comme Alfred,[2] passe des heures à lire, enfermée dans sa chambre. Même adultes les héroïnes se tournent vers les livres pour chercher des réponses aux questions qu'elles se posent, par exemple Blanche (qui a l'impression que sa mère ne lui a rien appris) : "*she sought information in books...*" (*MIS* 95).

Ainsi, chez Brookner, contrairement à chez Zola, l'hérédité n'est pas perçue comme une tare génétique, mais plutôt comme un legs familial pénible. L'Histoire est présente, dans la mesure où le passé juif de la famille de l'héroïne détermine son présent et son avenir. Mais ce passé familial n'intéresse l'auteur que par l'impact psychologique qu'il peut avoir sur ses personnages. Brookner explique sa position dans une interview, lorsque Shusha Guppy lui demande si son déterminisme est "dû à l'influence de Zola" :

> *No. Zola's determinism is too crude and mechanistic. He is talking about heredity in genetic terms; for example, if your father was an alcoholic you will become one too. I don't believe that. When I said that Zola was my favourite writer, I meant that I loved his courage, his indignation. Like Dickens he was an angry writer – angry at the unfairness of things, and the burden transmitted by ancestors for which we are not responsible and to which we have to succumb.*[3]

Effectivement l'héroïne de Brookner vit son passé familial d'émigé juif

---

1 "'But don't turn my baby into a bluestocking'" (*SL* 25).

2 "All this time Alfred is in his room, trying to cram in as many books as possible" (*FF* 29).

3 Guppy 157.

comme un "fardeau" qui lui est "transmis" par ses ancêtres, et dont elle ne peut se défaire. Elle souffre de se sentir étrangère, mal intégrée en Angleterre, et ses souvenirs d'enfance, associés à des odeurs, à des accents, à une nourriture et à un décor venus d'ailleurs, recèlent un arrière-goût de tristesse, qu'elle perçoit comme héréditaire.

À cette charge accablante, s'ajoute celle d'une enfance malheureuse. La figure du père étant absente, le rôle d'autorité revient presque toujours à la mère. Tout en ne remplissant pas son rôle, celle-ci demeure exigeante et inspire à l'héroïne des sentiments contradictoires d'amour passionné et de haine. La protagoniste a non seulement le sentiment de n'avoir pas reçu assez d'amour, mais d'en avoir trop donné : exploitée par une mère immature, insatisfaite et égoïste, elle a l'impression que son enfance lui a été volée. Au sentiment que sa mère n'a pas su l'aimer pour ce qu'elle est, s'ajoute celui d'une absence de figure maternelle forte sur laquelle s'appuyer. C'est pourquoi l'héroïne se tourne vers les livres pour compenser une éducation parentale défaillante.

L'absence conjuguée de racines dans le sol anglais, de bases culturelles et de modèles parentaux solides, ainsi que d'amour, ont pour conséquence première un manque d'assurance en soi, notamment en ce qui concerne les relations amoureuses. L'héroïne, toujours étonnée que l'on puisse s'intéresser à elle, se sent mal équipée pour le "jeu de l'amour."

L'injustice de ce déterminisme contre laquelle s'insurge Brookner, rejoint la théorie de Diderot, dont elle dit dans *Genius of the Future* :

> *Diderot, who, [...] believes that the art of the Greeks was superior, provides a purely materialist explanation of this superiority: given their climate, habits, customs, exercises, the Greeks were able to pare away the grosser deformities of nature and thus put into operation the principle of perfectibility. This is not unlike Taine's theory of 'race, milieu, moment' to explain the rise and fall of*

schools of painting...[1]

Cette citation pourrait s'appliquer à la théorie qui se dégage de ses propres romans : la supériorité d'une certaine classe de personnages est expliquée par sa naissance dans un certain milieu. Avec un déterminisme "à la dix-neuvième," Brookner divise le monde en ceux qui sont "bien-nés" et ceux qui sont "mal-nés," comme l'a compris Michael Barber : "there's an eighteenth century back-up for this. Diderot divided up the world into the fortunately-and the unfortunately-born."[2] L'échec amoureux de son héroïne est ainsi ironiquement déterminé d'avance.

L'auteur dit à Guppy : "*I don't believe anyone is free.*"[3] Elle précise sa vision profondément déterministe de la vie à Haffenden en 1984, l'année où elle écrivit son quatrième roman (à l'âge de cinquante-six ans), en lui expliquant qu'elle était arrivée à cette conclusion dans les cinq années précédentes :

> Brookner : *There are moments when you feel free, moments when you hve energy, moments when you have hope, but you can't rely on any of these things to see you through. Circumstances do that.*
> Haffenden : I think all your heroines act in a very deterministic way, and Kitty Maule in *Providence* actually announces herself as a determinist. Do you believe that no force of decision or positive moves can change fate?
> Brookner : "*I think one's character and predisposition determine one's fate, I'm afraid.*"[4]

Plus que le milieu social, ce poids conjugué d'un passé familial tragique et d'une enfance triste contribue à expliquer sa personnalité :

> The idea that character is destiny is not a new one, but I delighted in the confidence with which Anita Brookner explored the old theme, delighting in showing the exact ways in which the faults and virtues of a character become metamorphosed into the faults and virtues of a lifetime.[5]

---

[1] Brookner, *Genius* 22.

[2] Barber 26.

[3] Guppy 153. Elle dit exactement la même chose à Haffenden 62.

[4] Haffenden 62.

[5] Compte rendu de *Family and Friends*. *The Illustrated London News* Vol. 273 (septembre, 1985). p.

Ce déterminisme concerne non seulement le tempérament, mais aussi l'éclat physique. Comme le dit bien un critique : "John Mortimer said that there were Two Nations: the Beautiful and the rest of us. Would Anita Brookner agree? Absolutely."[1]

63. Emerson, Sally. "*Family and Friends*, by Anita Brookner.
[1] Barber 26.

CHAPITRE TROIS : LE SYSTEME BINAIRE DES PERSONNAGES

"The whole sorry business of baiting the sexual trap was uncovered in Monica's refusal to behave herself in a way becoming to a wife..."[1]

L'héroïne de Brookner n'est pas seulement définie par sa naissance et son milieu spatio-temporel. Si l'auteur donne un nom et un âge à sa protagoniste, l'enracine dans un pays, une époque, une classe sociale, une tradition, une famille, ses procédés de caractérisation ne s'arrêtent pas là. Brookner dissèque les personnalités de ses personnages principaux, de façon rigoureuse ; elle accumule les détails psychologiques, les petits traits du cœur humain, les faits, gestes, pensées et sentiments de ses personnages, qu'elle a situés dans le réel, le social. Les critiques parlent de "remorseless social realism" ou de "the author's sureness of touch in the delineation of character."[2] Comme dans le texte réaliste le plus traditionnel, chaque personnage est un individu minutieusement défini par un amas de petites circonstances et de passions, qui viennent se "fixer" au nom propre.

En lisant les romans de Brookner, on s'aperçoit aussi très vite que l'humanité entière est perçue comme partagée en deux, que les personnages appartiennent à deux catégories différentes, l'héroïne étant définie par opposition avec d'autres personnages féminins. L'auteur se concentre sur les femmes, les personnages masculins (d'ailleurs moins nombreux) étant plus sommairement définis et ce uniquement en

---

[1] *HL* 82.

[2] Compte rendu de *A Misalliance*. *The Spectator* 23 août 1986. Colegate, Isabel. "Those the Gods Disdain."

fonction des personnages féminins. Dans *A Misalliance*, Blanche a une vision d'une gent féminine scindée en deux : "*a great chasm dividing the whole of womanhood* " (*MIS* 64).

Les personnages de Brookner sont si bien individualisés, si rigoureusement décrits dans le détail, qu'il est facile de confondre les notions de personne et de personnage, l'être de chair et d'os et l'être de papier. Même si "une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu," il faut cependant éviter de tomber dans le piège qui consiste à "recourir au psychologisme le plus banal."[1] Un autre problème se pose : celui des citations trop nombreuses et répétitives dans un ensemble de douze romans difficile à gérer. Surtout, la question du but de Brookner se présente : à quelles fins utilise-t-elle ses personnages?

Nous avons essayé de résoudre ces problèmes en ayant recours à une étude sémiotique des personnages, inspirée surtout par celle d'Henri Mitterand dans son livre *Le discours du roman* et de Philippe Hamon dans son article *Pour un statut sémiologique du personnage.*[2]

Cette approche, loin d'être plaquée de façon artificielle sur les textes, a été choisie après une analyse textuelle détaillée. Elle s'est avérée extrêmement utile pour voir plus clair dans la foule d'informations que donnent les romans sur les personnages, pour mieux les organiser et ainsi mettre en perspective l'utilisation que fait Brookner de ses personnages et décerner le message qu'elle présente à travers eux. Une approche sémiotique nous a permis de mettre au jour le fonctionnement littéraire des personnages, leur rôle dans le système textuel, et de montrer comment ils relèvent d'"un discours au second degré," comment ils prennent part à un "modèle narratif," à un "système textuel," devenant ainsi les véhicules de la vision idéologique

---

[1] Hamon, Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage." *Poétique du récit*. Sous la direction de Genette, Gérard et de Todorov, Tzvetan. Paris: Seuil (Coll. Points), 1977. p. 116.

[2] Mais aussi par *S/Z* de Barthes et par Phelan, James. *Reading People, Reading Plots : Character Progression and the Interpretation of Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

de l'auteur.[1]

L'étude de Mitterand des personnages de *Thérèse Raquin* et de *Germinal*[2] nous semble pouvoir bien s'appliquer dans le cadre de notre travail, étant donné que les romans de Brookner présentent le même "entrelacement de la narration et de la description," la même "rigueur de construction" et la même "structure [...] apparente et efficace" dont parle Mitterand à propos de l'œuvre de Zola, qui dit-il "répond au modèle classique du roman français du XIXe siècle."[3] La perspective de Hamon, qui perçoit le personnage comme un "signe" participant au fonctionnement du texte et s'intégrant au message de l'auteur correspond tout à fait à celle qu'inspirent les textes de Brookner.

Dans l'ensemble, les sémioticiens du récit identifient trois composantes du personnage, appellées "modèle réel," "modèle logique," et "modèle symbolique" par Mitterand.

Les romans réalistes du dix-neuvième siècle insistent sur la première, que Phelan nomme "mimetic,"[4] et Hamon "référentiel,"[5] "donnant des êtres de fiction et de langage pour la représentation, le reflet, le double d'êtres réels, concrets, singuliers."[6] Par l'emploi "d'effets de réel"[7] les personnages possèdent des traits reconnaissables, ressemblent à de vraies personnes ; c'est ce que Ph. Hamon nomme leur "littérarité."[8]

Deuxièmement, une approche structurale perçoit le statut romanesque du personnage comme reposant avant tout sur un système textuel, se trouvant "inséré, à l'intérieur du roman, dans un réseau de dépendances" et jouant un rôle dans "une machinerie narrative."[9] C'est ce que Phelan nomme la composante "synthétique" et Hamon la

---

1 Mitterand 60.

2 "Une anthropologie mythique : le système des personnages dans *Thérèse Raquin* et *Germinal*." Mitterand 49 à 67.

3 Mitterand 58.

4 Phelan 2.

5 Hamon 122.

6 Mitterand 59.

7 Barthes, Roland. "L'effet de réel." *Communications* 11. Paris: Seuil, 1968.

8 Hamon 118.

9 Mitterand 61.

"littéralité" du personnage, le "fonctionnement en énoncé d'une "unité" particulière appelée "personnage", problème [...] de "grammaire textuelle.""[1] Chaque personnage est déterminé par son contexte romanesque, par "la manière dont il s'apparente et/ou s'oppose aux autres à l'intérieur d'un ensemble," il fait partie d'un "système textuel." Le signifié ou la valeur du personnage se constitue de deux façons : d'abord, par sa distribution en classe, selon ses traits caractéristiques, et ensuite par sa fonction dans le processus narratif du roman.

Il y a une troisième composante que Phelan et Barthes appellent "la thématique"[2] : "The distinction between the mimetic and thematic components of character is a distinction between characters as individuals and characters as representative entities."[3] Les personnages représentent des idées, véhiculent un savoir et une mythologie, deviennent "un discours au second degré sur la société,"[4] sont idéologiquement "surdéterminés." De plus, les classes de personnages renvoient à des codes culturels et c'est là qu'interviennent les schémas culturels par lesquels, dans la fiction comme dans la vie réelle, chacun appréhende autrui.

Si l'on admet avec Mitterand et Hamon que le signe qu'est le personnage est régi par son contexte, qu'il "'naît seulement des unités de sens, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui,'"[5] un personnage peut être défini comme un "'assemblage de traits différentiels (...) de traits distinctifs,'"[6] de "'lexèmes (= morphèmes, au sens américain),'"[7] ou bien comme "'un faisceau d'éléments différentiels.'"[8] Phelan semble s'accorder avec ces sémioticiens du

---

[1] Hamon 118.

[2] Barthes, *S/Z* 99.

[3] Phelan 13.

[4] Mitterand 60.

[5] Hamon 125 cite Wellek et Warren. *La Théorie littéraire* (traduction française). Paris: Seuil, 1971. pp. 208.

[6] Hamon 125 cite Wellek et Warren. *La structure du texte artistique* (traduction française). Paris: Gallimard, 1973. p. 346 et 349.

[7] Hamon 125 cite Greimas. *Du sens I.* Paris: Seuil, 1979. p.188.

[8] Hamon 125 cite Jakobson, Roman. "La structure et la forme." *Anthropologie structurale II.* Paris: Plon, 1973. p. 161.

récit : "A dimension is an attribute or trait a character may be said to possess when that character is considered in isolation from the work in which he or she appears."[1] Il cite Jonathan Culler dans *Structuralist Poetics* : "Characters [...] are simply subjects of a group of predicates which the reader adds up as he goes along."[2]

Ces traits de caractère, ces prédicats attachés à un sujet, sont nommés "sèmes" par Barthes dans *S/Z*, dans lequel il définit le personnage par "une collection de traits" ou "une collection de sèmes." Barthes considère Sarrasine comme "la somme, le lieu de confluence de : *turbulence, don artistique, indépendance, violence, excès, féminité, laideur, nature composite, impiété, goût du déchiquetage, volonté, etc.*"[3] C'est cette répétition des "sèmes" autour d'un personnage qui permet de le définir : "the repetition of the same behaviour 'invites' labelling it as a character-trait..."[4] Le processus de fixation de "sèmes" sur un nom est décrit par Barthes dans *S/Z* :

> Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage. Le personnage est donc un produit combinatoire : la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des sèmes) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents, plus ou moins contradictoires); cette complexité détermine la "personnalité" du personnage, tout aussi combinatoire que la saveur d'un mets ou le bouquet d'un vin.[5]

Comme le dit Hamon, "le personnage est comparable à un mot rencontré dans un document, mais qui ne figure pas au dictionnaire." "Morphème "vide" à l'origine (il n'a pas de sens, il n'a de référence que contextuelle), il ne deviendra "plein" qu'à la dernière page du texte."[6]

"Mais le signifié du personnage, ou sa "valeur", pour reprendre un terme saussurien, ne se constitue pas seulement par *répétition* (récurrence de marques...) ou par *accumulation* et *transformation* [...]

---

[1] Phelan 9.
[2] Phelan 3-4.
[3] Barthes, *S/Z* 101, 197.
[4] Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres: Routledge, 1989. p. 39.
[5] Barthes, *S/Z* 74.
[6] Hamon, 126, 128.

mais aussi par *opposition*, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé."[1] On distingue deux sortes de dépendances entre le personnage et le réseau qui le détermine : "La première dépendance tient à la distribution des personnages en classes (non pas au sens social, mais du point de vue plus général de leurs traits caractéristiques). La seconde tient à la place et à la fonction de chacun dans le processus narratif du roman..."[2] "Toute analyse du récit est obligée, à un moment ou à un autre, de distinguer entre l'*être* et le *faire* du personnage, entre *qualification* et *fonction* ."[3]

Il est à noter que, si une approche sémiotique (ou sémiologique) du personnage considère celui-ci moins dans une perspective anthropocentrique que comme un signe à l'intérieur d'un système de signes qui lui donne sa valeur, elle ne nie pas forcément tout rapport avec le monde extra-textuel, ni la communication auteur-lecteur. À travers cette approche, dont Ph. Hamon dit qu'elle choisit "un "point de vue" qui *construit* cet objet [le signe qu'est le personnage] en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, composé de signes linguistiques,"[4] le désir de l'auteur de faire passer un message est implicite. Ce message n'est pas coupé de l'univers extra-textuel. Le monde extérieur est doublement présent : d'abord, même si les traits caractéristiques qui définissent un personnage ne prennent leur valeur qu'à l'intérieur d'un système textuel, ces traits sont mimétiques ; ensuite, la composante thématique ou symbolique renvoie à des réalités du monde extérieur, fait référence à un savoir institutionnalisé. Quant au rôle du lecteur, il est double, car celui-ci doit non seulement (re)créer, construire progressivement le signe-personnage en mémorisant et regroupant tous les traits qui le définissent, mais il doit aussi savoir reconnaître les critères esthétiques et culturels que reflète le personnage de façon plus ou moins explicite ; sa lecture est ainsi influencée par l'implicite culturel. Comme le dit Mitterand : "La forme

---

[1] Hamon 128.
[2] Mitterand 61.
[3] Hamon 134.
[4] Hamon 117.

(au-delà comme en deçà de la phrase, s'entend) est une médiation naturelle entre la substance sociale, extra-textuelle, et le sens que prend l'énoncé romanesque."[1]

Notre tâche ici sera de montrer comment Brookner définit ses personnages par des traits caractéristiques, "de repérer, de trier et de classer les axes fondamentaux pertinents qui permettent la structuration de l'étiquette sémantique de chaque personnage."[2] L'organisation des personnages que nous allons décrire est intemporelle ; il s'agit de "modèles constants." Les personnages des romans sont définis par des critères physiques et psychologiques (voire existentiels), qui renvoient à des codes sociaux et finalemant moraux, codes qui sont très imbriqués les uns dans les autres. C'est pourquoi les personnages ressemblent à de vraies personnes. Il faudra aussi les "mettre en rapport d'opposition ou d'identité avec les traits distinctifs des autres personnages,"[3] puisqu'ils reposent sur un système textuel. Nous verrons ainsi se dessiner deux types représentatifs, deux catégories de personnages qui vont s'affronter sur un terrain métaphorique : le type "A" est celui de l'héroïne.[4] Ce personnage unique "devient le sujet de l'énoncé, le conducteur du récit, celui à partir duquel s'articuleront tous les événements."[5] Le type "B" est la catégorie antithétique de femmes, par opposition à laquelle est définie l'héroïne.

Les qualificatifs associés à chaque type acquièrent dans le texte une signification positive ou négative, les valorisant comme qualité ou les dévalorisant comme handicap. Il est possible de distinguer clairement, par une mise en tableau, la catégorie marquée du signe positif (présence de la qualité) et celle du signe négatif (absence de la qualité). C'est alors que nous verrons apparaître, dans cette construction textuelle en apparence si conforme au "texte réaliste classique," une inversion ironique, qui vient renforcer l'ironie de la

---

[1] Mitterand 17.

[2] Hamon 129.

[3] Hamon 129.

[4] Ruth (*SL*), Kitty (*PR*), Frances (*LM*), Edith (*HL*), Mimi (*FF*), Blanche (*MIS*), Rachel (*FFE*), Christine (*L*), Tissy (*LP*), Fay (*BL*), Harriet (*CE*), et Anna (*FR*).

[5] Mitterand 69.

situation dans laquelle se trouve d'emblée l'héroïne, déjà désavantagée dans la vie par sa naissance et par son passé familial. En ce qui concerne les valeurs naturelles, l'héroïne, inversement à sa rivale, est marquée du signe négatif ; en revanche, en ce qui concerne les valeurs morales, l'héroïne, contrairement à sa rivale, porte le signe positif. Il s'agira alors de déterminer le but de l'auteur : sur quoi débouche ce déterminisme ironique?

Nous avons choisi d'inclure (dans le corpus de thèse et aussi dans l'annexe IV) un certain nombre de tableaux, qui, tout en évitant de sacrifier les citations, si parlantes,[1] nous ont permis de les présenter et de les trier, allégeant ainsi notre texte.

Pour reprendre les termes de Mitterand à propos de *Thérèse Raquin*, "on trouve dans les romans de Brookner un type d'énoncé romanesque qui, depuis Balzac, est devenu un lieu commun du "roman réaliste" : le portrait physique des personnages."[2] Comme le précise Shlomith Rimmon-Kenan :

> Ever since the beginning of narrative fiction, external appearance was used to imply character traits, but only under the influence of Lavater, a Swiss philosopher and theologian (1741-1801), and his theory of physiognomy has the connection between the two acquired a scientific status [...] in order to demonstrate the necessary and direct connection between facial features and personality traits. The impact of this theory on Balzac and other nineteenth-century writers, was great indeed.[3]

"Tout se passe comme si le portrait était élaboré non pas à partir de l'observation de personnages réels, par la mise en œuvre de traits bruts, mais à partir d'un système acquis de caractérisants fonctionnalisés, devenus des indices où s'associent la notation physique et la connotation psychosociologique : autrement dit à partir d'une *physiognomonie*.[4] Il s'agit ici, à l'évidence, d'une physiognomonie

---

[1] Nous ne donnons pas les références des citations incluses dans le texte, puisque ces références figurent déjà dans les tableaux.

[2] Mitterand 49.

[3] Rimmon-Kenan 65.

[4] Science qui se propose de connaître les hommes d'après leur physionomie.

dérivée de la psychophysiologie des tempéraments que Zola a héritée de Taine."[1]

Un inventaire du code physique (voir le tableau I, et aussi le tableau VI, dans l'annexe)[2] révèle que Brookner utilise ce que Mitterand nomme des "supports de caractérisation" ou des "unités de constitution" pour produire ses portraits. La description physique des personnages s'attache au visage et aux parties du visage : la peau, la bouche, les dents, les yeux, les cheveux. Sont pris en compte aussi le rire, le sourire, l'expression du visage et la voix. D'autres détails corporels sont décrits, tels que les seins, les jambes, les poignets et les mains, l'accent étant mis sur l'impression d'ensemble, la taille, la forme, l'air de bonne santé, l'appétit et la démarche. En traçant ces portraits physiques, l'auteur choisit aussi sa matière dans la parure donnée au corps : les habits de tous les jours et ceux de fête, les chemises de nuit, les bijoux, le maquillage, le parfum. De tout cela se dégage une impression générale de la présence ou de l'absence de beauté et d'attrait sexuel.

À chaque unité de caractérisation est associé un "caractérisant." Par exemple, en ce qui concerne les cheveux, "roux "prend sa valeur par oppostion à "blond," et "bien coiffés, attachés et tirés en arrière" par opposition à "fous" ou "désordonnés," les traits pertinents de signification étant les notions de couleur et de disposition. En ce qui concerne la démarche, ces traits sont la conviction, l'allure et le désir de séduction, opposant une démarche hésitante, pondérée et discrète à une démarche confiante, nonchalante et provocante.

Chaque personnage est défini par une liste de traits, qui se succèdent sur un axe syntagmatique (un axe de combinaison, qui fait qu'un personnage est déterminé par l'association de plusieurs traits. Par

---

[1] Mitterand 49.

[2] Le tableau I est différent des autres : il est plus détaillé et il est le seul à couvrir systématiquement tous les romans. Aussi, puisque nous avons fait figurer les citations illustrant les "supports de caractérisation," il n'a pas été possible de mettre, sur le même tableau, les "caractérisants" et les "traits pertinents." Ces derniers figurent sur le tableau VI, qui résume le premier tableau.

exemple : un visage pâle, des lèvres molles, de grands yeux bleus écarquillés et tristes...) et qui sont tous choisis dans des axes paradigmatiques (des axes de sélection, faits d'un ensemble de termes qui peuvent être substitués l'un à l'autre. Par exemple : le visage peut être pâle ou rose, les yeux peuvent être bleus ou gris ou noirs et le regard triste ou perçant ou gai...).

En ce qui concerne le choix des personnages représentés, nous n'avons retenu ici que les personnages féminins, sur lesquels se concentre l'auteur.[1] Parmi ceux-ci nous n'avons fait figurer que les héroïnes[2] et les personnages qui s'y opposent (du point de vue de l'impression physique qu'ils dégagent), éliminant le reste des personnages secondaires, car le tableau serait vite devenu ingérable. Dans le cas de *A Misalliance* (*MIS*) par exemple, Mrs Duff (la voisine de Blanche), Barbara (sa belle-sœur) et Miss Elphinstone (sa femme de ménage) servent aussi à définir l'héroïne par opposition, mais ne figurent pas sur le tableau. Les personnages masculins de *Latecomers* et le héros de *Lewis Percy* (qui présente une "héroïne au masculin") ne figurent pas, mais ces personnages sont néanmoins conformes à la vision d'une humanité scindée en deux.

Nous avons regroupé d'abord, dans la partie supérieure du tableau I, les héroïnes, qui forment le type "A," et ensuite, dans la moitié inférieure du tableau, les personnages féminins qui leurs sont opposés et qui constituent le type"B." Ainsi, on voit d'emblée se dessiner les deux catégories de personnages.

Le nombre de qualifications qui définissent un personnage peut varier de six à sept jusqu'à une vingtaine, les héroïnes étant décrites avec plus de détails que les autres personnages sur l'axe syntagmatique. Aussi, certains axes paradigmatiques sont très riches, comme celui des

---

[1] *Lewis Percy* a un héros pour personnage principal ; celui-ci est l'homologue masculin de l'héroïne, mais nous avons choisi de faire figurer son épouse, Tissy (qui appartient au même type que l'héroïne), comme héroïne sur les tableaux, afin de nous limiter ici aux personnages féminins. *Latecomers* présente un quatuor de personnages principaux : le couple Hartmann et Yvette est ici représenté par Yvette et le couple Fibich et Christine par Christine. *Family and Friends* associe Mimi à son frère Alfred et Betty à son frère Frederick ; de nouveau, seuls les personnages féminins figurent sur le tableau.

[2] Pour *A Closed Eye*, nous avons inclu Lizzie dans la catégorie des héroïnes, car c'est le seul personnage secondaire du type "A" à être défini en détail.

cheveux ou des vêtements, alors que d'autres ne comportent qu'un petit nombre de variantes, comme celui des seins. Le tableau ne donne pas le nombre de fois où une qualification est réitérée : par exemple, *A Start in Life* ne fait référence aux cheveux d'Helen qu'une seule fois, alors qu'*Hotel du Lac* mentionne à plusieurs reprises le fait que les cheveux d'Edith sont bien coiffés, souvent lavés, tirés en arrière, attachés... Si nous avons voulu représenter les douze romans sur le tableau, c'est pour insister sur la répétitivité des qualifications : les mêmes traits sont attachés à la même classe de personnages dans tous les romans ; on y retrouve même parfois exactement la même expression, comme l'adjectif "*pale*" pour décrire le visage des héroïnes.

En ce qui concerne les points de vue, ceux du narrateur, de l'héroïne et des autres personnages s'accordent pour la description de l'apparence extérieure : par exemple, ce sont les collègues de Ruth qui perçoivent son expression comme "*absent and slightly haggard*"; c'est le narrateur qui nous décrit le sourire de Blanche comme "*careful*" ; le visage de Kitty est perçu comme "*grey, neat and unnaturally watchful*" par elle-même, lorsqu'elle se regarde dans la glace. Les points de vue ne figurent pas sur le tableau, déjà chargé, mais dans l'ensemble les visions sont celles des héroïnes ou d'un autre personnage et sont unanimes sur l'impression physique que dégage la protagoniste.

Les procédés de caractérisation sont parfois directs, comme lorsque la démarche d'Alix est décrite comme "*her confident, unhurried stride*" (*LM* 41) : il y a ici une suggestion plus profonde dans le choix du terme "*stride,*" qui dénote déjà une certaine assurance, les adjectifs qui y sont associés étant presque tautologiques. D'autres fois le mode de caractérisation semble être indirect, le lecteur devant saisir le sens donné implicitement par une action — "*she crept to her seat*" (*HL*). Mais le détail physique (ou la description externe) est presque toujours accompagné par une qualification, par une qualité non-visuelle qui révèle un trait de caractère, par exemple "*she has such sad eyes*" voulant dire "*she is sad.*"

On peut naître beau ou laid, mais ceci n'est illustré que par *A Closed Eye*, dans lequel Harriet naît avec une tache de vin sur le visage (comme Esther dans *Bleak House*) et Lizzie, la fille de son amie Tessa,

avec une peau couperosée, des cheveux mous et un œil qui louche. Lizzie s'arrange un peu avec l'âge, mais la tare physique de Harriet revient plusieurs fois dans le roman.[1] Par contre, la fille de Harriet, Imogen (Immy), est d'une beauté étonnante dès sa naissance.

Physiquement, l'héroïne de Brookner a un corps frêle, maigre, avec des hanches étroites et peu de poitrine, comme une enfant. Elle est décrite par des adjectifs comme "*slight*," "*thin*," "*bony*," "*gaunt*," "*slender*." Elle est de petite taille — "*about five foot three*," et ses jambes, ses mains et son visage sont minces, voire maigres — "*thin legs*," "*slightly upcurling fingers*." Elle manque d'appétit. Elle est chétive, pâle, et se tient légèrement courbée. Elle est de santé fragile, voire maladive — "*delicate*," "*peaked*" — et souffre de migraines. Par contre, les qualificatifs "*tall and commanding*" reviennent pour décrire le type antithétique, dont la grande taille, la force — "*strong soft body*," la robustesse — "*large-boned*," "*big*," "*an impression* [...] *of size*," "*round face*" — et la santé éclatante — "*everything about her gleamed*," "*unvarnished good health*," "*the rosy stain of her cheeks*"— sont soulignés, comme l'est son appétit, qualifié de "*infallible*," ou de "*hearty*." Les jambes sont longues et fortes ou bien petites et musclés — "*firmly muscled little legs*."

Le corps est le reflet du tempérament et de la confiance que l'on a en soi. Comme la démarche, la voix signifie par son volume (basse / bruyante), par son timbre (claire et douce / aiguë et gutturale) et par son ton (hésitant / confiant). Alors que l'héroïne rit rarement et que son sourire est qualifié de discret, hésitant, perplexe, patient, bienveillant ou forcé, sa contrepartie rit bruyamment, à gorge déployée — "*revealing her trembling pink uvula*" — et a un sourire enchanteur, éclatant ou "professionnel." En ce qui concerne les yeux, la taille, la couleur, les paupières et le regard sont pertinents. L'héroïne a de beaux et grands yeux bleus, mais son regard est triste, craintif, absent ou vide. Les yeux verts ou gris du type opposé sont soit immenses, les paupières à demi fermées servant à séduire, soit petits et perçants ; le regard est alors comparé à celui d'un chat ou d'un lézard guettant sa proie.

---

[1] Voir *CE* pp. 19, 21, 23, 40, 44, 53, 73, 149, 196, 220.

Les bouches de ces dernières sont énormes et belles, les lèvres avancées comme pour donner un baiser — "*sharp and puckered*" ou entrouvertes et gourmandes — "*from her teeth a tiny thread of saliva hung glistening.*" Leurs dents sont mentionnées dans sept des romans et semblent être symboliques de santé, d'appétit de vivre et d'agressivité. Les dents d'Alix sont qualifiées de "voraces," celles d'Evie sont belles et énormes, Yvette, Sally, Dawn Molyneux,[1] Elspeth McKinnon (la maîtresse de Jack Peckham),[2] Jill et Jane Fairchild ont aussi de belles dents. Le même symbolisme des dents existe chez Henry James, chez James Joyce, et chez bien d'autres auteurs. Par exemple, dans *What Maisie Knew*, l'abominable Beale Farange montre souvent ses grandes dents brillantes, comme lorsqu'il affiche hypocritement de l'affection pour Maisie : "playfully holding her off while he showed his shining fangs."[3] Et dans "After the Race," l'agressivité d'un des coureurs automobiles français est dénotée par ses dents : "the swarthy face of the driver had disclosed a line of shining white teeth."[4]

L'impact du tempérament sur le physique est bien illustré par les cheveux. On dégage aisément les traits pertinents autour desquels s'ordonnent les "variants textuels,"[5] explicites ou implicites, dans la caractérisation des cheveux des personnages. Ce sont la couleur, la densité, la qualité, la longueur et la disposition. Le paradigme de la couleur est roux, blond, noir, où s'opposent le groupe roux de l'héroïne et le groupe blond des autres, le noir étant commun aux deux. Le paradigme de la longueur oppose les longs cheveux de l'héroïne aux cheveux courts de ses rivales. Le paradigme de la qualité oppose les cheveux fins de l'héroïne aux cheveux rêches et vigoureux de l'autre groupe. Le paradigme de la disposition oppose "*tidy*," "*pinned up*," "*firmly secured*," *brushed carefully*," "*coiled up*" et "*chignon*," à "*fluffing out*," "*careless*," "*dishevelled*," "*mat of*," "*unswept*," "*did not appear to have been brushed for days.*" L'utilisation différente que font Mimi et Betty, dans *Family and Friends*, de leurs beaux cheveux roux

---

[1] "Dawn Molyneux, a South African girl with dazzling teeth" (*CE* 66).

[2] "the girl had bared tiny even teeth..." (*CE* 119).

[3] James, Henry. *What Maisie Knew*. Harmondsworth : Penguin, 1985. p. 148.

[4] Joyce, James. *Dubliners*. "After the Race." Londres: Flamingo, 1994. p. 46.

[5] Mitterand 64.

illustre bien cette confusion du tempérament et du physique, ainsi que l'opposition entre les deux types de personnages : Betty les porte frisés et lâchés ou en une grosse tresse, avant de les faire couper en une coiffure moderne. Les cheveux de Mimi sont encore plus beaux, mais sont comprimés en un chignon austère.

Alors que l'héroïne est souvent qualifiée de "*plain*," la beauté de l'autre catégorie est soulignée : "*so extremely beautiful*" ou "*handsome*." Mais si certaines, comme Jane Fairchild ou Immy sont naturellement d'une beauté parfaite, dans l'ensemble la beauté n'est pas une simple question de physique avantageux. Les romans laissent entendre que l'héroïne n'est en fait pas laide du tout, mais ne sait pas se montrer à son avantage. Soit elle manque totalement de naturel, comme Kitty, qui est jolie par moments : "'*She looks very pretty when she is animated and rather plain when she is not.*'" Soit elle ne sait pas tirer parti de ses charmes, notamment de son intelligence — "*it was particularly as a clever woman that she was attractive*" — et son air triste ou méprisant ne la rend pas attirante, comme le dit Mr Neville à Edith : "'*you're not bad-looking, Edith,when you put your mind to it.*" Si le visage d'Anna n'est pas beau, son corps l'est, mais il n'y a que son médecin qui le remarque. Par contre, l'autre catégorie de personnages féminins sait se mettre en valeur, comme Alix et Maria, qui ne sont pas réellement belles, mais ont l'art de se faire remarquer : "*She* [Alix] *was not beautiful, but she had such an aura of power that she claimed one's entire attention.*"

Le code physique comprend aussi la façon de mettre son corps en valeur. Les vêtements choisis s'opposent sur l'axe : effort de séduction / absence d'effort de séduction. Des couleurs pastels ou des demi-teintes (bleu, rose, beige, crème, gris) prennent de la valeur par rapport à des couleurs vives et éclatantes (surtout le rouge) et au noir et blanc. Des habits sages, pratiques, corrects — "*tweed suits*," "*pleated skirts*," "*cardigans*," — prennent leur valeur par opposition à des habits provocants et trop serrés — "*a very tight black jersey dress cut low at the front*," "*a short red dress with enormous shoulder pad.*" Une allure de petite fille — "*liberty silk smock*" — s'oppose à une allure de femme fatale — "*poule de luxe outfit.*" Une apparence soignée —

"*terribly smart*," "*blamelessly neat*, " "*tidy*" — s'oppose à un laisser-aller confortable — "*filthy jeans and sweater*," "*tee shirt*," "*pullover*," "*déshabillé*," "*broken savates*," "*crumpled blouse*." Des chaussures plates s'opposent à des talons très hauts. Des habits classiques — "*white crêpe de Chine shirt, black skirt and pearl stud earrings*" — s'opposent à des habits "branchés" et extravagants qui laissent le corps libre — "*modish black garments*," "*extravagance*," "*flimsy garment*," "*clothes that broadcast messages of youth and leisure*." De longues chemises de nuit blanches à longues manches s'opposent à des chemises de nuit transparentes et décolletées.

Alors que certaines refusent de se maquiller — "*wiped and scrubbed all the colour off*" — d'autres se maquillent outrageusement, utilisant du vernis à ongles voyant et surtout du rouge à lèvres "très rouge" — "*smeared red over her wide mouth*." Ces dernières se couvrent de bracelets, de bagues et de colliers tapageurs, alors que les héroïnes ne portent pas de bijoux. Le paradigme de l'odeur corporelle, naturelle ou artificielle, sert aussi à opposer celles que l'on remarque et celles qui passent inaperçues : alors que la présence des premières est signalée par une forte odeur de parfum, ce trait est absent chez l'autre catégorie. Nous n'avons relevé que deux références à une odeur corporelle naturelle : une forte odeur de transpiration — "*the acid sweat of a true redhead*" — et l'odeur de la menstruation — "*Every month she trailed a slightly feral odour*."

Sexuellement, l'héroïne dégage une impression de virginité, le mot "*virginal*" revenant souvent pour la décrire. On ne remarque qu'à peine les seins de la protagoniste — "*her flat figure*" — et ses hanches ne sont pas beaucoup plus larges que sa taille — "*narrow*" — alors que l'autre catégorie de femmes a les hanches larges — "*abundant hips*" — et des formes opulentes — "*opulent curves*," "*a bottom shaped like a Victoria plum*." La volupté de ces dernières revient comme un leitmotiv à travers tous les textes, qui insistent sur leur sensualité et sur leur attrait sexuel : "*radiated sexual energy*," "*physical presence*," "*sexy*," "*brutal appeal*," "*smouldering creature*," "*very desirable*," "*provocative*."

Ainsi à travers cette foule de détails physiques, ressortent

nettement deux catégories de personnages féminins, qui se distinguent par leur pouvoir de séduction, la beauté étant avant tout une question d'attitude. L'assurance superbe, l'énergie animale et le corps robuste et voluptueux du type "B" s'opposent à l'attitude discrète et craintive et au physique chétif et enfantin du type "A" (auquel appartient l'héroïne). Ce que Brookner veut démontrer est une attitude sexuelle, qui fait que l'on se rend séduisante ou pas. Les rivales, avec leur corps voluptueux, leurs bijoux, leurs parfums et vêtements colorés, leur appétit féroce (lié à la sexualité),[1] leurs cheveux fous (synonymes de liberté sexuelle), leur attitude provocatrice, savent se rendre attirantes pour le sexe opposé. Par contre, l'héroïne, avec son corps enfantin, ses vêtements sages et ternes, son absence d'appétit et ses cheveux tirés en arrière, n'est pas remarquée par les hommes.

Ces détails physiques renvoient à des codes psychologiques avec lesquels ils s'accordent (voir le tableau II dans l'annexe, où figurent les exemples cités ici). Les informations sur le tempérament des personnages nous sont données de manière directe par le narrateur, par un autre personnage ou par l'héroïne elle-même. Alors que nous devons déduire l'agressivité, le désir de séduction, la santé des personnages d'après des détails physiques, leur perception de la vie, leur énergie, leur courage et leur activité sont ouvertement décrits. La dichotomie entre deux groupes de personnages est renforcée et clairement définie par des remarques descriptives et généralisantes, plutôt que par des détails concrets.

Ainsi "*they shared a boldness*" s'oppose à "*Edith's mood was one of caution*" ou à "*cautious, fearful women like myself.*" Sur l'axe paradigmatique de la perception de la vie, "*his bonhomie rarely faltered*" s'oppose à "*She supposed her sadness to be a matter of temperament.*" Le paradigme de l'énergie oppose des définitions comme "*They were veritable concentrations of energy*" à des remarques du genre "*a peculiar passivity which they had in common.*"

---

[1] "Depuis Freud l'on sait explicitement que la gourmandise se trouve liée à la sexualité..." Durand 129.

Celui de la mobilité oppose "*I was so predictable, so consistent*" à "*her eternal mobility.*"

Les oppositions binaires suivantes se retrouvent dans toute l'œuvre :

"*prudent*"	"*bold*"
"*cautious*"	"*fearful*"
"*sad*"	"*happy*"
"*heaviness*"	"*gaiety*"
"*dreamy passivity,*""*absence of volition*"	"*energetic,*" "*snap and vivacity,*" "*vivacious,*" "*high spirits*"
"*immobility*"	"*restlessness,*" "*on the move*"
"*routine,*" "*orderly*"	"*irregularity*"
"*predictable,*" "*bourgeois*"	

Les traits pertinents retenus étant le courage, la perception de la vie, l'énergie, la prévisibilité, la mobilité, les caractérisants "craintif, pessimiste, triste, passif, prévisible et immobile" sont associés au type "A," alors que le type "B" est audacieux, optimiste, heureux, actif et imprévisible. Celle qui ne sait pas s'imposer sexuellement par sa présence physique, manque totalement d'énergie et de joie de vivre. Les expressions dénotant l'inertie de l'héroïne se multiplient à travers les textes. Ainsi Kitty se qualifie de "*too static*" (*PR* 77) ; Blanche se dit clouée chez elle par une force d'inertie — "*impelled by sheer inertia not to move from the flat...*" (*MIS* 25) ; Harriet, à l'âge de cinquante ans regrette sa passivité : "*thought back with distaste on her life, which now seemed to have been lost through inanition*" (*CE* 175).

Ces dichotomies sont résumées par une référence ouverte à une véritable physiologie des tempéraments : "*the lymphatic coldly repulsing the sanguine, the sanguine exasperated by the slow-moving lymphatic's lack of response*" (Tissy et Emmy dans *LP*). Le premier type de personnages pousse la passivité jusqu'à l'inertie — "*her unquestioning acceptance of her fate*" — la prudence jusqu'à la peur de vivre — "*she* [Harriet]*was chattering now because she was very frightened*" — et la lâcheté : "*there was a genuine fear of taking on the world's complications that could pass for innocence, but was in fact*

nothing but cowardice, lack of the right stuff."

Le comportement social des personnages renforce la dichotomie dessinée par les codes aspect physique et tempérament. Le mode de caractérisation est cette fois moins direct que pour les tempéraments, le texte décrivant des comportements sociaux, laissant au lecteur le soin de répartir les personnages en asociables/sociables, introvertis/extravertis, silencieux/bavards, craintifs/confiants, impopulaires/populaires, impuissants/puissants, soumis/autoritaires, insignifiants/remarqués. Les mêmes deux groupes de personnages ressortent des citations réunies (voir le tableau III dans l'annexe).

L'héroïne appartient à la catégorie de ceux qui sont peu mondains et mal à l'aise en société. Elle sort rarement le soir et refuse toute invitation, ses sorties se limitant à des activités culturelles. Ayant horreur des foules et du bruit, elle se plaît à rester chez elle, à s'asseoir dans un parc, à regarder par la fenêtre ou à se promener dans les rues. Timide, elle a tendance à fuir le monde et n'ose pas se mettre en avant, est plus à l'aise en tête à tête qu'en groupe. D'un naturel silencieux et réservé, elle n'a pas la conversation facile. Elle tient des propos sérieux et peu divertissants, d'une voix posée et tranquille. Attentive aux autres, elle les écoute parler et reçoit souvent des confidences, sans jamais se dévoiler. Son humilité lui attire les conseils d'amis et d'étrangers. Cette protagoniste est opposée à celles qui, grégaires et sociables, adorent aller au restaurant et recevoir des amis à dîner. Ayant besoin de s'entourer de monde et d'agitation, elles aiment mener grand train. Ces extraverties et exhibitionnistes se plaisent à se donner en spectacle et à attirer l'attention. Bavardes, elles parlent sans arrêt, racontant leur vie, imposant bruyamment leur point de vue et n'hésitant pas à donner des conseils aux autres.

Alors que certaines savent imposer leur présence et leurs désirs, d'autres, toujours en retrait, se soumettent aux désirs des autres : "*There must be ways of getting what she wanted, but she did not know what they were*" (*PR* 69). Le monde est ainsi divisé en ceux qui écoutent et ceux qui parlent — "'*I am required to listen and not speak*'"; ceux qui donnent des conseils et ceux qui les reçoivent —

"'*Why don't you?*'" ; ceux qui décident — "*She who must be obeyed*" — et ceux qui suivent humblement — "*So I made no demands, brought about no changes*" ; ceux qui donnent des ordres — "*Betty snaps her fingers and orders*" — et ceux qui les éxécutent — "*Penelope monitored her every movement.*" L'opposition entre "*observers*" et "*participants*" résume la dichotomie qui se dessine nettement au niveau des rôles sociaux, certaines agissant en véritables maîtres féodaux, comme Alix : "*There was, I perceived, a certain feudalism in her attitude; she not only exacted a sort of emotional droit de seigneur; she extended this into perpetual suzerainty*" (*LM* 92). Alors que les unes passent inaperçues — "*she feels invisible*" — les autres sont immanquablement remarquées — "*she soon had quite a crowd around her.*" Celles qui doutent d'elles-mêmes s'opposent à celles qui ont une assurance superbe : "*She* [Edith] *sat near them* [les Pusey] *as if to gain some confidence from their utterly assured presence.*"

Même si l'héroïne n'est pas mondaine et grégaire, elle souffre toutefois de ne pas être populaire. Les adjectifs "*dull*" et "*boring,*" voire "*tiresome*" reviennent très souvent pour la décrire, que ce soit de son propre point de vue ou de celui des autres personnages. Plus que simplement ennuyeuse, elle fait fuir les autres par son aspect sérieux, voire sévère. Par contre, celles qui sont mondaines et qui savent s'imposer sont populaires, parce que divertissantes, amusantes — "*great fun.*" L'héroïne est surtout à nouveau en position d'infériorité par rapport à ses rivales, car elle n'a aucun pouvoir social, aucune assurance, et par conséquent ne sait pas imposer ses désirs aux autres et reste toujours dans l'ombre.

Sur le plan de la morale et de l'attitude envers les hommes (voir respectivement les tableaux IV et V dans l'annexe, pour la liste des citations données ici), comme pour les codes physiques, psychologiques et sociaux, les textes montrent des comportements, en y ajoutant des qualificatifs. Nous retrouvons des paradigmes concernant le comportement en société et l'attitude envers les hommes, mais cette fois Brookner s'attache à décrire des codes de conduite, plutôt qu'à examiner le pouvoir social et sexuel qui découle de certaines attitudes.

Il y a une différence fondamentale entre la présentation de ces règles de vie et celle de la "notation physique" et de sa "connotaion psychosociologique." Alors que tous les points de vue s'accordent pour dire que l'héroïne est psychologiquement, socialement et sexuellement inefficace, nous avons à faire, cette fois, à une vision beaucoup plus subjective : les qualités morales sont présentées du point de vue de la protagoniste. Parfois celle-ci est la narratrice, qui parle d'elle à la première personne — comme dans *Look at Me*, *A Friend from England*, *Brief Lives* et quelquefois dans *Hotel du Lac*. La plupart du temps, la narratrice-protagoniste décrit son expérience en se cachant derrière l'anonymat de la troisième personne. Il ne faut pas perdre de vue le fait que nous ne sommes pas obligés de croire ce qu'elle dit, ni de nous fier aux apparences, comme le font d'ailleurs la plupart des autres personnages, car elle peut mentir, se tromper ou fausser la vérité d'une façon ou d'une autre (c'est ce que Booth appelle "unreliable narrator"). Nous serons plus méfiants que Haffenden lorsqu'il dit à Brookner : "What strikes me about all your heroines is that none of them are dishonest, not even with themselves."[1] Le point de vue de la narratrice-protagoniste se mêle souvent à celui du narrateur omniscient, qui pose un regard ironique sur cette héroïne qui se croit si vertueuse et qui juge si sévèrement ses rivales.

Le sens du devoir filial très développé du type "A," qui est souligné dans toute l'œuvre, peut être illustré par *Family and Friends*, qui présente le contraste le plus marqué entre "bons" et "mauvais" enfants, entre Mimi et Alfred d'une part, et Betty et Frederick de l'autre. Alfred est souvent appelé "*devoted son*" ou "*model son*" et Mimi "*good daughter*," ou "*obedient*." Ces "bons enfants," qui essayent toujours d'agir en conformité avec l'éducation reçue, représentent la loyauté à la famille, la dévotion et l'obéissance aux valeurs familiales. Ils sont attentionnés, serviables et gentils, n'oubliant par exemple jamais l'anniversaire de leur mère. En revanche, Frederick, le charmeur frivole, ne se fait aucune obligation et ressemble en cela à Betty : insoumise et désobéissante, elle n'en fait qu'à sa tête depuis

---

[1] Haffenden 65.

l'enfance. Alors que les "bons enfants" s'occupent de leurs parents lorsque ceux-ci sont vieux et malades et demeurent dans la maison familiale, restant célibataires ou bien épousant, par devoir, un ami de la famille (comme Mimi et Harriet), Betty et Frederick quittent la famille et émigrent à l'étranger. Une fois partis, ils ne reviennent plus, même pas pour le mariage de leur sœur, ni pour les funérailles de leur mère. Ils ne font aucun effort envers la famille, se contentant d'accepter les cadeaux envoyés de Londres.

Le paradigme de la charité et de l'altruisme oppose constamment les qualificatifs "*selfish*," "*rampant egotism*," "*cruel*," "*heartless*," "*ruthless*," à "*kind*," "*devoted*," "*trustworthy*," "*loyal*," "*safe*," "*useful*," "*compassionate*," "*serviceable*," "*a real dear*" et "*unselfish.*" L'héroïne n'est pas seulement gentille envers sa famille, mais envers tout son entourage, qui peut toujours compter sur elle en cas de besoin. Elle tend une oreille sympathique lorsque quelqu'un a des problèmes, se fait un devoir de s'occuper des vieilles personnes, des malades et des malheureux, comme Frances qui rend visite à une vieille collègue, Miss Morpeth, un dimanche par mois, ou Blanche et Mimi, qui font du travail bénévole à l'hôpital. Kitty se décrit comme "*the one who understands and sympathises and soothes.*" La protagoniste, hypersensible aux sentiments des autres, est une parfaite garde-malade, efficace, ferme, rassurante et douce. Blanche se décrit dans un style indirect libre, auquel se mêle la voix du narrateur omniscient : "*Blanche* [...] *could detect sorrow, could detect it a mile off* [...] *The gift of compassionis born in one or not at all.*" Par contre, des personnages comme Alix et Nick, qui ne tiennent pas leur promesse de rendre visite à la vieille Miss Morpeth et que les suggestions charitables de Frances ne font qu'agacer, ne se créent jamais d'obligations de ce genre. Comme Sally, ils sont égoïstes avant tout, ne voyant que leur propre intérêt en toute chose : "*She was not inclined to, or stimulated by, acts of altruism.*"

Sur ce même plan de la morale, il y a un deuxième paradigme concernant le comportement social, où s'opposent cette fois, non pas pouvoir et non-pouvoir (comme dans le code social), mais ce qui est qualifié de "*good behaviour*" et de "*bad behaviour*" L'héroïne se fait un

devoir de "bien se comporter" en toutes circonstances. Les qualificatifs (qui viennent de la protagoniste qui se confond avec le narrateur omniscient) "*correct*," "*decent*," "*polite*." "*good-mannered*," "*discreet*," "*prim*," "*saintly self-effacement*," sont tous associés à "*good behaviour*," et opposés à "*rude*," "*indecent*," "*deplorable*," eux-mêmes liés à "*bad behaviour*." Se comporter correctement implique plusieurs paramètres : ceux qui sont polis et discrets respectent autrui et évitent de gêner, alors que l'autre catégorie de personnages impose sa présence sans aucun scrupule. Le langage, comme la façon de parler, peut être grossier — "*singing rude songs*," "*bad language*" — ou correct.

L'appétit, la gourmandise, l'avidité (alimentaire ou sexuelle ou matérielle) — "*simple physical greed*," "*their grasping hands*" "*avid crowd*" — sont jugés incorrects et s'opposent à la modération, voire à l'ascétisme — "*Spartan habits*," "*living austerely*," "*his wants were simple*." L'attitude envers l'argent est pertinente, dépensier s'opposant à économe et matérialiste à désintéressé. Si les romans insistent tous sur le fait que les héroïnes n'ont aucun problème financier, il est clair qu'elles ne profitent pas vraiment de leur argent, étant peu dépensières et se sentant même coupables d'en avoir tant.

Celles qui sont raisonnables et contrôlées — "*I am famous for my control*" — jugent sévèrement le manque de retenue et de discrétion — "*lack of reserve*," "*lack of inhibition*," "*persistent questioning* " — de ceux ou de celles qui mangent trop, dépensent trop, parlent trop, rient trop fort, cherchent trop à séduire, affichent trop leur sexualité...

Un comportement correct comprend aussi un certain sérieux : les attitudes qualifiées de "*serious and hard-working*," de "*diligent*," de celles dont l'intelligence — "*clever*" — et l'intellectualité sont soulignées dans presque tous les romans, s'opposent à la légèreté — "*flimsy*," "*frivolous*," "*insubstantial*" — de l'autre classe de personnages, qui ne réféchit pas, qui ne parle que de choses superficielles et dont les lectures se bornent à des romans de gare ou à des revues féminines. Le choix de la profession est aussi parlant, le milieu du théâtre et du cinéma étant perçu comme frivole, peuplé de gens superficiels, qui agissent en enfants gâtés.

Les ascétiques ou stoïques, qui se comportent de façon si correcte et pondérée, ont des principes, un sens moral développé, alors que les hédonistes n'ont de lois que leurs désirs du moment. Le monde est divisé entre, d'une part, ceux qui agissent par plaisir, spontanément, sans se soucier des autres et de leurs opinions et d'autre part, ceux qui agissent par devoir, pour qui tout est effort (manger sainement, s'habiller correctement, travailler dur). Comme dit Haffenden à Brookner : "You insist on moral rectitude in your characters."[1] Les expressions "*most things cost her a great effort*," "*trying too hard*," "*diligent*," "*taking everything too seriously* " s'opposent à "*did most things for money or pleasure*," "'*Do it now*.'" Le terme "*effort*," qui revient très souvent à propos de l'héroïne, s'oppose à "*spontaneous*." Comme le dit Frances : "*I had become diligent instead of spontaneous*." Le paradigme du sens du devoir oppose "*responsible*," "*rules of conduct*," "*conscientious*," "*high standards*," "*police state*," "*routine so destructive of liberty*," à "*lawlessness*," "*natural*" et "*free*" Ces attitudes sont clairement reflétées dans la façon de se présenter : "*neatness*," "*prim*," "*elaborate*," "*careful*," "*orderly*," "*excellent appearance*," "*faultlessly put together*," "*formal* " s'opposent à "*carelessness*," "*natural*," "*unconcern*," "*easy manner*," "*a free-running emotion mirrored in her appearance*."

Celles qui veulent toujours bien faire — "'*I hope I did the right thing*'" — se remettent humblement en cause — "*overcome by a sense of unworthiness*" — voulant s'améliorer et gagner l'approbation des autres — "*childishly anxious to please*." Par contre, le type opposé est imperméable à l'opinion d'autrui — "*she felt she knew enough already*." Le corollaire de la rigueur morale est un sentiment de culpabilité : alors que les qualificatifs "*apologetic*," "*ashamed*," qualifient l'héroïne, l'autre type est plutôt décrit par des remarques du genre "*genuinely devoid of shame*." Comme le dit Mr Neville : "'*Good women always think it is their fault when someone else is being offensive. Bad women never take the blame for anything*.'" (*HL* 99).

---

[1] Haffenden 65.

En ce qui concerne l'attitude envers les hommes, les axes de beauté et de séduction (du "code physique") sont ici remplacés par des règles de conduite (voir le tableau V dans l'annexe). Le paradigme de l'expérience sexuelle oppose celles qui sont précoces — "*I've had lovers since I was sixteen,*" — et qui ont une connaissance instinctive de la sexualité dès l'enfance — "*knowing so much more about men*" — à celles qui non seulement manquent d'expérience — "*Novices in love*" — mais sont naïves et ingénues — "*I did not quite know what he wanted.*" Au deuxième groupe s'attachent des expressions comme : "*disingenious,*" "*lack of sexual awareness,*" "*not sufficiently experienced.*" Expérience s'oppose à innocence dans le domaine de la sexualité. Être adulte équivaut à comprendre les hommes, à jeter sur eux un regard "plus adulte."

Le paradigme de la chasteté fait contraster pureté et impureté. Plus qu'une question d'expérience ou d'innocence sexuelles, il s'agit de la façon de vivre la sexualité. Nous retrouvons les mot "*greed*" et "*appetite,*" déjà utilisés pour décrire un comportement social incorrect et un appétit féroce : "*her greediness was intimately bound up with* [...] *sexual appetite*" Cette attitude prend une coloration immorale, décrite par des termes comme "*lewd,*" "*venery,*" "*viciously in touch with her lower instincts,*" "*unwelcome sexuality,*" "*animal,*" "très portée sur la chose." L'héroïne juge la femme correspondant au type opposé comme "vicieuse," se percevant elle-même comme "vertueuse." Celles qui se disent "*disgusted*" ou "*shocked*" par toute manifestation sexuelle, toute attitude provocatrice ou toute tentative de séduction, sont décrites par des termes comme "*scornful purity,*" ou "*virtuous.*" Elles se satisfont d'une relation platonique et infantile.

Pour celles qui accordent trop d'importance aux relations physiques, l'amour n'est qu'un jeu superficiel, alors que celles qui recherchent une relation plus "profonde" ne peuvent pas prendre les sentiments à la légère. Deux comportements sexuels s'opposent : d'une part nous trouvons des expressions comme "*flirtatious,*" "*trivial diversions,*" "*the temperament of a great* allumeuse," et de l'autre "*My own desire to be liked, or if possible, loved — lifelong.*" Comme le dit Mr Neville à Edith : "*you know the difference between flirtation and fidelity.*"

Une attitude capricieuse et exigeante est appelée "*ultra-feminine*" par l'héroïne, qui y associe "*illogical fusses*," "*jibes*," "*tears and smiles*," "*whims*," "*accusations*," "*moods, sulks and screaming tantrums*." Ce chantage sentimental permanent est qualifié de "*hijackings and other acts of terrorism*." Par contre, la protagoniste soumise évite soigneusement de faire des scènes à celui qu'elle aime — "*I never nagged, never provoked a quarrel*" — et ne fait jamais de reproches, même lorsque son mari la trompe ou la quitte pour une autre femme. Celle qui évite de blesser, de ridiculiser ou de culpabiliser l'homme — "*her ideal of love between men and women has to do with quietude, propriety and the avoidance of hurt*" — considère celui-ci avant tout comme un ami et porte un jugement sévère sur l'autre type de femmes : "*Such women strike me as dishonourable. And terrifying*."

Le paradigme de la sincérité s'accorde avec celui de l'agressivité : celles pour qui l'homme est un ami à traiter avec gentillesse, sont sincères dans leurs sentiments et innocentes de tout calcul. Le qualificatif "*no guile*," parfois associé à "*open-hearted*," "*sincere*," "*naïve*," "*entirely genuine*," revient souvent à travers toute l'œuvre pour décrire le comportement sexuel de ces héroïnes qui croient aux mots d'amour qu'on leur dit et ne connaissent pas la tromperie et la manipulation : "*my eyes were empty of calculation*," "*I have no manipulative powers*." Au pôle antinomique se trouvent celles qui sont à répétition qualifiées de "*calculating* " et qui savent comment manœuvrer pour "capturer" — "*capture*," "*secure*" — un mari.

Les talents de cuisinière et de femme d'intérieur sont signifiants. En ce qui concerne la cuisine, les traits pertinents sont d'abord le fait même de cuisiner, mais aussi le type de cuisine et la façon de la présenter. Alors que l'héroïne, qualifiée à maintes reprises de "*a very good cook*," apprend à faire la cuisine et y passe des heures afin de confectionner avec amour un plat recherché pour celui qu'elle aime, le comportement opposé consiste à acheter des gâteaux, à manger au restaurant, à commander des plats chez un traiteur ou à "pique-niquer" devant la télévision ou au lit. Quant au type de nourriture servi, les noms de plats à consonance française, les "ratatouilles," les "*chicken*

casseroles," les "*vegetable terrines*," les "*lemon mousses*" et les "*coconut* tuiles," ainsi que les repas à plusieurs plats (avec salade et fromage) des héroïnes, contrastent avec les collations faites de "*steak, spaghetti, toast and green apples*," lorsqu'il ne s'agit pas d'une boîte de conserve hâtivement ouverte ou de restes retrouvés au fond du réfrigérateur. Même une simple omelette est servie avec amour, l'héroïne étant aux petits soins, restant debout à regarder manger l'homme, alors qu'un personnage comme Alix se fait servir par son mari. S'il arrive (ce qui est très rare) à la contrepartie de l'héroïne de faire la cuisine, il s'agit toujours de repas épicés et lourds ou de pâtisserie écœurante.

Un intérieur bien tenu prend sa valeur par rapport à un intérieur négligé. Des intérieurs décrits comme "*untidy*," "*cluttered*," "*a mess*," "*mixture of style and squalor*," "*overflowing waste-paper basket*," prennent leur valeur par opposition à des maisons qualifiées de "*perfectly run*" et de "*comfortable*" ou à des cuisines décrites comme "*spotless*."

Il est clair que l'héroïne se considère comme le type même de l'épouse parfaite. Si elle est mariée, elle fait figure de "*first-class wife*" pour son entourage ; si elle ne l'est pas, elle vit dans l'attente du mariage ("*a solemn undertaking*") : "*for she knows, instinctively, that she was meant to be the wife of a man so inevitably, so truly loved that he would validate her entire existence*." Elle est opposée à d'autres qui n'hésitent pas à tromper leur conjoint. Épouse prend sa valeur en opposition à maîtresse, l'une excluant l'autre : "*Emmy was born to be a mistress. She had none of the attributes of a wife* "/ "*there was nothing of the mistress about Tissy*." Le paradigme de l'aptitude à la maternité oppose "*a good mother* " à "*she was not a maternal woman*."

En pratiquant "sur la répartition de ces caractéristiques une réduction qui réunit les porteurs d'un même ensemble spécifique de traits, on obtient deux groupes de personnages." (voir le tableau VI, qui résume les cinq codes). L'auteur va au-delà de l'individuel, rendant chaque héroïne représentative d'un ensemble d'individus et opposée à son contraire. Les personnages stéréotypés de Brookner deviennent des

"individualités typisées."[1] Balzac donne une définition du type dans la Préface à *Une Ténébreuse Affaire* : "Un type, dans le sens qu'on doit attacher à ce mot, est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins; il est le modèle du genre."[2] Les individualités bien marquées des personnages sont représentatives de types aisément reconnaissables,[3] et tous les personnages des romans, qu'ils soient masculins ou féminins, appartiennent à l'une ou l'autre de ces catégories, comme les critiques n'ont pas manqué de le souligner à diverses reprises[4] (mais sans les décrire dans le détail, ni les analyser) : "Miss Brookner's tendency to construct her delicately-wrought novels round a schematic juxtaposition of opposites."[5]

Le fait même de pouvoir regrouper les personnages en catégories révèle la composante "thématique" du personnage :

> ...the ability to generate such statements of significance reveals another component that character may have. In each statement, Brown-Green-Grey is taken as a representative figure, as standing for a class — the individual in modern society, men, the ordinary human, respectively — [...] This exercise suggests, then, that character has also a *thematic* component...[6]

Les "variants physiques," dénotés "dans le langage apparemment descriptif, objectif du narrateur, engagent un autre système de signification qui, lui, renvoie à la geste sociale construite par le

---

[1] Dans les mots de Balzac, cités dans Laubriet 63.

[2] Laubriet 59.

[3] "recognizable types, yet wholly individual." Compte rendu de *Hotel du Lac*. *The Illustrated London News* vol. 272 (déc. 1984): 99. Par Emerson, Sally. "*Hotel du Lac*, by Anita Brookner."

[4] Par exemple :
- "a now familiar comparison between the unscrupulous and the greedy, who get what they want, and those who serve, wait, bow their heads to fate, and suffer." Compte rendu de *A Misalliance*. *The Observer* 24 août 1986: 20. Par Lee, Hermione. "A Sip of Dry Sherry."
- "Her opposition between romantic, messy selfishness and decorous, disciplined martyrdom is acted out here in a matriarchal unassimilated European family." Compte rendu de *Family and Friends*. *The Observer* 17 août 1986: 23. "Paperback Choice."
- "Once again Brookner anatomises the tensions between a thoughtful, self-effacing, plain woman, doomed to serve a shallow, absorbed, vain woman." Compte rendu de *A Misalliance*. *The Virginia Quarterly Review* vol. 63 (automne, 1987): 130. "Notes on Current Books."

[5] Compte rendu de *Latecomers*. *The New York Times* 24 fév. 1989: C31. Par Katutani, Michiko. "Brookner's Outsiders as Opposites who Attract."

[6] Phelan 3.

discours romanesque" et "le système des personnages devient [...] un système connotant, par lequel le récit produit ses propres significations."[1] Comme le dit Barthes dans *S/Z* : "si l'on nous dit que Sarrassine avait "*l'une de ces volontés fortes qui ne connaissent pas d'obstacle,*" que faut-il lire? la "*volonté, l'énergie, l'opiniâtreté, l'entêtement*, etc.?" Par exemple, dans les textes de Brookner, du point de vue de la santé,"*pale*" signifie "en mauvaise santé" ; du point de vue de la sexualité "*opulent bosom*" signifie "belle, attirante et faite pour enfanter"; du point de vue de l'optimisme "*shouting laughter*" signifie "joie de vivre" ; du point de vue de la compétitivité "*strong white teeth*" signifie "agressivité" ; du point de vue de la vitalité "*springy yardage of hair* " signifie "énergie animale" ; du point de vue de l'attrait sexuel "*heavily made-up*" signifie "désir de séduction" et ainsi de suite. Les mots de Barthes sont à nouveau pertinents :

> Le connotateur renvoie moins à un nom qu'à un complexe synonymique, dont on devine le noyau commun, cependant que le discours vous emporte vers d'autres possibles, vers d'autres signifiés affinitaires : la lecture est ainsi absorbée dans une sorte de glissement métonymique [...] cette sémantique des expansions, d'une certaine manière, elle existe déjà : c'est ce qu'on appelle la Thématique. Thématiser, c'est [...] sortir du dictionnaire, suivre certaines chaînes synonymiques.[2]

Chaque catégorie de personnages est représentée par un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son "étiquette," et qui est centré sur des séries opposées de noms propres. L'auteur ne se borne pas à copier la Nature, mais elle l'utilise à des fins idéales.

Aux schémas physiques s'ajoutent les descriptions des tempéraments, des comportements sociaux et des options morales, faisant que les deux catégories de personnages "s'opposent par toute une série de traits d'ordre socioculturel." Non seulement les traits physiques reflètent le psychologique et le social (par exemple, une grande et belle bouche signifie assurance et agressivité) mais aussi, pour un même support physique, "le naturel acquiert le même statut que le culturel." Par exemple, en ce qui concerne les cheveux, la

---

[1] Mitterand 63.

[2] Barthes, *S/Z* 99.

couleur et la qualité sont de l'ordre de la caractéristique naturelle, innée, et la disposition et la coupe de l'ordre de l'acquis, du cultivé. Le texte confond le code de classification biologique (physique et tempérament) et le code de classification sociale et morale (comportements sociaux et moralité). "Autrement dit, l'appartenance à une classe est justifiée en termes de nature, de biologie, de race." L'héroïne étrangère est subalterne, ainsi que petite, frêle, craintive, laide, et elle obéit à un code de conduite rigoureux," devient implicitement : "l'héroïne est subalterne parce qu'elle est étrangère, physiquement faible, craintive, pas très belle et parce qu'elle agit correctement."[1] Ainsi se dessinent deux races, deux espèces de femmes, représentant des idées abstraites.

Pour résumer de façon presque caricaturale, la femme du type "A," d'origine étrangère, née dans la petite bourgeoisie, et ayant eu une enfance malheureuse, est laide, chétive et triste ; passive et apathique, soumise et doutant d'elle, elle ne sait pas s'imposer, étant perçue comme ennuyeuse ; sexuellement, elle ne sait pas se mettre en valeur et passe inaperçue avec son corps d'enfant fragile.

Inversement, celle du type "B," d'origine anglaise, née dans l'aristocratie et ayant eu une enfance heureuse, est très belle, robuste, en bonne santé et joyeuse ; d'une énergie débordante, elle "croque la vie à pleines dents" ; compétitive, agressive et superbement sûre d'elle, elle détient le pouvoir social, dans la mesure où elle est populaire et sait imposer ses désirs ; sexuellement elle est séductrice et attirante, affichant sans pudeur ses nombreux attraits sexuels.

Par contre, sur le plan des valeurs morales, l'héroïne du type "A" est "bon enfant," honorant père et mère, et charitable envers tous. En société, elle se comporte toujours correctement, avec retenue et respect d'autrui. Très réfléchie et appliquée, elle agit toujours avec modération. Son humilité et sa modestie vont de pair avec un sentiment de culpabilité, qui découle directement de son désir de "bien faire." Elle agit toujours strictement selon sa conscience, respectant les règles

---

[1] Mitterand 66.

morales rigoureuses qu'elle s'impose, ayant un sens du devoir exacerbé. Sexuellement innocente et pure, elle est éminemment fidèle et sincère, étant toujours attentionnée et compréhensive envers l'autre sexe. Ses dons de cuisinière et de femme d'intérieur s'ajoutent aux traits précédents pour lui donner le potentiel d'être une épouse et une mère parfaites.

Celle du type opposé, dont l'égoïsme (et l'égocentrisme) est souligné, n'a aucun respect pour les valeurs familiales. Le comportement éhonté et agressif de ce genre de personnage, qui agit uniquement d'après ses désirs du moment, est spontané et excessif. Sexuellement, elle est très expérimentée et impure. Séduction et frivolité remplacent la fidélité pour ce personnage calculateur et manipulateur, qui n'hésiste pas à règner par chantage sentimental. L'épouse cède la place à la maîtresse, qui n'a aucun goût ni aptitude pour les tâches ménagères.

Les caractéristiques regroupées pour former la personnalité de l'héroïne peuvent être ramenées à une propriété fondamentale du personnage. Cette disposition particulière contient toutes les autres : "the construct called character can be seen as a tree-like hierarchical structure in which elements are assembled in categories of increasing integrative power."[1] Dans son analyse de *The Beast in the Jungle* de James, Phelan arrive à la conclusion que la personnalité de Marcher peut être résumée par un trait central : "the different traits of Marcher contribute to a central trait of his character — his obsession with being singled out."[2] De même, tous les attributs de l'héroïne de Brookner peuvent se traduire par une attitude d'attente : physiquement, elle ne se fait pas remarquer ; socialement, elle est timide, se tenant à l'écart et observant les autres, sans s'imposer de quelque façon que ce soit ; psychologiquement, elle est de nature patiente et passive, ne brusquant pas les choses. Manquant d'assurance, elle n'ose pas se mettre en avant. Elle attend que l'homme de sa vie vienne vers elle. Elle pense qu'il suffit d'agir en accord avec sa conscience pour être heureuse. Alors

---

[1] Rimmon-Kenan 37.
[2] Phelan 68.

que ses rivales sont énergiques, sûres d'elles, savent prendre leur destin en main, imposer leurs désirs sans scrupules.

Une étude poussée de ce que Hamon appelle le "*faire*" de ces deux types de personnages féminins ne semble pas nécessaire pour montrer leur "*fonction*" dans le texte brooknerien (voir le tableau à la page suivante). Le type "B" de personnages féminins, auquel est opposée l'héroïne, peut être une amie, une sœur, sa propre mère ou son enfant. Dans l'ensemble, l'héroïne choisit une amie plus assurée, qu'elle admire et qui, elle l'espère, pourra l'initier à la vie ; celle-ci a besoin en retour d'une spectatrice moins avertie.[1] Certaines "amies," réunies par les circonstances, n'ont aucune affinité et ne s'aiment pas, voire se haïssent.[2] Parfois ce sont deux sœurs qui sont opposées.[3] Mère et fille appartiennent le plus souvent à des types contraires.

Une notion de rivalité sexuelle s'installe la plupart du temps entre l'héroïne et son contraire. Dans *Providence*, Kitty et Jane se disputent Maurice. Dans *Hotel du Lac*, Edith découvre que Jennifer Pusey (dont l'attitude est assimilée à celle de sa mère, Mrs Pusey) est sa rivale auprès de Mr. Neville. Dans *Family and Friends*, Mimi et Betty se disputent l'amour de Frank Cariani. Dans *A Misalliance*, Blanche rivalise avec Mousie pour l'amour de Bertie. Blanche et Sally peuvent aussi être considérées comme rivales par rapport à Patrick Fox, admirateur de Blanche de longue date et qui est subjugué par Sally. Dans *Lewis Percy*, le personnage central est un homme, mais sa contrepartie féminine est son épouse, Tissy, l'opposée d'Emmy, qui essaie de lui prendre Lewis. Dans *Brief Lives*, une rivalité naît entre Fay et Julia par rapport à Charlie, le mari de Julia. Dans *Fraud*, la rivale d'Anna est Vickie et l'homme convoité Laurence. Une relation de rivalité s'installe aussi entre l'héroïne et sa mère, car cette dernière n'est pas prête à "céder la place" à la génération suivante.

---

[1] C'est le cas de Harriet et Tessa (*CE*) et de Ruth et Anthea (*SL*).

[2] C'est le cas de Fay et Julia (*BL*).

[3] Mimi et Betty Dorn (*FF*) sont tout le contraire l'une de l'autre (comme le sont d'ailleurs leurs deux frères, Frederick et Alfred). Imogen et Lizzie (*CE*), trop différentes pour s'entendre, ne sont pas sœurs, mais Lizzie est quasiment élevée par les parents d'Imogen (Harriet et Freddie). Rachel, orpheline, et Heather (*FFE*) sont réunies uniquement par leur amour pour les parents Livingstone.

Personnages (et types) \ Fonctions	Héroïne	Rivale	Amie	Soeur	Mère	Fille
SL Ruth (A)	+					
Helen(B)		+			+	
Anthea(B)		+	+			
PR Kitty(A)	+					
Jane(B)		+				
Caroline(B)			+			
LM Frances(A)	+					
Olivia(A)			+			
Alix(B)		+	+			
Maria(B)		+	+			
HL Edith(A)	+					
Mrs Pusey(B)			+			
Jennifer(B)		+	+			
Monica(B)			+			
Penelope(B)		+				
Priscilla(B)		+	+			
FF Mimi (etAlfred)(A)	+					
Betty (et Frédérick) (B)		+		+		
Evie(B)				+ (belle-soeur)		
MIS Blanche(A)	+					
Mousie(B)		+				
Sally(B)		+	+			
Elinor(A)						+ (de Sally)
FFE Rachel(A)	+					
Heather(B)		+	+	+ («adoptive»)		
L Christine (et Fibich) (A)	+					
Yvette (et Harmann) (B)			+			
Marianne(A)						+ (d'Yvette et de Hartmann)
Toto(B)						+ (fils de Christine et de Fibich)
LP Tissy(Lewis) (A)	+					
Emmy(B)		+				
BL Fay(A)	+					
Julia(B)		+	+			
CE Harriet(A)	+					
Tessa(B)		+	+			
Immy(B)						+ (de Harriet)
Lizzie(A)						+ (de Tessa)
FR Anna(A)	+					
Vickie(B)		+				

Un schéma actantiel, réduit au triangle de base héroïne/rivale/homme-objet désiré, peut résumer les fonctions des types "A" et "B," qui entrent en compétition dans le jeu de l'amour. La valeur suprême vers laquelle tend l'héroïne est bien l'amour, qui mène à la reproduction. Or, l'héroïne est toujours perdante. L'homme aimé choisit toujours la rivale. L'héroïne se retrouve immanquablement seule, alors que le type opposé de femmes se marie et fonde une famille.

L'organisation du système des personnages en deux classes de valeurs opposées est un principe de construction et de dramatisation. Dans tous ces indices on peut détecter "une matrice organisante dont le modèle figure à l'intérieur de l'œuvre elle-même."[1] "Elle [Brookner] observe calmement des comportements, elle dégage des lois, elle met à plat une logique."[2] Des problèmes humains universels sont ainsi abordés, débouchant sur une réflexion sur l'humanité dans son ensemble, sur ce que l'auteur perçoit comme vérité universelle, mais "en situation," appliquée à une héroïne située dans la première moitié du vingtième siècle. Brookner est intéressée avant tout par les relations entre les sexes, le comportement social de ses personnages féminins ne faisant que préfigurer leur attitude envers les hommes.

Les codes physique, psychologique, et social s'accordent pour faire la différence entre celles qui ont de l'autorité, qui savent s'imposer aux autres avec énergie, voire agressivité, et celles qui, passives, restent toujours en retrait. Mais le "terrain d'affrontement" qui intéresse Brookner est avant tout sexuel. L'auteur veut montrer que le type "B," avec sa sexualité agressive et son corps voluptueux et robuste, est fait pour procréer, alors que le type "A," au physique effacé d'enfant sage et frêle, est voué à la non reproduction. C'est bien des relations entre les sexes qu'il s'agit : en ce qui concerne le jeu de l'amour, l'auteur met son héroïne en position d'infériorité, car elle n'a

---

[1] Mitterand 66.

[2] Compte rendu de *A Closed Eye*. *Le Monde* 22 oct. 1993: 37. Par Ceccaty, René. "La revanche des gens ordinaires."

aucun attrait sexuel, ne sait pas séduire. Les qualificatifs physiques, psychologiques, sexuels et sociaux attachés à l'héroïne prennent ainsi une valeur négative, alors que ceux de ses rivales sont valorisés par le texte, qui montre que le type "B" triomphera au jeu de l'amour, l'héroïne étant vouée à la solitude et à la non reproduction. Alors que sa rivale est belle et heureuse, l'héroïne est laide et triste. Son tempérament s'ajoute à l'influence de son passé familial et de son milieu, pour se liguer contre elle.

Mais le tempérament de l'héroïne ne dépend pas uniquement de son passé et de son milieu social et familial. Il a aussi été façonné par des règles de vie véhiculées par les livres qu'elle a lus, et sur lesquelles elle fonde rigoureusement sa conduite. En ce qui concerne le comportement moral, l'héroïne valorise elle-même son attitude comme étant "correcte" et vertueuse, alors que ses rivales lui apparaissent comme amorales. Les qualificatifs moraux acquièrent dans le texte une signification positive, puisque l'héroïne et le narrateur les valorisent comme qualité, alors que le comportement social et sexuel des rivales est marqué par une étiquette négative (voir à nouveau le tableau VI dans l'annexe, ainsi que le tableau à la page suivante, qui permettent de distinguer clairement la catégorie marquée du signe positif et celle du signe négatif).

Une inversion ironique s'opère entre les valeurs d'ordre "naturel" et celles qui relèvent d'un comportement dicté par la morale. Cette opposition est en fait celle entre deux versions du réel : d'une part la réalité sociale telle que la perçoit Brookner, et de l'autre un système de valeurs, une idéologie qui a été inculquée à l'héroïne, comme à son auteur. De l'incompatibilité entre les deux, nait l'idéologie de Brookner, telle qu'elle apparaît dans ses textes. Le texte dit une chose et en montre une autre : il dit que l'on doit se comporter moralement, mais montre qu'une telle attitude ne peut mener qu'à l'échec.

Selon l'angle dont on la perçoit, la même attitude sociale prend une valeur négative ou positive : un comportement effronté et égoïste, jugé "incorrect," est la façon la plus sûre d'acquérir un pouvoir social et d'imposer ainsi ses désirs aux autres. Le comportement sexuel que la morale fustige comme étant "honteux," est le seul à conférer un

Codes / Personnages et types	Passé familial Angli-cité	Milieu	Enfance	Attrait physi-que	Tempé-rament	Attitude en société	morale : Compor-tement social	morale: Compor-tement sexuel
SL Ruth(A)	-	-	-	-	-	-	+	+
Helen(B)	+			+	+	+	-	-
Anthea(B)	+		+	+	+	+	-	-
PR Kitty(A)	-	-	-	-	-	-	+	+
Jane(B)	+	+	+	+	+	+	-	-
Caroline(B)	+	+	+	+	+	+	-	-
LM Frances(A)	-	-	-	-	-	-	+	+
Olivia(A)	-	-		-	-	-	+	+
Alix(B)	+	+	+	+	+	+	-	-
Maria(B)	+	+		+	+	+	-	-
HL Edith(A)	-	-	-	-	-	-	+	+
Mrs Pusey(B)	+	+		+	+	+	-	-
Jennifer(B)	+	+	+	+	+	+	-	-
Monica(B)	+	+		+	+	+	-	-
Penelope(B)	+	+		+	+	+	-	-
Priscilla(B)	+	+		+	+	+	-	-
FF Mimi(A)	-	-	+	-	-	-	+	+
Betty(B)	-	-	+	+	+	+	-	-
MIS Evie(B)	-	-	+	+	+	+	-	-
Blanche(A)	-	-	-	-	-	-	+	+
Mousie(B)	+	+	+	+	+	+	-	-
Sally(B)	+	+	+	+	+	+	-	-
Elinor(A)	+	-	-	-	-	-	-	
FFE Rachel(A)	-	-	-	+	-	-	+	-
Heather(B)	-	+	+	+	+	+	-	-
L Christine(A)	+	-	-	-	-	-	+	+
Yvette(B)	-	-	-	+	+	+	-	-
Marianne(A)	-	-	+	+	-	-	+	-
Toto(B)	-	-	+	+	+	+	-	-
LP Tissy(A)	-	-	-	-	-	-	+	+
Emmy(B)	+	+	+	+	+	+	-	-
BL Fay(A)	+	-	-	-	-	-	+	+
Julia(B)	+	+	+	+	+	+	-	-
CE Harriet(A)	+	-	-	-	-	-	+	+
Tessa(B)	+	+	+	+	+	+	-	-
Immy(B)	+	+	+	+	+	+	-	-
Lizzie(A)	+	+	-	-	-	-	+	+
FR Anna(A)	+	-	-	-	-	-	+	+
Vickie(B)	+	+	+	+	+	+	-	-

pouvoir de séduction. Ainsi celles qui croient posséder toutes les qualités morales pour être de parfaites épouses et mères, n'ont aucun pouvoir de séduction ; puisqu'elles ne savent pas comment s'imposer, comment attirer les hommes, elles ne réussiront pas à faire un mariage heureux, et surtout à avoir des enfants. Ce que la valeur morale valorise comme une attitude d'humilité acquiert un statut négatif puisque inefficace.

Brookner tourne ainsi son héroïne en dérision en introduisant un décalage ironique entre d'une part, comportement moral et de l'autre, bonheur. L'héroïne est doublement en situation ironique : elle a une fausse image d'elle-même dans la mesure où elle se perçoit comme une épouse et une mère parfaites, mais ne possède pas les qualités requises pour attirer un homme ; sa vision du monde est fausse, ne correspond pas à la réalité.

La modestie ne mène qu'à un manque de confiance en soi, comme l'a compris Edith : "*It is because I am so meek that people fail to notice my demands*" (*HL* 146). Pour Frances, le pouvoir d'Alix et de Nick vient non seulement du fait de leur naissance dans une classe sociale supérieure, mais aussi de leur beauté physique : "*extremely handsome men and extremely beautiful women exercise a power over others...*"(*LM* 4). L'héroïne, comme Frances, doute de son pouvoir de séduction : "*I doubted my ability to inspire love*" (*LM* 123). L'héroïne, qui ne se trouve pas assez belle pour gagner au jeu de l'amour, ne peut que se soumettre à son sort, comme le constate Ruth : "*She did not doubt that the essence of physical attraction lay in a superior degree of beauty, and she knew that she could only wait and wonder that he was there at all. For he had a choice; she had none* " (*SL* 56).

Comme le résume le tableau à la page suivante, les valeurs d'ordre naturel, associés aux rivales, s'opposent aux valeurs morales, que possèdent les héroïnes. Aux rivales sont associés des caractérisants positifs, signifiant l'activité, l'énergie, la santé, le bonheur, la sensualité, en un mot la *vie*, tandis qu'aux héroïnes sont associés des caractérisants négatifs, signifiant l'absence de toutes ces qualités, en bref la *non-existence*. Les qualités morales que possèdent les héroïnes et dont sont dépourvues ses rivales, s'avèrent aller à l'encontre de toute forme de vie. Les signes que sont les personnages sont ainsi exploités

LE SYSTEME DES PERSONNAGES COMME PRINCIPE DE DRAMATISATION ET DE CONSTRUCTION

Traits pertinents de signification / Types de personnages et codes	Anglicité, Aristocratie, Enfance heureuse	Beauté, Assurance	Santé, Robustesse	Attrait sexuel, Volupté, Pouvoir de séduction	Energie, Joie de Vivre	Courage, Compétitivité	Autorité	Assurance, Sociabilité	Devoir filial	Charité	Modération, Retenue	Sérieux	Innocence, Chasteté	Fidélité, Soumission	Sincérité, Gentillesse, Transparence	Tempérament d'épouse et de mère
Type A : (héroïne)	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	+	+	+	+
Type B : (rivale)	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-
Codes	Passé et Milieu	Physique et Sexuel			Tempérament		Social		Morale : Comportement social				Morale : attitude envers l'autre sexe			
Code mythique	Existence, Vie								Non- existence, Mort							
Origine	Nature								Culture							
Point de vue	Héroïne, narrateur et autres personnages								Héroïne et Narrateur							

par la romancière pour opposer symboliquement Existence et Non-Existence, Vie et Mort.

L'ironie qui se dessine dans ce système antithétique des personnages est renforcée par une métaphore filée qui sous-tend toute l'œuvre, mais de manière si clairsemée et si discrète qu'elle n'est perceptible qu'en lisant les textes de très près. Le vocabulaire choisi par l'auteur pour décrire les deus types de personnages — "*species*," "*breed*" — et les métaphores combatives empruntées au règne animal pour décrire le monde moderne suggèrent un certain darwinisme social, l'application d'une notion biologique à la société humaine.

Brookner présente le monde contemporain comme agressif et compétitif et manquant totalement de valeurs humaines. Les gens se sentent agressés en permanence, sans arrêt sous pression dans un univers hostile : "*They were a little dazed, a little humbled by the rush of traffic. The taxi, when it came, was as welcome as a rescue ship in a stormy sea*" (*L*123). Tous les romans insistent sur la circulation en ville, sur le bruit et la foule : on est étourdi par un flot continu de voitures et de poids-lourds, assailli par le bruit des véhicules et des marteaux-piqueurs[1] ; au vacarme des moteurs s'ajoute celui d'une musique abrutissante. Les gens sont égoïstes, indifférents dans un "monde cruel" (*CE* 159). Il vaut mieux ne pas se sentir mal dans la rue, car les chauffeurs de taxi ne veulent pas s'encombrer d'un client malade et la foule pressée montre, au mieux, un peu de curiosité, mais aucune compassion.[2] Chacun vit enfermé dans son petit monde et les

---

[1] Par exemple :
"In Knightsbridge, crowds of tourists swirled around Harrods; a pneumatic drill sent out urgent and peremptory messages" (*MIS* 133).
"Arriving in London she was aware of [...] the endless stream of cars. [...] she felt jolted by the noise, almost frightened" (*CE* 231).
"on the other side of the street a racing stream of traffic..." (*MIS* 151).
"he noticed that new petrol stations were going up on every corner, as if to fuel the heavy lorries that rumble just out of sight of his mother's house" (*LP* 15).

[2] "'I think my mother is ill,' she said, kneeling on the floor with her mouth to the taxi-driver's window, as if in a confessional. 'Please do be kind and take us home' [...] He looked round. 'No thanks,' he said swiftly, for he did not like sick passengers and had enough troubles of his own. 'Can't be done,' he added [...] People looked curiously in at the windows of the cab" (*SL* 164).

comportements les plus bizarres passent inaperçus dans un univers habitué à la folie :

> *Blanche rested and let her head sink down upon her railing. No one seemed to find this extraordinary; there was enough madness about to absorb her aberrant appearance and behaviour* [...] *No one paused in concern or hurried by with averted face; no one hurried at all, but merely passed by in a trance of concentration.* (*MIS* 151)

La foule presse de tous côtés et menace d'étouffer toute individualité, dans un élan vers l'uniformité et la médiocrité. La culture de masse est illustrée par les touristes, qualifiés de "troupeau" (*HL*15) et partir en vacances devient un parcours du combattant. Les jeunes se ressemblent tous, avec leurs chevelures non-peignées[1] et leurs jeans[2] : "*the shaggy girls, who looked remarkably like one another, and had clearly been turned out according to some original model by an authoritative committee ...*" (*PR* 105). Ce siècle manque cruellement de classe, au profit d'une vulgarité rampante.[3]

Ces images reprennent souvent la métaphore du tourbillon, de la spirale sinistre[4] évoquée par T.S Eliot dans *The Waste Land* : "Entering the whirlpool" — "*tourists swirled,*" "*endless stream of cars,*" "*racing stream of traffic,*" "*maelstrom of holidaymakers*"— qui menace d'anéantir l'individu ("*confusion,*" "*dazed,*" "*humbled,*" "*madness,*" "*trance of concentration*") et de l'emporter vers le fond — "*la dégringolade.*" Dans ce chaos d'une mer démontée — "*stormy sea*" — l'homme risque de perdre la raison pour se fondre dans la masse bestiale, évoquée par "*the herd*" et "*shaggy girls,*" dans une société qui prend l'allure d'un champ de bataille — "*the rough and tumble of this world*" (*L* 71). Cette vie compétitive, où les jeunes sont les plus forts,[5] exige qu'on sache se défendre, comme les étudiants à l'Université de Londres, qui sont habillés en "tenue de combat" (*L* 97). Dans *A Misalliance* aussi, Blanche appelle ses vêtements son "armure" (*MIS* 7).

---

1 "their hair did not appear to have been brushed for days" (*PR* 103).

2 "jerseyed and trousered bodies" (*PR* 103).

3 Comme le dit Mr. Neville à Edith : "They [ladies] are rather out of fashion these days" (*HL* 165).

4 Frye 150.

5 "for the young now had the upper hand" (*CE* 158).

Cette vision darwinienne s'applique aussi et surtout aux relations entre les sexes, perçues comme une lutte impitoyable ; dès lors, le "destin" de l'héroïne semble scellé d'avance. L'affrontement entre l'héroïne et sa rivale devient une "lutte pour la (sur)vie," combat dans lequel une attitude morale ne peut être qu'un handicap.

La sexualité est la valeur qui prime dans le monde contemporain, comme on peut le constater en lisant journaux et revues. En feuilletant les pages des journaux anglais du dimanche, Mrs. Pusey constate, avec le narrateur : "'*Such an ugly world. Greed and sensationalism. Cheap sex. And no taste*'" (*HL* 73). De même, la vieille Mrs. Marsh lit dans la revue que son coiffeur lui a mise entre les mains : "'*How to tell if you've had an orgasm,' she read studiously...*" (*FR* 183).

L'analogie entre le jeu de l'amour et la chasse faite par Caroline — "*Remember Kitty, man is the hunter*" (*PR* 104) — est reprise par Frances, qui qualifie Nick de "*a hunter*" (*LM* 38). Lewis Percy reprend le terme "chasseur" : "*Men were banded together not simply as hunter gatherers but rather in sheer bafflement at the behaviour of women*"(*LP* 70). Mais si l'homme est un chasseur, il est davantage la proie sexuelle de "prédatrices," qui ont le dernier mot.

La rivale, avec son corps superbe, sa chevelure en broussaille, sa grande bouche gourmande, entrouverte et salivante, laissant voir des dents tantôt blanches, solides, immenses, pointues ou recourbées, est une véritable bête, traquant sa proie masculine, qu'elle essaie d'attirer en se parant de couleurs vives, de bijoux tape-à-l'œil et en dégageant une forte odeur, naturelle ou artificielle. Comme le souligne Durand :

> ...la plupart du temps l'animalité [...] endosse plus simplement le symbolisme de l'agressivité, de la cruauté. [...] c'est la gueule qui arrive à symboliser toute l'animalité [...] il s'agit exclusivement de la gueule armée de dents acérées, prêtes à broyer et à mordre [...] C'est donc une gueule terrible, sadique qui constitue la seconde épiphanie de l'animalité.[1]

Alix est une véritable tigresse — "*tigerish nature*" (*LM* 56). Nous avons relevé, dans toute l'œuvre, deux métaphores associant la femme à

---

[1] Durand, *Les structures anthropologiques* 90.

un prédateur : Anna qualifie Vickie, sa rivale, de "*sexual predator*" (*FR* 83) ; le narrateur dit que Lewis Percy n'est pas assez séduisant pour attirer un "regard prédateur" — "*he had attracted no predatory gaze*" (*LP* 56). Ces "prédatrices" choisissent leur proie parmi les hommes les plus séduisants : "*he* [Lawrence] *was destined, by his irresolute blonde handsomeness, to be the prey of women*" (*FR* 117). Blanche observe Sally qui s'amuse à "appâter" l'homme : "*Sally, with practised nonchalance, with elemental expertise, baited Patrick on his sedentary ordered life...*" (*MIS* 104).

L'attitude immorale et capricieuse de la rivale envers l'autre sexe fait partie de cette vision métaphorique :

> *With Monica, she entered a rueful world of defiance, of taunting, of teasing, of spoiling for a fight. The whole sorry business of baiting the sexual trap was uncovered by Monica's refusal to behave herself in a way becoming to a wife...* (*HL* 82).

Ces séductrices et manipulatrices éhontées perçoivent les hommes comme des ennemis, les relations entre les sexes comme une guerre, la séduction comme un véritable combat, où la notion de moralité n'a pas sa place : "*To Penelope, men were conquests, attributes, but they were also enemies...*" (*HL* 57). L'expérience sexuelle consiste à comprendre la véritable nature ludique des relations entre les sexes :

> *Anthea's eyes widened. 'Now, for God's sake, Ruth, don't make a mess of this. Don't give in too easily. String him along. Keep him guessing. Break the odd appointment. How do you think I got Brian after all these years?'*
> *Ruth looked sadly at her friend.*
> *'Is it all a game then?' she asked.* (*SL* 106)

Les séductrices savent jouer ce "jeu sexuel," qui prend l'allure d'une véritble lutte pour la vie : "*Mousie was adept at the business of survival...*" (*MIS* 30).

Dans cette conception darwinienne "naturelle," violente, immorale, des relations entre les sexes, il n'est pas étonnant que l'héroïne scrupuleuse se sente exclue du cercle des élus : "*I could only identify a feeling of exclusion* [...] *A biological nonentity, to be phased out.*" Frances ajoute :

> *The first time I saw Alix and Nick together, I felt as if I were witnessing* the vindication of nineteenth-century theories of natural selection [c'est moi qui souligne] *In the persons of Nick and Alix, the fittest had very clearly survived, leaving people like Olivia and me and Mrs Halloran and Dr Simek and Dr Leventhal to founder into unreproductive obscurity. So stunning was their physical presence, one might say their physical triumph...* (*LM* 37)

La théorie darwinienne de la sélection naturelle repose sur un certain nombre de propositions : tout individu de toute espèce varie de façon accidentelle et inexplicable ; ces variations accidentelles se trouvent être les unes nuisibles, les autres avantageuses dans la lutte pour la vie : seuls survivent et se reproduisent les espèces animales dont les variations sont avantageuses ; leurs descendants peuvent hériter de ces caractéristiques favorisantes, qui deviennent alors des traits définitifs de l'espèce.[1]

Il est clair que l'héroïne chétive, craintive et pâle de Brookner fait partie des "faibles" de ce monde, de ceux qui sont destinés à disparaître. L'univers darwinien, que Conrad percevait comme une machinerie implacable, ne tient aucun compte de la moralité : "There is — let us say — a machine. [...] And the most withering thought is that the infamous thing has made itself: made itself without thought, without conscience, without foresight, without eyes, without heart."[2] Or, l'héroïne obéit justement à un code moral rigoureux.

Ce code de conduite est véhiculé par les livres qu'elle a lus, elle perçoit la vie à travers le miroir de sa culture livresque. Mais ce code moral, ou "code culturel," est désuet et les héroïnes sont ainsi en décalage avec la réalité de leur temps, dans lequel la lutte pour l'homme devient un marché compétitif : "*too hopelessly old-fashioned to compete in the market-place with other more hard-headed and enlightened members of their sex*" (*FR* 19). Brookner se sert de ces livres pour offrir au lecteur une réflexion morale, renforçant ainsi la

---

[1] Voir :
Gilmour, Robin. *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature. 1830-1890.* Londres: Longman, 1993. pp. 124 à 1333.
Bréhier, Émile. *Histoire de la philosophie.* Paris: P.U.F.,1964. pp. 800 à 829.

[2] Cité dans : Gilmour 129.

vision manichéenne présentée dans ses romans, associant ces deux "races" de personnages à "l'extra-texte global de la culture."

CHAPITRE QUATRE : LE SYMBOLISME DES PERSONNAGES ILLUSTRÉ PAR LA LITTERATURE ET PAR LES ARTS PLASTIQUES

"She could see, as she now began to see in life, the discrepancy between duty and pleasure. On the one side the obedient, and on the other the free [...] *a straight division between the Christian and the pagan worlds..."*[1]

La composante thématique des deux catégories de personnages types que nous avons mises à jour relève de "codes culturels" :

> ...thematizing is the practice of generalizing from textual particulars to cultural codes, the habit of broadening the thematic range of such particulars is to be cultivated: in this way, the text's connection to multiple— and more widely encompassing— codes is revealed, and in that revelation the interpreter will also uncover the grail of contemporary criticism—the ideology of the text.[2]

Barthes appelle aussi ces codes culturels "la voix de la science" :

> Quoique d'origine entièrement livresque, ces codes, par un tourniquet propre à l'idéologie bourgeoise, qui inverse la culture en nature, semblent fonder le réel, la "Vie". La "Vie" devient alors, dans le texte classique, un mélange écœurant d'opinions courantes, une nappe étouffante d'idées reçues... [3]

---

[1] *MIS* 95.
[2] Phelan 61.
[3] Barthes, *S/Z* 211.

Le texte de Brookner acquiert sa valeur morale justement par sa référence à des "opinions courantes," à des "idées reçues" conflictuelles, représentées par les deux types opposés de personnages. L'auteur va au-delà des types et se charge de les expliquer, de découvrir les lois, les forces qui les gouvernent. Les héroïnes et leurs contraires n'incarnent pas seulement deux types physiques, psychologiques, sociaux ou sexuels. Leur comportement renvoie à tout un code de valeurs, à toute une philosophie de vie, ils sont animés par des principes moraux et métaphysiques, l'œuvre offrant ainsi au lecteur une réflexion morale. Les personnages deviennent l'expression mythique de la vue qu'a Brookner de l'humanité.

Autant la vision binaire des personnages, révélée par notre étude sémiotique, est simpliste et banale, autant sa mise en œuvre est riche et diversifiée : partant d'une inspiration étroite, l'auteur reprend la même idée de roman en roman, en l'illustrant de manières différentes, renforçant ainsi le sens de l'œuvre.

La dichotomie, type "A"/type "B" ou héroïne/rivale, avec toute ses composantes, est le reflet d'autres oppositions, l'antithèse initiale acquérant ainsi une complexité croissante au fil des pages, faisant "boule de neige," se nourrissant et se gonflant de sens réverbérés. La composante mimétique des personnages se multiplie : chacun est le reflet d'êtres réels ; chacun de ces "individus" est le reflet d'autres "individus" du même type ; et chaque type est aussi le reflet de codes culturels, de visions du monde.

Ce qui intéresse Brookner, ce sont les conséquences d'un tel comportement dans les relations avec l'autre sexe. Elle insiste sur l'attitude de ses personnages féminins en amour, ses héroïnes "vertueuses" admirant, mais se définissant par opposition aux séductrices éhontées, les "vicieuses" des livres qu'elles ont lus. Brookner a la même démarche que Balzac, pour qui "la loi des contrastes [...] permet la peinture de la vertu."[1] "La vertu est une qualité d'âme, le sentiment et la passion étant une manifestation du corps, et cet antagonisme est l'image de la dualité profonde de

[1] Laubriet 99.

l'homme, de la lutte en lui du bien et du mal."[1]

L'image morale de l'héroïne présentée dans toute l'œuvre n'est autre que la façon dont elle se perçoit elle-même, la manière dont elle s'évertue à agir, imitant les êtres fictifs dont elle s'est nourrie, confondant vie réelle et vie romanesque. La protagoniste n'est pas naturelle, n'agit pas spontanément : elle s'est façonnée un "personnage" d'après des modèles littéraires auxquels elle s'identifie. Elle n'est que le véhicule d'idées reçues, le produit d'une certaine éducation. Nous savons que les livres ont remplacé l'éducation parentale défaillante pour inculquer des règles de vie à l'héroïne : "*Her father kindly kept her supplied with books, usually in the Everyman edition, with its comfortable assurance on the fly-leaf: 'Everyman, I will go with thee, and* be thy guide [c'est moi qui souligne], *In thy most need to go by thy side'*" (*SL* 17). Même adulte, l'héroïne passe énormément de temps à lire, se référant continuellement à l'autorité des livres pour comprendre la vie réelle, comme Blanche dans *A Misalliance* : "*she sought information in books, works of fiction which would teach her a little more about society than she was able to work out for herself*" (*MIS* 95). Elle est obsédée par des personnages de fiction, confondant "êtres de chair" et "êtres de papier" : "*Always carrying on about characters in fiction, or characters whom she said should be in fiction*" (*MIS* 17).

Dans *A Misalliance*, le sixième roman de cette série de douze, le roman du milieu de l'œuvre, l'héroïne, Blanche (à l'âge de quarante-cinq ans), met en doute le message de cette littérature et se tourne vers la peinture pour essayer de mieux comprendre la vie : "*But she did not quite trust the books, which had left her unprepared, and tried a different discipline. The pictures told her another story. There were moralities here too, but of a more unsettling nature...*" (*MIS* 95). Errant dans les salles italiennes de la National Gallery (*MIS* 5), méditant sur les œuvres, afin d'essayer de comprendre le monde dans lequel elle vit, Blanche compare les tableaux chrétiens de saints, de

[1] Laubriet 100.

martyrs, de vierges avec ceux qui représentent les nymphes de l'antiquité et y voit l'illustration d'une loi contraire à la morale qui lui a été inculquée par le biais de la littérature.

L'antinomie entre les deux races de personnages brookneriens reflète un conflit moral universel : "*a gigantic conflict of principle, a conflict which engages the attention of the entire human race...*" (*MIS* 148). Brookner illustre ces deux attitudes morales opposées par la littérature et les arts plastiques, qui divisent la gent féminine en deux catégories distinctes : les "vertueuses" correspondent à l'héroïne et les "vicieuses" à ses rivales. Mais le message moral n'est pas le même. L'auteur renforce la dichotomie en y attachant tout un symbolisme et en l'associant à des époques différentes.

La première héroïne constate, dès la phrase initiale du premier roman : "*Dr Weiss, at forty, knew that her life had been ruined by literature*" (*SL* 7). L'héroïne a cru aux mensonges transmis par la littérature, à une vision idéale de la vie, et ne peut que constater son échec à trouver le bonheur. Brookner va utiliser l'écriture pour essayer de comprendre et expliquer pourquoi la littérature a "gâché la vie" à son héroïne. *A Start in Life* annonce d'emblée que la démarche des romans de Brookner est à l'inverse de celle que l'on trouve habituellement dans la plupart des livres :

> *Her adventure, the one that was to change her life into literature, was not the stuff of gossip. It was, in fact, the stuff of literature itself. And the curious thing was that Dr Weiss had never met anyone, man or woman, friend or colleague, who could stand literature when not on the page.* (*SL* 10)

Au lieu de conforter le lecteur, de le rassurer, comme le font les romans dont l'héroïne a été nourrie, l'œuvre entière de Brookner aura pour but de démasquer les mensonges incarnés par la littérature romanesque. En montrant que tout comportement fondé sur une telle attitude ne peut mener qu'à des impasses stériles et à des déceptions, comme elle l'annonce d'emblée, Brookner se sert de l'écriture pour remettre de l'ordre dans une vision déformée de la vie, pour enlever les masques et mettre à jour la cruelle réalité de l'existence au vingtième siècle.

L'auteur fait part à Hermione Lee du dégoût qu'elle ressent pour ses héroïnes qui confondent vie réelle et vie romanesque — "*fed up with them*"[1] — et qu'elle qualifie de "*stupid.*"[2] Elle dit la même chose à Haffenden : "*Poor little things, I feel sorry for them. They're idiots: there's no other word for them.*"[3] Elle répète ces mêmes idées à Olga Kenyon, cette fois à propos de Frances : "*I despised her for her susceptibility, her lack of divination, her stupidity. I felt myself getting madder and madder with her...*"[4] Cette héroïne est "idiote" car elle n'a pas compris comment il fallait se comporter pour trouver le bonheur : "*I can only demonstrate the naivety of these characters by putting them against the more sophisticated ones. It's faults in perception I'm talking about. Whether that's innocence or stupidity I leave to others to judge. I think it's both.*"[5]

C'est pourquoi l'habitude qu'a Brookner d'emprunter à des écrivains connus, de se référer à des auteurs classiques, est loin du snobisme "malhonnête," dont elle a été accusée :

> There is a bogus quality to Brookner's writing [...] She wants desperately to be taken seriously [...] Her references to the most renowned writers of the century, either directly or by image, seem designed to stake her own claim to membership to that tradition, as if she might sneak in by association since she has done her homework.[6]

Les références littéraires dont sont truffés les romans de Brookner ne sont pas simplement décoratives, mais indiquent qu'une autre forme d'écriture est à l'œuvre. Puisque les auteurs auxquels l'œuvre fait écho ont profondément influencé Brookner (et son héroïne), les références à des textes antérieurs l'aident à exprimer, à clarifier ses idées. La culture de l'auteur, présente sous forme de clichés dans les romans, fait

---

[1] Lee.
[2] Lee.
[3] Haffenden 75.
[4] Kenyon, *Women Writers* 13.
[5] Haffenden 73.
[6] Compte rendu de *Hotel du Lac*. *Commonweal* vol. 112 (20 sept. 1985): 502-3. Par Jones, Robert. "Romancing the Novel."

fonction d'"indices," (véritables traces du sujet dans l'œuvre) donnés au lecteur, l'aidant à interpréter l'œuvre. L'auteur se sert de l'intertextualité littéraire, sous forme de citations, d'allusions et d'épigraphes, pour définir les codes moraux auxquels se conforment ses héroïnes. L'historienne de l'art illustre aussi sa pensée iconographiquement, en comparant certains personnages à des tableaux connus. Les personnages sont littérairement et artistiquement "surdéterminés."

Cette procédure relève de la technique de "cadrage" ("literary framing") dont parle Mary-Ann Caws ; une scène retient plus particulièrement l'attention du lecteur, on a l'impression d'une pause dans l'action : "a static arrest, within the normal flow of the text..."[1] Ceci est une façon pour l'auteur de souligner et résumer une idée, de cerner un personnage :

> The focused figure or figures are to be read against the flow of ongoing narration and the dispersion of life narrated and lived; against its unremarkable rhythm, we perceive, in the high picture so highly bordered, a peculiar delay and a singular arrest; against chaos, we perceive a coherent picture.[2]

Ces scènes que nous pouvons qualifier de "synecdotiques" sont porteuses de sens : "force our deeper understanding of the unity and ultimate meaning of what we are led to contemplate and reflect upon, in a pause or delay or a tableau, or an interreferential and repeating moment..."[3] Parfois Brookner utilise la référence à un tableau pour illustrer et renforcer une idée : "A framed object in a central episode may serve as a visual focal point: a portrait, a photograph, or a painting, which may itself become the developing or revealing object for the import of the entire scene narrated, as it were, by condensation."[4] Parfois, elle fait référence à une autre œuvre littéraire pour mieux cerner son personnage : "The central character is seen to develop by comparison with another literary or artistic model, which

---

[1] Caws, Mary-Ann. *Reading Frames in Modern Fiction*. New Jersey: Princeon University Press, 1985. p. 3.
[2] Caws 21.
[3] Caws 8.
[4] Caws 25.

clarifies the development of the first in a superliterary vibration."[1] Les codes culturels qui illustrent et renforcent le modèle systématique sous-jacent au système des personnages, sont d'origine livresque et artistique.

Nous pouvons parler de "mise en abyme," dans la mesure où ces différents systèmes de signes — iconiques, symboliques et littéraires — sont de véritables "œuvres dans l'œuvre," des duplications d'autres œuvres à l'intérieur de celle de Brookner. Ces "enclaves" ont pour référent la totalité qui leur sert de cadre : cette totalité concerne non seulement chaque roman individuel, mais les douze romans pris comme un tout. Le texte de Brookner, tel un miroir, insère en son sein tantôt un tableau, tantôt une œuvre littéraire, qui fonctionnent comme résumés de l'œuvre principale, dont ils figent le sens concentré.

Cette forme d'intertextualité se trouve dans toute l'œuvre, mais est plus présente dans certains romans, qui seront étudiés de façon plus détaillée. Il s'agit ici de repérer ces références littéraires et artistiques au fil des textes et d'analyser le sens que Brookner leur confère pour illustrer sa propre idée.

Confondant "êtres de chair" et "êtres de papier," l'héroïne a fondé son comportement sur ceux des héroïnes fictives du dix-neuvième siècle. Elle a appris à s'identifier aux bons personnages des contes de fées, à la tortue de la fable d'Ésope reprise par La Fontaine, aux personnages innocents de James, aux héroïnes conventionnelles de Wharton, et surtout aux protagonistes vertueuses de Dickens et de Balzac. Brookner a ainsi recours à certains auteurs pour illustrer et expliquer les valeurs qu'elle attribue à son héroïne. Les êtres fictifs de la littérature vont éclairer ce concept de "vertu" opposé à celui de "vice."

Dans *Hotel du Lac*, Edith illustre les deux types de personnages féminins par une fable d'Ésope (*HL* 27) : "'*And what is the most potent*

[1] Caws 26.

myth of all?' [...] *'The tortoise and the hare,' she pronounced. 'People love this one, especially women'"* (*HL* 27-28). L'héroïne, qui appartient au type de la "tortue," est décrite comme "*the mouse-like unassuming girl*" et sa rivale, qui fait partie des "lièvres," est qualifiée de "*the scornful temptress*" (*HL* 27). Ce que dit l'auteur par l'intermédiaire de son héroïne sur la personnalité respectivement du lièvre et de la tortue illustre l'opposition l'héroïne / rivale : "*meek*," "*prudent*," "*circumspect*," "*slower*," s'opposant à "*no time to read*," "*convinced of his own superiority*." (*HL* 28). Effectivement, dans la fable reprise par La Fontaine, le lièvre, qualifié d'"animal léger," est plein d'assurance ; tout vient facilement à celui qui agit par plaisir, alors que tout est effort pour la tortue.[1]

Lorsque Edith qualifie sa vie de : "*a tortoise existence...*" (*HL* 30), elle fait référence à la passivité d'une existence vécue à attendre dans l'ombre. Elle note aussi sa ressemblance à la "*Lady of Shalott*" (*FF* 64).[2] Dans le poème de Tennyson (vers 1830), la belle dame mène une existence cloîtrée et passive dans sa tour, à regarder par la fenêtre interdite, ou à tisser, telle Pénélope, en attendant celui qu'elle ne connaîtra jamais. Les pré-raphaélites, Millais et Hunt ont repris le thème dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle.

Comme le précise le premier roman, *A Start in Life*, l'héroïne (comme l'auteur) a été nourrie de contes de fées : "*From Grimm and Andersen, she graduated to...*" (*SL* 11). La vision du monde que présentent les romans est identique à celle des contes de fées, dans lesquels "le bien et le mal sont matérialisés par des personnages et leurs actions..."[3] La démarche est la même :

> Les contes de fées ont pour caractéristique de poser des problèmes existentiels

---

[1] "Ayant, dis-je, du temps de reste pour brouter,
Pour dormir, et pour écouter
D'où vient le vent, il laisse la tortue
Aller de son train de sénateur.
Elle part, elle s'évertue
Elle se hâte avec lenteur."
La Fontaine. "Le lièvre et la tortue." *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1965. p. 113.

[2] Comme le fait aussi Mimi (*FF* 64).

[3] Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris: Robert Laffont, 1976. p. 23.

> en termes brefs et précis. [...] Le conte de fées simplifie toutes les situations. Ses personnages sont nettement dessinés ; et les détails, à moins qu'ils ne soient très importants, sont laissés de côté. Tous les personnages correspondent à un type ; ils n'ont rien d'unique.[1]

Le mythe de Cendrillon a été inculqué à l'héroïne dès sa plus jeune enfance : "*But really it had started much earlier than that, when, at an unremembered moment in her extreme infancy, she had fallen asleep, enraptured, as her nurse breathed the words, 'Cinderella shall go to the ball'*" (*SL* 7). Comparée à ses rivales, l'héroïne est l'innocence même, tout comme l'est Cendrillon, par opposition à ses demi-sœurs. Tel son modèle littéraire, l'héroïne brooknérienne — gentille, douce, serviable, honnête, obéissante — est opposée à des rivales "matérialistes, qui attachent beaucoup d'importance à leur apparence..."[2]

Les romans font parfois référence à Henry James de façon explicite. L'épigraphe de *A Closed Eye* est une citation de *Madame de Mauves* : "'*She strikes me as a person who is begging off from full knowledge, — who has struck a truce with painful truth, and is trying awhile the experiment of living with closed eyes*'" ; en vacances dans le Devon, l'héroïne, Harriet, lit *What Maisie Knew* (*CE* 158). Helen, la mère de l'héroïne dans *A Start in Life*, a joué le rôle de la nièce dans *The Aspern Papers* (*SL* 78), rôle qu'elle qualifie d'étonnant, car elle ne ressemble en rien à ce personnage. Edith, l'héroïne d'*Hotel du Lac*, parle de Henry James comme d'un auteur qui lui est précieux : "*She dreaded making nonsense of something precious to her, and regretfully, disqualified Henry James. Nothing too big would do...*" (*HL* 66).

Dans un entretien accordée à Shusha Guppy, Brookner exprime son admiration pour l'écriture de Henry James et pour le message moral de son œuvre : "*Henry James seems to me to have all* the moral conscience *that everybody should have. He writes basically about* scruples [c'est moi qui souligne]..." Elle parle de "*the duality of*

---

[1] Bettelheim 23.
[2] Bettelheim 369.

innocence versus experience" chez cet auteur.[1] Effectivement, l'innocence est un thème que l'on retrouve partout dans l'œuvre de James : "The dialectic of innocence and experience [...] was so obsessive and constant a theme for Henry James that one is tempted to say it was not, finally, a theme at all: [...] it was part of his technique as well as his content."[2]

Chez James, l'innocence est l'état dans lequel se trouvent les personnages *avant* d'entrer en contact avec les autres : "It is the *not yet* before initiation."[3] Selon lui, l'expérience peut être définie comme : "our apprehension and measure of what happens to us as social creatures."[4] Il examine l'innocence "sous toutes les coutures" : "Innocence is represented in the images of sleeping beauties, unexposed negatives, unlaunched ships, thirsting youths, and the blank pages of the physically inexperienced, intellectually ignorant, psychologically unaware, socially naive, morally pure, or obsessively narrow-minded characters inhabiting his world."[5]

L'expression "no guile," qui revient si souvent dans les romans pour décrire l'héroïne, fait référence à cette "pureté morale," cette "naïveté sociale," cet "aveuglement psychologique" que l'on trouve chez James : l'absence totale de calcul de l'héroïne, ainsi que son humilité et sa soumission relèvent de la naïveté du "bon enfant" qui n'a pas connaissance du monde des adultes. La perfection de l'héroïne, sa dévotion, son aspect ordonné et sécurisant, sont indissociables d'une certaine naïveté : "*a naïf and sentimental self, a humble and dedicated self...*"(*LP* 78). Comme une enfant, elle est parfaitement honnête — "*transparent*" (*LP* 75) — ignorante du mensonge et du calcul, qui sont les clés au monde des adultes : "*How will you age, or, rather, how will your eternal innocence yield to experience? When will you begin to learn those lessons of concealment, of imitation, of duplicity...*"(*LP* 141).

---

[1] Guppy 158-159.
[2] Jones, Granville. *Henry James's Psychology of Experience (Innocence, Responsibility and Renunciation in the Fiction of Henry James)*. La Haye : Mouton & Co. N.V., 1975. Epigraphe.
[3] Jones X, XI.
[4] James, Henry. *The Princess Casamassima*. Harmondsworth: Penguin, 1987. Préface, p. 37.
[5] Jones IX, X.

La vertu, ainsi définie, correspond à ce que Hampshire nomme "innocence" ou "vertu privée," dans son livre intitulé *Innocence and Experience*, à savoir : gratitude, douceur, gentillesse, générosité, simplicité, humilité, droiture, intégrité personnelle absolue, sens aigu de l'honneur, stabilité... En somme, est innocent celui qui ignore le mal, qui est pur et candide. Ce point de vue rejoint celui du dix-huitième siècle français : l'homme est naturellement bon et est corrompu au contact de la société. Cette vertu traditionnelle est associée aux premiers Chrétiens et n'est possible que si l'on se coupe du monde et des mondanités, des complexités morales et des situations ambiguës pour se tourner vers l'intérieur. Les Quakers se tenaient ainsi à l'écart du monde pour rester purs, propres, pour éviter d'être contaminés par le monde ambiant corrompu par la violence, le mensonge et le matérialisme.[1] À l'opposé de ce "Bien" traditionnel, Hampshire définit d'autres "vertus," qu'il associe à "l'expérience" et qu'il appelle des "vertus publiques," celles prônées par Machiavel : la loyauté à l'institution, la responsabilité morale, la tenacité, la résolution, le courage en face du risque, l'énergie, l'ambition, l'aptitude à commander... La pureté, l'innocence morale étant incompatibles avec la vie publique (politique), une notion de dualité est introduite dans le concept de vertu, qui se révèle ainsi foncièrement ambigu et contradictoire.

Mais, plus que les rapports sociaux ou politiques, c'est la notion d'innocence comme absence d'expérience sexuelle ("the physically inexperienced" de James) qui intéresse Brookner : elle associe conventionnellement la perte d'innocence à la connaissance de la sexualité, qui détruit et pollue ce qui est entier, représentant la déchirure initiale, entre homme et Dieu, entre mère et enfant, entre pureté et impureté sexuelle (pour le parallélisme avec les autres oppositions). C'est l'expérience de la sexualité qui tue l'innocence, comme le constate Lewis Percy : "*proving one's manhood usually involved some act of destruction. He supposed that innocence would have to go*" (*LP* 24). La dichotomie innocence/expérience rejoint l'opposition enfant/adulte : "*free from any kind of adult stain. The*

---

[1] Hampshire, Stuart. *Innocence and Experience*. Harmondsworth: Penguin, 1992. p. 173.

image was almost virginal, pre-pubertal..." (*CE* 142). À la perte de l'innocence qui va avec la naissance à la sexualité est associée la culpabilité. Par contre, avant la chute de l'homme, la sexualité était une chose toute simple et naturelle : "*Edenic simplicity*" (*BL* 123).

Plus que l'aspect physique de la sexualité, ce qui préoccupe Brookner c'est toute une attitude envers l'autre sexe. Son héroïne est innocente surtout dans la mesure où elle est ignorante des règles du jeu de la séduction. Elle est pure dans le sens où, soit elle n'a pas connaissance de la sexualité, soit elle ne la considère pas comme la chose la plus importante entre deux êtres. Surtout, elle ne sait pas calculer, faire semblant, manipuler pour "piéger" un homme. Elle est mal armée pour le monde des adultes, monde de séduction, de manipulation, de calcul, de rivalité sexuelle, monde aussi d'agissements intéressés en ce qui concerne l'autre sexe et le mariage.

Dans *Lewis Percy*, le héros lit *Ethan Frome* et *The Age of Innocence* d'Edith Wharton.[1] Dans son interview avec Guppy, Brookner exprime son admiration pour cet auteur, à qui elle a dit vouloir ressembler,[2] car Wharton présente les choses d'un point de vue féminin :

> Guppy : Edith Wharton's overall complexity is more universal.
> Brookner : *Someone said that Edith Wharton's novels are what Henry James would have written if he had been a man! She is Henry James without the duality of innocence versus experience...*
> Guppy : One original and interesting aspect of Edith Wharton is that in her great novels the moral option is nearly always taken by the women...
> Brookner : *Yes, they are much braver and less divided than the men. I am afraid my heroines do the same, according to their own contemporary light.*"[3]

C'est bien la femme qui intéresse Brookner. Quel aspect de ses héroïnes veut-elle illustrer par ces références à Wharton? L'introduction à la sélection de nouvelles de la romancière américaine que Brookner a

---

[1] "He raced through *The Age of Innocence* and *Ethan Frome*, and was back at the library two days later" (*LP* 53).

[2] "your recent passion for Henry James and Edith Wharton ,whom you said you would most wish to resemble." Guppy 158.

[3] Guppy 159-160.

publiée[1] peut nous aider à mieux comprendre le message de ses propres romans. Elle commence par insister sur la dualité de personnalité chez Wharton, à la fois très mondaine et très secrète ; d'emblée des oppositions se dessinent : "*worldliness and concealment*" ; "*extensive social life* [...] *the hidden self,*" "*outer life* [...] *public gaze* [...] *secret inward-looking creature.*"

Il s'agit ici de la dichotomie individu/société, que Brookner perçoit comme un thème majeur chez Wharton : "*That she was aware of the tensions and restrictions of life lived among others is evident in her writing, particularly in her masterpieces...*" Cette vision antithétique concerne avant tout le domaine sexuel et oppose désir et mariage, liberté (sexuelle) absolue — "*Sex to her was not merely an affair of the body but the untrammelled enjoyment of the will and of destiny*" — et convention sociale qui réglemente le désir — "*the conventions that existed to frustrate the free soul,*" "*marriage* [...] *some kind of control, some kind of recognition...*"

Dans son livre *Adultery in the Novel*, Tony Tanner démontre clairement les valeurs contraires incarnées par le mariage d'une part et l'adultère (la libre expression du désir) de l'autre. Au départ il y a un conflit fondamental dans toute vie humaine : le Moi, le désir individuel à l'état pur, l'égoïsme, sont incompatibles avec l'obligation de vivre en société, ce qui implique des concessions. Cette tension peut être résolue de deux façons opposées : soit l'on privilégie la Loi de la Nature, le conflit, la force impitoyable, la liberté la plus complète, soit l'on se soumet à la raison en respectant les règles sociales. Tanner cite Locke et Rousseau qui essaient de trouver une solution pour concilier liberté individuelle et bien commun. Dans le domaine de l'amour, la même dichotomie existe, l'amant et la maîtresse étant la libre expression du désir, alors que l'époux et l'épouse représentent le "désir maîtrisé, réglementé."

Le mariage serait avant tout un contrat social au service de l'ordre et de l'harmonie : "For bourgeois society marriage is the all-subsuming, all-organizing, all-containing contract. It is the Structure

---

[1] Brookner, Anita, éd. *The Stories of Edith Wharton* (selected and introduced by Anita Brookner). Londres: Simon and Schuster Ltd., 1988.

which maintains the Structure or System."[1] Cette structure sociale et culturelle est un "arrangement" pour maintenir l'ordre social[2] ; c'est un contrat qui vise à réconcilier les intérêts individuels et sociaux, l'obligation que l'on a envers soi-même et envers les autres ; le mariage, ainsi perçu, représente un effort pour harmoniser ce qui relève de l'ordre naturel, familial, social et même religieux, puisque ce contrat est sanctionné par Dieu.[3] Cette institution sociale repose sur la femme, et inversement permet à celle-ci de réconcilier les différents rôles qu'elle est appelée à jouer ; en somme, elle peut être à la fois épouse et maîtresse à l'intérieur d'un cadre bien déterminé.[4] Le mariage (qui peut être symbolisé par une ligne droite) représente tout ce qui est ordonné, rangé, étiqueté.

À l'inverse, l'adultère représenterait la "transgression" de ce contrat social, une remise en question fondamentale de la civilisation. La femme adultère, en tentant de réunir deux rôles qui sont perçus comme foncièrement incompatibles par la société — ceux d'épouse et mère d'une part et de maîtresse de l'autre — mène une attaque contre l'ordre établi, dans le sens où la maîtresse donne libre cours à ses désirs.[5]

Même si elle est fascinée par les séductrices, l'héroïne de Brookner a appris à s'assimiler aux femmes vertueuses de la littérature, à celles qui sont épouses et non maîtresses, car ces dernières sont punies

---

[1] Tanner, Tony. *Adultery in the Novel*. Londres: The John Hopkins University Press, 1979. p. 15.

[2] "It is a totally social and cultural *arrangement*, and an arrangement on which society totally relies." Tanner 16.

[3] "The most important mediation procedure that attempts to harmonize the natural, the familial, the social, and even the transcendental is, of course, marriage. Thus, in a marriage you may participate in nature's pattern of coupling and breeding; but this can be incorporated within the existing interfamilial patterns and validated contractually by society. It can also be sanctioned by the church." Tanner 16.

[4] "The figure of the wife ideally contains the biological female, the obedient daughter (and perhaps sister), the faithful mate, and the believing Christian, and harmonizes all the patterns that bestow upon her these differing identities." Tanner 17.

[5] "*Adulteress* points to an activity, not an identity; an unfaithful wife, and usually by implication a bad mother, is an unassimilable conflation of what society insists should be separate categories and functions. The wife and mother in one set of social circumstances should not, and cannot be, the mistress and lover in another [...] If society depends for its existence on certain rules governing what may be combined and what should be kept separate, then adultery, by bringing the wrong things together in the wrong places (or the wrong people in the wrong beds), offers an attack on those rules, revealing them to be arbitrary rather than absolute. In this way the adulterous woman becomes the 'gap' in society that gradually extends through it." Tanner 12-13.

dans les livres qu'elle a lus, et mises à l'écart de la société. Dans *A Start in Life*, le premier roman, l'héroïne dit dès les premières pages, qu'on lui a appris, non pas à imiter Anna Karénine et Emma Bovary, mais à méditer sur le destin de ces héroïnes — "*that she ponder the careers of Anna Karenina and Emma Bovary*" (*SL* 7).

Ces femmes adultères, recherchant une identité autre que celle que la société leur impose, transgressent les lois sociales afin de s'affirmer dans la différence ; elles n'acceptent plus de soumettre leur passion à une institution sociale, de réduire leur désir à un rôle social. Comme le montre Tanner, ceci est une entreprise dangereuse, car une femme comme Emma risque non seulement d'être exclue de la société, mais aussi de perdre toute identité. Emma transgresse la ligne droite des règles sociales faites par les hommes et Tanner montre qu'elle est à répétition prise par des étourdissements, ainsi que par un brouillard dans la tête, une circularité vertigineuse et des "tournures" (l'opposé des "règles"). En cherchant la différence dans la passion, elle découvre "l'éternelle monotonie de la passion" et que l'adultère est aussi banal que le mariage ; en recherchant l'originalité, elle ne trouve que répétition, circularité, et au centre se trouve le vide, la mort. La règle l'a poussée à la transgression, mais la répétition de la transgression ramène à l'annulation de la différence.

L'héroïne de Brookner, qui a ainsi appris à se méfier des grandes séductrices de la littérature, s'efforce d'imiter les "femmes vertueuses" des romans du dix-neuvième siècle, surtout ceux de Dickens. Le premier roman annonce d'emblée que lorsque l'héroïne était enfant, on lui disait qu'il fallait prendre comme modèle — "*that she emulate*" — *David Copperfield* ou *Little Dorrit* (*SL* 7). L'enfance de Ruth est évoquée dans des termes qui reprennent ceux de *A Tale of Two Cities* : "*It was the best of times, it was the worst of times*" (*SL* 16). Les deux derniers romans reprennent les références à *Little Dorrit* : *A Closed Eye* fait trois fois référence à ce livre que lit Harriet (*CE* 57, 59, 71) et *Fraud* compare le comportement d'Anna à celui de Little Dorrit (*FR* 11). Harriet lit aussi *Hard Times* (*CE* 112). Dans *Family and Friends*, Alfred s'imagine comme : "*Henry V or as Nicholas Nickleby...*" (*FF* 50). Que représentent ces héros et héroïnes de Dickens, auxquels

s'identifient les personnages de Brookner?

David Copperfield est "the culmination of these purely genteel heroes..."[1] Nicholas Nickleby est le parfait héros romanesque : au départ pauvre et jeune, il triomphe par sa vertu à toute épreuve. Il est beau, et intelligent, mais aussi un peu naïf, simple, honnête, peu mondain, discret et respectueux ; fils exemplaire, fidèle en amitié et en amour, il est travailleur et affectueux ; avant tout humble et consciencieux, il se bat contre l'injustice sociale avec une générosité, un altruisme et un courage exemplaires. La notion du Bien est ici identique aux vertus chrétiennes, perçues sous un angle sentimental. Pour Dickens le christianisme était avant tout une attitude charitable envers les autres : "a diffuse, loving kindness."[2] Il croyait à l'Amour et idéalisait le foyer :

> With Dickens [...] the contemporary idea of domestic happiness as the resolution of, or [...] the counterpoise to social evil, was a strongly-held personal conviction. [...] Even more vital to Dickens was the idea of pure love as the means of redemption of flawed, weak or sinful men.[3]

Il est vrai que cette vision de Dickens correspond à une interprétation traditionnelle — "old-fashioned Santa Claus view"[4] — qui le perçoit comme un auteur sentimental et naïvement optimiste, voulant combattre l'injustice sociale. Cette vision s'est transformée depuis 1930 et l'écrivain est aujourd'hui plutôt perçu comme tourmenté et foncièrement hostile à son époque.[5] Pour Beth Herst, le héros de Dickens est à la recherche de son identité, de son Moi, et ses romans reflètent sa conviction croissante que le Moi et la Société (telle qu'il la perçoit) ne peuvent jamais se rejoindre et que le prix à payer pour garder son identité est l'aliénation (rester toujours séparé, étranger), dans une société corrompue et hostile. Mais ce qui nous importe est l'utilisation qu'en fait Brookner pour définir une certaine idée du Bien.

Elle est avant tout intéressée par les personnages féminins de ces

---

[1] Wilson, Angus. "The heroes and heroines of Dickens." In Gross, John et Pearson, Gabriel. *Dickens and the Twentieth Century*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1966. p. 7.
[2] Gross, John. "Dickens: Some Recent Approaches." In Gross et Pearson xii.
[3] Wilson, in Gross et Pearson 4.
[4] Gross, in Gross et Pearson ix.
[5] Pearson, Gabriel. "Dickens: The Present position." In Gross et Pearson.

romans, qui illustrent parfaitement un idéal victorien. Inspirée par le modèle de la Vierge Marie, la femme victorienne était perçue comme ayant une véritable mission à accomplir sur terre.[1] Cette image de la femme idéale, reprenant certains éléments de l'amour courtois, était avant tout celle de la femme au foyer.[2] C'est là qu'elle devait s'épanouir. Sa passivité, sa soumission, sa dépendance, sa dévotion, son altruisme ne servaient qu'à un but : elle devait être "l'Ange au foyer," "l'âme de la maison."[3] Toute son existence était justifiée par son rôle d'épouse et de mère. Plus qu'un rôle, elle avait une véritable vocation, sa raison d'être étant d'inspirer et de guider son époux, tout en étant son serviteur. Le foyer, temple de pureté, havre de paix dans un monde agressif et impur, ne pouvait exister que par elle.[4] Puisque cette épouse et mère idéale, source de vertu et de pureté, devait être la conscience même de la société, elle ne pouvait se permettre d'avoir des désirs ; la chasteté imposée par son rôle lui enlevait toute sensualité égoïste.

Cette idée de la femme au foyer épanouie remonte à la Bible. Dans deux des romans, *A Misalliance* et *A Friend from England*, une épouse comblée est comparée à un personnage biblique. Une vie heureuse et paisible de femme mariée est la récompense de sa vertu, de sa dévotion au foyer : "*Beautifully at ease with her conscience, Dorrie was like the virtuous woman in the Bible...*" (*FFE* 172). Toujours présente, disponible, attentive, elle règne sur son univers : "*Like the virtuous woman in the Old Testament, Mrs Duff supervised all the goings out and comings in* "(*MIS* 14).

Cet idéal féminin est incarné chez Dickens par des personnages comme Esther Summerson et Ada dans *Bleak House*, Little Dorrit, Ruth Pinch dans *Martin Chuzzlewit*, Mrs Chirrup dans "The Nice Little

---

[1] Voir : Basch, Françoise. *Relative Creatures: Victorian Women in Society and the Novel: 1837-1867*. Londres: Allen Lane, 1974. pp. 3-15.

[2] "The cult of the wife-guide, collaborating with the man in his work and inspiring him to seek the highest ends, is expresssed in diverse female characters in the novels of Dickens, George Eliot, Mrs Gaskell and Charlotte Brontë." Basch 59.

[3] "Woman was evoked in the form of an angel by Coventry Patmore and Tennyson, a madonna by Ruskin, the Virgin Mary by Sarah Ellis, representations which together sum up the contemporary ideal: chastity, humility and transcendence." Basch 6.

[4] "The home, a feminine attribute as it were, the 'outermost garment of her soul', which surrounds the wife worthy of the name wherever she may be found, is like a temple of purity, a haven of peace in a hostile and impure world." Basch 7.

Couple," Rachel et Sissy Jupe dans *Hard Times*, Florence dans *Dombey and Sons*, Lizzie Hexam dans *Our Mutual Friend* et surtout par Agnes dans *David Copperfield*. L'épouse et mère mythique devient l'incarnation même de la famille, source de vertu et de bonheur. Elle sait instinctivement créer un foyer, un intérieur chaud et accueillant.[1] L'héroïne de Brookner pense qu'elle a les capacités nécessaires pour être l'épouse idéale de Dickens, celle qui a parfaitement maîtrisé l'art de gérer une maison, de régner sur une nombreuse progéniture et une armée de serviteurs, et qui le fait paisiblement, apparemment sans effort, dans une ambiance chaleureuse, où elle est reine. La protagoniste de Brookner, lorsqu'elle s'imagine en femme victorienne — "*Ruth saw herself, in a long skirt and her Victorian blouse and cameo, casually taking the complete dish from the oven when Richard arrived*" (*SL* 44) — rêve de s'entendre dire : "you are my good angel... my good angel, always my good angel," comme le répète souvent David à Agnes.

L'opposition que nous trouvons dans toute l'œuvre de Brookner entre cette héroïne, qui a l'étoffe d'une femme victorienne idéale et sa rivale, qui incarne le type contraire, fait écho aux romans de Dickens. Chez ce dernier, l'épouse idéale est opposée à celle qui, incapable de subvenir aux besoins de la famille et de créer un foyer harmonieux, néglige mari et enfants, comme Mrs Jellyby et Mrs Pardiggle (*Bleak House*) ou Dora (*David Copperfield*). Dickens oppose aussi sa femme idéale à la pécheresse — Eve ou l'ange déchu — comme Lady Dedlock (*Bleak House*), Louisa Bounderby (*Hard Times*), Edith (*Dombey and Son*) ou Emily et Martha Endell (*David Copperfield*). La vertu est opposée au vice dans une vision manichéenne du monde : ces anges déchus sont essentiellement des séductrices dans toutes leurs variantes ; elles sont foncièrement impures, non seulement par leur infidélité et leur aspect "femme fatale," mais aussi parce que, manquant de "vrais" sentiments sincères et profonds, elles confondent amour et intérêt, dans une société matérialiste.

---

[1] "Even in the filthy jungle at the Jellybys', Esther can create a home with three gestures [...] To know how to transform the most sordid interior into a home is, according to Dickens, the great female gift. The good fairy of the home is capable, at the wave of a wand, of accomplishing household miracles." Basch 56.

Dans *A Start in Life* — qui prend son nom d'*Un Début dans la vie* de Balzac et que lit son héroïne (*SL* 51), Ruth Weiss écrit une thèse, dont le premier titre était "'*Vice and Virtue in Balzac's Novels*'" (*SL* 34). Balzac oppose le bien et le mal, utilise la loi des contrastes : "'"Mon petit, en littérature, chaque idée a son envers et son endroit, personne ne peut prendre sur lui d'affirmer ce qu'est l'envers. Tout est bilatéral dans le domaine de la pensée. Les idées sont binaires."'"[1]

Brookner se concentre sur ce que veulent dire "vice" et "vertu" chez la femme : "*Dr Weiss* [...] *was an authority on women. 'Women in Balzac's novels' was the title of her work...*" (*SL* 7). Les deux types de femmes de Balzac, comme ceux de Dickens, illustrent et renforcent les deux catégories "brookneriennes."

Ruth s'identifie à Eugénie Grandet et Henriette de Mortsauf, qu'elle qualifie de "vertueuses" (*SL* 136) ; elle appelle Dinah de La Baudraye "*courageous*" ou encore "*a great woman*" (*SL* 136). En quoi consiste la "vertu," telle qu'elle est représentée par les femmes vertueuses de Balzac auxquelles s'est identifiée l'héroïne de Brookner?

La vertu de ces héroïnes balzaciennes citées par Ruth consiste en une attitude de chasteté et de fidélité ; soumises, obéissantes et passives, ces femmes agissent avant tout par devoir, réprimant leurs désirs. Eugénie Grandet n'aime qu'une fois dans sa vie et toute son existence sera influencée par l'amour qui naît pour Charles après son premier baiser. Elle restera fidèle à sa promesse et attendra Charles avec un amour inextinguible et qu'elle continuera de nourrir le reste de sa vie — comme le fait Mimi (*FF*). Lorsqu'Eugénie se voit abandonnée et ses rêves brisés, elle baisse la tête et souffre en silence, totalement résignée et sans animosité envers celui qui l'a trahie — comme Blanche lorsque son mari la quitte (*MIS*). Eugénie honore son père et sa mère, sacrifiant sa vie à s'occuper de son père — comme le fait Little Dorrit ou Ruth (*SL*) et Anna pour sa mère (*FR*) — et se mariant par devoir social — comme Ruth (*SL*), Mimi (*FF*) ou Harriet (*CE*). Pas du tout matérialiste, Eugénie renonce à la succession de sa mère, pour plaire à son père. Henriette de Mortsauf, héroïne du *Lys dans la vallée*, est mal

[1] Laubriet 94-95.

mariée, mais "fidèle au serment de son mariage, Henriette [dévoue] sa vie à sauver cette épave,"[1] qu'est son mari, réprimant tout désir. Félicien Marceau emploie les même termes que Ruth pour décrire Dinah de la Baudraye ; il l'appelle "ridicule," mais "supérieure" et dit qu'elle a une "certaine grandeur," n'étant "pas médiocre."[2] Dinah se donne tout entière à l'amour — sans arrière-pensée, sans calcul, sans manipulation — puis à sa famille.

Eugénie Grandet reste l'héroïne préférée de la protagoniste brooknerienne. Le parallèle qui est fait entre Ruth et Eugénie dans le premier roman résume la personnalité de l'héroïne de Brookner : pour Ruth, Eugénie, dont la caractéristique fondamentale est son absence de volition, est celle qui attend. Elle perçoit Eugénie comme manquant totalement d'énergie, et donc de contrôle sur sa propre vie :

> *Eugénie waiting for her handsome cousin Charles to come home to Saumur and marry her, sits dreamily* [...] *her nurse tries to inject some character into her* [...] *she is so listless, so absent, so mild.* [...] *so biddable, so inert on her bench in the garden...* (*SL* 139-140)

À l'opposé il y a : "*the lady who spells death to Eugénie Grandet's hopes, a beauty glimpsed at a ball in Paris with feathers in her hair*" (*SL* 136). Il s'agit d'Annette, belle femme mondaine mariée, qui n'hésite pas à utiliser son pouvoir de séduction pour obtenir ce qu'elle désire, manipulant l'homme sans aucun scrupule. Amoureuse de Charles, elle le pousse à épouser la laide Mlle d'Aubrion, afin de pouvoir le garder auprès d'elle. Le professeur qu'écoute parler Ruth sur Balzac tient les propos suivants : "'*And so, ladies and gentlemen, in* 'La Cousine Bette *we have the plain woman's revenge, but Balzac has given this particular plain woman manipulative powers that most plain women cannot use*" (*SL* 45). Effectivement la Cousine Bette, née laide, essaie de "prendre sa revanche" sur la vie en complotant la ruine de ceux qui sont plus chanceux qu'elle. Le narrateur nous dit aussi : "*Ruth, in her bedroom, struggled with* Modeste Mignon, *in which all the vices turned out to be virtues*" (*SL* 84). La "vertu" qui a permis à

---

[1] Zélicourt de, Gaston. *Le monde de la comédie humaine*. Paris: Seghers, 1979. p. 170.
[2] Marceau, Félicien. *Balzac et son monde*. Paris : Gallimard, 1955. pp. 106 et 110.

Modeste Mignon de réussir sa vie est tout simplement le fait de prendre les événements en main, d'imposer ses désirs avec énergie. C'est l'histoire de la vengeance d'une femme laide et mal-née. À propos de Renée de l'Estorade, Ruth dit qu'elle est "*expert in sensible arrangements*" (*SL* 140). Dans *Mémoires de deux jeunes mariés* de Balzac, Renée de l'Estorade fait un mariage de raison, obtenant, par sa fermeté de caractère, ce qu'elle veut.

Si se comporter en effrontée est un vice pour une Eugénie Grandet ou une Henriette de Mortsauf, trop soumises et parfaites, Mlle d'Aubrion, Modeste Mignon, Renée de l'Estorade et Bette sont des volontaires, qui savent déployer toute leur énergie pour obtenir ce qu'elles veulent.

L'héroïne de Brookner, qui s'efforce d'imiter les vertueux de la littérature, ne manquant jamais d'agir selon leurs principes moraux, veut croire aux messages véhiculés par les contes d'Ésope, par les contes de fées, par la Bible, par son interprétation de Dickens : il suffit d'agir en accord avec sa conscience pour obtenir ce que l'on désire.

Ésope et La Fontaine montrent que : "*The tortoise wins every time*" (*HL* 27). Les contes de fées disent que la vertu sera récompensée,[1] que "les humbles seront élevés."[2] La Bible, que Kitty Maule connaît bien, promet de récompenser ceux qui vivent selon les principes chrétiens. Il y a un passage qui lui plaît particulièrement et qu'elle se répète souvent, comme réconfort :

> 'Il m'a envoyé . . . pour proclamer à ceux de Sion qui pleurent, que la magnificence leur sera donnée au lieu de la cendre, l'huile de joie au lieu du deuil, un manteau de louange au lieu d'un esprit affligé' [...] '*beauty for ashes, the oil of joy for mourning, the garment of praise for the spirit of heaviness.*' *She read no more for everything else seemed irrelevant.* (*PR* 28-29)

Elle est rassurée, car la Bible promet la joie, la récompense à ceux qui sont "bons," à ceux qui souffrent et dit que : "*The meek shall inherit the earth.*" L'héroïne, comme Alfred, dans *Family and Friends*, croit

---

[1] Bettelheim 353.
[2] Bettelheim 103.

qu'il suffit d'être vertueux pour être heureux : "*virtue is its own reward.*"

Les romans de Dickens font les mêmes promesses : "*she graduated to the works of Charles Dickens. The moral universe was unveiled. For virtue would surely triumph, patience would surely be rewarded*" (*SL* 11). La lecture de ces romans encourage Alfred à continuer sa vie d'effort :

> *But if he translates his predicament into fiction, if he views it as a pilgrimage or a perilous enterprise or an adventure, if, in fact, then he can soldier on, comforted by the thought that all his good behaviour will be crowned with success, recognition, apotheosis.* (*FF* 50)

Effectivement, la patience, les efforts et la ténacité de Nicholas Nickleby, auquel s'assimile Alfred, sont récompensés : il épouse la seule femme qu'il ait jamais aimée, Madeleine Bray, qui aurait sacrifié sa vie pour son père égoïste en épousant le vieux et riche Gride ; il sauve le malheureux orphelin Smike des griffes du méchant Squeers ; aidé par les deux frères Cheeryble — les "bonnes fées" — Nicholas, le "born gentleman,"[1] triomphe contre les méchants, notamment contre son oncle Ralph : "It is a stirring example of the ultimate triumph of right over wrong..."[2] *Nicholas Nickleby* présente le même message que les contes de fées :

> ...it is as a fairy-tale, the embodiment of a child-like vision of the world that *Nicholas Nickleby* must ultimately be read. [...] Nicholas and Kate remain children at heart, almost to the very end, unwilling to take on the responsibilities of adult life. [...] *Nicholas Nickleby* is an embodiment of the Babes in the Wood myth.[3]

Si l'héroïne voudrait tant se persuader de la vérité des promesses romanesques, c'est parce qu'au fond d'elle-même elle sait, dès l'adolescence, qu'elles sont mensongères : "*And there was always this suspicion, born when she sat at the piano in Mr Cariani's academy and*

---

[1] Wilson, in Gross et Pearson 6.
[2] Bergonzi, Bernard. "Nicholas Nickleby." In Gross et Pearson 72.
[3] Bergonzi, in Gross et Pearson 75-76.

heard Betty stamping away at her dancing, that the good live unhappily [c'est moi qui souligne] *ever after*" (*FF* 183). La vie l'oblige à admettre (à l'âge de quarante ans) qu'en réalité, la vertu n'est pas récompensée, comme le promettent les livres qui l'ont formée : "*The ball had never materialized*" (*SL* 7). Tout ce que les livres lui ont enseigné depuis sa plus jeune enfance, l'ont induite en erreur — "*She perceived that most of the tales of morality were wrong, that even Charles Dickens was wrong, and that the world is not won by virtue*"(*SL* 99) — car la vertu ne paie pas en ce monde : "*For moral fortitude, as Dr Weiss knew, but never told her students, was quite irrelevant in the conduct of one's life; it was better, or in any event, easier, to be engaging. And attractive*" (*SL* 8-9). Edith, dans *Hotel du Lac*, arrive à une conclusion identique sur l'injustice du monde dans lequel elle vit. Dans la vie, c'est le lièvre qui gagne à tous les coups : "'*In real life, of course, it is the hare who wins. Every time. Look around you.* [...] *it is the tortoise who is in need of consolation. Like the meek who are going to inherit the earth*" (*HL* 27, 28). Harriet aussi l'a compris : "*Let the meek inherit the earth, if that was what they so desired* [...] *she could see that the really astute contented themselves with the kingdoms of this world*" (*CE* 136).

C'est pourquoi l'héroïne ne s'aime pas et aurait préféré ne pas ressembler à toutes ces protagonistes vertueuses auxquelles elle s'est identifiée : "*Above all she had learned that she did not wish to live as virtuously as Henriette de Mortsauf or as Eugénie Grandet; she did not wish to be courageous and ridiculous as Dinah de La Baudraye, who is nevertheless a great woman...*" (*SL* 136). La vertu ne mène qu'à l'impopularité, à la solitude : "*For if one is serious, one is rarely a welcome guest. Everything must be converted somehow, into entertainment*" (*LM* 164-165). Le manque d'éclat, l'humilité, la gentillesse n'attirent pas les gens, comme le dit Brookner elle-même à Shusha Guppy :

> *The point is that here are a lot of women like her* [Blanche Vernon] *: nice, innocent, but boring. Nobody likes them and as a result they lead very*

miserable lives. They are not fun to be with and in England you've got to be fun; you must be a fun person, having fun all the time ! [1]

Si l'heroïne est obligée de se rendre à l'évidence que les fables d'Ésope et de La Fontaine, les contes de fées, la Bible et les romans de Dickens l'ont induite en erreur, Ruth constate, dans *A Start in Life*, que Balzac, lui, avait raison : "*Balzac teaches the supreme effectiveness of bad behaviour*" (*SL* 34). Elle ajoute : "*Better be a bad winner than a good loser. Balzac had taught her that too*" (*SL* 136). *A Start in Life* présente la moralité de Balzac comme illustrant l'inverse de celle de Dickens. Alors que la moralité véhiculée par les romans de Dickens est mensongère, celle de Balzac correspond à la réalité. Il ne s'agit pas ici de décider si Balzac est un auteur moral ou immoral, mais simplement de montrer comment Brookner utilise une certaine idée qu'ont les lecteurs de Balzac pour illustrer ce qu'elle entend par "vice."

On a souvent reproché à Balzac d'avoir fait "“les pécheresses beaucoup plus aimables que ne l'étaient les femmes irréprochables”"[2] et d'être "sans principes."[3] Il "a souvent été taxé d'immoralité : on lui reproche à la fois de montrer dans le monde humain une prédominance du mal, de faire toujours réussir le vice, et de lui donner un tour attrayant qu'est loin de posséder la vertu."[4] Ruth parle de "*Balzacian opportunism*" (*SL* 99) : chez Balzac il faut trahir ses valeurs personnelles si l'on veut réussir socialement. Le mot "parvenir" résume la philosophie de Balzac : il n'y a plus de règles morales, mais seulement des circonstances :

> With Balzac [...] the desire for success appears for the first time as a wholly 'natural ' impulse needing no justification whatsoever [...]
> It is the birth of Balzacian 'realism': a symbiosis of intellectual penetration and ethical indifference. It is the culture of a world where values and meanings are always and only 'relative', because they are based solely on relationships of

---

[1] Guppy 166.
[2] Laubriet 97.
[3] Laubriet 9.
[4] Laubriet 85-86.

power and threat...[1]

Celles qui n'hésitent pas à utiliser leurs charmes, qui n'ont pas de scrupules, celles qui savent imposer leurs désirs, sont récompensées chez Balzac. Si Ruth passe sa vie à attendre un bonheur qui ne vient pas, c'est dû à sa passivité, à son manque d'énergie. C'est là l'idée que Brookner a voulu souligner en se servant des romans de Balzac. La vertueuse Eugénie n'a pas su imposer ses désirs : "Eugénie a laissé les événements prendre l'initiative. Malheur à elle. Point d'énergie, point de bonheur. La loi de Balzac est implacable."[2] Comme les femmes vertueuses de Balzac, les héroïnes de Brookner attendent l'amour, mais "chez Balzac, l'amour ne s'attend pas. Il se prend. Il se conquiert. Il ne se donne qu'au prix d'une volonté de fer."[3]

C'est pourquoi les "puissants" de ce monde inspirent de l'envie à l'heroïne insatisfaite, qui se détourne alors des modèles littéraires vertueux. Kitty envie ceux qui sont sûrs d'eux, car elle les perçoit comme des êtres supérieurs : "*She longed to join that more confident majority that made assumptions, that imposed a sense of superiority whether it had any basis in fact or not*" (*PR* 70). Frances remarque que c'est avant tout l'égoïsme — "*the saving selfishness*" (*LM* 181) — qui assure le succès, le bonheur sur cette terre.[4] L'héroïne est obligée de se rendre à l'évidence et d'admettre que "*an attractive shamelessness is a good passport...*" (*LM* 59). L'héroïne, si consciencieuse, admire ceux qui agissent tout simplement selon leurs désirs du moment : "*mentally I saluted them. Simply for doing what they wanted to do*" (*LM* 143).

L'héroïne aurait préferé être plutôt comme Annette et les autres séductrices de Balzac, celles qui n'hésitent pas à utiliser leur pouvoir de séduction pour obtenir ce qu'elles désirent, pour manipuler les hommes. Il aurait mieux valu être comme ses rivales, ces "tigresses,"

---

[1] Moretti 130-131.

[2] Marceau 149.

[3] Marceau 148.

[4] " I felt in my bones that [...] these people were innocent of everything, except greed, that, like children or animals, they simply took what they wanted. That this was the law" (*LM* 181).

qui guettent l'homme, leur proie, comme cette beauté parisienne que Charles entrevoit lors d'un bal et qui fait rêver Ruth. Elle regrette de ne s'être pas identifiée plutôt (et plus tôt) aux séductrices : "*Why had her nurse not read her a translation of* Eugénie Grandet? *The whole of life might have been different*" (*SL* 8).

Ironiquement, l'héroïne, déçue par une réalité qui ne correspond pas à la vision romanesque des livres qui l'ont formée et à laquelle elle a cru, se tourne à nouveau vers d'autres formes d'art, cette fois pour illustrer ce qu'elle perçoit comme la réalité.

Nous trouvons, dispersés à travers les textes (dans les premiers et derniers romans : *A Start in Life* et *Fraud*, mais surtout dans les cinquième et sixième romans : *Family and Friends* et *A Misalliance*) des références à des tableaux, qui se trouvent à la National Gallery à Londres, au Louvre à Paris, ou bien à Berlin, à Athènes ou à Rome. Dans l'ensemble les personnages passent beaucoup de temps à visiter les galeries d'art, notamment la National Gallery et la Tate Gallery.[1] Rappellons-nous que Brookner fut attirée vers l'histoire de l'art justement par le pouvoir des images. Cette technique iconographique étaie le fonctionnement antithétique de l'œuvre, en résumant visuellement les deux types antinomiques et aussi en leur conférant un sens mythique, comme le constate d'ailleurs Blanche à propos de ses nombreuses visites à la National Gallery : "*her visits to the National Gallery* [...] *had simply brought these principles into focus and into opposition* " (*MIS* 120).

Certains de ces tableaux sont reproduits dans l'annexe V. Parfois nous avons choisi un tableau qui n'est pas mentionné de façon explicite par Brookner, mais qui nous semble bien illustrer le système oppositionnel mythique qu'elle met en place dans ses romans. Ces références prennent pour l'auteur la valeur de clichés, qui n'ont qu'un seul but : renforcer, par illustration, le système oppositionnel qui soutient l'ensemble de son récit. Il convient de dégager le sens que l'auteur sous-entend par ces comparaisons entre ses personnages "faits

---

[1] "(the Tate again, he supposed)" (*LP* 86).

d'assemblage de mots" et ceux qui sont "faits de traits sur une toile."

Dans *A Misalliance*, Blanche compare son amie et rivale, Sally, à Danaé recevant la pluie d'or de Zeus — "*She is like Danae with the shower of gold. Money falls from the sky*" (*MIS* 130).[1] Sally fait partie des "*nymphs and deities*" (*MIS* 148) et son statut mythologique — "*Mrs Beamish's mythological status*" (*MIS* 61) — est souligné à travers tout le roman de manière récurrente, par des termes comme "*pagan*" (*MIS* 66, 120), "*mythic*" (*MIS* 149) ou "*the Muses*" (*MIS* 168). L'héroïne perçoit sa rivale comme la personnification même des nymphes — "*nymph-like*" (*MIS* 103) — des peintures italiennes de la Renaissance — "*the invulnerable and patrician nymphs of the National Gallery's Italian Rooms*" (*MIS* 46).

Ces nymphes de la mythologie grecque et romaine (dont s'inspirait directement l'art de la Renaissance), jeunes femmes qui peuplent la campagne, les bois et les eaux, sont considérées comme des divinités secondaires, qui peuvent être redoutables.[2] Dans les veines de Sally coule l'ichor des Dieux : "*The ichor of extreme and abundant youth and fertility...*" (*MIS* 39). Elles habitent dans des grottes, où elles passent leur vie à filer ou à chanter. Le "basement flat" où loge Sally est comparé à une grotte : "*they descended a set of area steps to what Blanche instantly thought of as Mrs Beamish's grotto...*" (*MIS* 59). Suivantes d'une grande divinité, elles interviennent très souvent dans des mythes amoureux. Si Sally n'a pas la fibre maternelle, ce n'est pas étonnant, car il est bien connu que les nymphes ne l'ont pas : "*But Mrs Beamish's mythological status would give her a careless attitude towards children; nymphs are not known for their maternal feelings, although they lend themselves, for brief periods to the business of nurture*" (*MIS* 61). Sally a besoin de vivre une fête permanente, comme les Dieux de l'antiquité : "*And Sally's basic need was apparently to live on the edge of exhaustion, overstimulated by wine, noise, laughter, company, and the prospect of an endless rout*" (*MIS* 79). Ses habits amples symbolisent la liberté : "*Her strange black cotton*

---

[1] Voir aussi : "Sally preferred funds to come winging through the atmosphere" (*MIS* 181).

[2] D'après : Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : P.U.F., 1963.

clothes hinted at the unfettered body beneath [...] *A free-running emotion was mirrored in her appearance...*" (*MIS* 43-44). Avec ses longs vêtements flottants, ses sandales romaines et ses mains vides, elle donne l'impression de "flotter" sans contrainte :

> *Sally came in lightly, wearing a strange dress of bitter green linen almost down to her ankles and held up by shoulder straps. She was unencumbered by the sort of paraphernalia that women carry around with them* [...] *her hands were empty. She trod noiselessly on her Roman sandals.* (*MIS* 98)

Nous avons illustré cette comparaison avec les nymphes et les déesses de l'antiquité par un tableau de Bronzino (1503-1572), intitulé *An Allegory*[1] *with Venus and Cupid*, qui se trouve à la National Gallery et qui montre Vénus, la déesse de l'amour, ainsi que par un tableau de Hans Von Aachen, intitulé *Bacchus, Cérès et l'Amour*. Le premier, véritable célébration de la beauté visuelle, symbolise les plaisirs et les souffrances de l'amour et illustre la conquête de l'Amour par la Beauté.[2] Cérès, nom romain de la déesse grecque Déméter, est la déesse maternelle de la terre. Brookner ne le dit pas, mais nous pouvons aisément comparer la débauche, le comportement incorrect de Sally — ou des Fraser (*LM*) — aux fêtes de Bacchus, comme évoquées dans *La Bacchanale* du Titien, qui peint la joie, évoque le bonheur sensuel, réunissant amour et nature. Les nymphes dans le tableau "païen" de Sandro Botticelli, *L'Allégorie du printemps*, affichent un sourire, qui est effectivement absent du visage de ses madones et autres saintes chrétiennes.[3] (Voir l'annexe V. 1 à 4, pour les reproductions de ces tableaux). Le texte insiste sur le sourire de Sally, qui est le même que celui des nymphes : "*Elinor's putative mother was in fact a sort of nymph and thereby related to those persons whose mythological smiles she had questioned so endlessly...*"(*MIS* 59).

Ce sourire des nymphes est identique à celui des "*kouroi,* [Greek]

---

[1] Image complexe animée personnifiant des idées, des qualités morales.

[2] Voir : Levey, Michael. *The National Gallery Collection*. Londres: National Gallery Publications, 1993. p. 65.

[3] Botticelli a détruit la plus grande partie de son œuvre d'inspiration "païenne" pour des raisons d'ascèse chrétienne.

votive figures [...] *in the Athens Museum*" (*MIS* 9). Brookner parle (voir aussi *MIS* 109 et 153) de "*kouroi*" ou de "*kouros*" (écrit aussi "couroi" ou "couros"), respectivement le pluriel et le singulier du terme masculin (dont le féminin est "corè" ou "korè" et le pluriel "korai"[1] ou "corai").[2] Il s'agit de grandes statues grecques, figées avec la jambe gauche avancée, les bras collés au corps, la tête droite et le regard fixe, datant du sixième siècle avant Jésus-Christ, dont le visage s'épanouit en un sourire, connu comme le "sourire archaïque" et qui disparaît ensuite, lors d'un retour à un système sévère, quand l'"art classique" succède à l'"art archaïque."

Les spécialistes classent les kouroi dans la période dite "archaïque," la première des trois périodes majeures distinguées dans les cités grecques, et qui se caractérise essentiellement par trois réalités : la colonisation, les gouvernements aristocratiques ou oligarchiques, la tyrannie ; c'est une période de rivalité et de combat, les cités étant déchirées par des conflits sociaux. En ce qui concerne l'art statuaire de l'archaïsme, c'est le type du kouros et de la corè qui retient presque uniquement l'attention des sculpteurs, dont la répétition constante du même type vise à exclure le trait individuel au profit du général, du type. Les spécialistes parlent de "têtes altières et souriantes," de "vie avide et dense," de "vie parfaite, à la fois animale et divine, charnelle et spirituelle, pleine et secrète," de "vigueur florissante," ou encore d'"épanouissement."[3] On souligne "cette lumière, ce sourire, ce sens si vif de la beauté du corps humain" ou la "plénitude du modelé."[4] Effectivement, Sally, épanouie et assurée, comme toutes les rivales de l'héroïne, a, dans son comportement, quelque chose d'altier et même d'animal.

Si la référence de Brookner au kouros, masculin, et non à la corè, féminine, pour illustrer le sourire de son personnage féminin, peut paraître étrange, ceci peut s'expliquer par le fait qu'elle illustre une attitude générale envers la vie, sous forme de clichés. Il est aussi

---

[1] Notons que "nymphes," en grec, peut se dire "korai."

[2] Le "c" de "couros" est la transcription française pour "k" (en grec "kappa"). Le "ê long" (en grec "êta") est rendu par un accent grave.

[3] Papaioanno, Kostas. *La civilisation et l'art de la Grèce ancienne*. Paris, 1990. pp. 227-239.

[4] Charbonneaux, Jean. *La sculpture grecque archaïque*. Paris, 1945. p. 16.

vrai que l'art grec de la période archaïque accuse le moins possible les différences de structure entre le corps de l'homme et celui de la femme. Il tend à rapprocher les deux types, les corai ayant les hanches étroites, la taille à peine marquée et les seins petits et très écartés. Les visages aussi se ressemblent tant qu'il est difficile de déterminer si une tête privée de son corps est féminine ou masculine.[1]

C'est effectivement à Athènes que se trouvent ces kouroi, soit au Musée de l'Acropole soit dans la salle archaïque du Musée National. Nous avons choisi comme illustration un kouros du milieu du sixième siècle avant Jésus-Christ (voir l'annexe V. 5) : le sourire est accentué, les cheveux tombent "en flammes" autour du front qu'ils couronnent et le corps est modelé et opulent.[2] Le jeune homme appartenait à une famille riche et noble. Comme les rivales des héroïnes de Brookner, ces statues dégagent une impression de plénitude bénie par les dieux.

L'auteur illustre aussi ce même sourire par celui de la déesse, dans le tableau intitulé "*Goddess with the Pomegranate*" qui se trouve "à Berlin" (*MIS* 9, 47). Or, la grenade est associée à tout un symbolisme : le pépin de la grenade, symbole de douceurs maléfiques, peut avoir une signification en rapport avec la faute, mais ce fruit est, tout d'abord, comme le raisin, un symbole de fécondité, de postérité nombreuse ; et c'est dans ce sens positif que Brookner l'emploie ici. Dans la Grèce antique, elle est un attribut d'Aphrodite et d'Héra (dont le mariage avec Zeus fut célébré dans le jardin des Hespérides, qui est le symbole mythique de la fécondité, au sein d'un éternel printemps). Comme Peter Greenaway le cite dans son film *The Draughtsman's Contract* (traduit par *Meutre dans un jardin anglais*), Perséphone, la fille de Déméter,[3] appellée aussi Korè ou Cora par les Grecs, succomba à la séduction en mangeant le pépin d'une grenade, qui lui fut offerte par son ravisseur, Hadès, lorsque son père, Zeus, décida d'intervenir pour rendre à Déméter sa fille. Si ce pépin de grenade, qui aurait dans

---

[1] Delcourt, Marie. *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique.* Paris: P.U.F., 1958. pp. 84-85.

[2] Petrakos, Basile. *Musée national. Sculptures — vases et bronzes.* Athènes, 1982. p. 60.

[3] En fait une korè est une jeune fille, ou la déesse Korè ou une autre déesse, les korai appartenant à Artémis, déesse vierge de la nuit et du monde sauvage, dont font partie les nymphes.

la Grèce ancienne un rapport avec la faute, a voué Perséphone aux Enfers pour la moitié de l'année, il reste néanmoins symbole d'immortalité, puisque sa remontée vers la surface de la terre signifie le renouveau printannier et, par ce biais, la fertilité, l'éternel recommencement, la pérennité de ce monde et la vie. Un culte célèbre le couple Déméter-Korè à Éleusis, où se réfugia la déesse-mère, menaçant de rendre la terre stérile après le rapt de sa fille par Hadès : Korè présente la grenade en gage d'immortalité aux initiés des mystères d'Éleusis, les assurant par là même d'une vie éternelle et bienheureuse. Le sens de la légende éleusinienne paraît claire : c'est parce que Perséphone a goûté aux plaisirs de la chair que la vie peut naître au printemps. À Rome, la coiffure des mariées est faite de branches de grenadier.[1] Ce symbolisme ne se limite pas à l'Europe. En Asie, l'image de la grenade ouverte sert à l'expression des souhaits, quand elle ne désigne pas expressément la vulve ; une image populaire vietnamienne dit : "la grenade s'ouvre et laisse venir cent enfants"; au Gabon, ce fruit symbolise la fécondité maternelle. Si la mystique chrétienne transpose ce symbolisme de la fécondité au plan spirituel, Brookner l'emploie dans son sens païen.

Tout en sachant que dans la plupart des tableaux de Madone, la grenade ou le raisin sont symboles de fécondité, et tout en étant consciente que l'essentiel est le symbolisme que Brookner accorde à cette "déesse à la grenade," nous avons beaucoup cherché pour trouver l'œuvre exacte à laquelle la romancière fait référence. Nous avons d'emblée écarté *La Madone à la grenade* de Botticelli, puisque ce tableau est chrétien et que le sourire de la madone ne correspond pas à celui qui est décrit. Nos recherches nous ont conduit à la *Korè à la grenade*, sculpture en marbre du Musée de l'Acropole d'Athènes (datant de 530-520 avant Jésus-Christ), et qui représenterait non une korè, mais Korè, la fille de Déméter, qui présente la grenade en gage d'immortalité aux initiés des mystères d'Éleusis. Mais étant donné que l'œuvre à laquelle Brookner fait référence se trouve à Berlin, il fallait continuer les recherches. On nous a indiqué une "déesse de Berlin" qui

---

[1] Chevalier, Jean et Gheerbrandt, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1982.

est une statue funéraire assise étrusque de Chiusi en Italie (entre 700 et 400 avant Jésus-Christ), mais nous l'avons écartée car cette statue a perdu sa tête. Or c'est justement au sourire de la statue que Brookner fait référence. Finalement, c'est un conservateur de musée berlinois, Dr. Rainald Grosshand,[1] qui nous a aidée à trouver la statue qu'avait à l'esprit Brookner.

Il existe, au Pergamonmuseum de Berlin (achetée à Paris en 1923), une statue grecque, datant de la haute époque archaïque, entre 580 et 560 avant Jésus-Christ (certains donnent la date plus précise de 575), et bien connue sous le nom de la "déesse de Berlin" (Berliner Göttin). Elle est maintenant appellée "Statue of a Lady," car il semblerait qu'elle représente non une déesse, mais une mortelle. Si le fait qu'elle tienne une grenade à la main avait au départ fait penser à Aphrodite ou Perséphone, les spécialistes ont conclu qu'il s'agit en fait d'une statue funéraire. La statue (dont nous incluons la reproduction dans l'annexe V. 6) est en marbre et mesure 1m 93. Sa coloration éclatante originale a été effacée. Elle porte une couronne, des bijoux élaborés (collier, bracelets), des sandales, et un habit magnifique aux manches amples. Ses cheveux retombent sur le cou. L'expression du visage est plus finement travaillé que le reste, montre un visage plein de sérénité, avec une bouche très accusée.[2] Il s'agit sans doute d'une korè (dans le sens de type de statue féminine grecque archaïque) en train de prier, plus précisément d'une initiée aux mystères de Déméter/Koré/Perséphone tenant la grenade comme promesse d'immortalité.

Il semble presque certain que c'est à cette statue que Brookner fait référence lorsqu'elle compare Sally à "*The Goddess with the pomegranate* [...] *in Berlin*" Les habits et les bijoux correspondent à ceux que portent Sally. La statue appartient à la même époque que les korai. Les caractéristiques des nymphes de la peinture italienne de la

---

[1] Nous avons écrit à plusieurs musées et galeries d'art à Berlin pour essayer d'identifier cette "Goddess with a pomegranate" dite "de Berlin" par l'auteur.

[2] Toutes ces informations, ainsi que la reproduction de la statue, nous ont été données par le conservateur du Pergamonmuseum, Ursula Kästner.
Les spécialistes d'Histoire Ancienne (les Professeurs J. Peyras et J-R Jannot de l'Université de Nantes) qui nous ont aidée, soulignent toutefois que la seule vraie déesse à la grenade est l'Étrusque, étant donné que la "Berliner Göttin" ne représente pas une déesse.

Renaissance, celles des korai et celles de cette statue correspondent. En fait une korè est une jeune fille, ou la déesse Korè ou une autre déesse, les korai appartenant à Artémis, déesse vierge de la nuit et du monde sauvage, dont font partie les nymphes.

Il y a une ressemblance frappante entre le sourire des nymphes, des kouroi et de la statue. Ce sourire que Sally "Beamish" (l'adjectif "beaming," qui peut être associé au soleil, à un sourire ou à un visage," veut bien dire : radieux, resplendissant, rayonnant, épanoui), partage avec les nymphes, les kouroi et la *Déesse à la grenade*, revient comme un leitmotiv à travers tout le roman et les qualificatifs que l'auteur y associe sont révélateurs. Ce sourire est appelé "*archaic*" cinq fois (*MIS* 9, 62, 98, 109, 150), et aussi "*patrician*" (*MIS* 20). Ce mot signifie : citoyen romain appartenant à la classe aristocratique ou bien tout simplement "aristocratique." Nous pensons que Brookner utilise le terme dans son deuxième sens, plus général (car le premier sens n'a rien à voir avec les kouroi qui sont Grecs). Ce sourire peut être interprété comme appartenant aux dieux et à la classe aristocratique, qui portent un regard méprisant et assuré sur les êtres moins fortunés, mais s'il est qualifié d'énigmatique c'est plutôt parce qu'il évoque la parenté ou l'antique commensalité entre les dieux et les hommes.[1] Ce sourire est aussi qualifié de "*cynical*" (*MIS* 80), terme qui veut dire très exactement "qui brave avec impudence les principes moraux, effronté, éhonté," et se dit à propos des philosophes anciens qui prétendaient vivre conformément à la nature et s'opposaient radicalement aux conventions sociales. Il est permanent — "*fixed smile*" (*MIS* 153) ; "*eternal smile*" (*MIS* 153) — et fait partie des caractéristiques héritées et immuables. Il dénote une superbe indifférence aux autres — "*impervious*" (*MIS* 89) ; "*blind*"(*MIS* 153). Finalement, il est merveilleusement épanoui — "*pertained to certainty, to fullness*"(*MIS* 9) et connaisseur — "*knowing*" (*MIS* 89); "*seemed to contain an essential secret knowledge*" (*MIS* 9). Nous y retrouvons l'égoïsme et l'assurance hautaine des rivales de l'héroïne, de celles qui

[1] Il y a effectivement proximité entre les dieux et les hommes, qui étaient, originellement, des commensaux, partageant des banquets chez les Grecs.

sont nées avec l'instinct de la séduction et de la domination, qui sont "initiées" aux secrets de l'amour, qui allient Nature et Bien, chair et esprit, puisque les dieux leur sourient.

Au pôle opposé se tient Blanche, au nom symbolique. Le blanc, valeur limite, peut se situer aux deux extrêmes de la gamme chromatique et se placer tantôt au départ, tantôt à l'aboutissement de la vie diurne et du monde manifeste : il est couleur de passage, qui conduit à la mort, à l'absence et, par là même, au retour, à la renaissance. Il est l'instant vide, suspendu entre absence et présence, entre lune et soleil, entre les deux faces du sacré. Le blanc peut ainsi avoir soit un aspect néfaste soit une valeur positive. En ce qui concerne le symbolisme du nom de l'héroïne, il s'agit du premier aspect, du blanc de la mort et du deuil, celui des spectres, des revenants, du linceul, du départ vers la mort. Le nom "Blanche" est ici aussi symbole de pureté. La couleur de la pureté n'est pas, à l'origine, une couleur positive, mais une couleur neutre, passive, montrant seulement que rien n'a été accompli : c'est la couleur du retrait du corps social et de la virginité, du corps non-éveillé sexuellement, non productif. C'est la blancheur froide et stérile de la lune.

Ainsi Blanche, qui se tient à sa fenêtre, observant la nuit, vêtue d'une longue chemise de nuit blanche, reflète une lumière livide, voire spectrale : "*Below the long white nightdress, her ribbed Gothic feet shone palely*" (*MIS* 21). Debout, face aux ténèbres, elle est baignée du blanc mat de la mort, qui est prête à l'absorber pour l'introduire au monde lunaire et froid, au vide nocturne : "*Hearing the owl, Athena's attendant, hooting in the far distance, Blanche let down the curtain, took off her robe, and went to bed*" (*MIS* 21). Elle est métaphoriquement comparée à Athéna, dont l'animal favori était la chouette. Cet oiseau nocturne, en relation avec la lune, ne peut supporter la lumière du soleil ; avatar de la nuit, il est associé à l'idée de la mort et du sacrifice. Les "rites initiatiques" accomplis par Blanche avant de se coucher — "*the evening ritual of dispensation* [...] *the lustrations* [...] *ran her second bath of the day* [...] *cleansed and tended the body*" (*MIS* 21) — sont ceux qui précèdent son passage à la nuit. Athéna est la déesse de la Raison et la chouette le symbole de la

connaissance rationnelle — perception de la lumière (lunaire) par reflet — s'opposant à la connaissance intuitive — perception directe de la lumière solaire. Notons aussi ici qu'Athéna resta vierge. Ainsi la raison est-elle associée par Brookner à la froideur, à la mort, et aussi à la stérilité.

Le visage pâle et l'expression triste et anxieuse de Blanche, tels que lui reflète son miroir en cette fin de journée, ressemblent à ceux des personnages dans des peintures chrétiennes : "*Her face, in the clouded mirror, had the anxious look, the lugubrious bleached look, of an inhabitant of mediaeval Flanders*" (*MIS* 21). Blanche fait penser à quelqu'un dans un tableau peint par un Primitif flamand, comme ceux du Louvre devant lesquels s'arrête Ruth dans *A Start in Life* : "*the Flemish primitives, with their immaculate pain and sorrow, their thoughtful grieving little heads, their chilly pallid Christs...*" (*SL* 93). (Voir l'annexe V. 7).

Ces tableaux montrent des saints — "*All so that they could be shown in painting, resurrected, in perfect form, with merely a tower or a key or a wheel as a dainty allusion to their sufferings*" (*MIS* 54-55). (Voir l'annexe V. 8). La tour, la clef et la roue ont chacune leur symbolisme chrétien. La construction d'une tour évoque Babel, la "porte du ciel," dont le but était de rétablir par un artifice l'axe primordial rompu et de s'élever par lui jusqu'à Dieu.[1] Ce symbolisme de la "porte vers Dieu" est universel, et, dans la tradition chrétienne, a gardé son sens originel d'un édifice sacré élevé vers le ciel. Inspirée des constructions militaires et féodales du Moyen Age, la tour est devenue symbole de vigilance et d'ascension pour les chrétiens : les tours possédaient un sens d'échelle reliant ciel et terre. La tour est un mythe ascensionnel qui élève l'âme jusqu'à Dieu. Le symbolisme de la clef est en relation avec son double rôle d'ouverture et de fermeture : le pouvoir des clefs est celui qui permet d'ouvrir ou de fermer le ciel, pouvoir effectivement conféré à Saint Pierre par le Christ. Dans les

---

[1] D'après la Bible, les fils de Noé construisirent cette tour à Babel (nom hébreu de Babylone) pour atteindre le ciel. Dans la Bible, la Tour de Babel est devenue l'œuvre de l'orgueil humain, la tentative de l'homme qui veut se hisser à la hauteur de la divinité et, sur le plan collectif, de la cité qui se dresse contre Dieu. Dieu aurait donc dispersé ses bâtisseurs pour les punir. Ainsi, dans la révélation biblique, la Tour de Babel est symbole d'entente orgueilleuse et de confusion.

textes sacrés, la roue symbolise le déroulement de la révélation divine et parfois aussi (dans l'image de la roue constellée d'yeux) l'omniscience et l'omniprésence de Dieu.[1] Ironiquement, les saints, dont l'air malheureux est comparé à celui de Blanche, ne peuvent espérer le bonheur sur terre.

À l'opposé des dieux païens épanouis, il y a aussi l'image d'Adam et Ève chassés du Paradis — "*the confusion of Adam and Eve, mawkishly, stupidly, ashamed, half-heartedly instinctive, and instantly, massively rebuked...*" (*MIS* 148). Un tableau de Masaccio (1401-1427), peintre florentin, nous semble bien illustrer cette citation, avec ses notions de honte et de sentimentalité "écœurante." (Voir l'annexe V. 9).

Family and Friends illustre aussi la dichotomie entre les deux types de personnages par des tableaux. Mimi, se contemplant dans un miroir, constate à propos de sa propre image : "*She looks like Rossetti's 'Béata Beatrix' which she has seen in a reproduction in Alfred's collection*" (*FF* 70). (Voir l'annexe V. 10). Ce tableau, qui fut peint en 1863, représente Elizabeth Siddal, la femme de Rossetti, qui était morte d'une surdose de laudanum l'année d'avant. Rossetti associe son épouse défunte à Béatrice, l'amour idéal de Dante.[2] D'après le peintre lui-même, le tableau illustre symboliquement la mort de Béatrice telle qu'elle est décrite dans la *Vita Nuova* : ce n'est pas la mort elle-même qui est représentée, mais une sorte de transe, passage entre la terre et le Ciel ; à travers ses paupières fermées, elle perçoit la cité de Dieu.

Elizabeth Siddal est la Béatrice de Rossetti, un amour idéal, dont la beauté réunit passé et présent, vie et mort. L'Art transcende ainsi la mortalité comme la théologie transcende la chair chez Dante. En capturant sur toile l'image de sa femme dans un moment d'extase, à l'instant même du passage entre vie et mort, Rossetti fait ouvertement allusion à la Passion du Christ, au moment où le corps et l'esprit, la

---

[1] Tout ce symbolisme est pris dans le *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* de Grimal, Pierre.

[2] Dante (1265-1321), composa des sonnets amoureux où il célébrait sa passion idéale pour Béatrice Portinari. C'est cette aventure amoureuse qu'il transforma en expérience littéraire et philosophique dans la *Vita Nuova*.

mort et la résurrection, la damnation et la rédemption se confondent en l'image du crucifix, qui se dessine par le corps vertical de la femme et les deux personnages de part et d'autre.

À l'arrière-plan se profilent les formes de Dante et de l'Amour qui, passant dans les rues de la cité (réduite à un état de désolation par la disparition de Béatrice), se regardent sinistrement, tandis qu'un oiseau, messager de la mort, dépose le pavot dans les mains de Béatrice. Le pavot symbolise, entre autres, la force du sommeil et de l'oubli qui s'emparent des hommes après la mort et avant le renaissance.

Par contre Betty a l'allure d'un personnage dans un tableau de Foujita[1] :

> *With the ivory cigarette-holder between her teeth and her fingernails painted bright red, with her legs crossed high, her brooding eyes and her sharp teeth, Betty looks like a painting by Foujita, a native Parisian, a Bohemian, a fallen angel.* (*FF* 40)

Il semble que Brookner pensait ici à la série de nus que Foujita peignit dans les années 1920 et qui furent souvent inspirés par le plus connu des modèles de Montparnasse, Kiki (de son vrai nom Alice Prin). C'est le début des premiers grands succès de Foujita. "Sa prédilection pour la position étendue des nus féminins, comme il les peindra longtemps encore, sur de nombreuses toiles, s'affirme déjà dans *Nu allongé avec un chat*" (1921), que nous avons choisi (voir l'annexe V. 11) pour figurer dans notre annexe. "Simplicité, sérénité, pureté des lignes, donnent à la nudité sa franchise pudique."[2]

Fraud, le dernier roman, illustre le même thème par le tableau du Titien, *Sacred and Profane Love*, qui est reproduit sur la couverture

---

[1] Léonard-Tsugouharu Foujita (1886-1968), né à Tokyo, passa trente ans de sa vie en France et c'est à Montparnasse qu'il réalisa la part la plus importante de son œuvre et qu'il acquit la célébrité.
Voir :
Selz, Jean. *Foujita*. Paris: Flammarion, 1980.
et :
Buisson, Sylvie et Dominique. *Léonard-Tsuguharu Foujita*. Paris: ACR Édition, 1987.

[2] Selz 60-61.

(voir l'annexe V. 12). Ce tableau représente deux femmes : "*One is naked, the other clothed*" (*FR* 169). Laurence croyait naïvement que la femme nue représentait l'amour profane et celle qui est vêtue, l'amour sacré, mais c'est tout le contraire : "*Much to his surprise he had found that the unclothed figure was deemed to be sacred, while the other, in her brilliant dress, represented the pomps of this world* " (*FR* 169). Le Bien est ce qui est naturel, spontané, et le Mal tout ce qui porte un masque, ce qui est caché par des règles de bonne conduite hypocrites.

Dans toutes ces illustrations c'est bien de la dichotomie que Brookner qualifie de "chrétien/païen" dont il s'agit, comme le dit Blanche : "*a straight division between the Christian and pagan worlds...*" (*MIS* 95). Elle-même, comme Elinor, appartient au monde du Paradis Perdu : "*Blanche was an inhabitant of that fallen world*"(*MIS* 21) — et Sally et Mousie au monde païen de l'Antiquité.[1]

A Misalliance associe clairement toutes les qualités des héroïnes à une moralité chrétienne : "*a life of forbearance, prudence, fortitude, humility: all the Christian virtues, in fact.* [...] *They often praised my goodness, by which they meant my docility, my filial servitude*" (*MIS* 70). Du dialogue entre Blanche et Patrick ressort un véritable résumé du code moral que suivent les héroïnes : pour avoir "bonne conscience" il faut être "honorable," honorer son père et sa mère, faire son devoir, travailler dur, ne pas avoir de dettes, surtout être "gentil" ("kind"). On doit obéir et penser aux autres, on n'est pas libre de faire ce que l'on veut : "*We cannot always choose our duties*" (*MIS* 166-167).

Par contre, les païens sont superbement égoïstes, ne se souciant de personne : "*They* [the pagans] *recline on clouds absolutely impervious to everything and everyone. No kindness there...*" (*MIS* 55). Ils ne connaissent pas le mot "decent," qui revient si souvent pour décrire les héroïnes —"'*There are people out there, Bertie, who never do the decent thing*'" (*MIS* 176). Ils obéissent à un "code différent" — "*They obey a different code...*" (*MIS* 55). Cette loi païenne, qui

---

[1] "Blanche was well aware that in her mind she had already made the dangerous comparison between Sally and Mousie and between Elinor and herself" (*MIS* 120).

privilégie l'égoïsme, respecte la loi "naturelle" : "'*You mean that nature tells us to look after number one? And all the rest is superstrucure, ethical systems perpetrated on us by old men?*'" (*MIS* 168).

Cette dichotomie chrétien/païen s'étend sans aucun doute à toutes les héroïnes. L'attitude de Kitty est qualifiée de "*martyr-like*" (*PR* 70), celle de Mimi de "*nun-like*" (*FF* 126) ; Anna aussi est appellée "*a martyr*" (*FR* 32) et est explicitement comparée à une sainte ou à une religieuse : "*She is like a nun, thought Mrs Marsh, or a saint; she is determined to do me good*" (*FR* 29). Les qualificatifs "*good*" et "*virtuous*" qui décrivent les héroïnes, font clairement référence à une attitude chrétienne. Tissy, avec son aspect maladif, fait penser aux statues de vierge dans le Victoria and Albert Museum :

> *That pose of the head, held slightly on one side, as if listening to an inner voice, those narrow, slightly hunched shoulders, those prayerful hands, set him thinking about pale virgins in stone, the kind he had seen in the Victoria and Albert Museum.* (*LP* 51-52)

La dichotomie chrétien/païen qui sous-tend l'œuvre entière de Brookner pour expliquer le comportement des personnages, est indissociable de la tension qui existe entre devoir et plaisir[1] : "*She could see, as she now began to see in life, the discrepancy between duty and pleasure. On the one side the obedient, and on the other the free*"(*MIS* 95). Brookner reconnaît que ce conflit est fondamental à la vie humaine :

> *If you obey the rules, as of course you're taught to do and the rules seem very productive and very praiseworthy it's very difficult to get away from them and yet the rules are to do with forms of control which you know you must escape so quite a conflict is set up quite early.*[2]

Et elle a choisi un extrait de *The Sorrows of Young Werther*, de Goethe pour l'épigraphe de *Family and Friends* :

---

[1] "In all the books there's a tension between self-sacrifice and self-indulgence." Lee.
[2] Lee.

> *There is much to be said for the advantage of rules and regulations, much the same thing as can be said in praise of middle-class society — he who sticks to them will never produce anything that is in bad or in poor taste, just as he who lets himself be moulded by law, order and prosperity will never become an intolerable neighbour or a striking scoundrel. On the other hand. . . rules and regulations can ruin our true appreciation of nature and our powers to express it.*

Family and Friends illustre l'incompatibilité entre devoir et plaisir par la dichotomie nature/culture : l'obéissance aux règles de conduite est associée à la retenue, à un comportement civilisé et est opposée à la spontanéité de l'animal sauvage, du bohême.

Evie, l'épouse de Frederick, (dont le prénom représente la déesse Mère ou Terre, Ève d'avant le péché originel) appartient au monde primitif, bien avant l'ère chrétienne : "*Evie is not bad-looking as a member of the species. And it is as a member of the species, in those days before lava cooled, that she is most viable*" (*FF* 73). Elle a un côté animal, "femelle," opposé à "féminin," qui est un attribut culturel :

> *Evie may not be feminine, but she is abundantly female. The spread thighs, the gleaming teeth, the shouting laughter, the springy yardage of hair: all these features speak a language which perhaps Sofka has never understood. But it is precisely this concentration of animality...* (*MIS* 75)

Betty aussi, décrite comme privilégiant "*that wild, unstudied side of her nature*" (*MIS* 152), est à plusieurs reprises qualifiée de "*bohême.*" Mimi, par contre, présente un tout autre aspect, avec ses longs cheveux qui semblent lui serrer le cou comme une bride, lui enlevant toute liberté d'action : "*And that marvellous hair, which she has never cut, seems to drag her down, massing its heavy coils around her neck, like a bridle*" (*FF* 104-105).

Dans *Fraud* aussi l'héroïne est associée à une attitude raisonnable et disciplinée. Brookner "peint" son héroïne par des références à des tableaux auxquels l'associent d'autres personnages : "*He* [Lawrence] *was reminded of one of Degas's* Jeunes Spartiates s'exerçant à la guerre"(*FR*131). Sparte est devenue symbolique d'une mentalité et d'un comportement : cette cité de guerriers de la Grèce antique, vouée à l'austérité, à la frugalité, à la discipline, a créé un idéal de dévouement

absolu de l'individu à la chose publique. L'héroïne de Brookner a l'austérité spartiate, le style de vie pur et dur de ceux qui s'imposent une rude discipline, privilégiant l'obéissance aux règles plutôt que l'individualisme. Nous avons inclu dans l'annexe le tableau de Degas intitulé *Petites filles spartiates provoquant les garçons*, car il sembierait que c'est à ce tableau que Brookner fait référence (voir l'annexe V. 13).

Mrs Marsh compare Anna à la *Poseuse* de Seurat (*FR* 102), dont elle lui trouve le même sourire patient, les mêmes mains jointes et la même position de pieds d'une danseuse classique,[1] tous ces détails indiquant un manque de naturel. En fait le tableau de Seurat s'intitule *Poseuses* et comprend trois nus, chacune étant une allusion à une œuvre que Seurat admirait : le nu de dos (allusion à la *Baigneuse Valpinçon* d'Ingres), celui de profil (allusion au "Tireur d'épines," une sculpture antique) et enfin, celui de face (allusion à un nu d'Apollon, alors attribué à Raphaël). Il semble clair que Brookner fait référence à ce dernier (reproduit dans l'annexe V. 14). Notons au passage que Brookner se trompe en décrivant la position des pieds de la *Poseuse* comme celle de la "troisième position" en danse classique : il s'agit plutôt de la "quatrième position." À nouveau, il est clair que l'auteur se sert de ces tableaux pour illustrer une idée très subjective, ne se souciant guère de les décrire avec rigueur.

Blanche se trouve obligée de constater que, d'après les tableaux, ce ne sont pas les vertueux qui sont heureux, comme le promet la Bible, mais les égoïstes : "*They are held up to one as standards of excellence, to be always admired, and yet there are many terrible lessons there*" (*MIS* 54-55). Si les chrétiens représentent le devoir, l'obéissance à des règles de vie et les Dieux païens l'absence de toute loi en dehors de la loi égoïste de la nature, Blanche note avec inquiétude l'austérité, la tristesse des chrétiens par rapport au sourire épanoui des païens :

---

[1] "The girl's forbearing smile, her way of standing with her ballet dance's feet in the third position, her clasped hands, like those of Seurat's *Poseuse*..." (*FR* 102).

On the one hand she had seen the fallen creation and its mournful effigies - the bleached virgins, the suffering saints, the uncalled-for martyrdoms - and on the other the carefree mythological excesses of those who did not, or did not need to, know of the alternative convention. (*MIS* 120)

Le message qui se dégage de ces tableaux est clair : un comportement chrétien n'assure pas le bonheur ; au contraire, les saints qui sacrifient leur vie, ne connaissent que souffrance et tristesse. L'amour, associé à l'allégresse dans les tableaux païens, est la cause originelle de ce malheur chez les chrétiens, car la spontanéité du désir est punie.

Les deux conceptions de la vie qui se dégagent des romans peuvent être qualifiés de "chrétienne" et de "païenne." Ces deux univers opposés sont représentés dans la peinture italienne de la Renaissance. Si cet art fut surtout religieux, il fut souvent aussi profane. Il affirme délibérément son opposition aux styles qui le précèdent ; "à cet esprit de rupture s'ajoute une volonté de renouer avec l'Antiquité comme en sautant par-dessus le Moyen Age afin de retrouver le Paradis Perdu."[1] L'opposition se situe entre le monde d'avant et celui d'après la chute de l'homme.

Chez les chrétiens il s'agit d'opposer moralement bons et mauvais, vertu et vice. Chez les "païens," il s'agit de réalités inhérentes à la nature de l'Homme et de l'univers, qui ne relèvent pas de la morale. Il s'agit ici d'une représentation des païens propre à l'œuvre de Brookner, qui n'a pas de rapport réel avec la morale antique et qui s'inscrit dans l'opposition (avec un comportement "chrétien") qui structure son œuvre. Les "anti-héroïnes" ne sont pas immorales, mais amorales. Elles ne connaissent pas le bien et le mal, mais vivent, tout simplement, la sexualité, la nudité, les instincts compétitifs et égoïstes n'étant jamais remis en cause ; alors que les héroïnes refusent leur nature originelle, qui est brimée par des règles de vie sévères.

Le but ultime de Brookner n'est pas tant de juger la moralité ou

---

[1] Jestaz, Bertrand. *L'art de la Renaissance*. Paris : Éditions Mazenod, 1984.

l'immoralité de ses personnages ; ce qui lui importe est d'expliquer le comportement de son héroïne pour comprendre l'échec amoureux de celle-ci, comme le dit Blanche : "*She saw this not so much as a struggle between vice and virtue* [...] *as between effectiveness and futility or between vitality and inertia*" (*MIS* 120). La "vitalité" est associée au "vice" et l'"inertie" à la "vertu." Le message inhérent au système des personnages est répété et renforcé : à force de réprimer leurs instincts, les héroïnes se sont condamnées à une existence passive, voire inerte. Dans un message profondément subversif, Brookner constate l'inefficacité d'un comportement moral et par là même dénonce le message véhiculé par la littérature du dix-neuvième siècle. Elle renie la philosophie chrétienne, pour qui ce ne sont pas les forts et les puissants qui l'emportent, mais les faibles. Elle montre à quel point cette philosophie est mensongère, cherchant seulement à réconforter les faibles de ce monde. En ce faisant, elle opère un retour à la philosophie gréco-romaine, qui fut renversée par le christianisme : ce sont en réalité les fortes qui l'emportent dans le jeu de l'amour, puisque c'est cela qui intéresse en priorité la romancière.

Peut-être n'est-il pas inutile de récapituler sous forme de tableau toutes ces oppositions qui renforcent la vision binaire de Brookner, qui reste, ironiquement, tout à fait christianisant :

Chrétien	Païen
Vertu	Vice
Moralité	Amoralité
Devoir	Plaisir
Culture	Nature
Société	Individu
Mariage	Adultère
Innocence	Expérience
Adulte	Enfant
Raison	Sentiments

Le symbolisme que l'auteur associe à ces dichotomies renforce

l'inversion ironique que nous avons constatée en ce qui concerne les différents codes qui servent à définir les personnages. Brookner utilise des symboles à deux faces dans un sens négatif en ce qui concerne son héroïne et dans un sens positif en ce qui concerne sa rivale. Par exemple, le blanc, qui peut signifier soit le blanc mat de la mort, qui conduit à l'absence ou bien celui du retour qui mène à la présence, est pris dans sa valeur négative lorsqu'il est associé à l'héroïne. La grenade, qui peut signifier le péché ou bien la fécondité, prend une valeur positive par rapport à la rivale.

Il est clair que la colonne de gauche du tableau ci-dessus acquiert une valorisation négative dans les textes :

Lune	Soleil
Nuit	Jour
Mort	Vie
Virginité	Fécondité
Tristesse	Bonheur
Nuit, ténèbres	Jour, lumière

Dans *A Misalliance*, la phrase "*The sun is God*" (*MIS* 7, 20, 97, 110, 120, 165) est réitérée plusieurs fois par Blanche, qui cite le peintre Turner. Dans le monde moderne, le Dieu chrétien absent est remplacé par le Dieu païen, le Dieu Soleil, appelé "*a great capricious god*," par Fay (*BL* 46). Le soleil, manifestation de la divinté, ne représente pas ici le Christ, mais le Dieu païen Amour, qui n'est pas présent pour l'héroïne, vivant dans l'ombre et dépourvue de soleil, source de chaleur et de vie.

> La lune est toujours yin par rapport au soleil yang, car celui-ci rayonne directement sa lumière, tandis que la lune reflète celle du soleil ; l'un est donc principe actif, l'autre principe passif [...] en tant que la lumière est connaissance, le soleil figure la connaissance intuitive immédiate ; la lune, la connaissance par reflet, rationnelle, spéculative. En conséquence, soleil et lune correspondent respectivement à [...] cœur et [...] cerveau [...] En astrologie, le soleil est symbole de la vie, de la chaleur, de l'autorité, du sexe masculin...[1]

[1] Chevalier et Gheerbrandt 891-894.

L'héroïne, qui agit par devoir, est vouée à l'inaction, à la non-reproduction de l'espèce, à la mort.

En méditant devant ces tableaux, Blanche est frappée par les rapports avec son époque. Les principes ou la moralité qui s'en dégagent la font réfléchir sur le présent, car ils sont toujours d'actualité. Elle constate que la dualité morale présente dans la peinture chrétienne et païenne de la Renaissance italienne est le reflet fidèle de la vie contemporaine. Ces tableaux sont l'illustration parfaite et saisissante des deux types de femmes qui se dégagent des romans de Brookner :

> *...she had begun her visits to the National Gallery, to be met there only with the austere visions of saints, the dolorous lives of virgins and martyrs, and, most singularly, the knowing and impervious smiles of those nymphs, who, she now began to see, had more of an equivalence in ordinary life, as it is lived by certain women, than she ever suspected.* (*MIS* 89)

La remarque de l'héroïne d'*Hotel du Lac* à son propre sujet : "'*I am rather stupid, I fear. Out of phase with the world*'" (*HL* 93), est reprise presque mot pour mot par son auteur dans une entrevue télévisée avec Hermione Lee, deux ans plus tard, en généralisant à propos de toutes ses héroïnes : "*they're stupid* [...] *not quite in touch with the twentieth century.*"[1] Brookner confirme que la situation difficile ("predicament") dans laquelle se trouvent ses héroïnes est due au décalage entre la moralité qu'elles s'évertuent de respecter et celle de l'époque à laquelle elles vivent : "*Obeying all the nineteenth century rules of duty and morality and seriousness and dedication, devotion and not realizing that these are in fact important, but anachronistic qualities and coming to this realization perhaps a little too late.*"[2] Si l'héroïne a un comportement inefficace, c'est parce qu'elle obéit à des règles qui sont désuètes à l'époque contemporaine. L'analyse de Brookner ne s'arrête pas là, mais mène à une réflexion sur le vingtième siècle.

---

[1] Lee.
[2] Lee.

CHAPITRE CINQ : LA PARODIE COMME MÉTACOMMENTAIRE

"the changing moral landscape"[1]

La transtextualité des romans de Brookner ne se limite pas à la présence effective de textes antérieurs dans le texte moderne pour illustrer l'inversion ironique qui s'opère entre la morale des dix-neuvième et vingtième siècles. Les références ouvertes (citations, épigraphes, allusions, emprunts de noms) à d'autres textes servent à indiquer au lecteur qu'une autre forme de transtextualité est en œuvre, cette fois pour creuser plus profondément les différences de moralité entre les deux siècles et faire un "métacommentaire" sur l'époque moderne. Il s'agit de ce que Genette nomme "hypertextualité" : "J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire."[2] Plutôt que de commenter directement son siècle, Brookner le fait en commentant un texte antérieur ; elle ne se réfère pas directement à la réalité, mais à un autre texte, qu'elle utilise. L'œuvre de Brookner fait écho à des genres et à des conventions littéraires du dix-neuvième siècle par le biais de similarités entre un roman contemporain et un livre antérieur. Lorsque la "répétition" d'une écriture antérieure concerne le genre, Genette l'appelle

---

[1] *MIS* 18.
[2] Genette, *Palimpsestes* 11-12.

"architextualité."[1]

La parodie (qui n'est qu'une forme d'"hypertextualité," comme le souligne Genette, une autre forme étant par exemple le pastiche) semble être la technique de prédilection de la littérature contemporaine — "Parody is one of the major forms of self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse,"[2] — à tel point qu'elle peut être élevée au statut de genre d'après Hutcheon.[3] Comme pour le pastiche, l'objet de la parodie littéraire est toujours un autre texte, mais alors que le pastiche imite un texte antérieur, insistant sur les relations de similarité entre l'hypertexte et son hypotexte, la parodie, imitation déformante, met l'accent sur la différence entre un texte et son modèle. Il ne s'agit pas simplement d'imiter des genres ou des textes antérieurs ; en les transposant à l'époque contemporaine, l'auteur les transforme, les ré-organise, pour les ré-utiliser à ses fins. L'écrivain détourne ses modèles pour les entraîner dans une nouvelle voie, pour les chanter "dans une autre voix [...] ou encore [...] dans un autre ton,"[4] définition première de l'exercice parodique. Hutcheon cite Rabinowitz : "I want to argue for calling such complex forms of "trans-contextualization" and inversion by the name of parody. It is indeed a form of 'artistic recycling'..."[5] Une parodie est tout simplement une reformulation et une transposition à l'époque contemporaine — "recontextualizing" — d'un texte précédent, insistant sur la différence entre les deux textes ; il y a toujours un revirement ironique, une distance critique entre eux. Dans cette "répétition avec une différence," l'accent est justement mis sur cette déviation — "Parody is [...] repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity."[6] Il s'agit de montrer que la métafictionalité des textes brookneriens prend essentiellement une forme parodique.

---

1 Genette, *Palimpsestes* 11.
2 Hutcheon 2.
3 Hutcheon 19.
4 Genette, *Palimpsestes* 17.
5 Hutcheon 15.
6 Hutcheon 6.

Nous utilisons ici le terme "parodie" dans le sens que lui donne Linda Hutcheon, qui le redéfinit en fonction de son utilisation dans les textes modernes. Le sens actuel du terme se détache de la définition traditionnelle de deux façons significatives. Premièrement, cette "imitation déformante" n'est pas forcément caricaturale.[1] Le comique n'est pas indissociable de cette forme de parodie. Deuxièmement, le but de cette superposition de textes n'est plus tant de se moquer du texte parodié, imitant un style afin de le ridiculiser, mais d'éclairer l'interprétation, le sens, du texte moderne, afin de faire un métacommentaire critique sur le monde contemporain à l'hypertexte. Effectivement, ce n'est pas l'objet de la parodie ("the formally backgrounded or parodied text")[2] qui est visé dans cette forme moderne — "the 'target' of parody is not always the parodied text at all, especially in twentieth-century art forms."[3] La différence entre l'hypertexte et l'hypotexte joue ainsi un rôle crucial dans l'œuvre de Brookner, car il fonctionne comme métacommentaire sur la moralité de l'époque contemporaine. La parodie, tout en étant différente de la satire dans la mesure où elle ne se réfère pas à une réalité extérieure mais à un autre texte, devient satirique par sa critique du monde moderne et comporte ainsi des implications idéologiques. C'est avant tout une réflexion morale que vise Brookner à travers sa parodie, et tout comique grinçant qui peut en découler ne sert qu'à mieux "faire passer la pilule" de la morale.

Hutcheon remarque que si la parodie est "révolutionnaire," elle est aussi "conventionnelle."[4] En soulignant que le préfixe "para" signifie non seulement opposition, mais aussi "à côté," elle insiste sur l'aspect répétitif de la parodie, souvent laissé dans l'ombre.[5] Si, par la

---

[1] "what I am calling parody here is not just that ridiculing imitation mentioned in the standard dictionary definitions. [...] criticism need not be present in the form of ridiculing laughter for this to be called parody." Hutcheon 5, 6.

[2] Hutcheon 5.

[3] Hutcheon 50.

[4] "Parody is fundamentally double and divided; its ambivalence stems from the dual drives of conservatory and revolutionary forces that are inherent in its nature as authorized transgression." Hutcheon 26.

[5] Hutcheon 32.

parodie, Brookner s'affranchit du poids du passé, le reprenant pour le remettre à sa place, le questionnement reste dans la limite de la tradition qui l'autorise à transgresser ses propres normes, puisque les formes d'écriture du dix-neuvième siècle sont elle-mêmes utilisées pour dénoncer les illusions qu'elles véhiculent.

L'ironie est fondamentale à toute parodie, elle est la stratégie rhétorique majeure utilisée : "Both irony and parody operate on two levels — a primary, surface, or foreground; and a secondary, implied or backgrounded one."[1] Nous retrouvons ici les niveaux hiérarchiques que Muecke donne comme une des conditions *sine qua non* de l'ironie. Le schéma formel de l'ironie tel qu'il est défini par Kerbrat-Orecchioni,[2] peut s'appliquer ici. Le "signifiant" (le texte ironique de Brookner), présente un double sens : un "premier signifié," qui est le sens littéral ou l'"apparence" (les parallèles entre l'hypertexte et l'hypotexte) et un "deuxième signifié," qui est le sens inversé, la "réalité" (les différences entre les deux textes) ; la "résultante" est le sens intentionnel, la vérité nouvelle, qui découle de l'ambiguïté ironique. Le texte dit une chose et en montre une autre. "Il dit A, pense non-A et veut faire entendre non-A."[3] C'est le contraste entre les deux textes qui est significatif, l'un représentant un niveau apparent et l'autre un niveau secondaire, latent, sous-entendu. Comme le souligne P. Waugh (qui confond ici métafiction[4] et parodie) : "Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. [...] to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction."[5]

Cette parodie ne peut être simplement l'interaction passive de deux textes. Il faut qu'il y ait intention de parodier de la part de

---

[1] Hutcheon 34.

[2] Kerbrat-Orecchioni 41.

[3] Kerbrat-Orecchioni 13.

[4] Ce terme, inventé par la critique américain, Robert Scholes, serait plus ou moins équivalent à l'"hypertextualité" de Genette : il indique qu'il y a "écriture sur l'écriture," qu'un texte se réfère à un autre texte, plutôt qu'à la "réalité." Nous réserverons le terme "surfiction" aux œuvres qui réintroduisent l'auteur/narrateur au sein même de leur récit.

[5] Waugh, *Metafiction* 6.

l'auteur, "l'encodeur," et aussi que le lecteur puisse "décoder" l'ironie inhérente. L'auteur est l'autorité qui rassemble les diverses formes d'écriture dans un même texte (les parallèles entre les textes contemporains et antérieurs) et qui offre des indices au lecteur (les différences pertinentes entre l'hypertexte et l'hypotexte) pour que ce dernier puisse "décoder" le sens qu'il entend donner à son œuvre (le métacommentaire sur la morale contemporaine). Par contre, si le lecteur critique ne perçoit pas l'ironie, l'interprétation du texte se bornera à sa structure apparente (illustrant l'ambiguïté constitutive de tout fait ironique). Ainsi la parodie est replacée dans son contexte énonciateur : "parody involves not just a structural *énoncé* but the entire *énonciation* of discourse [...] The reception and production, as well as the existence, of parody must be taken into account today."[1] Le modèle de communication et le rôle de l'auteur comme producteur d'un texte se trouvent par là même rétablis, puisque le dialogue intertextuel implique la connaissance par le lecteur des textes antérieurs parodiés et la présence de ces textes dans le récit contemporain, leur inscription étant faite de façon plus ou moins explicite par l'auteur dans son hypertexte. "Le décodage de l'ironie met en œuvre les compétences culturelles et idéologiques de l'émetteur et du récepteur."[2]

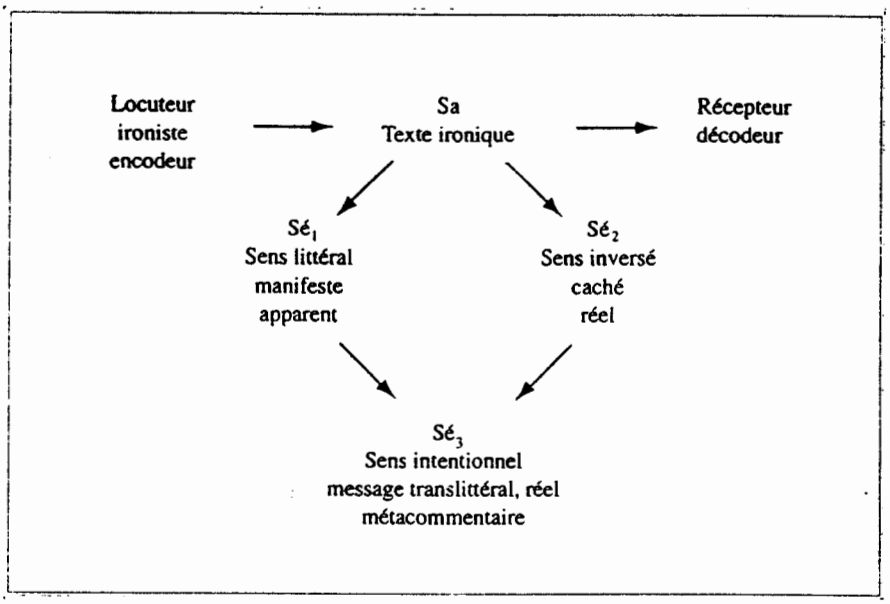
Le type d'ironie dont il s'agit ici semble correspondre, au niveau de l'organisation structurale du texte, à ce que C. Kerbrat-Orecchioni nomme, rappellons-nous[3] : "Ironie verbale" qui "implique un trio actantiel : [...] le locuteur, qui tient un certain discours ironique à l'intention" du "récepteur, pour se moquer d'un tiers, [...] la cible."[4] Dans le cas présent, le "locuteur" est Brookner, le "récepteur" est le lecteur, et la "cible" est la société contemporaine. Muecke, nous le savons,[5] qualifie cette situation d'"instrumental irony" : "a game for two players [...] The ironist, in his role of naïf, proffers a text but in

---

[1] Hutcheon 23.
[2] Kerbrat-Orecchioni 34.
[3] Voir Introduction 50-51.
[4] Kerbrat-Orecchioni 17.
[5] Voir Introduction 52.

such a way or in such a context as will stimulate the reader to reject its expressed literal meaning in favour of a 'transliteral' meaning of contrasting import."[1] Il y a ici intention ironique de la part d'un ironiste, qui feint de partager les illusions véhiculées par les parallèles avec l'hypotexte — c'est là que réside son "innocence" — tout en révélant sa véritable position par ce qu'il dit ou bien par le contexte dans lequel il le dit. Le sens "translittéral" de Muecke ne serait autre que la différence entre le texte actuel et le texte parodié, discordance qui a pour fonction d'exprimer le jugement de Brookner sur le monde dans lequel elle vit.

Le fonctionnement ironique de ces romans parodiques peut être schématisé par la figure ci-dessous (inspirée à la fois de ceux de Muecke[2] et de Kerbrat Orecchioni[3]) :



Il s'agit dans ce chapitre d'examiner la mise en œuvre de l'ironie selon un mode "verbal" ou "instrumental" dans l'œuvre de Brookner, en examinant d'abord les points de contact et ensuite les différences entre certains de ses romans et un hypotexte. La liste des résonances intertextuelles entre romans est loin d'être exhaustive et pourrait sans

---

[1] Muecke, *Irony* 39.

[2] Muecke, *Irony* 40.

[3] Kerbrat-Orecchioni 19, 25 et 41.

aucun doute être largement développée, car tous les romans présentent la même leçon d'une manière similaire. Mais notre but est d'illustrer, par quelques exemples, comment Brookner se sert de la parodie pour démasquer les illusions romanesques véhiculées par un certain type d'écriture, afin de faire un métacommentaire sur son héroïne et, à travers celle-ci, sur la morale du vingtième siècle. La subversion est double : en minant les illusions soutenues par le "texte classique réaliste," Brookner attaque la vision contemporaine du monde, et réaffirme les valeurs du passé. Nous tâcherons, en découvrant les strates sous-jacentes de ce que Lodge nomme "layered fiction," de "décoder" le "message translittéral" de l'auteur, le sens qu'elle entend donner à ses romans. Nous mettrons ainsi à jour les aspects de la société contemporaine qui l'intéressent plus particulièrement et les critiques qu'elle formule envers son époque. Finalement l'analyse de sa vision ironique permettra de déterminer sa philosophie et la portée ontologique de son œuvre.

Les romans de Brookner portent l'empreinte de certains "textes de plaisir," (Barthes) — ou "prose romance" (N. Frye) — qui véhiculent tous une leçon morale semblable dans une "vision romanesque" du monde. Ainsi, certains tenants du roman réaliste français (Honoré de Balzac, Benjamin Constant), du roman réaliste victorien (Jane Austen), ainsi que du réalisme psychologique américain de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième (Henry James et Edith Wharton)[1] sont manifestement présents dans les structures des romans de Brookner.[2] Shakespeare aussi laisse des traces dans l'hypertexte. L'utilisation que fait Brookner de ces textes ne se limite pas aux résonances au plan des personnages, de l'intrigue et de la thématique: en les transposant à l'époque contemporaine, elle les réécrit, les détourne, pour les entraîner dans une nouvelle voie.

---

[1] Edith Wharton vécut de 1862 à 1937 et *The Age of Innocence* fut écrit en 1920.

[2] *Adolphe* et les romans de Wharton peuvent être classés dans la catégorie du roman sentimental, puisqu'ils présentent une leçon morale : l'idéal est la fusion du Moi et du Monde, et la transgression de l'individu est punie. Mais ces romans appartiennent aussi à la tradition romantique par leur aspect tragique, qui illustre l'impossibilité de l'amour heureux et l'infini du désir humain.

C'est effectivement le problème moral qui intéresse Brookner. La reprise du rapport de force entre moi et société que l'on trouve dans les romans de Jane Austen souligne l'inversion qui s'est opérée entre la morale des dix-neuvième et vingtième siècles. Tous les romans de Brookner reprennent plus ou moins le schéma de *Sense and Sensibility*, la division entre deux attitudes fondamentalement différentes étant illustrée par le conflit qui oppose deux personnages antithétiques et rivaux, qui sont parfois sœurs, comme Mimi et Betty dans *Family and Friends* et Rachel et Heather dans *A Friend from England*.[1]

Il y a trop de ressemblances entre *Look at Me* et *Mansfield Park* (1811) par exemple, pour qu'il s'agisse d'une coïncidence. L'influence de ce roman sur celui de Brookner se manifeste sur plusieurs plans. L'auteur emprunte les noms et prénoms des personnages principaux d'Austen. Fanny Hinton et Fanny Price, les deux héroïnes, à plus d'un siècle d'écart, portent le même prénom ; elles sont opposées respectivement à Maria et à Mary (Crawford). Alix et Nick Fraser, les amis de Frances et de Maria, ont le même patronyme que les Fraser, anciens amis londoniens de Mary Crawford. Le parallèle le plus frappant concerne le tempérament passif que les deux héroïnes partagent avec Eugénie Grandet : Frances, comme Fanny, est totalement passive dans la relation amoureuse. Elle n'agit pas, se contentant d'être vertueuse et attendant que celui qu'elle aime vienne à elle. La situation initiale est la même : Brookner choisit, comme Austen, de confronter deux personnalités types dans un monde compétitif, mercenaire, égoïste et immoral : les deux vertueuses Fanny, passives, timides, introverties et effacées, sont mal à l'aise en société et peu matérialistes, tandis que Maria et Mary sont mondaines :

> Whereas Mary is a distinctly forward woman, always in her element in the arena of society, Fanny is marked by 'natural shyness'. [...] To appreciate the full implications of this we should bear in mind a late remark of Jane Austen's: 'What is become of all the shyness in the world?' By which she clearly means not a false modesty but a true unassertive reticence of soul. A selflessness: a

---

[1] Rachel et Heather ne sont pas vraiment sœurs, mais Rachel, orpheline, s'assimile à la famille Livingstone.

quietness.[1]

Les deux Fanny n'appartiennent pas à la même classe sociale que leurs rivales, mais, "mentalement supérieures," ont plus de sensibilité et de finesse.

L'inversion se produit cette fois uniquement au niveau du sort des héroïnes, qui se ressemblent sur tous les autres plans. Dans le roman du dix-neuvième siècle, la vertu de Fanny est récompensée et elle triomphe en faisant un mariage d'amour, qui est aussi une promotion sociale, puisque c'est elle, la cousine pauvre, qui, en fin de compte, hérite de Mansfield Park.[2] Ainsi, il suffit de se comporter de façon vertueuse pour être récompensée par un beau mariage d'amour, puisque vertu, amour vrai, et intégration sociale se réalisent dans un même mouvement. En préférant finalement Fanny à Mary, Edmund Bertram choisit l'amour pur et innocent ; il opte pour une relation simple, ouverte, franche, sans calcul aucun ; il a appris à préférer "les yeux clairs et doux" de Fanny aux yeux "noirs et pétillants" de Mary.[3] En revanche Brookner, en punissant la vertueuse Frances et en récompensant Maria, la séductrice (puisque c'est cette dernière qui séduit finalement James Anstey), montre du doigt les morales divergentes des deux siècles. Ainsi elle renforce et explicite le schéma ironique qui s'est dessiné lors de l'études du système des personnages.

De sorte que l'hypertexte, le texte imitateur de Brookner, après avoir reproduit certaines situations du texte imité, celui d'Austen (l'hypotexte), introduit une disparité. La morale de cette fable inversée est le métacommentaire de Brookner sur l'époque contemporaine. Les

---

[1] Tanner, Tony. Introduction à *Mansfield Park* de Jane Austen. Harmondsworth: Penguin, 1966. p. 22.

[2] "it is the story of a girl who triumphs by doing nothing. She sits, she waits, she endures; and when she is finally promoted, through marriage, into an unexpectedly high social position, it seems to be a reward, not so much for her vitality, as for her extraordinary immobility [...] from one point of view, there is something of the Cinderella theme in the story: Fanny, more sensitive and fine than her lowly origins, is finally rewarded by winning the handsome prince. It is also the story of the ugly duckling who turns out to be a swan." Tanner, Introduction à *Mansfield Park* 8, 10.

[3] "to prefer soft, light eyes to sparkling dark ones." Austen, Jane. *Mansfield Park*. Harmondsworth: Penguin. p. 454.

codes de conduite prescrits par la société ont changé. Alors que Jane Austen condamne, au nom de la raison, l'enflure des sentiments (en fait, le romantisme prédominant dans la littérature de son époque) et prêche la modération des désirs et le contrôle des sentiments, afin de mieux respecter les codes de conduite prescrits par une société dominée par les formes ou les masques, Brookner montre qu'un tel comportement est absurde, puisqu'il n'y a plus de règles sociales, à part la loi de la jungle. La leçon de *Sense and Sensibility* est inversée dans les romans contemporains de Brookner, qui montrent à répétition que la vertu ne paie pas et que la raison n'assure pas le bonheur.

La question morale est davantage creusée par l'hypertextualité avec Henry James et Edith Wharton. L'aspect de la morale qui intéresse Brookner est avant tout celui qui régit les relations entre les sexes. Elle souligne ainsi la tension entre d'une part, le mariage en tant que contrat social et d'autre part, l'adultère comme passion individuelle. Puisque c'est avant tout la femme qui intéresse Brookner, c'est elle qui est placée en position de choix. L'hypotexte choisi par l'auteur aura donc un personnage féminin comme protagoniste.

Hotel du Lac pose, de même que *Portrait of a Lady*, le problème de l'attrait du mariage de convenance. *A Closed Eye* pose, comme *Madame de Mauves*, celui de la tentation de l'adultère. Dans les deux cas, les héroïnes innocentes sont opposées à un monde corrompu, qui leur propose de séparer, d'une façon ou d'une autre, amour et mariage. Dans les deux cas, les héroïnes ont des tempéraments identiques et font le même choix moral de rester fidèle à leurs principes. Mais dans les reflets modernes des romans de James, il s'opère une inversion au niveau du sens même du devoir moral, la tentative de subversion de Brookner étant dirigée contre la morale contemporaine. En respectant leurs convictions morales, les héroïnes de James se fondent dans la société, alors que celles de Brookner se mettent par là même en porte-à-faux avec la leur.

Les parallèles que présente *Hotel du Lac* avec *Portrait of a Lady*

de Henry James, se situent au niveau des tempéraments et des itinéraires des personnages, notamment ceux des deux héroïnes, Edith Hope et Isabel Archer. Malgré les soixante ans d'intervalle qui les séparent, les deux protagonistes ont le même tempérament : sérieuses et intellectuelles, elles ont toutes deux un sens du devoir si exacerbé que leur rigueur morale extrême pousse l'innocence jusqu'à un certain égocentrisme : leur pureté, leur refus de tout artifice mondain, de toute hypocrisie les tient à l'écart du monde. Isabel est au départ innocente, dans la mesure où elle est ignorante du monde et de ses artifices et où elle croit qu'elle peut agir indépendamment des conventions sociales : "her innocence is ambiguous; it combines a false notion of personal independence with an obliviousness to evil."[1] Comme le dit Brookner lors d'une interview : "*Isabel Archer in* Portrait of a Lady *is completely innocent of other people's plans.*"[2] Edith aussi, comme toutes les héroïnes de Brookner, est innocente de tout artifice mondain.

Ces deux protagonistes sont confrontées à un monde impur et suivent un itinéraire comparable, du romantisme au réalisme, de l'innocence confrontée à l'expérience. Elles découvrent le mal par le biais de personnages semblables : Philip Neville, mondain et matérialiste ressemble à Gilbert Osmond. Même la belle maison de Mr Neville, avec sa collection de "*famille rose dishes*" (*HL* 164) évoque la villa d'Osmond à Florence, remplie d'objets d'art et de porcelaine "Capo di Monte."[3] Neville et Osmond sont tous deux présentés comme très intelligents et cyniques, voire machiavelliques. Mrs Pusey ressemble à Mme Merle, parce qu'elle est une femme du monde, sachant manipuler les autres sans aucun scrupule. Penelope et Monica, les amies d'Edith ressemblent à la tante d'Isabel, car elles essaient de persuader l'héroïne de faire un mariage de convenance.

Isabel et Edith sont deux fois tentées par ce type de mariage. La tante d'Isabel essaie de marier sa nièce à Lord Warburton,[4] qu'elle juge comme un "beau parti," mais l'héroïne ne veut pas épouser un homme uniquement pour le statut social : "it cost her so little to refuse a

---

[1] Jones 40.
[2] Guppy 159.
[3] James, Henry. *Portrait of a Lady*. Harmondsworth: Penguin, 1986. p. 418.
[4] James, *Portrait of a Lady* 191.

'magnificent chance.'"[1] Elle refuse une deuxième offre de mariage, disant qu'elle ne peut épouser Caspar Goodwood, car il lui enlèverait toute liberté d'action.[2] Elle ne se mariera pas pour des raisons matérielles, ne fera pas un mariage qu'elle qualifie d'"ambitieux" ou de "mercenaire," préférant suivre son instinct.[3] Elle se dit "désintéressée"[4] et adopte une vision "sentimentale" du mariage, contrairement à sa tante, qui perçoit le mariage comme une démarche "politique."[5]

De même, Edith, sous la pression de son entourage, notamment de son amie, Penelope, est deux fois tentée par le statut social, la sécurité et le confort matériel. La première offre vient de Geoffrey Long, célibataire ennuyeux, qu'elle n'aime pas vraiment, mais qui est très attentionné et a le profil du mari parfait.[6] La deuxième proposition vient de Mr Neville, rencontré à l'hôtel du lac, en Suisse. Alors que Geoffrey Long était sincère et aimait Edith, Mr Neville lui propose le mariage[7] ouvertement et cyniquement comme un simple arrangement social, comme une affaire de pure convenance : elle y gagnerait une position sociale[8] et une belle maison pleine de jolies choses[9] ; en retour, elle lui offrirait le confort de trouver une épouse à la maison lorsqu'il rentrerait de ses nombreux voyages à l'étranger et

---

[1] James, *Portrait of a Lady* 164.

[2] "for it was part of the influence he had upon her that he seemed to deprive her of the sense of freedom." James, *Portrait of a Lady* 168.

[3] "Pray, would you wish me to make a mercenary marriage - what they call a marriage of ambition? "I've only one ambition — to be free to follow out a good feeling." James, *Portrait of a Lady* 397.

[4] James, *Portrait of a Lady* 325.

[5] James, *Portrait of a Lady* 324.

[6] "And Geoffrey Long, that kind man who had been produced for her at that too far distant dinner party, and who had been so lonely since his mother had died: what more excellent guarantee could anyone produce of a safe and sensible future? Only a very innocent man, she thought, could play the traditional suitor so openly, and how impressed every one had been, principally Penelope, but in the end even Edith herself, by his devotion, his generosity, his endless flowers, his fussy care, and finally his mother's gloomy opal ring. And he had offered her a complete life, a new home to move into, new friends, even a cottage in the country, luxuries which she would never have thought to procure for herself" (*HL* 118-119).

[7] "'I think you should marry me Edith..." (*HL* 163).

[8] "'As my wife , you will do very well. Unmarried, I'm afraid you will look a bit of a fool' [...] 'You will have a social position, which you need. You will gain confidence, sophistication. and you will have the satisfaction of knowing that you are doing me credit'" (*HL* 165).

[9] "'I have a small estate and a very fine house, Regency Gothic, a really beautiful example...'" (*HL* 164).

organiserait les réceptions mondaines qu'il se plaît à donner.[1] Mr Neville précise que l'amour n'a rien à voir dans ce qu'il propose.[2] Il n'exclut pas qu'ils puissent avoir des aventures, chacun de son côté, l'essentiel étant de bien les gérer.[3] Il explique à Edith que son idéal d'amour romantique est idiot et que l'harmonie parfaite entre deux êtres n'est qu'illusion.[4] Comme le commente Brookner : "*What he proposes is one of those loveless associations that become embittered and self-seeking. He's really a very wicked man, I think; he negates so many generous and honest impulses.*"[5] La réaction d'Edith, choquée, fait écho à celle d'Isabel : "'*You make it sound like a job specification*'" (*HL* 164) ; elle nie l'attrait du confort matériel — "'*I do not love* things *at all*'" (*HL* 164) — et de la sécurité financière.[6] Même si elle accepte la proposition de Mr Neville dans un premier temps, Edith n'a pas la conscience tranquille : "*And yet, she knew, there was a flaw in his reasoning, just as there was a flaw in his ability to feel*" (*HL* 97).

Isabel veut se marier uniquement par amour, comme elle le dit à sa tante indignée : "I mean that I don't love Lord Warburton enough to marry him."[7] Si elle épouse Gilbert Osmond, qui, malgré sa belle demeure, est ruiné, c'est parce qu'elle l'aime, l'idéalise et le croit au-dessus de toute considération bassement matérielle.[8] Edith aussi persiste

---

1 "'I have a lot of business overseas,' he went on, ignoring her. 'And I like to entertain. I am away a certain amount of the time. But I dislike to come back to a house only occupied by the couple who live in it when I am not there. You would fit perfectly into that setting'" (*HL* 164).

2 "'I don't love you. Does that bother you?' 'No. It reassures me. I don't want the burden of your feelings. All this can be managed without the burden of romantic expectations'"(*HL* 169).

3 "'I am proposing a partnership of the most enlightened kind [...] if you wish to take a lover, that is your concern, so long as you arrange it in a civilized manner'" (*HL* 166-167).

4 "'Because you are misled by what you would like to believe. Haven't you learned that there is no such thing as complete harmony between two people, however much they profess to love one another?'" (*HL* 95).

5 Haffenden 71.

6 Edith explique à Monica, qui est aussi cyniquement réaliste que Mr Neville et qui avait tout de suite compris que ce dernier était un homme riche : "'I am not after Mr Neville or his money. I earn my own money. Money is what you earn when you grow up. I loathe the idea of women prospecting in that way'" (*HL* 147)

7 James, *Portrait of a Lady* 91.

8 "'In everything that makes one care for people, Mr Osmond is preeminent. There may be nobler natures, but I've never had the pleasure of meeting one. Mr Osmond's is the finest I know; he's good enough for me, and interesting enough, and clever enough. I'm far more struck with what he has and what he represents than with what he may lack.'" James, *Portrait of a Lady* 395.

à croire qu'on ne se marie qu'avec celui qu'on aime.[1] Elle choisit finalement de ne pas épouser Mr. Neville et de rester fidèle à David, qu'elle aime vraiment,[2] même s'il est marié à une autre et ne peut lui offrir de "position sociale." Elle n'exige même pas que David quitte sa femme pour l'épouser, ce qui l'assimilerait à ses amies mondaines. Elle préfère rester "pure," fidèle à ses sentiments les plus profonds, même si le prix à payer est l'exclusion sociale, comme le lui dit Mr Neville : "*You face a life of exile of one sort or another*" (*HL* 165). En parlant d'*Hotel du Lac*, Brookner déclare : "Hotel du Lac *I meant as a love story pure and simple: love triumphed over temptation. The* ideal *of love* [c'est l'auteur qui souligne]"[3] Ou encore : "*When I started the book, I simply wanted to write a love story in which something unexpected happened, and in which love really triumphed.*"[4] Ainsi les deux héroïnes restent, envers et contre tous, totalement fidèles à leurs principes, à leur conscience, à leur idée de l'amour.

Mais, si toutes deux restent finalement fidèles à elles-mêmes dans une société tout aussi corrompue et si, dans les deux cas, l'innocence en tant que non-culpabilité est conservée, il y a toute la différence du monde entre la décision finale de ces deux héroïnes. Isabel opte pour la fidélité à un mari odieux, qui l'a trompée[5] et qu'elle n'aime plus, uniquement par respect pour la parole donnée, pour le contrat social du mariage. Celui-ci est sacré pour elle : "marriage meant that a woman should cleave to the man with whom, uttering tremendous vows, she had stood at the altar."[6] Elle en acceptera les responsabilités jusqu'au bout et remplira les engagements sociaux qu'elle a pris, assumant pleinement son erreur.[7] En revanche, Edith opte pour la fidélité à un

---

[1] Quand Monica dit à Edith que Mr Neville est un "beau parti — "a good catch" — Edith croit que Monica est amoureuse de lui : "'Monica,' said Edith, startled. 'Do you mean you have fallen in love with Mr Neville?' 'Who said anything about love?' replied Monica, after a pause" (*HL* 148).

[2] "Think again, Edith. You have made a false equation" (*HL* 183).

[3] Haffenden 73.

[4] Kenyon, *Women Writers* 13.

[5] Manipulé par Mme Merle, son ancienne maîtresse, qui souhaite assurer l'avenir de l'enfant (Pansy) qu'elle a eu avec lui, Osmond a épousé Isabel uniquement pour son argent.

[6] James, *Portrait of a Lady* 586.

[7] "'One must accept one's deeds. I married him before all the world; I was perfectly free; it was impossible to do anything more deliberate. One can't change that way.'" James, *Portrait of a Lady*

homme marié ; elle choisit, par amour, de rester une maîtresse ; elle bafoue les sentiments de Geoffrey, se moque de son offre de mariage et de tous ses amis, en ne se présentant pas à l'heure du mariage prévu, demandant calmement au taxi de ne pas s'arrêter au bureau de l'État Civil où elle est attendue.[1]

Alors qu'Isabel sacrifie son indépendence personnelle et son idéalisme, pour s'assimiler à la société par le mariage, Edith opte de rester en marge de la société, comme femme célibataire et donc sans statut social reconnu. Dans le cas d'Isabel il y a renoncement de soi, pour se fondre dans la société ; dans le cas d'Edith, il y a renoncement à la société, pour préserver son individualité.

Le métacommentaire de Brookner concerne bien le changement qui s'est opéré sur le plan de la morale et de la liberté individuelle : si, en soixante ans, l'héroïne n'a pas changé, un écart considérable s'est creusé dans la perception de ce qui est moral et de ce qui ne l'est pas. Chez James l'individu se plie aux lois collectives, même si elles sont corrompues ; chez Brookner l'individu les refuse et les dénonce par là même. D'une part le Moi et la Société se rejoignent et la société récompense l'héroïne qui a intériorisé ses règles ; de l'autre le fossé se creuse entre les deux, et l'héroïne est punie par exclusion. La vertu n'a pas le même sens dans les deux cas : au dix-neuvième siècle elle consiste à respecter les règles sociales et au vingtième à s'en défaire. La loi de l'individu a remplacé la loi sociale.

Dans le miroir contemporain que tend Brookner à l'hypotexte, le mariage a perdu toute sa noblesse et est perçu avant tout comme un contrat social hypocrite, pour lequel il est inutile de se sacrifier. L'individu se doit d'abord de respecter ses propres sentiments. Ce qui dérange la société, ce n'est pas qu'Edith ne respecte pas le mariage, mais qu'elle refuse de le considérer comme pur "arrangement." Dans ce cadre, la fidélité n'a plus aucun sens. Si la société condamne Edith, ce n'est pas parce qu'elle a une aventure avec un homme marié — puisque cette société admet, et même encourage, l'hypocrisie, la

---

536.

[1] "As the car proceeded smoothly past the Registry Office, Edith saw, as if in a still photograph, Penelope and Geoffrey, staring, their mouths open in horror [...] Edith opened the window and breathed with ecstasy the fresher air..." (*HL* 130).

légèreté sexuelle, les aventures passagères — mais c'est parce qu'elle prend cette aventure trop au sérieux.[1] Si ses amis sont inquiets à son égard, c'est parce qu'elle semble si seule et si chaste, ce qui n'est "pas à la mode."[2] Ce qui dérange c'est justement le fait qu'Edith soit trop pure, trop sérieuse, comme le dit Mr Neville : "*People feel at home with low moral standards. It is scruples that put them off*" (*HL* 96). Il préscise que le comportement de l'héroïne est désuet : "'*You are a lady, Edith. They are rather out of fashion these days, as you may have noticed*'" (*HL* 165).

De même, les similarités entre *A Closed Eye* et *Madame de Mauves* se situent au niveau des choix qu'effectuent les héroïnes, placées toutes deux dans une intrigue qui se joue autour du même trio amoureux, de "l'éternel triangle" : héroïne, mari et amant. Cette fois la tentation de transgression prend la forme de l'adultère.

Harriet Blakemore qui devient Harriet Lytton et Euphemia Cleve, future Madame de Mauves, sont toutes deux des épouses malheureuses. Freddie, l'époux de Harriet, qui a vingt ans de plus que sa femme, est trop gros pour être beau ; M. de Mauves, aussi plus âgé que son épouse, est "plutôt corpulent."[3] Toutes deux tombent amoureuses d'un autre homme et sont ainsi tentées par l'adultère : Longmore joue un rôle important dans la vie de Mme de Mauves, et Jack Peckham dans celle de Harriet. Jack est présenté à Harriet par son amie, Tessa, et Longmore est présenté à Mme de Mauves par son amie, Mme Draper.

Harriet et Mme de Mauves refusent toutes deux de donner libre cours à leur passion pour un homme autre que leur mari. En refusant l'adultère, elles étouffent la passion, qu'elles ne veulent pas regarder en face, d'où le titre "*A Closed Eye*," qui reprend ce que dit Longmore à

---

[1] Comme l'écrit Edith à David : "'You are the breath of life to me. One should not say such things, I know. You do not want to hear them. When I spoke these words to Penelope she looked aghast, affronted, as if I had dealt myself out of normal society by confessing as much'" (*HL* 179).

[2] "'You have had lovers, but not half as many as your friends have had; they, of course, credit you with none at all and worry about you rather ostentatiously'" (*HL* 163).

[3] James, Henry. *Madame de Mauves*. Traduction française par Robert Davreu. Paris: Robert Laffont, 1966. p. 15.

propos de Mme de Mauves.[1] Harriet, comme Euphemia — "a person who is begging off from full knowledge"[2] — choisit de ne pas (sa)voir : *"remain in lifelong ignorance..."* (*CE* 45). Toutes deux préfèrent respecter aveuglément le contrat social du mariage.

Mais, une fois le parallèle établi par ces ressemblances, qui demeurent en somme superficielles, Brookner déforme subtilement son reflet moderne du roman de James, en y introduisant des différences fondamentales quant aux motivations de son héroïne, qui ne s'avère finalement être que l'ombre bien pâle de la protagoniste jamesienne. Cet appauvrissement est d'emblée perceptible dans la nomination des héroïnes, la particule de noblesse et le titre de "dame" disparaissant pour être remplacés par un simple prénom, qui ne dénote aucun statut social particulier.

Premièrement, Harriet n'a pas les mêmes motivations que Mme de Mauves lorsqu'elle se marie. Cette dernière épouse un aristocrate pour les sentiments raffinés qu'elle lui attribue ; elle idéalise M. de Mauves, car il lui semble "refléter réellement la pureté."[3] En revanche, les grands sentiments sont complètement absents lorsque Harriet est poussée par ses parents à épouser Freddie, uniquement pour la sécurité matérielle qu'il représente. Les motivations nobles — la recherche de l'aristocratie au sens social, ainsi qu'au sens spirituel — de Madame de Mauves sont ainsi remplacées par des considérations purement matérielles. La remarque de Jacqueline de Romilly dans son livre *Alcibiade* est ici pertinente :

> ...les "affaires", selon les époques, changent quelque peu de nature. [...] Même si la politique d'Alcibiade était en partie inspirée par le désir du gain, les scandales qui entraînèrent son exil sont tous deux d'ordre religieux : c'est cela qui émeut l'opinion et amène un sursaut. L'"affaire" qui bouleversa le début de notre siècle mettait en cause le nationalisme. Nos "affaires" d'aujourd'hui sont, le plus souvent, financières, soit directement, soit indirectement : chacun a des

---

[1] Le roman de Brookner a comme épigraphe une phrase tirée de *Madame de Mauves* : "She strikes me as a person who [...] is trying awhile the experiment of living with closed eyes." James, *Madame de Mauves* 66.

[2] James, *Madame de Mauves* 66 : "une personne qui demande à ce que lui soit épargnée une connaissance complète..."

[3] James, *Madame de Mauves* 29.

affaires à sa mesure.[1]

Harriet n'est que le produit de son époque.

Deuxièmement, il y a inversion au niveau des tempéraments et de la moralité des deux maris et amants "potentiels." Freddie est le parfait mari, gentil, généreux et fidèle, alors que M. de Mauves se révèle être égoïste et libertin, "pas un homme moral," un homme "sans scrupules."[2] Jack, le "tombeur," est un libertin sans scrupule, pour qui il n'est jamais question d'amour entre lui-même et Harriet. Le baiser qu'il lui donne (*CE* 148) est motivé par la simple curiosité sexuelle[3] ; de plus, il méprise Harriet pour ses scrupules.[4] Longmore, par contre, est un homme pur ; sincèrement amoureux de Mme de Mauves, il respecte son attitude chaste[5] ; il s'en va, grandiose, en lui demandant de penser à lui "comme à un homme qui a souffert beaucoup et réclamé peu."[6]

Pour comprendre le sens de cette inversion, il nous faut revenir aux héroïnes. Harriet ne ressent que du mépris pour celui qui est un mari exemplaire et qu'elle n'a jamais aimé ; elle passe son temps à rêver de l'adultère commis avec Jack, le mari immoral de sa meilleure amie. En revanche, Mme de Mauves, avec "une sorte de constance invulnérable,"[7] reste fidèle à son premier amour,[8] celui éprouvé pour son mari, même si celui-ci s'est révélé inconstant ; elle "étouffe sa passion"[9] pour Longmore.

Brookner joue de son héroïne, typiquement "moderne," à plusieurs niveaux. Harriet n'est pas amoureuse d'un homme scrupuleux, comme l'est Madame de Mauves, mais de celui qui est justement sans aucun sens moral. Elle n'est pas attirée par la noblesse

---

1 Romilly de, Jacqueline. *Alcibiade*. Paris : Éditions de Fallois, 1994. p. 120.

2 James, *Madame de Mauves* 51.

3 "She had read an answering calculation in his eye, nothing more" (*CE* 131).

4 "'I loathe soulful women, with consciences'" (*CE* 148).

5 "Non, assurément, il ne pouvait pas l'attirer dans ses bras maintenant, pas davantage qu'un adorateur des temps anciens n'eût pu enlacer la statue de marbre dans son temple." James, *Madame de Mauves* 114.

6 James, *Madame de Mauves* 129.

7 James, *Madame de Mauves* 122.

8 "Elle a éprouvé une fois de l'amour [...] c'est pour toujours." James, *Madame de Mauves* 122.

9 James, *Madame de Mauves* 123.

d'esprit de Jack, comme l'est Madame de Mauves pour Longman. Sa fascination pour le libertin se situe au niveau exclusivement sexuel. Harriet se moque du mariage de trois façons : elle épouse Freddie sans l'aimer, elle rêve d'adultère, et de surcroît avec un homme marié. En revanche, si Mme de Mauves se refuse à Longmore, c'est par un sentiment exacerbé du devoir, par fidélité à son image idéale du mariage.[1] Alors que Madame de Mauves étouffe la passion au profit du contrat social et du devoir, Harriet donne libre cours à ses fantasmes amoureux. Brookner se joue davantage de son héroïne en soulignant sa lâcheté, car si Harriet refuse de devenir une des maîtresses de Jack, ce n'est pas par fidélité à un grand idéal, mais par pure lâcheté, par peur des conséquences. Son refus de commettre physiquement l'adultère n'est en somme que faiblesse et elle se reconnaît elle-même comme "*every inch a hypocrite*" (*CE* 151). Harriet n'a pas l'admirable grandeur morale de Madame de Mauves et son choix est tout simplement jugé comme : "*foolish*" (*CE* 184).

Au vingtième siècle, suggère Brookner, par le biais de la parodie, non seulement le mariage n'a plus de valeur et la fidélité est un non-sens, mais le fait même de renoncer à ses pulsions amoureuses est perçu comme une pure lâcheté. L'individu n'a plus la satisfaction de croire qu'il se sacrifie pour un idéal quelconque. Même la passion, réduite à une simple pulsion sexuelle, a perdu sa valeur. En fin de compte, la lucidité moderne n'apporte pas grand'chose, à part la conscience de la mesquinerie de chacun.

Brookner se sert aussi de l'hypertextualité avec Wharton pour commenter la morale du vingtième siècle. Nous étudierons ici seulement les résonances entre *Hotel du Lac* et *A House of Mirth*, et surtout entre *Lewis Percy* et *Ethan Frome* (dont les similarités sont très nombreuses et frappantes), même si d'autres romans portent, de toute évidence, l'empreinte de Wharton, car la leçon des romans de Brookner a tendance à se répéter. Souvenons-nous par exemple, que

---

[1] "Euphemia is doomed by her moral sense to renounce. [...] Madame de Mauves preserves her innocence and revels in selfless renunciation." Jones 55.

Lewis lit non seulement *Ethan Frome*, mais aussi *The Age of Innocence*. Dans ce dernier livre, Newland Archer choisit, comme le font Isabel Archer et Madame de Mauves, de respecter la promesse tenue, au prix de son bonheur. *The House of Mirth* et *Ethan Frome* diffèrent des romans de James mentionnés ci-dessus d'une manière fondamentale : si les choix moraux offerts sont les mêmes (les personnages étant aussi soumis à la tentation respectivement du mariage de convenance et de l'adultère), les personnages choisissent cette fois de se rebeller. La réflexion de Brookner porte alors sur les conséquences différentes du non-respect des lois sociales à l'époque contemporaine et au siècle précédent.

Edith Hope, héroïne d'*Hotel du Lac* est le reflet de Lily Bart, celle de *A House of Mirth,* comme elle l'est d'Isabel Archer, dans la mesure où les trois héroïnes, confrontées à la même tentation du mariage de convenance, choisissent de rester fidèles à leurs principes. Mais il y a néanmoins une différence significative entre d'une part, le choix d'Isabel et d'autre part, celui de Lily et d'Edith : alors qu'Isabel finit par renoncer à son individualité pour s'intégrer à la société — en identifiant son idéal personnel à l'idéal social — Lily, comme son reflet moderne, est une rebelle. Toutefois, un sort différent sera réservé à ces deux dernières.

En dépit des pressions sociales subies pour qu'elle abandonne le célibat à partir d'un certain âge, et malgré son horreur de la pauvreté qui la guette si elle ne se marie pas, Lily ne peut pas se résoudre à faire un mariage de convenance.[1] Pas assez matérialiste pour n'épouser un homme que pour son argent,[2] elle rejette la demande en mariage du riche Mr Rosedale. Menacée par la pauvreté,[3] elle calcule de piéger le riche Mr Gryce,[4] mais ne peut mener ses projets à terme, car elle

---

[1] "'I *can't* make that kind of marriage ; it's impossible.'" Wharton, Edith. *The House of Mirth*. Londres : Virago Press, 1990. p. 92.

[2] "She would not indeed have cared to marry a man who was merely rich: she was secretly ashamed of her mother's crude passion for money." Wharton, *House of Mirth* 41.

[3] "Her danger lay, as she knew, in her old incurable dread of discomfort and poverty..." Wharton, *House of Mirth* 315.

[4] "She began to cut the pages of a novel, tranquilly studying her prey through downcast lashes while she organised a method of attack." Wharton, *House of Mirth* 22.

s'arrange toujours pour que son plan échoue.[1] Même si Lily est prisonnière de son manque de moyens, handicapée par la pauvreté, elle refuse de prêter son corps pour de l'argent, de devenir la maîtresse d'un homme marié, ou de prendre le mari d'une autre. Comme Edith, Lily reste fidèle jusqu'au bout à celui qu'elle aime, Lawrence Selden, dont elle partage le point de vue : "'My idea of success," he said, "is personal freedom.' [...] 'From everything — from money, from poverty, from ease and anxiety, from all the material accidents.'"[2]

On reconnaît aisément l'attitude d'Edith, mais Lily et Edith ne vivent pas à la même époque. Edith, en femme moderne, gagne sa vie comme romancière (à l'instar de Ruth Weiss), alors que Lily est obligée de se marier si elle veut avoir de l'argent et être intégrée à la bourgeoisie new-yorkaise.[3] Edith peut se permettre de vivre selon ses choix individuels, même si elle doit en supporter les conséquences, tandis que Lily n'en a pas les moyens. L'héroïne moderne dispose d'une alternative que n'avait pas celle du siècle précédent.

Aussi, les conséquences de sa rébellion ne sont pas les mêmes. Trahie par Selden, lâche et hésitant, l'héroïne du siècle précédent meurt, seule et malade, dans une chambre sordide, victime de ses "unexplained scruples and resistances,"[4] trop honnête pour vivre dans une société corrompue. Le prix à payer pour cette individualité exacerbée est la vie même pour celle qui voulait trop "vivre libre." Elle s'éteint, écrasée par la société dans laquelle elle souhaitait tant s'intégrer, tandis qu'Edith ne meurt pas, pas plus que les autres héroïnes de Brookner. Le fait d'être "trop scrupuleuse" exclut tout simplement Edith de la société, alors qu'une attitude identique exclut Lily du monde. L'attitude de Lily est plus héroïque, car elle risque plus.

Toutes deux sont en désaccord avec leur siècle, mais Brookner

---

[1] "She might have married more than once — the conventional rich marriage which she had been taught to consider the sole end of existence — but when the opportunity came she had always shrunk from it." Wharton, *House of Mirth* 168.

[2] Wharton, *House of Mirth* 75.

[3] "'Who wants a dingy woman? We are expected to be pretty and well-dressed — and if we can't keep it up alone, we have to go into partnership.'" Wharton, *House of Mirth* 16-17.

[4] Wharton, *House of Mirth* 319.

opère un renversement subtil : Edith agit comme une héroïne du dix-neuvième siècle dans le monde moderne, alors que Lily se comporte comme une femme moderne dans le monde clos de New-York au dix-neuvième siècle. Si Edith est en retard, Lily est en avance, comme on peut en juger *a posteriori*.

Les similarités entre *Lewis Percy* et *Ethan Frome* concernent, de nouveau, les tempéraments des deux principaux personnages masculins et féminins, ainsi que l'intrigue amoureuse. Mais le lecteur a, de plus, l'impression de retrouver parfois les mêmes expressions. C'est pourquoi nous incluons ici plus de citations que pour les romans étudiés plus haut.

Lewis et Ethan sont tous deux sensibles, intelligents et cultivés. Lewis, un intellectuel, vit dans un univers idéal, comme Ethan, qui, nous dit Wharton, a fait assez d'études pour rêver d'un autre monde.[1] Le héros de Brookner, qui est aussi grave, sérieux et tranquille que celui de Wharton, rêve d'une vie meilleure,[2] comme le fait Ethan.[3]

Leur situation familiale est identique. Lewis est tout à sa mère, qui est veuve,[4] et ne se marie qu'après la mort de celle-ci. Pour combler le vide qu'il ne peut supporter, il épouse la première femme qu'il rencontre : "*She might be somebody he could marry, he thought, quailing at the prospect of his mother's empty house*" (*LP* 53). De même, Ethan reste cloîtré à s'occuper de sa mère malade[5] et, dès sa disparition, se marie par peur panique de la maison vide : "After the funeral, when he saw her preparing to go away, he was seized with an unreasoning dread of being left alone on the farm; and before he knew what he was doing he had asked her to stay there with him."[6]

Leur épouse respective porte un surnom aux consonances

---

[1] "they had fed his fancy and made him aware of huge cloudy meanings behind the daily face of things." Wharton, Edith. *Ethan Frome*. Londres: Virago Press, 1991. p. 24.

[2] "'I wanted something better, you see. Something different, new'" (*LP* 203).

[3] "his restlessness, his desire for change and freedom." Wharton, *Ethan Frome* 35.

[4] "While waiting for the next instalment of his life to take place, he devoted himself to his mother's care, and also to her expectations" (*LP* 17).

[5] "Left alone, after his father's accident, to carry the burden of farm and mill, he had had no time for convivial loiterings in the village; and when his mother fell ill the loneliness of the house grew more oppressive than that of the fields." Wharton, *Ethan Frome* 44.

[6] Wharton, *Ethan Frome* 45.

sifflantes et dures : Tissy (Patricia Harper) et Zeena (Zenobea Pierce). Toutes deux connaissaient la mère de leur époux.[1] Tissy se révèle être une parfaite femme d'intérieur et reprend en main la maison qui avait sombré dans la saleté et le désordre après la mort de Madame Percy — "*household tasks punctiliously performed*" (*LP* 94) — tout comme Zeena, qui impressionne Ethan par sa compétence dans les tâches ménagères : "She seemed to possess by instinct all the household wisdom..."[2] Mais très vite Lewis s'aperçoit qu'il n'est pas heureux. Les relations physiques se font de plus en plus rares. Tissy tourne le dos à son mari au lit — "*Suddenly Tissy turned over violently, presenting her back to him*" (*LP* 123) — tout comme le fait Zeena : "had lain down with her face turned away."[3] Le silence conjugal des Percy, lourd de reproches de la part de Tissy — "*Her silences were loaded with criticism...*" (*LP* 109) — fait écho à l'ambiance qui règne chez les Frome : "Then she too fell silent [...] When she spoke it was only to complain..."[4] Si Tissy est agoraphobe, Zeena se révèle être hypocondriaque. Après s'être occupés de leur mère malade, les deux héros sont condamnés à soigner leur épouse fragile.

C'est alors que Lewis rencontre Emmy, qui est tout l'opposé de Tissy et c'est le coup de foudre entre eux, tout comme entre Ethan et Mattie (la cousine de Zeena, qui vient chez eux comme aide ménagère).[5] Emmy et Mattie sont toutes deux belles et surtout vives, gaies et rieuses ; elles dégagent une impression de santé éclatante et de joie de vivre. Contrairement à Tissy et Zeena, elles n'ont aucun goût pour les tâches ménagères. Lewis et Emmy, dont la complicité est instantanée, se plaisent à se promener dans Hyde Park, comme Ethan et Zeena dans la campagne : "It was during their night walks back to the farm that he felt most intensely the sweetness of this communion."[6] Tissy est instinctivement jalouse d'Emmy — "*He knew that her suspicions of Emmy had been aroused at their first meeting*" (*LP* 157-

---

[1] Tissy travaille à la bibliothèque où Madame Percy avait l'habitude d'emprunter des livres et Zeena venait aider Ethan à s'occuper de sa mère.
[2] Wharton, *Ethan Frome* 45.
[3] Wharton, *Ethan Frome* 39.
[4] Wharton, *Ethan Frome* 46.
[5] "He had taken to the girl from the first day..." Wharton, *Ethan Frome* 26.
[6] Wharton, *Ethan Frome* 27.

158) — tout comme Zeena de Mattie : "a vague dread had hung on his skyline. It was formed of Zeena's obstinate silence, of Mattie's sudden look of warning..."[1]

Ainsi, Lewis et Ethan sont tous deux mal mariés et rêvent de refaire leur vie avec celles qu'ils aiment. Lewis se refuse à être infidèle à son épouse : "*he might have loved her. If things had been different, he thought, if he had been free. But he was not free*" (*LP* 138). De même, Ethan, sur le point d'aller emprunter de l'argent afin de s'enfuir avec Mattie, se reprend en pensant à son épouse malade et dépendante.[2] Lorsqu'il conduit Mattie à la gare (car Zeena, ayant compris la relation qu'entretient son mari avec Mattie, ne veut plus de sa cousine dans la maison), ils s'avouent ouvertement leur amour et Ethan explique à Mattie qu'il n'est pas libre de faire ce qu'il veut : "'I'm tied hand and foot, Matt. There isn't a thing I can do...'"[3] Toutefois, Lewis ne peut se résigner à se séparer d'Emmy, pas plus qu'Ethan de Mattie : Lewis offre à Emmy de l'accompagner en Amérique et Ethan est incapable de se séparer de Mattie à la gare.

Là s'arrête la ressemblance entre les deux romans, qui se terminent de manière radicalement différente. Une des principales modifications, inhérente à la notion même de parodie, consiste à passer du mode sérieux, sinon tragique, et foncièrement moral du roman victorien, à un mode plus léger.[4] Alors que l'amour illicite d'Ethan et de Mattie finit tragiquement, le roman de Brookner se termine sur une note de légèreté et d'espoir.

Les personnages du siècle antérieur, dans un élan romantique, décident de mourir ensemble : ils se lancent en traîneau sur une pente enneigée au bas de laquelle se trouve un orme gigantesque.[5] Mais le destin veut qu'ils ne meurent pas ; le sort qui leur est réservé est bien pire : l'accident laisse Ethan affreusement défiguré[6] et Mattie clouée à

---

[1] Wharton, *Ethan Frome* 41.
[2] Wharton, *Ethan Frome* 83.
[3] Wharton, *Ethan Frome* 91.
[4] Voir Cachin 127.
[5] "She put her lips close against his ear to say: 'Right into the big elm. You said you could. So't [*sic*] we'd never have to leave each other any more.'" Wharton, *Ethan Frome* 95.
[6] "The 'smash-up' it was—I gathered from the same informant—which, besides drawing the red gash

un fauteuil, la colonne vertébrale brisée. Les deux amoureux invalides sont ironiquement récupérés par l'épouse et ils passent le restant de leur vie — plus de vingt ans — sous le même toit, dans une misère commune.[1] En revanche, après son épreuve, la vie semble offrir une nouvelle chance à Lewis et son sauveur prend la forme de Howard Millinship, professeur américain, qui a iu son livre et lui offre un poste de professeur associé aux États-Unis, promesse du Paradis retrouvé. Après maintes hésitations, Lewis décide d'aller refaire sa vie. Puisqu'il ne peut pas renoncer à son idéal, il essaie de contacter Emmy pour la demander en mariage, mais doit se contenter de lui laisser le message. À l'aéroport, lorsque, déprimé,[2] il se retourne pour jeter un dernier regard désespéré à son pays avant d'embarquer, il voit Emmy se frayer un passage à travers la foule,[3] en brandissant sa carte d'embarquement.

Ces conclusions différentes offrent à nouveau un commentaire sur le changement de moralité entre les dix-neuvième et vingtième siècles. Si dans le roman de Wharton, le bris du contrat de mariage est durement puni, la réécriture de Brookner montre que ce même comportement adultère est récompensé dans le monde moderne. La fin tragique des amoureux illicites du dix-neuvième siècle est remplacée par une fin pleine d'espoir. Au vingtième siècle, les gens sont non seulement libres de s'adonner à leurs pulsions amoureuses, mais sont encouragés à le faire.

Toutefois, la morale contemporaine n'est pas toujours très claire. Alors qu'*Ethan Frome* définit très nettement ce qui est bien et ce qui est mal, *Lewis Percy* "brouille les pistes." Déchiré entre son désir pour Emmy et son devoir envers son épouse, le héros est dérouté. Puisqu'il croit avant tout au mariage comme symbolisant l'ordre et l'harmonie[4]

---

across Ethan Frome's forehead, had so shortened and warped his right side that it cost him a visible effort to take the few steps from his buggy to the post office window." Wharton, *Ethan Frome* 11.

[1] "'they're all shut up there'n [*sic*] that one kitchen. In the summertime, on pleasant days, they move Mattie into the parlour, or out in the door-yard, and that makes it easier. . . '" Wharton, *Ethan Frome* 102.

[2] "A wave of regret swept over him, not only for his marriage, but for the whole of his life" (*LP* 257).

[3] "plunging through the crowd, necklaces flying" (*LP* 261).

[4] "Marriage to him meant order, infidelity disorder, even chaos. And behind this simple fact came the subdivisions of order" (*LP* 170).

et résiste de toutes ses forces à la tentation de l'adultère,[1] il accepte à contre-cœur de faire une promenade avec Emmy, ayant l'impression de commettre déjà une "infidélité."[2] Sa "deuxième infidélité" est d'avouer à Emmy qu'il n'aime pas Tissy, mais s'en sent responsable (*LP* 135). Lorsqu'il pense agir moralement en voulant rester fidèle à Tissy, Emmy le traite d'hypocrite et de lâche :"'*What a husband you are,' she said. 'And from my point of view, what a shit.*'"(*LP* 154). Elle l'accuse de mal agir, alors qu'il essaie d'agir en conformité avec sa conscience : "'*You say you love me, and yet you stayed away. That was wrong, Lewis*'" (*LP* 155). Quant à Tissy, elle le quitte, alors qu'il n'a "rien fait." Tiraillé entre Tissy, qui le harcèle : "'*Did you or didn't you?*'" et Emmy qui l'agresse : "'*Will you or won't you?*'" (*LP* 166), Lewis ne sait plus ce qui est bien et ce qui est mal, ce qui est fidélité et ce qui est infidélité : "*Love? Infidelity? Or rather fidelity? He no longer knew*" (*LP* 159). Il s'est battu pour rester fidèle à ses principes qui appartiennent au siècle précédent et n'y comprend plus rien[3] : "*But were the ideas wrong? Or did I misapply them?* " (*LP* 203). Dans un monde où il n'y a plus une unique référence morale, l'individu est perdu : "*But there was no certainty*" (*LP* 241).

Plus subtil encore est le jeu auquel se livre Brookner en faisant de Lewis un spécialiste du "concept de l'héroïsme au dix-neuvième siècle" (*LP* 3) sur lequel il a fait sa thèse. Le lecteur peut s'interroger sur la fin "heureuse" : Lewis devra-t-il renoncer à tous ses principes, à tous ses rêves pour s'adapter au monde tel qu'il est, c'est-à-dire sans principes? Il croit savoir que ce n'est pas dans la nature d'Emmy d'être fidèle. Aussi, celui (ou celle) qui veut continuer à respecter le contrat du mariage est en porte-à-faux avec son époque, ne sait plus "à quel saint se vouer" et paraît ridicule. Dans la mesure où il y a absence totale de valeurs sûres sur lesquelles fonder un comportement héroïque, Lewis est amené à envisager la possibilité d'ajouter un deuxième volume à son travail, volume qui s'intitulerait ironiquement : "*The hero enters the twentieth century*" (*LP* 145).

---

[1] "He strove heroically to maintain in himself the requisite family piety" (*LP* 140).

[2] "This thought constituted his first infidelity" (*LP* 131).

[3] "He tried to understand, failed..." (*LP* 205).

Signalons une dernière inversion introduite par Brookner : alors que Lewis est le double assez fidèle d'Ethan, les personnages féminins sont complètement déformés par leur transposition à l'époque contemporaine. Ce sont davantage les femmes qui ont changé. Emmy, plus libre que Mattie, prend toutes les initiatives amoureuses et insiste pour que Lewis quitte son épouse ; alors que Zeena fait tout pour garder son mari auprès d'elle, Tissy profite du moindre soupçon d'infidélité de la part de Lewis pour retourner chez sa mère, le quittant à jamais, bien qu'elle soit enceinte de lui. Elle se transforme rapidement en femme libérée, oubliant son agoraphobie et projetant de refaire sa vie avec un autre homme.

Mais Brookner se moque aussi de ces femmes modernes "libérées." Le commentaire que Mrs Harper fait à Lewis prend toute sa force ironique lorsqu'on sait que Tissy est en réalité mesquine, vindicative,[1] calculatrice,[2] et mauvaise mère[3] :

> *'Women have been oppressed for far too long.'*
> *'Oh, really? Who's been oppressing them?'*
> *'The system, Lewis. The patriarchy.'* (*LP* 177)

Ce serait plutôt Lewis qui est "opprimé" par la société. Emmy, la femme libérée est davantage victime d'un rôle social qui lui a été imposé, car elle ne rêve que de se marier : "*I wanted to be married, like you.* [...] *The trouble is, I don't look the part, so I never got the offers. And now I'm typecast, I suppose*'" (*LP* 136). Piégée par la libération sexuelle, reléguée au rôle de maîtresse par les hommes, Emmy en vient à les haïr.[4]

Comme ces romans de Wharton, qui suggèrent un élan romantique de rébellion qui se paie cher, *Adolphe*, de Benjamin

---

[1] "Tissy's revenge would be extended to everyone she had ever known, beginning with her mother" (*LP* 168).

[2] "She had never grown up, and yet she was capable of grown-up manoeuvres" (*LP* 240).

[3] "For Tissy had never been a good mother" (*LP* 241).

[4] "she had come to hate men, the men who would not marry her but preferred her as she was" (*LP* 205).

Constant montre que l'on ne peut pas jouer impunément avec les sentiments des autres. Brookner choisit à nouveau un roman qui soulève un problème moral quasiment identique à ceux qui sont posés par James et Wharton. *Providence* est une transposition à l'époque moderne du dilemme posé par *Adolphe* : comment mettre fin à une relation amoureuse qui est devenue pesante, alors que la partenaire est toujours attachée à soi? Les deux livres présentent des parallèles entre les principaux personnages masculins (respectivement Maurice et Adolphe) et les principaux personnages féminins (respectivement Kitty et Ellénore), mais surtout entre leur manière de traiter le thème de l'amour.

Kitty, comme Ellénore, appartient à deux cultures, ses origines européennes faisant écho à celles de l'héroïne de Constant, qui est polonaise mais vit en France depuis l'enfance.[1] Kitty est orpheline comme Ellénore, dont la mère est morte après l'avoir fait émigrer en France. L'héroïne moderne aime Maurice d'un amour inextinguible, comparable à celui que l'héroïne du siècle précédent éprouve pour Adolphe, dont elle devient la maîtresse, en abandonnant ses enfants et son protecteur, le comte de P***, Kitty souffre autant qu'Ellénore de n'avoir que le statut de maîtresse et vit dans l'attente que Maurice rende leur liaison publique.

Maurice et Adolphe ont tous deux la même attitude envers leur compagne. Maurice semble se nourrir des paroles tendres qu'il adresse à Kitty,[2] tout comme les sentiments d'Adolphe s'entretiennent des paroles dites à Ellénore. Celle-ci n'existe pas vraiment à ses yeux et il ne l'aime pas réellement,[3] pas plus que Maurice n'aime Kitty, à qui il rend des visites irrégulières et impromptues, la tenant à l'écart de sa vie quotidienne et mondaine. Maurice, comme Adolphe, semble plus épris de l'idée de l'amour que de la réalité de ce sentiment. Il est clair que Maurice est embarrassé par l'attachement excessif que ressent Kitty

---

[1] "Sa famille, assez illustre en Pologne, avait été ruinée dans les troubles de cette contrée. [...] Son père avait été proscrit ; sa mère était allé chercher un asile en France, et y avait mené sa fille..." Constant, Benjamin. *Adolphe*. Paris : Flammarion, 1989. p. 59.

[2] "My love Darling. Kitty took more nourishment from these words..." (*PR* 119).

[3] "Et les assurances de tendresse dont j'entretenais Ellénore répandaient dans mon cœur une émotion douce qui ressemblait presque à l'amour." Constant, *Adolphe* 111.

pour lui ; de même, "*Adolphe* est l'histoire d'un homme qui s'efforce de briser les chaînes d'une liaison amoureuse où il s'est, comme malgré lui, fourvoyé."[1] Dès qu'Adolphe réussit à gagner l'amour d'Ellénore, il ressent cet attachement comme un poids, comme une frustration : "Ellénore était sans doute un vif plaisir dans mon existence, mais elle n'était plus un but : elle était devenue un lien."[2]

Les deux romans mettent à nu le drame de l'incommunicabilité entre deux êtres. Adolphe et Maurice souhaitent rompre, mais sont incapables de le faire. Plusieurs fois, Maurice semble sur le point de dire quelque chose d'important à Kitty, mais, à la dernière minute, le courage lui manque.[3] C'est passivement qu'Adolphe fait connaître sa décision de rompre, par l'intermédiaire du baron de T. Kitty apprend que Maurice va en épouser une autre lorsqu'elle est invitée à dîner chez lui et découvre, à sa grande stupéfaction, que le repas n'était pas prévu en son honneur à elle, mais qu'une autre fait fonction de maîtresse de maison.

Les deux livres traitent bien de la désillusion d'une femme, qui a pris trop au sérieux des mots et des actes d'amour. Kitty dit à ses étudiants de se souvenir de la phrase suivante, car elle résume le roman de Constant : "*It is felt that attachments that have been made without reflection can be broken without any harm being done*" (*PR* 49).[4] Kitty continue à traduire Constant : "'*But when one sees the anguish that results from these broken attachments,the painful astonishment of a deceived soul, that mistrust that succeeds perfect trust...*" (*PR* 50)[5].

Kitty, spécialiste reconnue de la Tradition Romantique et du roman de Constant, qu'elle enseigne en séminaire, devient l'héroïne de ce qui est une réécriture parodique d'*Adolphe*. Tout en proposant une réflexion sur la morale de ce roman, notamment telle qu'elle apparaît

---

[1] Constant, *Adolphe* 7 (Préface de Daniel Leuwers).

[2] Constant, *Adolphe* 85.

[3] "He leaned his forehead against hers, seemed about to say something, then stood up with a sigh" (*PR* 127).

[4] Ceci est la traduction de la phrase suivante de la Préface de Constant : "On pense que des liens formés sans réflexion se briseront sans peine." Constant, *Adolphe* 41.

[5] "Mais quand on voit l'angoisse qui résulte de ces liens brisés, ce douloureux étonnement d'une âme trompée, cette défiance qui succède à une confiance si complète..." Constant, *Adolphe* 41

dans la préface de Constant (qui est longuement commentée par l'enseignante à ses étudiants),[1] Brookner se détourne de son modèle. À nouveau, si le problème posé est identique dans les deux romans, il est résolu de façon radicalement différente. Il s'opère un renversement au niveau du point de vue, ainsi que de la leçon morale.

Alors que le roman de Constant présente les choses du point de vue du "bourreau" (Adolphe), le texte de Brookner donne celui de la "victime" (Kitty), laissant au lecteur le soin de deviner celui de Maurice. Constant s'attache à montrer la souffrance et le remords qu'éprouve Adolphe. Il le décrit comme "misérable" (*PR* 48), ce que Kitty traduit par "*wretched*" (*PR* 51). Constant condamne moralement son héros, comme l'explique Kitty à ses étudiants : "'*The only way he* [Constant] *can get out of this dilemma is to deliver a blanket moral condemnation of Adolphe's conduct through the person of "the editor".*'" (*PR* 132). L'enseignante cite ensuite une dizaine de lignes de Constant en français : "'*La grande question dans la vie c'est la douleur que l'on cause, et la métaphysique la plus ingénieuse ne justifie pas l'homme qui déchire le cœur qu'il aimait.*'" Non seulement Adolphe est déchiré le reste de sa vie par le remords, mais Constant le punit davantage pour sa légèreté par la mort d'Ellénore, qui ne survit pas à ce qui est présenté comme une trahison.

En revanche, Brookner tourne son héroïne en dérision en laissant sous-entendre qu'elle s'est inventé tout un scénario et imaginé un avenir avec Maurice, alors que ce dernier ne lui a jamais rien promis. Puisqu'elle s'est accrochée à de vains mots d'amour prononcés à la légère, elle porte seule la responsabilité de sa souffrance. Maurice, qui n'a pas l'air d'éprouver le moindre remords, n'est d'ailleurs pas puni pour ce qui est présenté comme simple insouciance ; il est, au contraire, récompensé d'avoir si cruellement rejeté Kitty, car il va en épouser une autre. Non seulement personne ne le condamne, mais Kitty est invitée à fêter cette trahison lors d'un repas donné en l'honneur des fiançailles de Maurice avec Jane Fairfax. Brookner ajoute un dernier clin d'œil au lecteur : Kitty ne meurt pas de chagrin, mais se met à

[1] Cette intertextualité, sous la forme d'allusion directe, sert d'indice pour montrer qu'un autre type de transtextualité est à l'œuvre.

table, et l'auteur suggère même une liaison possible à venir avec Larter, un invité étudiant qui est amoureux d'elle.[1]

Si *Adolphe* présuppose un univers moral stable dans lequel les fautes sont punies par la souffrance, le remords, la perte de quelque chose, *Providence*, écrit plus d'un siècle plus tard, peint un monde sans morale, où on peut faire ce que l'on veut, bafouer les sentiments des autres, jouer avec l'amour, et en être récompensé. C'est Kitty qui est en décalage avec son siècle, car elle est trop sérieuse. Pour elle, le simple fait d'être amants était un engagement entre elle et Maurice, alors que, dans le monde moderne, les relations physiques n'ont pas une grande signification. Il n'y a plus de morale en amour.

Brookner se sert aussi de certains romans de Balzac pour faire un métacommentaire sur son époque. *A Start in Life* et *A Closed Eye*, sont des reprises respectivement d'*Eugénie Grandet* et du *Lys dans la vallée*. L'héroïne moderne devient le reflet déformé d'Eugénie ou d'Henriette.

Il existe de nombreux parallèles entre le premier roman de Brookner et *Eugénie Grandet*. Une similarité apparaît sur le plan du cadre de vie : Ruth et Eugénie ont toutes deux une adolescence feutrée dans un cadre semblable : chez les Weiss, Mrs Cutler, la femme de ménage, fait la loi, tout comme la grande Nanon, la servante des Grandet, accompagne tous les mouvements de la maison. De même qu'Eugénie, qui vit cloîtrée dans un cadre provincial étroit, maintenue en marge de la société par son père, Ruth vit dans une atmosphère pesante, entre sa grand-mère et des parents égocentriques. Comme la salle à manger des Grandet, qui est le "théâtre de la vie domestique,"[2] celle des Weiss est l'endroit où la famille se retrouve : "*The same heavy meals were eaten at the small heavy table...*" (*SL* 17).

Les détails réalistes des deux maisons se ressemblent de façon

---

[1] "She heard a voice call her name, and, turning back, was surprised to see John Larter, wearing a very tight snuff-coloured velvet suit [...] Larter quickly downed his drink as he saw Kitty's face" (*PR* 187, 188-189).

[2] Balzac. *Eugénie Grandet*. Paris: Librairie générale française, 1983. p. 25.

frappante. À Londres :

> *Wardrobes with massive doors and fretted cornices* [...] *Sideboards, in the Louis XIII style, fumed and contorted, with breaks and returns in their brooding silhouettes, supported épergnes, silver cake stands, entrée dishes, while cupboards opened beneath on to sauce boats, platters and wine coolers. There was a separate press for the linen table...* (*SL* 12)

À Saumur : "des panneaux gris, à moulures antiques, la boisaient de haut en bas [...] Un vieux cartel de cuivre incrusté d'arabesques en écaille [...] Aux quatre angles de cette salle se trouvaient des encoignures, espèces de buffets terminés par de crasseuses étagères [...] La mère et la fille entretenaient tout le linge de la maison."[1]

Ce premier roman de Brookner porte, dans son intrigue aussi, les traces du roman de Balzac. Les deux principaux personnages féminins sont placés dans une situation amoureuse identique : elles s'éprennent toutes deux d'un jeune homme qui leur ouvre d'autres horizons. Ruth tombe amoureuse de Richard (ce qui est l'occasion pour elle d'essayer de rompre avec le cercle familial en prenant un appartement) tout comme Eugénie s'éprend de Charles (qui représente pour elle le "vaste monde" dont elle est coupée). Ces jeunes hommes prennent, pour les deux héroïnes, des allures de demi-dieux : Ruth perçoit Richard comme "*one of those exceptionally beautiful men*" (*SL* 37) et Eugénie voit Charles comme "une créature descendue de quelque région séraphique."[2] Toutes deux nourrissent celui qu'elles aiment : le repas que Ruth prépare à Richard prend une importance démesurée ; Eugénie prépare en cachette de luxueux petits-déjeuners à son cousin. Avant le départ de Charles pour les Indes, Eugénie prête à son cousin ruiné toutes ses économies constituées par les pièces d'or qu'elle reçoit régulièrement de son père pour sa fête et ses anniversaires ; de même, Ruth prête une grosse somme d'argent à Richard.[3]

Un sort identique leur est réservé : elles seront condamnées à la solitude, à une vie muette, car le bonheur les fuit. Elles apprennent toutes deux par une lettre, qui contient un remboursement de dette, que

---

[1] Balzac, *Eugénie Grandet* 25-26.

[2] Balzac, *Eugénie Grandet* 53.

[3] "she sought him out and forced him to take a cheque for a hundred pounds" (*SL* 59).

celui qu'elles aiment va en épouser une autre et la réaction de Ruth fait écho à celle d'Eugénie. Le texte moderne reprend presque les mêmes termes que son hypotexte. Lors de son retour en France, Charles écrit à Eugénie pour lui faire part de son désir d'épouser Mlle d'Aubrion et joint le remboursement de sa dette : "Eugénie décacheta la lettre en tremblant [...] Elle se croisa les bras, n'osa plus lire la lettre, et de grosses larmes lui vinrent aux yeux."[1] Ruth aussi apprend que Richard va en épouser une autre dans une lettre à laquelle il joint un chèque :

> *And there was a letter in a tiny handwriting she did not know. She looked for a signature. 'love, Richard.' She sat down on the edge of the bath, trembling.* [...] *She read the letter.* [...] *And on top of everything he was getting married.* [...] *The cheque had been most useful and he was happy to return her loan at last.* (*SL* 131)

Cet amour influencera à jamais leur existence. Puisque le curé lui présente le mariage comme un devoir social, Eugénie épouse le Président Cruchot de Bonfons, ami de son père, mais son mari meurt trois ans après. Ruth épouse Roddy, fils de Mrs Jacobs, l'ex-maîtresse de son père, pour faire plaisir à ce dernier.[2] Six mois après, Roddy se tue dans un accident de la circulation (*SL* 172, 173). Après la mort de leur mère, les deux héroïnes sont condamnées à prendre soin de leur père. À la fin des deux romans, elles ont sensiblement le même âge : Ruth a quarante ans et Eugénie a "près de quarante ans."[3]

Non contente de transposer son modèle à l'époque contemporaine, Brookner le réécrit. Tout en insistant sur le fait que ses romans ont le même souci réaliste que ceux de Balzac, l'auteur contemporain introduit une modification majeure : un glissement s'opère dans le point de vue. Si le roman de Balzac a pour titre le nom de la fille de la maison, l'œuvre est dominée par le père et le point de vue est celui du narrateur. Par contre, dans le roman moderne le point de vue est celui de l'héroïne elle-même (qui est aussi la narratrice).

---

[1] Balzac, *Eugénie Grandet* 250.

[2] "She married Roddy almost as a matter of course, since George was so attached to the idea" (*SL* 172).

[3] Balzac, *Eugénie Grandet* 269.

Alors qu'Eugénie n'est décrite physiquement qu'après l'arrivée de son cousin Charles, le début du roman se concentrant plutôt sur la description physique de son père, Brookner nous offre un portrait physique détaillé de son héroïne dès les premières pages. Dans *A Start in Life*, il s'agit effectivement du point de vue d'une femme au vingtième siècle, comme dans tous les autres romans de Brookner.

C'est avec le personnage de Ruth Weiss que s'opère la transposition parodique. Brookner transforme Eugénie Grandet, profondément croyante et financièrement dépendante de son père, en une universitaire indépendante et athée et qui plus est spécialiste des femmes chez Balzac. Eugénie a la consolation de penser que toutes ses souffrances sur terre seront récompensées dans une autre vie. Son chagrin est ennobli : "Elle a toutes les noblesses de la douleur, la sainteté..."[1] Elle "inspire généralement un religieux respect."[2] "La grandeur de son âme amoindrit les petitesses de son éducation..."[3] Ayant manqué sa vie terrestre, Eugénie accomplit sa destinée dans une autre voie : inspirée par la religion, elle se consacre aux œuvres de charité et "marche au ciel accompagnée d'un cortège de bienfaits."[4] "De maison de receleur, la "maison de Monsieur Grandet" se métamorphose en temple de bienfaisance."[5] Par contre, Ruth, qui n'est pas croyante (comme d'ailleurs toutes les héroïnes de Brookner), n'a pour seule consolation que son travail. Alors que la conclusion d'*Eugénie Grandet* insiste sur les œuvres charitables dans lesquelles se lance Eugénie comme dérivatif, *A Start in Life* conclut par les banalités de la vie quotidienne :

> *Dr Weiss returned her lecture notes to their file, plugged in her electric kettle, and made herself a cup of coffee. When her mind had slowly emptied of her conclusion, which, according to habit, she found herself reviewing more critically than when she had delivered it, she opened her mail.* (*SL* 176)

Et le roman se termine, non par des prières, mais par une lettre que

---

[1] Balzac, *Eugénie Grandet* 269.
[2] Balzac, *Eugénie Grandet* 269.
[3] Balzac, *Eugénie Grandet* 270.
[4] Balzac, *Eugénie Grandet* 270.
[5] Zélicourt de, Gaston. *Le Monde de la comédie humaine*. Paris: Seghers, 1979. p. 134.

l'héroïne écrit à son directeur de thèse. Ruth devient, "dans le miroir que lui tend l'auteur," comme l'écrit Marie-Françoise Cachin à propos de Robyn Penrose dans *Nice Work*, "le reflet déformé, modernisé et intellectualisé"[1] d'Eugénie, dont elle partage seulement le tempérament passif et le triste destin.

Le passé familial et la situation maritale et amoureuse de Harriet Lytton (*A Closed Eye*) est semblable à celle d'Henriette de Mortsauf (*Le Lys dans la vallée*). Toutes deux ont eu une enfance malheureuse, avec des parents aigris par une situation matérielle difficile. Elles épousent des maris beaucoup plus âgés qu'elles, avec qui l'intimité est restreinte — Brookner nous dit que Freddie pourrait être le père de Harriet, et M. de Mortsauf paraît avoir soixante ans lorsqu'il épouse la jeune Henriette. Freddie tombe malade et Harriet, affolée, l'accompagne dans une clinique en Suisse et le soigne. Ainsi la maladie de son mari révèle la dévotion de son épouse. De même, M. de Mortsauf est un grand malade et son épouse craint qu'il ne meure.[2] Harriet est mère avant tout,[3] comme Henriette. Harriet se refuse à Jack Peckham et Henriette à Félix de Vandenesse.

Mais la chasteté de Harriet n'a rien à voir avec la vertu d'Henriette. Le chemin du devoir devient pour Henriette une loi spirituelle : "Si Henriette aimait, elle ne connaissait rien, ni les plaisirs de l'amour, ni ses tempêtes. Elle vivait du sentiment même comme une sainte avec Dieu..."[4] Cette ignorance de la nature sera fatale à Henriette qui en mourra, image malheureuse de la perfection telle qu'on pouvait la concevoir à l'époque. Si Henriette est comparée à une sainte, Harriet n'a rien de saint. L'héroïne de Brookner n'a ni la satisfaction d'obéir à une morale toute puissante, ni la consolation de pouvoir lever les yeux au ciel, comme le fait Henriette. Harriet ne sacrifie pas non plus sa vie,

---

[1] Cachin, Marie-Françoise. "*Nice Work* de David Lodge: jeu de société ou jeu d'écriture?" *Études britanniques contemporaines* no. 0 (1992): 123-132. pp. 129-130.

[2] "Une sérieuse maladie du comte manifesta la loyauté d'Henriette : elle considéra comme un malheur l'éventualité de sa mort..." Zélicourt 172.

[3] "she was so preoccupied with her daughter that he felt he [Freddie] hardly mattered" (*CE* 201).

[4] Zélicourt 171.

car elle survit à son mari et à sa fille. L'esprit de sacrifice, le mode moral et la dimension religieuse du roman du dix-neuvième siècle sont totalement absents de la version moderne.

La vision que présente Brookner du monde contemporain peut être résumée par les résonances entre *A Closed Eye* et la pièce de Shakespeare, *Cymbeline*, qui sont suggérées par le nom de la fille de Harriet : Imogen. Les deux jeunes filles sont superbement belles, rayonnantes ; elles attirent tous les regards par leur perfection physique, de même qu'Imogen, Perdita ou Miranda, ces images de la divinité de la femme chez Shakespeare. Mais il ne faut pas chercher d'autres parallèles entre les personnages, car ce n'est pas par leurs traits qu'ils sont parlants, mais par la dimension qui leur est donnée dans la situation où ils se débattent. Il faut chercher le métacommentaire de Brookner sur le vingtième siècle dans les grands thèmes qui émanent de *Cymbeline*.

Les deux œuvres jouent sur la confusion entre un monde imaginaire et la réalité. Dans la pièce de Shakespeare, le rêve de Posthumus représente le triomphe de l'irréel, non pas parce qu'il offre une évasion vers un monde merveilleux, mais parce que l'imagination est chargée d'une telle intensité qu'elle transcende le réel et prend la valeur d'une expérience vécue. L'image, que se fait Posthumus, de l'adultère commis par son épouse Imogen avec le machiavélique Iachimo, devient pour lui plus vraie que la réalité : il perçoit faussement la vertueuse et fidèle Imogen comme une femme adultère. De même, dans le roman de Brookner, l'adultère commis en imagination devient plus vrai que la réalité pour Harriet. Les apparences sont trompeuses, car cette petite bourgeoise à l'apparence bien sage, se nourrit en réalité de pensées adultères.

Mais la parodie qu'en fait Brookner consiste, comme toujours, à inverser le dénouement de l'histoire. Le grand thème de *Cymbeline* est celui de la perte de l'innocence dans un monde de désordre et de fausses valeurs. Les personnages souffrent de solitude dans un univers hostile, corrompu et grotesque. Mais à la fin de la pièce, le réel

reprend le pas sur l'imaginaire, Posthumus s'aperçoit qu'il s'est trompé. Ainsi l'ordre est restauré, l'être aliéné revient, le mariage triomphe, l'affection est retrouvée : entre Imogen et Posthumus, comme entre Imogen et le roi, son père, qui a les yeux décillés. Dans une allégresse générale promise par les Dieux, Imogen, la vertueuse, est récompensée. En revanche, *A Closed Eye* se clôt tout autrement : Imogen n'est pas vertueuse (on découvre qu'elle s'est fait avorter avant l'âge de vingt ans) et elle se tue dans un accident de voiture banal. Harriet perd aussi son époux Freddie, elle reste seule dans un univers hostile et hypocrite, avec pour seuls compagnons son fantasme d'adultère et le visage de sa fille décédée.

Brookner s'approprie la pièce de Shakespeare à plusieurs niveaux : dans sa réécriture, la séparation et la solitude remplacent la réunion, la tristesse remplace le bonheur, et le chaos persiste là où Shakespeare fait régner l'ordre retrouvé. La fin heureuse de ce qui est une des dernières pièces de Shakespeare est déformée. Une inversion s'opère aussi au niveau de l'image de la réalité : dans *Cymbeline* le chaos n'est qu'un mauvais rêve, mais dans son reflet moderne le chaos est la seule réalité et l'héroïne doit se réfugier dans le rêve pour survivre. La restauration de l'ordre et de l'harmonie, qui est l'idéal ultime de Shakespeare, fait singulièrement défaut dans la transposition moderne.

L'utilisation systématique de l'hypertextualité confirme que Brookner entend donner en priorité un sens moral à son œuvre. Effectivement, les hypotextes qu'elle choisit posent tous un problème moral semblable : il s'agit du rapport de force entre individu et société, plus particulièrement en ce qui concerne les relations entre les sexes, et présenté en priorité du point de vue de la femme. Cette opposition entre le Moi et le Monde se manifeste notamment par une incompatibilité entre amour et mariage, entre désir et devoir, les personnages étant attirés tantôt par un pur mariage de convenance, tantôt par l'adultère (comme dans les romans de James et de Wharton étudiés plus haut). L'auteur débat à répétition du même dilemme sous des angles différents.

Mais la résolution de ces dilemmes est, en revanche, totalement différente. L'hypotexte récompense le personnage qui sait modérer ses passions pour obéir raisonnablement à la loi sociale (c'est là le "sens littéral" de l'énoncé ironique de Brookner, ce que dit le texte). L'hypertexte, à l'inverse, permet l'excès de passion et un comportement égoïste, la seule loi étant celle du plus fort (c'est là le "sens inversé" de l'énoncé ironique, ce que montre le texte). De plus tout comportement vertueux est présenté comme absurde : soit il est puni, soit il est une lâcheté.

Le "sens intentionnel" ou le métacommentaire sur le vingtième siècle, est décodable à partir de cette divergence. Le message "translittéral" qui ressort de l'analyse du fonctionnement parodique et ironique des romans de Brookner offre une réflexion morale. L'hypertextualité avec des "textes réalistes classiques" permet de montrer en quoi la morale contemporaine a changé pour le pire. Lorsqu'elle transpose l'hypotexte à l'époque contemporaine, Brookner réécrit la fin des romans et transforme les héroïnes, pour montrer l'inversion qui s'est opérée dans les mentalités. Elle ancre ainsi ses romans dans le "discours global tenu sur le réel," et plante ses personnages dans une réalité constituée par un système de valeurs.

Comme pour s'assurer que le lecteur "décode" ou reçoit correctement ce message "translittéral," Brookner le résume ici et là, au fil des pages, éclairant et reliant des thèmes présents dans l'œuvre, lui conférant ainsi davantage d'unité. Elle fait de ses personnages ses porte-parole et ce qu'ils affirment correspond à ce qu'elle dit dans ses interviews (c'est ce que Genette appelle l'"épitexte"). Nous incluerons donc quelques citations dans la conclusion de ce chapitre.

En démasquant les illusions du siècle précédent (si on est vertueux, on est heureux), Brookner vise la vision du monde de l'époque contemporaine (si on est vertueux, on ne peut qu'être malheureux), pour, en fin de compte, proposer de retrouver ces modèles antérieurs comme racines culturelles. Les romans parodiques de Brookner sont doublement conservateurs, à la fois par la nostalgie exprimée pour une morale solidement fondée, et par le renouvellement

des formes d'écriture du passé. Les formes du réalisme sont reprises sur un mode nouveau, plutôt qu'abandonnées. Loin de s'en défaire, la parodie se réapproprie le passé, le réinstaure dans le monde actuel, propose les modèles du passé comme solution au "waste land" moderne. En se moquant des illusions du texte réaliste, les romans de Brookner ne font que les renforcer. Et, comme le fait John Fowles dans *The French Lieutenant's Woman* ou T.S. Eliot dans *The Waste Land*, Brookner oblige le lecteur à se remémorer — sinon à découvrir — les textes antérieurs qui lui servent de modèle, afin de se re-situer dans une tradition culturelle — un "continuum mémoriel"— oublié. Il paraît utile de résumer brièvement ici ce que disent les romans sur la morale du vingtième siècle.

La parodie comme métacommentaire confirme ce qui était déjà apparu lors de l'étude du système des personnages : la vertu n'est plus récompensée de nos jours, mais, au contraire, punie. Le sens que Brookner donne à ce terme est affiné : il s'agit bien de l'attitude adoptée dans les relations amoureuses. Ainsi, dans *A Friend from England*, l'héroïne s'accroche au couple Livingstone (dont le nom indique la constance fondée sur les bases solides) parce que, fidèles et heureux de l'être, ils représentent pour elle des "*fixed points of reference in a slipping universe, abiding by rules which everybody else had broken*" (*FFE* 31).[1]

Le sens même de la vertu est inversé. Agir en accord avec sa conscience ne signifie plus respecter ses engagements moraux, mais donner libre cours à ses pulsions passionnelles immédiates. Les sentiments individuels prennent le pas sur les contrats sociaux. Les mots d'amour sincères valent plus que les vœux prononcés publiquement lors de la cérémonie du mariage, qui est réduit à un arrangement matériel coupé de tout sentiment amoureux. Ce renversement rend la notion même de morale dérisoire, car la morale nous dit justement qu'on doit contrôler ses penchants naturels. Les codes de conduite respectés par la société moderne équivalent à

---

[1] Ce n'est pas un hasard si Dorrie meurt, emportée par le cancer : son mariage, trop parfait, ne peut durer.

l'anarchie la plus totale, à la loi de la jungle.

La fidélité, dans le sens du respect de la parole donnée, est devenue un non-sens. Le refus de prendre la responsabilté de ses actes cache un mépris d'autrui. Dans la réécriture de Brookner, celles qui respectent leurs promesses d'amour et de fidélité sont tournées en dérision, présentées comme lâches, faibles et craintives. En revanche, la société moderne encourage la légèreté, puisqu'elle récompense l'inconstance, l'adultère, l'égoïsme, le transfert incessant des responsabilités. Si la fidélité dans le mariage est jugée hypocrite, c'est parce que ce contrat social a perdu toute sa valeur dans la deuxième moitié du vingtième siècle : "*Marriage they scorned...*" (*MIS* 29). Comme le dit Emmy à un Lewis Percy ahuri : "'*But, after all, marriage is a job like any other, isn't it?*'" (*LP* 201). Le mariage est réduit à une transaction financière.

Dans cette atmosphère de légèreté, de matérialisme rampant et de recherche de sensations immédiates, les mots d'amour prononcés sous le coup de la passion ne sont pas valables ultérieurement, divorcés qu'ils sont du contexte référentiel : le signifiant a perdu son signifié. La passion est elle-même réduite à une pulsion momentanée, qui est aussi coupée du réel ; l'individu est morcelé dans la mesure où ce qu'il fait dans un contexte bien précis n'a aucune valeur dans d'autres situations. Il n'y a plus de référent unique et l'infidélité devient tout à fait acceptable, puisque l'acte d'amour peut être répété à l'infini avec différents partenaires, sans avoir de retentissement en dehors de chaque instance unique. La passion amoureuse est par là même affaiblie et identifiée à une simple curiosité sexuelle, à un acte purement biologique.

Les femmes, réduites si longtemps au rôle d'épouse et de mère, sont les premières à profiter de cette situation : "'*be faithful to a man? Why should I? Why should any woman?*'" (*CE* 96). Fascinées par cette nouvelle liberté, elles sont obsédées par la sexualité. La nouvelle moralité en matière d'amour est illustrée par les revues féminines et les romans de gare modernes, comme le constate Edith Hope avec mépris : "*the romantic market is beginning to change. It's sex for the young woman executive now, the* Cosmopolitan *reader,* [...] *those multi-orgasmic girls with the executive briefcase*" (*HL* 26-28).

À l'époque actuelle, il n'y a plus de valeurs sûres : on ne sait plus ce qui est bien et ce qui est mal en amour. Les gens veulent se persuader qu'ils sont totalement libres de toute contrainte morale et qu'ils peuvent faire ce qu'ils veulent, quand ils le veulent, comme le constate Blanche : "*This is what they call freedom these days* [...] *Freedom not to play any sort of role*" (*MIS* 20-21). La quête de cette liberté illusoire ne concerne pas que les relations amoureuses, mais reflète un refus de toute contrainte, qui est qualifiée de "*dégringolade*" (*PR* 99) par Louise, la grand-mère de l'héroïne de *Providence*, et de "*low moral standards*" (*HL* 97) par Mr Neville. Le refus de vieillir[1] fait partie de l'illusion que tout est possible, que l'on peut tout faire, quand on en a l'envie : "*One is led to believe that one can pick and choose...*" (*HL* 158). On refuse la réflexion[2] et l'effort, on recherche un plaisir facile et immédiat. Les plaisirs simples de la vie familiale ne suffisent plus.[3] La fuite en avant est aussi symbolisée par la façon de se nourrir. Toujours pressés, les gens se nourrissent de "hot dogs"[4] ou de quiches ;[5] ils donnent la priorité aux affaires et ne prennent plus le temps de vivre.[6]

Brookner utilise le roman réaliste sentimental pour tourner en dérision le message moral qu'il apporte. Par le biais d'un fonctionnement intrinsèquement ironique, les romans de Brookner montrent que la vision du monde dans les deux siècles est foncièrement divergente. Alors que les hypotextes qu'elle choisit véhiculent tous une vision romanesque du monde, les romans de Brookner présentent en revanche une vision ironique de la vie. Cette perception ironique

---

[1] "There is no need to anticipate old-age these days..." dit Rachel, la narratrice de *A Friend from England* (*FFE* 87).

[2] "Mrs. Beamish's fashionable light-heartedness..." (*MIS* 45).

[3] "on Sunday afternoons [...] I would sit on a stool at father's feet: Mother would be knitting. [...] Few people nowadays would be content with such diversions" (*BL* 16).

[4] "They [Louise et Vadim] marvelled at the hot-dog and ice-cream stands in Park Lane..." (*PR* 99).

[5] "they ate slices of quiche and salad, and drank a couple of glasses of rosé. This seemed to be the approved diet of the contemporary man..." (*LP* 212).

[6] "the youngish men with briefcases at the adjoining tables — middle-management, he believed they were called — for whom lunch was inextricably bound up with discussions of a business nature. My dears, you do not look well, thought Hartmann: your complexions are not clear, your haircuts unbecoming. You give your time and attention to business and save too little for yourselves" (*L* 5).

définit nettement son écriture comme moderne, non pas par le simple fait de distinguer une tension entre Moi et Monde (tension qui est aussi présente dans les textes du siècle précédent), mais par la façon de résoudre cette contradiction.

Alors que l'hypotexte pose comme idéal le retour à une harmonie perdue, le texte ironique moderne perçoit le monde comme irrémédiablement fragmenté et incohérent. Si le "texte classique réaliste" pose un problème, met en place un conflit, par la suite il rétablit l'ordre, l'harmonie et la justice morale. Le Bien vainc le Mal, dans une fusion harmonique des contraires après l'épreuve de la séparation. Le monde est réinventé à l'image du désir : public et privé, devoir et désir, amour et mariage fusionnent ; le lecteur est ainsi rasséréné. Moi et Monde finissent toujours par se rejoindre d'une façon ou d'une autre : soit l'individu se plie finalement de son propre gré à la loi collective, en refoulant ses excès de passion et en identifiant raisonnablement ses aspirations profondes à son devoir (comme dans les romans de James étudiés plus haut) ; soit la société le force à se conformer à ses règles de conduite, en punissant toute transgression, toute intensité de sentiments individuels de révolte (comme dans les romans de Wharton et de Constant présentés ci-dessus). C'est ce que Wilde appelle "mediate irony."[1]

En revanche, dans la réécriture moderne, le "happy-ending" fait défaut lorsque le héros se comporte correctement et il est suggéré dans le cas inverse : Brookner laisse entendre une fin heureuse (et encore — ce bonheur est toujours douteux, mitigé) pour celui, ou celle, qui donne libre cours à ses désirs égoïstes. L'individu ne rejoint jamais la société qu'il perçoit comme fondamentalement hostile et absurde. Amour et devoir ne se rejoignent jamais dans le mariage, qui reste au service d'un ordre social tyrannique et hypocrite. L'harmonie ne devient alors

---

[1] Une ironie qui assemble les fils épars peut sembler une notion étrange. Selon Wilde, ce type de vision ironique imagine un idéal d'harmonie qui a été perdu, mais qui est récupérable : "*mediate irony* [...] imagines a world lapsed from a recoverable norm. [...] The ideal [...] is one of recovery, an ideal of harmony, integration and coherence. [...] the possibility of recuperation, of mending the fracture, persists, and with it, the dream — moral, psychological, or interpersonal — of wholeness." Wilde, *Horizons* 9-10. C'est cette vision que l'on trouve dans la plupart des romans du siècle précédent : la vision ironique est présente dans la mesure où la vie est perçue en termes de dichotomies (notamment entre le moi et le monde), mais l'art résoud les antithèses en présentant une "fin heureuse."

qu'un rêve qui s'oppose à un univers réel décousu, dans un paradoxe insoluble. Wilde qualifie l'ironie présente dans les romans modernes de "disjunctive irony." C'est bien de cette dernière vision ironique qu'il s'agit dans les romans de Brookner.

L'ironie ainsi perçue, loin de ne concerner qu'un individu dans une situation donnée, porte sur toute une époque. Il s'agit effectivement de ce que Muecke nomme "general irony." L'héroïne n'est pas une victime exceptionnelle, un exemple isolé d'aberration, dans un monde stable et cohérent. Puisque tout l'univers du vingtième siècle est lui-même incohérent,[1] la vie tout entière devient fondamentalement ironique.[2] Il existe une contradiction inhérente à l'existence même, dans la mesure où tout comportement "correct" reste sans fondement, sans support social, ni religieux. L'ironie du texte moderne provient d'une incongruité fondamentale, dilemme posé par les romantiques : pour Friedrich Schlegel la situation humaine est métaphysiquement ironique, puisque les hommes sont des être finis dans un univers infini, par là même condamnés à tenter désespérément d'imposer un ordre à un univers qui leur échappe. La liberté n'est qu'une illusion dans un univers déterministe et dépourvu de finalité.[3]

L'univers moderne, tel que le présente Brookner est absurde et injuste : on est amené à douter du sens de la vie, de l'existence et de la justice de Dieu ; on bascule dans ce que Muecke appelle "cosmic irony."[4] La réflexion de Brookner pose ainsi, au-delà des questions morales, des problèmes d'ordre ontologique, métaphysique, spirituel. C'est parce qu'il n'y a plus de Dieu pour donner un fondement à la morale, que le comportement le plus héroïque devient purement grotesque. Comment se sacrifier pour les autres, être saint ou martyr, si on ne croit plus à une récompense ultérieure pour ses souffrances?

---

[1] Muecke cite Kirkegaard : "Irony in the eminent sense directs itself not against this or that particular existence but against the whole given actuality of a certain time and situation..." Muecke, *Compass* 120.

[2] "What I call General Irony is life itself or any general aspect of life seen as fundamentally and inescapably an ironic state of affairs." Muecke, *Compass* 120.

[3] "the appearance of free and self-valued, but temporally finite, egos in a universe that seems to be utterly alien, utterly purposeless, completely deterministic, and incomprehensibly vast." Muecke, *Compass* 121.

[4] "General Irony becomes possible with the raising of doubts about the purpose of life, and about the existence and Nature of God and of the world beyond the world." Muecke, *Compass* 147.

L'aliénation, dans sa signification psychologique et morale[1] fait partie intégrante du monde moderne, puisque les individus doivent faire face à un monde "dont nulle religion, nulle échelle de valeurs universellement acceptée, ne vient plus lui révéler le sens."[2] Dans ce monde vide et stérile, où il n'y a plus d'absolu, qui récompense les forts (les méchants) et punit les faibles (les vertueux), tout est relatif et tout est permis, pourvu que l'on obtienne ce que l'on veut.

Brookner se joue doublement de ces "textes de plaisir." L'hypotexte qu'elle choisit de réécrire présuppose un monde stable et cohérent. Mimétique et empirique, il se réfère à un contexte social donné et s'efforce d'imiter la nature. Par contre, son texte parodique moderne prend pour référent un autre texte. Dans la mesure où, dans l'univers fragmenté du vingtième siècle, il n'existe plus de réel unique sur lequel s'appuyer, l'écriture de Brookner s'appuie sur une autre fiction. La nature de la réalité est ainsi inversée : puisqu'elle ne repose sur rien de concret, elle devient fictive, dans un monde qui a perdu tout sens des valeurs. Le monde stable du siècle précédent est remplacé par des sables dangereusement mouvants.

Les romans de Brookner sont "hybrides" (Bakhtine) dans la mesure où ils contiennent deux visions du monde, deux genres différents, chacun le fruit d'une certaine époque, dont ils reflètent l'idéologie : vision romanesque et vision ironique, deux perceptions contraires de la réalité fondées sur des morales divergentes, sont toutes deux présentes. Ainsi ces textes peuvent paraître "dialogiques" puisque deux mondes possibles sont mis en scène à l'intérieur du même énoncé romanesque. Mais le sens bakhtinien de ce terme implique aussi une ambiguïté qui demeure sans solution, laissant au destinataire du message textuel une liberté totale : l'ironie se contente du dévoilement idéologique et met le lecteur en face d'une vérité jamais saisie, se

---

[1] Escudié, Danielle. *Deux aspects de l'aliénation dans le roman anglais contemporain: 1945-1965. Angus Wilson et William Golding*. Paris: Didier, 1975. p. 9.
[2] Escudié 16.

contentant de poser des paradoxes.[1] Or, ce n'est pas ce qui se passe dans les romans de Brookner : la liberté de choix laissée au lecteur n'est qu'apparente, puisque l'assertion ironisée, le fait de "dire non-A," autrement dit le "sens inversé," la mise à jour du caractère illusoire de la vision romanesque, est réfutée par le contexte, qui apporte sa propre grille idéologique, ses propres affirmations. Le "sens intentionnel" ou "message translittéral," non content d'avoir démasqué les illusions de l'hypotexte, se retourne cette fois contre les présupposés de l'hypertexte, en montrant la stérilité de la vision moderne. Le dialogisme de Brookner "n'est qu'un moyen didactique, qui s'inscrit dans un discours monologique (au sens bakhtinien)."[2] Brookner ne se contente pas de présenter des points de vue multiples, mais elle porte un "regard sur ce qui est déformé et faux dans l'existence"[3] moderne.

Le problème du vingtième siècle posé par le "message translittéral" des romans est très nettement expliqué et résumé dans *Providence*, par Kitty, professeur et spécialiste de la "Tradition Romantique." Ce raisonnement est repris, presque mot pour mot, par Brookner elle-même cinq ans plus tard, dans son interview avec Shusha Guppy.

Le "dilemme"[4] posé par la "Tradition Romantique" nous affecte encore au vingtième siècle, nous dit l'héroïne.[5] Brookner explique à Guppy que le Romantisme est né de la Révolution Française[6] : les atrocités commises ont tué Dieu pour les Occidentaux,[7] détruisant en même temps la confiance qu'avait l'homme du dix-huitième siècle dans

---

[1] Ce type d'ironie "dialogique" est appellé "Open Irony" par Muecke. Muecke, *Irony* 44 à 51. Bange le nomme aussi "tactique" ou "socratique." Bange 70.

[2] Bange 72.

[3] Bange cite Kirkegaard. Bange 72. Cette conception kirkegaardienne de l'ironie équivaut à l'ironie "monologique" de Bakhtine, appelée aussi "rhétorique" par Bange, et "Closed Irony" par Muecke.

[4] "the Romantic dilemma" (*PR* 51).

[5] Kitty débute sa conférence sur la Tradition Romantique avec les mots suivants : "I should like to examine, if I may, some aspects of the Romantic Tradition, a tradition which still affects us to-day" (*PR* 177).

[6] "Romanticism doesn't make sense unless you realize that it grew out of the French Revolution..." Guppy 154.

[7] "human behaviour sank to such terrible depths that it became obvious no supernatural power, if it existed, could possibly countenance it. For the first time Europeans felt God was dead." Guppy 154.

les pouvoirs de la Raison[1] et de la vertu :

> *The eighteenth century believed that Reason could change things for the better, and that all would have the vote in the Republic of Virtue. After the Revolution, people realized that Reason could not change anything, that man is moved not by reason but by darker forces.* [...] *God really was dead.* [2]

Après l'effondrement de la morale,[3] les Romantiques ont essayé de remplacer le vide créé du fait de la mort de Dieu par la passion : "*The Romantics tried to compensate for the absence of God with furious creative activity*"[4] selon Brookner, et "'*Romantics would claim greater* [...] *power of feeling* [...] *greater passion*"" (*PR* 134) dans les termes de Kitty. Les hommes se sont rendus compte que leur comportement ignoble était motivé avant tout par des "forces obscures."[5] Ces propos rejoignent les reproches adressés à Freud par D. Escudié : "[Freud] a ébranlé la confiance de l'humaniste dans la dignité humaine, en dévoilant l'enfer secret que l'homme porte en lui, les impulsions égoïstes ou destructrices qui transparaissent à tout instant sous le mince vernis de la civilisation. Sa vision matérialiste de l'homme a contribué à l'affaiblissement de la Foi, tout au moins à répandre une conception plus réaliste des exigences de la morale chrétienne."[6]

Ainsi, puisqu'il n'y a plus de Dieu et puisque la Raison est inefficace, il n'y a plus de règles, plus de limites. Dans la dénonciation du christianisme et le rejet de l'ordre répressif de la civilisation, le discours moral a plus de difficulté à s'imposer et l'idéal du dévouement au collectif n'est plus nulle part. Il est permis de donner libre cours à toutes ses pulsions, de se consacrer à la recherche du bonheur et à la stimulation des sens, car il n'existe plus de contraintes, qu'elles soient religieuses ou laïques. C'est sur les ruines du caractère sacré des obligations, d'abord religieuses, ensuites laïques, que fleurissent

---

[1] Kitty dit la même chose à ses étudiants : "'For the Romantic the power of reason no longer operates. Or rather, it operates, but it cannot bring about change" (*PR* 134).

[2] Guppy 155.

[3] "the collapse of moral standards in the Revolution" (*PR* 51).

[4] Guppy 154.

[5] "After the Revolution, people realized that [...] man is moved, not by reason but by darker forces. [...] After 1793 it was no longer possible to close one's eyes to the base aspect of human nature [...] It opened the floodgates to self-examination." Guppy 155.

[6] Escudié 51.

l'égoïsme et le mépris du collectif, caractéristiques de la période contemporaine. Ni la religion chrétienne, ni la philosophie des Lumières ne peut contraindre les hommes à se comporter correctement : "*And it was discovered that once you no longer were constrained to be good, either by Christianity or by a secular philosophy which for a time was even stronger, namely the Enlightenment, there was no limit to bad behaviour.*"[1] La vertu, la morale n'ont plus de fondement, ni divin, ni civique, et deviennent ainsi un non-sens.[2] Effectivement, comment faire respecter les lois dans une société sans Dieu?

Dans ce contexte de désespoir, de solitude et d'aliénation, la philosophie existentialiste, qui est une philosophie romantique,[3] est la seule "viable,"[4] car elle n'a pas besoin de s'appuyer sur l'existence de Dieu.[5] L'homme moderne, à qui on a enlevé toute illusion d'un ailleurs meilleur, n'a pas le choix : "*Romantic man, man without God, had to behave existentially, and experienced isolation*" (*PR* 51). Cette philosophie non-religieuse, au centre de laquelle apparaît l'idée de la mort de Dieu, est effectivement très tentante pour l'héroïne, qui n'est pas croyante.[6]

Toutefois, Brookner ne peut pas adhérer à cette philosophie moderne de la liberté individuelle, qui nie l'objectivité pour faire place à une subjectivité absolue et prone l'autonomie morale, l'homme se donnant à lui-même une loi. Nous l'avons vu, l'auteur est foncièrement déterministe.[7] Elle pense que l'homme est le produit de son milieu et

---

[1] Guppy 155.

[2] Ce qu'exprime Brookner correspond à ce que dit Lipovetsky dans son ouvrage : Lipovetsky, Gilles. *Le crépuscule du devoir*. Paris: Gallimard, 1993. Sauf que Lipovetsky pense qu'il n'est pas certain que nous vivions aujourd'hui le règne de l'après-devoir ; il pense que nous allons vers une nouvelle forme de morale, fondée, non pas sur des exigences extérieures et répressives (divines ou civiques), mais tout simplement sur le souci de coexister avec l'autre, choix individuel, non imposé du dehors.

[3] "Existentialism is a Romantic phenomenon" (*PR* 52).

[4] "a valid creed" (*PR* 88).

[5] "'Because it is desacralized, everyone can join in. There are no elect. There is no grace. It is a system of pure ethics'" (*PR* 88).

[6] "'I sometimes think it is the only one I can believe in'" dit Kitty (*PR* 88).

[7] Comme le dit Kitty : "She was a determinist herself" (*PR* 66).

de son passé, dont il ne se défait jamais.[1] Par ailleurs, en adhérant à l'existentialisme, il faudrait abandonner tout espoir en la raison et la morale et se livrer à une lutte pour la survie dans un monde moderne compétitif et sans scrupule. Or, comme Brookner le montre à travers le comportement vertueux de son héroïne, elle croit en la Raison — "*I do like a rational world...*"[2] — et ne peut que rejeter une philosophie qui va à l'encontre de tout espoir moral.[3]

L'auteur, nous le savons, pense que la liberté est une illusion. Le prix à payer pour cette liberté est trop élevé : "*choice is a luxury most people can't afford.*"[4] La liberté ne peut apporter que dérive, chaos, solitude, et anxiété : "*Freedom in existentialist terms breeds anxiety.*"[5] Tout au moins à ceux qui essaient de respecter autrui[6] : "*existentialism is about being a saint without God; being your own hero, without all the sanction and support of religion or society.*"[7] La liberté est un cadeau empoisonné, comme le constate Rachel : "*Freedom was not really a viable proposition*" (*FFE* 88). La liberté équivaut à la solitude, comme s'en rend compte Fay après la mort de son mari : "*No one would ever meet me again. I was alone, and now, at last, I knew the true meaning of loneliness* [...] *It occurred to me that I was free, as I never wanted to be free*" (*BL* 82, 786). Kitty explique à ses étudiants le vrai sens du terme "aliénation," ce "phénomène romantique"[8] que les psychiatres modernes appellent "*separation anxiety*" (*PR* 131) : être aliéné ne veut pas dire seulement être séparé de celui ou de celle que l'on aime, mais surtout ne plus avoir de liens de dépendance, ne plus avoir d'obligations envers ceux qui nous aiment. En se libérant d'Ellénore, Adolphe découvre l'aliénation[9] : "'*How it weighed on me*

---

1 Voir les chapitres un et deux.

2 Haffenden 63.

3 "[Existentialsim] gets rid of all the hopes and the belief that things are worth pursuing." Haffenden 60.

4 Guppy 153.

5 Guppy 153.

6 "The Romantic dilemma [...] was due to [...] the attempt to live according to the humanitarian rules of the eighteenth century, to live without piety and belief and consolation" (*PR* 51).

7 Guppy 153.

8 "Alienation is a Romantic phenomenon" (*PR* 131).

9 "he has entered into a state of alienation" (*PR* 131-132).

that liberty I had longed for! How my heart missed that dependance [...] *Nobody watched me* [...] *I was free indeed, I was no longer loved: I was a stranger to the rest of the world*" (*PR* 131-132).

Une image ironique peut résumer le métacommentaire parodique que fait Brookner de son époque. L'historienne de l'art illustre la notion de liberté par la peinture du début du dix-neuvième siècle, après l'époque révolutionnaire :

> *She* [Ruth] *paid a duty visit to the early nineteenth-century galleries and was bemused, as always, by the sheer size of everything: giant figures enmeshed with one another, toiling towards rescue after shipwreck, towards liberty after oppression, towards Paris after Moscow; never would they find peace or be reconciled to their proper dimensions.* (*SL* 93)

Effectivement, au dix-neuvième siècle, la peinture n'est plus "un moyen de glorifier la religion, les institutions, l'histoire..."[1] L'individualisme, le culte du moi, se substituent à l'esprit collectif du passé, l'artiste se libère des contraintes sociales. Le tableau qui fascine tant Ruth et qu'elle interprète comme un hymne à la liberté après l'oppression, est sans aucun doute *Le Radeau de la méduse* de Géricault, avec ses "figures géantes" ("giant figures") de presque six mètres sur sept.[2] Curieuse idée de la liberté, effectivement, que ces corps entassés à la dérive! Brookner se désole de cet individualisme exacerbé : "*Nowadays we have no communal enterprise.* [...] *The desire is there, a desire for permanence* [...] *But what we lack is the philosophical momentum which values these things, and its absence is desolating, tragic.*" Son héroïne vertueuse peut effectivement s'interroger sur la manière de vivre dans un tel monde.

Il semblerait que la critique adressée au monde du vingtième siècle revient à louer les valeurs d'un dix-neuvième siècle que, pourtant, Brookner dénonce. En d'autres termes, la critique de l'idéologie portée par les romans traditionnels mène à une dénonciation de l'idéologie contemporaine et donc reconduit à un éloge des valeurs

---

[1] Raynal, Maurice. *La peinture moderne*. Paris: Éditions d'art Albert Skira, 1966. p. 7.

[2] Voir le tableau reproduit dans l'annexe V. 15. En fait ce ne sont pas les personnages qui ont ces dimensions gigantesques, mais le tableau lui-même.

traditionnelles, qui prend surtout une forme nostalgique. Brookner tourne en dérision son héroïne parce que celle-ci obéit à une morale désuète, qui ne mène pas au bonheur ; par ailleurs, elle attaque aussi ce monde moderne, trop libre. Cette double dénonciation est ambiguë. Nous pensons que, pour la comprendre, il faut se rendre compte que ce n'est pas la critique sociale, ni même le jugement moral, qui intéresse avant tout Brookner, mais le sort de son héroïne. Ce que Brookner déplore, c'est surtout le décalage entre l'idéologie de sa protagoniste, fondée sur des livres d'une époque antérieure, et celle du siècle dans lequel elle vit. Si elle se moque de son héroïne c'est parce que cette dernière n'a pas su s'adapter au monde ambiant pour, en particulier, trouver le bonheur conjugal.

CHAPITRE SIX : LE FONCTIONNEMENT IRONIQUE DES ROMANS : ROMANTISME ET RÉALISME

"Life is a serious and ultimately saddening business"[1]

Par son écriture subversive, Brookner montre que son héroïne est en décalage avec son époque puisqu'elle obéit à des règles morales désuètes. Cette situation ironique illustre les divergences existant entre le temps où elle vit et le siècle précédent. Non satisfaite de mettre à jour l'amoralité de son époque, Brookner montre l'impossiblité d'y vivre, en démolissant minutieusement et systématiquement les rêves d'amour de son héroïne, dont la vertu lui enlève tout espoir. Au-delà de l'utilisation de la parodie en tant que métacommentaire sur la moralité contemporaine, elle s'interroge sur la notion même de romantisme dans le monde moderne. Dans une démarche foncièrement ironique, les impulsions romantiques irrésistibles de son héroïne se brisent immanquablement contre une réalité extérieure inéluctable, faite de désirs et de rêves limités, pour créer une tension permanente, présente dans toute l'œuvre. La ligne droite ascensionnelle de l'espoir se heurte à répétition à une réalité hostile.

Les termes "romantisme" et "réalisme" sont pris ici indépendamment de tout mouvement littéraire. Comme le dit l'auteur à Haffenden : "*Romanticism is not just a mode, it literally enters into*

---

[1] Haffenden 62.

every life."[1] Il s'agit plutôt d'une attitude générale envers la vie, d'une philosophie : alors qu'une attitude romantique consiste à se faire des illusions sur la vie et croire qu'elle est conforme à l'image idéale qu'on en a, une vue réaliste équivaut à regarder les choses en face et à les accepter telles qu'elles sont. Le terme "romantique" est ci synomyme d'illusion, de rêve, d'idéal. En commentant les espoirs de ses personnages dans une interview, Brookner fait clairement la différence entre ce "qu'est" la vie et ce qu'elle "devrait être" : "*They're stupid. They're aware of what life should be, but not of what it is.*"[2] Brookner montre que son héroïne est idiote, non seulement parce qu'elle est trop vertueuse pour ce monde, mais surtout parce qu'elle vit dans un rêve. Comme le dit Lewis Percy : "*Life should be better than this. It should be splendid, colourful, exciting, not this miserable affair of mortal illness and tinned soup and ashes in the grate*" (*LP* 37). Brookner met en évidence le décalage qui existe entre ce que sont les gens et ce qu'ils souhaiteraient être.

Le partage entre les concepts de romantisme et de réalisme rejoint les dichotomies entre sentiment et raison, entre moi et monde, entre nature et culture. La fascination qu'éprouve Brookner pour cette dichotomie se retrouve dans ses ouvrages consacrés à l'Histoire de l'Art. Dans son étude sur David, elle insiste à plusieurs reprises sur la double personnalité du peintre de la Révolution : "*The tension that is at the heart of all David's mature works* [...] *reason and passion.*"[3] Dans son livre sur Watteau, elle oppose imagination et réalité extérieure : "*for all Watteau's clear-eyed observation of gesture and detail, his fantasy is stronger than the world around him, which he sees as a point of departure rather than as a point of reference.*"[4] Cette même antithèse est soulignée dans les œuvres qu'elle a choisi de traduire. La peinture de Gauguin est présentée comme résultant du tiraillement entre "deux tendances opposées" : un besoin et un refus de règles.[5] Le

---

[1] Haffenden 69.

[2] Haffenden 69.

[3] Brookner, Anita. *Jacques Louis David: A Personal Interpretation.* Londres: Chatto and Windus, 1980. p. 62.

[4] Brookner, Anita. *Watteau.* Londres: Hamlyn, 1968. p. 7.

[5] "He was divided, as he himself admitted, between the need to obey a set of reasonable principles and

Fauvisme est interprété comme la libre expression de la personnalité des artistes, leur rejet de toute contrainte.[1] L'art est perçu comme le moyen qui permit à Utrillo d'exprimer ses désirs refoulés.[2]

L'adjectif "romantic" est aussi pris ici dans son sens étymologique : ce qui concerne l'amour. Les romans parlent effectivement tous d'amour, comme le dit Blanche :

> *People talked such nonsense about human relationships, she thought. All this prurient concern with 'relationships', and the vast literature, high and low, that had grown up about them was really neither here nor there. Love — for that was what it meant.* (*MIS* 20)

Edith aussi, dans *Hotel du Lac*, parle au nom de toutes les héroïnes :

> *'I cannot live without it* [love]. *Oh, I do not mean that I go into a decline, develop odd symptoms, become a caricature. I mean something far more serious than that. I mean that I cannot live well without it. I cannot think or act or speak or write or even dream without some kind of energy in the absence of love. I feel excluded from the living world. I become cold, fish-like, immobile. I implode.'* (*HL* 98)

Olga Kenyon insiste sur la recherche d'amour dans toute l'œuvre de Brookner : "As for Jean Rhys and Rosamund Lehmann, for Brookner love focuses a woman's whole existence. [...] Brookner incarnates the Platonic longing for the other matching half."[3] Brookner elle-même, dans une interview en 1987, après la publication de son septième roman, *Family and Friends*, admet que son sujet principal est l'amour :

> Shusha Guppy : Despite all their subtlety and variations, all your books so far have been basically about love. Do you think you will go on writing about love?

---

the desire to abandon himself to the dictates of a slightly unhinged imagination.[...] Would he have done better to try and balance these two diametrically opposed tendencies? We might have lost his paintings if he had." Gauthier, M. *Gauguin* (Reproductions et introduction). Traduit de l'italien par Anita Brookner. Londres: The Oldbourne Press, 1963. p.12.

[1] "Fauvism was essentially the untrammelled expression of the artist's personality." Crespelle, Jean-Paul. *The Fauves*. Traduit par Anita Brookner. Londres: The Oldbourne Press, 1962. p. 29.

[2] "Art, according to Utrillo, is a means of satisfying those desires which one cannot exercise." Waldemar, Georges. *Utrillo*. (Reproductions accompagnées d'un texte introductif). Traduit du français par Anita Brookner. Londres: The Oldbourne Press, 1960. p. 27.

[3] Kenyon, *Women Novelists* 154.

Anita Brookner : *What else is there? All the rest is mere literature!* [1]

L'auteur va plus loin ; elle affirme à Haffenden que toute femme n'attend qu'une chose de la vie : "*All women think that* [Brookner se réfère à ce que vient de dire Haffenden : "just waiting for the right man to come along"], *and this is why women are trying to get rid of it. But of course they never will...*"[2]

Selon René Girard, puisque l'homme est incapable de désirer par lui seul, il faut que l'objet de son désir lui soit désigné par un tiers, qu'il nomme le "médiateur externe du désir," lorsque celui-ci est extérieur à l'action romanesque. L'héroïne de Brookner "désire à travers" la culture livresque et artistique (qu'elle a reçue en guise d'éducation), tout comme "Emma Bovary désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie," et Don Quichotte "à travers" les romans de chevalerie.[3] Selon Haffenden : "Brookner's heroines nurse the idealistic and romantic illusions encouraged by art..."[4]

L'idée que nous nous faisons de la vie, nos aspirations, tout comme le code moral que nous respectons, proviennent de l'éducation et de la culture reçues. Le genre d'écriture qui entretient le rêve est illustré par les romans qu'écrit Edith Hope dans *Hotel du Lac*. Celle-ci se définit comme "*a writer of romantic fiction*" (*HL* 8) et explique que la caractéristique fondamentale de ce genre d'écriture est précisément de perpétuer les illusions et de masquer la réalité :

> *'Now you will notice, Harold, that in my books it is the mouse-like, unassuming girl who gets the hero, while the scornful temptress with whom he has had a stormy affair retreats baffled from the fray, never to return. The tortoise wins every time. This is a lie, of course'* [...] *'In real life, of course, it is the hare who wins. Every time'* [...] *'never in fiction. At least not in mine. The facts of life are too terrible to go into my type of fiction. And my readers certainly do not want them there.'* (*HL* 27-28)

---

[1] Guppy 169.

[2] Haffenden 68.

[3] Girard 16-19.

[4] Haffenden 57.

L'image idéale que se fait l'héroïne de l'amour, comme la morale qu'elle s'efforce de respecter, sont nourries par la littérature du dix-neuvième siècle :

> Like many of Anita Brookner's protagonists, Lewis Percy seems to belong to an earlier, gentler age than the one in which he lives [...] His notions of love and marriage formed by novels of the last century...[1]

Mais cette vision de l'amour est démodée, comme le précise Lewis Percy : "*I've had unrealistic ideas, antiquated notions*" (*LP* 203).

Brookner dénonce cette vision de l'amour et du mariage présentée dans les romans d'une époque antérieure comme irréaliste. Elle dit pourtant la partager avec ses héroïnes :

> Haffenden : What you've said to me suggests that you feel yourself to have been permanently damaged, either by your upbringing or by your nature. . .
> Brookner : *By having unrealistic goals, I think. They've done me a disservice. I wouldn't forego them for the world, but they've been incompatible with the conduct of life.*[2]

La vie réelle banale et celle de l'esprit, fondée sur les livres, sont incompatibles : "*Over and above the life of contingencies was the life of the spirit* [...] *Real life, dull life would imprison them, foreclose on their possibilities*" (*LP* 10). Lewis, qui vit dans le monde imaginaire de ses pensées, est mal préparé à affronter la réalité.[3] L'"idéalisme" est un terme qui revient très souvent pour décrire l'état d'esprit de celui qui passe ses journées enfermé dans un lieu protégé[4] : "*Ah, but that was what he wanted to be, he thought: a character in a book*" (*LP* 88).

Au lieu de conforter le lecteur, de le rassurer, comme le font les romans qu'écrit Edith Hope, l'œuvre entière de Brookner aura pour but de démasquer les mensonges incarnés par la littérature romanesque. En montrant que tout comportement fondé sur une telle attitude ne peut

---

[1] Compte rendu de *Lewis Percy*. *Los Angeles Times Book Review* 25 mars 1990: 3. Par Kendall, Elaine. "Like Miniver Cheevy, Born Too Late."

[2] Haffenden 74.

[3] "wrapped in his thoughts, unprepared for, perhaps unequal to, the challenge of real life" (*LP* 11).

[4] "his daily self, the self that went to the Bibliothèque Nationale..." (*LP* 4).

mener qu'à des impasses et à des déceptions. L'auteur se sert de l'écriture pour remettre de l'ordre dans une vision déformée de la vie, pour enlever les masques et mettre à jour la cruelle réalité de l'existence au vingtième siècle.

Brookner veut montrer qu'il y a toujours un moment où la vérité vous heurte de plein fouet, comme elle le fait dire à Stendhal, un de ses écrivains favoris — "*Stendhal said, 'I walk along the street, marvelling at the stars, and all of a sudden I'm hit by a cab'*"[1] C'est pourquoi elle dit que le véritable sujet de ses romans n'est pas l'amour tout court, mais les illusions amoureuses :

> Kenyon : Would you say that one of the major themes is romantic love?
> Brookner : *Romantic hopefulness — it's constant, in spite of a sense of defeat.*[2]

La théorie du romantisme de Brookner rejoint celle de George Sand, pour qui le romantisme était "une aspiration éternellement impuissante et incomplète."[3]

Dans cette dénonciation des illusions véhiculées par la littérature, l'ironie est la stratégie fondamentale employée. L'antiphrase ou la notion de contradiction, au cœur du concept d'ironie, est présente dans la mesure où le rêve merveilleux est opposé à une réalité cruelle. Mais la mise en œuvre de l'ironie est différente de celle que nous avons examinée dans le chapitre précédent. Il ne s'agit plus d'"Instrumental Irony," mais de l'autre grand type d'ironie, que Muecke nomme "Observable Irony." L'ironiste se contente de présenter une "situation ironique" au lecteur : les rêves de l'héroïne "innocente" (naïve) ne correspondent pas à la réalité.

Nous pouvons à nouveau parler de "parodie," dans la mesure où la réalité sur laquelle s'appuie le texte de Brookner est une vision du monde, elle-même transmise par des textes, et où les illusions apportées par la littérature sont détruites par la création littéraire elle-même.

---

[1] Haffenden 69.

[2] Kenyon, *Women Writers* 15.

[3] Cité dans Didier, Béatrice. *L'Écriture-Femme*. Paris: P.U.F., 1991. p. 197.

Mais cette fois la parodie ne concerne pas des textes individuels, ni un vrai "genre," puisque la vision qui est attaquée est très générale : elle peut, en effet, se retrouver dans des genres très différents — roman réaliste sentimental, roman romantique, romance médiévale, roman de gare — et de toutes les époques. Brookner veut montrer que le romantisme de l'historiette moderne est une version affadie du vrai romantisme, notion anachronique au vingtième siècle ; un aspect terre-à-terre se substitue à la composante tragique et héroïque du vrai romantisme, pour n'en laisser qu'une version artificielle ("*a surrogate, plastic version*").

Notre intention dans ce chapitre sera d'analyser le fonctionnement ironique des romans de Brookner. L'auteur examine les origines culturelles du romantisme de son héroïne. Elle montre que même si son rêve prend ses sources dans d'authentiques textes romantiques, cete héroïne rejette "l'amour impossible" pour le remplacer par une version affaiblie, qui devient son idéal. La romancière décortique les diverses composantes de cet idéal, pour les tourner, un à un, en ridicule, en montrant à quel point la version du romantisme de la protagoniste est foncièrement contradictoire. Il s'agit ici de ce que Muecke appelle "irony of ideas."

Brookner tourne davantage le mythe d'amour romantique de l'héroïne en dérision en soulignant combien il ne correspond pas à la réalité — "irony of situation." Le texte montre autre chose que ce qu'il dit. L'auteur a recours à l'exagération et au "burlesque"[1] pour dénoncer les véritables motivations amoureuses de ses personnages. Brookner montre que ce rêve d'amour sexuel est associé à l'amour filial et divin, et comme il est impossible à vivre car en décalage total avec la réalité. Elle utilise l'entourage de l'héroïne comme "pierre de touche," ainsi que les points de vue d'autres personnages plus avisés.

La protagoniste se trompe non seulement sur le comportement qui assure le bonheur, mais aussi sur sa propre personnalité — c'est ce

---

[1] Le terme "burlesque," qui vient de l'italien "ridicule" ("burlesco"), dénote un procédé comique qui consiste à se moquer d'un texte (ou d'une notion) noble en le traitant de façon plus vulgaire, c'est-à-dire terre à terre et d'actualité.

que Muecke appelle "irony of self-betrayal." Brookner s'acharne à démolir systématiquement toute espérance, en confrontant son héroïne vertueuse à des échecs répétés.

Le rêve d'amour du protagoniste brooknerien prend ses racines dans d'authentiques textes romantiques (qui servent ici à définir, à cerner le rêve). Alors qu'Emma Bovary fascine Ruth (*SL* 7), c'est Julien Sorel qui fait rêver Lewis Percy. Lewis cite deux fois la réplique de Julien Sorel à Mathilde de la Mole lorsqu'elle le supplie de faire appel contre la peine de mort à laquelle il a été condamné : "*Laissez-moi ma vie idéale...*" (*LP* 10 et 41). Le théâtre, l'opéra et le ballet, qui mettent en scène de nobles passions romantiques, ne manquent jamais d'émouvoir les protagonistes de Brookner, car ils présentent le même message que le roman de Flaubert (1831) et de Stendhal (1830). Dans *A Friend from England*, Rachel invite les parents Livingstone, Oscar et Dorrie, au théâtre, pour voir *La Bohême* (1896) de Puccini (*FFE* 27),[1] qui met en scène ce que l'héroïne qualifie de "*noble passion*" (*FFE* 117), de "*romantic love*" ou encore de "*romantic passion...*" Dans *A Closed Eye*, Harriet emmène Imogen et Lizzie voir *Le Lac des Cygnes* (1895).

Toutes ces histoires romantiques sont tragiques dans la courbe même de leur intrigue, puisqu'elles traitent d'amours impossibles à vivre dans la réalité, et donc vouées à la mort. La recherche de sentiments intenses, de passion, est inévitablement porteuse de souffrance et de mort. Dans *La Bohême*, l'amour entre Mimi et Rodolphe est impossible à cause de la jalousie de ce dernier. Dans *Le Lac des cygnes*, la mort est la seule solution à l'amour entre le Prince Siegfried et Odette[2] : "*But Swan Lake does not end happily. It ends*

---

[1] Situé à Paris en 1830, le sujet est tiré d'un roman de H. Murger, *Scènes de la vie de bohème* (1851). Ce roman est associé au mouvement "esthétique" de la fin du dix-neuvième siècle, dans la mesure où il glorifie la vie bohème et immorale de l'artiste. L'action se déroule au Quartier Latin, où le drame côtoie la gaieté. Rodolphe, le poète — qui lutte contre la faim avec deux amis artistes — tombe amoureux de Mimi. Mais, malgré une passion commune, les deux amants doivent se séparer, car la jalousie de Rodolphe leur rend la vie infernale. En outre, Mimi est phtisique. Rodolphe, trop pauvre, ne peut pas l'aider et elle meurt.

[2] Puisque le Prince a succombé aux forces des ténèbres en se laissant séduire par Odile, le pardon

ctingly, upliftingly, as befits a tragedy. It ends, above all, priately" (*CE* 167). Rachel qualifie cette passion "suicidaire"[1] de impossible love [...]which might prove to be fatal" (*FFE* se qu'il faut être soit très naïf, soit très courageux pour y .[2] Ce qu'on appelle le "bovarysme" est une insatisfaction nent renouvelée, qui non seulement laisse le goût de mais tue. "*Le Rouge et le Noir*, commencé en roman politique, finit par être un roman d'amour, et même un our romantique."[3] Si l'amour de Julien pour Mathilde de la ente l'amour-vanité[4] par excellence, son sentiment, d'abord r Madame de Rénal, se transforme — lorsqu'il est banni é et sur le point de mourir — en véritable amour-passion, r authentique,[5] celui qui est d'une intensité à tout emporter n irrésistible. C'est bien cet aspect que retient Brookner, s derniers mots de Julien Sorel contiennent les trois essentielles du romantisme stendhalien[6] : individualité,[7] courage.[9] Brookner précise que, pour Stendhal, le équivaut à l'héroïsme,[10] car la véritable passion n'est pas tte terre. Le prix à payer pour cette soif d'émotions fortes

---

pas pour effacer sa trahison et il ne peut que mourir. En mourant, il rejoint Odette, r et les deux amoureux réapparaissent sur un navire d'argent, unis pour toujours, monde.

such a passion would be a quite voluntary step towards self-destruction" (*FFE*

is either for the very gullible or the very brave..." (*FFE* 173).

essé," qui recherche avant tout une "position sociale."

ion se distingue "par son autonomie sentimentale, par la spontanéité de ses désirs, nce absolue à l'opinion des *Autres*." Il correspond, sur le plan social, à la vraie ur, dans le sens spirituel du terme ; ceci est une notion individuelle : le "grand esprit foncièrement libre et intègre, sa grandeur d'âme prenant une allure héroïque qui ent au-dessus des autres. Girard 32.

is more romantic in the Stendhalian sense than the *grand guignol* ending..." 0.

roundswell of desire for the freedom and independence of one's own personality and e magnificent riposte made by Julien Sorel to Mathilde de la Mole..." Brookner,

the principal element of passion is energy..." Brookner, *Genius* 43.

Stendhal : "*Il faut du courage pour être romantique car il faut hasarder*" Brookner,

the idea that Romanticism equals the spirit of the age, that Romanticism equals kner, *Genius* 54.

est la mort, le héros stendhalien ne trouvant la paix que dans l'agonie.

Même si le personnage de Brookner ressent un mélange de fascination et de rejet devant le grand amour impossible, c'est le refus de la fin tragique qui prédomine. L'héroïne de Brookner récuse justement cet aspect destructeur de la passion, même si ce sentiment élevé ne manque jamais de l'émouvoir. Lewis se méfie des conséquences de telles lectures, mais ne peut s'en arracher : "*Sometimes he wanted to leave the library and run for his life. What kept him in his seat was a peculiar ideal...*" (*LP* 9). Rachel se déclare "amusée" par l'émotion du couple Livingstone face à un sentiment qu'elle dénigre,[1] mais qui, néanmoins, la fascine et la dérange : "*the farrago of romantic passion. For to me it was a farrago, both on the stage and in real life, something archaic and unmanageable, unsettling...*" (*FFE* 117). Lizzie est bouleversée par *Le Lac des Cygnes*, dont la fin la préoccupe longtemps après la représentation (*CE* 167). Les mots de Stendhal cités par Brookner dans *Genius of the Future*, pourraient s'appliquer ironiquement à sa propre héroïne : "*the pursuit of the ideal—in love or art—is not for 'les gens médiocrement passionnés.'*" Si l'héroïne est attirée par la grande passion dans l'absolu, elle est trop prudente pour tenter de la vivre.

Le refus de l'aspect tragique de la véritable passion romantique trouve son expression la plus claire dans *A Friend from England*, qui est traversé de part et d'autre par une métaphore filée, l'eau symbolisant[2] la passion néfaste qui tue (ce symbolisme de l'eau se trouve seulement dans ce septième roman de Brookner).

Pour Bachelard, la matière "possède une pensée, une rêverie"[3] et

---

[1] "Indeed my strongest impression of those evenings we had spent at the opera was of the way that he and Dorrie had clasped hands tightly when such a love was heralded, as if in no circumstances could it be withstood, let alone rejected. They were curiously romantic for their age" (*FFE* 117).

[2] L'eau devient un symbole, dans le sens où elle est "un signe concret évoquant, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir." Elle est "source d'idées" et "fait apparaître un sens secret, invisible, indicible en l'incarnant concrètement par un jeu de redondances." Le symbole est quelque chose de ponctuel, est le fruit d'un contexte. Le lien entre le signifiant et le signifié est toujours subjectif, les deux termes du symbole étant infiniment ouverts. L'eau qui signifie la passion dans ce roman, peut signifier bien d'autres choses et inversement, la passion peut être signifiée par un autre symbole. Durand, *L'Imagination symbolique* 8-19.

[3] Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1942. p. 232.

se trouve à l'origine de la forme ; l'eau signifie la mort, dans ce qu'il appelle "le complexe d'Ophélie" : "L'eau communique avec toutes les puissances de la nuit et de la mort."[1] Comme le disait Lamartine : "L'eau est l'élément triste. C'est l'eau qui pleure avec tout le monde."[2] "La mort est en elle [...] L'eau dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir totalement [...] L'eau fermée prend la mort en son sein [...] pour certaines âmes, *l'eau est la matière du désespoir*."[3] L'eau ainsi perçue équivaut au danger, au silence, à l'invitation à la mort, au retour au sein maternel ; le tragique appel des eaux est lié à la nuit et au néant. "L'eau devient une directe invitation à la mort, elle s"ophélise.'"[4] Qui joue avec l'eau perfide, risque de s'y noyer, comme Narcisse. L'eau revêt ce symbolisme pour bien d'autres auteurs. Par exemple, pour Maupassant "l'eau qui avait été sa vie apparaît à la fin l'image même de la mort qu'il rêvait." Le "rêve éveillé" de Maupassant, dans lequel il est allongé sur une plage et se voit lentement emporté par des vagues successives vers les "abîmes insondables,"[5] trouve son écho dans le dernier roman d'Iris Murdoch, *Jackson's Dilemma*, dans lequel Owen Silbury fait un rêve récurrent, qui prend plutôt l'allure d'un cauchemar : enfoncé dans le sable jusqu'au cou, la marée montante couvre progressivement sa bouche, puis son nez.[6]

Le vrai romantique accepte la mort, la souffrance et la perte de contrôle de sa vie. Chez Flaubert, l'eau est l'élément dans lequel Emma veut bien se fondre, pour s'y perdre. Lorsqu'elle est sur le point de sombrer dans l'adultère pour la première fois, elle est entourée de brouillard," de "vapeurs," de "nuées," de "lumière brune" qui

---

[1] Bachelard, *L'Eau* 123.

[2] Bachelard, *L'Eau* 124.

[3] Bachelard, *L'Eau* 124-125.

[4] Durand, *Les structures anthropologiques* 104.

[5] "Il m'arrive parfois de faire ce rêve éveillé : je suis couché sur le dos, dans le sable, au bord de la mer. Soudain je me sens glisser, glisser. À ce moment, une vague me recouvre, puis une autre, puis encore une autre. Et je glisse toujours lentement. Je sens que je m'en vais vers des abîmes insondables. Au-dessus de moi, la lumière est bleue, d'un bleu laiteux, strié d'or. C'est ainsi que je voudrais mourir." Lanoux, Armand. *Maupassant le bel-ami*. Paris: Éditions Fayard, 1967. p. 431.

[6] "He is buried in the sand up to his neck, he cannot move his limbs, the tide is coming in, the tide begins to reach him, the spray touches his face, he screams, he tosses his head back, his only possible movement, no one comes, the water begins to attack his mouth, he swallows the water, it has covered his mouth, he cannot scream any more, it begins to cover his nose . . ." Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma*. Harmondsworth: Penguin, 1995. p. 49.

"circulait." L'héroïne de Flaubert se perd, se dissipe, se désintègre dans un univers liquide.[1] Comme le souligne Tony Tanner,[2] Emma, qui se fond dans la nature, se liquéfie de plus en plus à l'approche de l'acte fatal.[3] Ce n'est que la continuation d'un processus qui avait commencé bien avant : la "liquéfaction" progressive d'Emma est indiquée par la présence constante de l'eau dans sa vie, notamment sous la forme de la rivière qui coule à travers Yonville. Et lorsqu'Emma est morte, les mots qui se pressent autour de son corps inerte, entouré de "tourbillons de vapeur bleuâtre," connotent cette dissipation de son énergie, alors qu'elle "s'épand dehors d'elle-même" pour se perdre, se fondre "confusément dans l'entourage des choses," dans "les senteurs humides qui montaient."[4]

En revanche, dans *A Friend from England*, l'eau, qui est clairement associée à la mort, à la séparation, à la passion et à la perte de la raison, inspire une peur panique à Rachel. Mais c'est une crainte mêlée de fascination, comme l'indique la fréquence obsessionnelle avec laquelle l'élément perfide sous toutes ses formes revient au fil des pages. Dans ce roman, il pleut très souvent, ce qui provoque un sentiment d'épouvante chez l'héroïne.[5] Même la vue de quelqu'un

---

1 "De la hauteur où ils étaient, toute la vallée paraissait un immense lac pâle, s'évaporant à l'air [...] et les hautes lignes des peupliers qui dépassaient la brume, figuraient des grèves que le vent remuait." Flaubert. *Madame Bovary*. Paris: Presses Pocket, 1990. p. 200.

2 Tanner 313.

3 "à travers son voile [...] on distinguait son visage dans une transparence bleuâtre, comme si elle eût nagé sous des flots d'azur." Flaubert, *Madame Bovary* 201.

4 Flaubert, *Madame Bovary* 391-392.

5 - "suppressing a shudder at the wet needles that fell on my head..." (*FFE* 59).
- "this veil of water prevented me from thinking clearly, deprived me of initiative" (*FFE* 121).
- "I found myself glancing at the dark grey sky [...] willing it to remain dry until I reached the safe anchorage of Heather's falt [...] It is when I am in this state that I have bad dreams" (*FFE* 153).
- Rachel va rendre visite à Dorrie qui agonise en clinique : "It was raining steadily now [...] My heart was beating strongly and I wanted to walk in order to diffuse my sense of alarm; but a taxi seethed along beside me and I stopped it. Waves of water seemed to part under its wheels, and the street lights had frayed whitish edges. Submerged in the taxi's dark little cave I watched the meter, not because I thought I might not have enough money on me, but because it was the only thing I could see clearly. Rain spattered diagonally on the windows and we were held up interminably at Marble Arch" (*FFE* 161).
- Rachel arrive à Venise : "I was shaken on arrival, as I knew I should be, by the ride in the water taxi from the airport [...] As I cowered in the little cabin, wincing every time we struck a wave, I could feel the beat of my heart in my throat, in my stomach, and willed myself to a scrupulous calm. It was raining of course: through the spattered windows I could make out only a swelling sea of grey. Sky and water seemed to merge in a dull uniformity. Low cloud and watery swell, combined with the jittery motion of the launch, made me fear for my powers of endurance, which, I think, up to that

buvant un verre d'eau déclenche son hydrophobie.[1] Une visite à la piscine municipale équivaut pour elle à un cauchemar.[2] Le visage de Dorrie, défiguré par les larmes lorsque sa fille la quitte, est qualifié de "*drowned face*" (*FFE* 185). Venise, la ville des amoureux, où se rend son amie Heather pour vivre son amour-passion, laissant derrière elle sa mère mourante, représente pour elle l'horreur suprême.[3] L'agonie de Dorrie à la clinique devient noyade.[4] La remarque de Rachel : "*I had odd fears of death by water*" (*FFE* 34), ne peut manquer d'évoquer la quatrième partie du poème d'Eliot, intitulée "Death by Water." La seule vue de l'eau inspire à Rachel des images de mort : "*I think it was actually the sight of water and some vague but powerful fear of being sucked into it* [...] *my leg, when I inserted it, immediately looked blanched and dead* [...] *I thought I must sink*"(*FFE* 61,62). L'image de l'eau qui aspire irrésistiblement vers les profondeurs fait aussi écho à celle d'Eliot : "Entering the whirlpool." L'eau de la piscine menace de faire perdre la raison à Rachel : "*I felt I must surrender, break down*" (*FFE* 62).

Cet élément liquide effrayant, qui hante les rêves de l'héroïne, symbolise la passion romantique ; ses rêves de noyade lui font le même effet que l'opéra *La Bohême* : "*When I thought of those great operatic emotions I felt for a moment, a quaking, a dissolution, as I had when I surrendered to the drowning waters of my dreams*" (*FFE* 117). Si cet amour-passion lui inspire tant d'effroi c'est parce qu'il crée une dépendance et fait inéluctablement souffrir un jour, puisqu'il ne peut durer éternellement : "*I sometimes have these odd dreams* [...] *In dreams I bear children, sink smilingly into loving arms, fight my way out of empty rooms and regularly drown*" (*FFE* 81). Même si Rachel

---

point, had never let me down" (*FFE* 188).
- "nor would I ever choose such a watery place for my delectation [...] Frequent showers of rain kept me dodging from café to café, staring out from behind silver-streaming windows for a glimpse of that black-clad figure" (*FFE* 191).

1 "my hydrophobia seemed to darken the edges of my mind and even the sight of Robin pouring glass after glass of water down his throat made me uneasy" (*FFE* 153).

2 "I could hear the peculiar muted din of water being disturbed and I began to shiver [...] I retreated to the side, coughing and in a hysteria of fear" (*FFE* 61).

3 "I knew Venice but always avoided it. It was the ultimate nightmare: a city filled with water" (*FFE* 186).

4 "She [Dorrie] looked as though she were drowning" (*FFE* 162).

refuse l'amour romantique impossible de toutes ses forces, elle est néanmoins irrésistiblement attirée par cette passion destructrice, dans laquelle elle rêve de se noyer :

> *If I am at home, I try not to look at the windows, but find I am drawn to them, as if made to watch, repelled yet fascinated by the falling sheet of water, wondering what it would be like to stand in it and let my head fall back and my mouth and eyes fill. But this, of course, is to be resisted, as is any kind of relaxation on my vigilance. The temptation is both horrifying and enduring, and can never be resolved.* (*FFE* 177)

Son rêve de se fondre ainsi dans les éléments fait penser au fantasme beckettien de se dissoudre dans l'eau et dans la terre, ou, plus encore, dans la boue.

Brookner montre que son héroïne timorée opte pour une version édulcorée, plus "*bourgeoise*" (*CE*105) ou plus "réaliste," du rêve d'amour romantique. Elle rêve d'un amour raisonnable, sans passion, sans héroïsme, sans danger. L'intrigue tragique des textes romantiques "authentiques" est rejetée en faveur d'une intrigue sentimentale. La crainte et la passivité se sont substituées au courage et à l'énergie du vrai romantique. L'impossible passion est transformée en bonheur possible et la perspective d'intégration sociale a remplacé la solitude et la révolte. Le rejet de la fin tragique glisse vers l'espoir d'une conclusion heureuse —"*she had a plain girl's faith in a happy ending*" (*FR* 19). La sécurité prend le pas sur la folie, comme l'exprime Edith : "*a well-regulated love* [...] *certainly not emotional anarchy.*" Celle qui se définit comme auteur de "*romantic fiction*" se défend de l'appellation "romantic," introduisant elle-même une ambiguïté dans le terme :

> *I am not a romantic. I am a domestic animal. I do not sigh and yearn for extravagant displays of passion, for the grand affair, the world well lost for love. I know all that and know that it leaves you lonely. No, what I crave is the simplicity of routine.* (*HL* 98)

Effectivement, il ne s'agit en aucun cas de renoncer au monde par amour, comme le précise Brookner à Haffenden à propos d'Edith :

"*Yes, that is the ideal, isn't it? It is the natural order. She would like romance to end in domesticity.*"[1] Blanche aussi parle de : "*the sheer pragmatism of marriage*" (*MIS* 96).

L'héroïne rêve du grand amour, mais puisqu'elle sait que l'amour-passion est incompatible avec le mariage — "*Passionate love affairs were not compatible with marriage*" (*LF* 87) — elle opte pour une version plus réaliste, car elle ne veut pas souffrir. L'aspect "fatal" de la passion que refuse l'héroïne a changé de sens ; les risques que comportent ce type d'amour sont bien plus terre-à-terre : en succombant à la passion, ce n'est pas la mort qu'elle risque, mais tout simplement la souffrance, de vieux jours solitaires ou le souci de vieux parents, et l'humiliation sociale, l'exclusion. L'amour-passion de Stendhal est réduit à l'"amour-vanité," par frilosité.

Dans *Look at Me*, Frances, comme Rachel, associe le terme "*fatal*" à la passion qu'elle rejette. Il est clair que ce terme ne se réfère pas à la mort, mais à la souffrance qu'apporte un amour clandestin. Ce que Frances appelle "*That last time, the time of which I never speak*" (*LM* 122), semble avoir marqué l'héroïne pour la vie.[2] Plus insupportable encore pour Frances que le déchirement entre amoureux, est l'humiliation : "*I had been humiliated, and had been enjoyed precisely because I was humiliated*" (*LM* 122). Si Frances veut que sa relation avec James reste platonique jusqu'à ce qu'elle soit assurée de l'épouser, ce n'est pas par vertu, mais par peur de souffrir à nouveau. La douleur réaliste des retours solitaires dans le petit matin glacial, avec pour seule compagnie des larmes refoulées, des vêtements froissés dissimulés et des espoirs bafoués, a remplacé la mort grandiose à deux, le départ sur un navire doré.

Mais ce que craint le plus l'héroïne c'est une vieillesse solitaire, qui inspire un sentiment d'effroi à toutes les héroïnes. Frances est épouvantée par la perspective de finir ses jours comme Miss Halloran

---

[1] Haffenden 71.

[2] "I knew about love and its traps. How it starts well, how mistakes are made, how in moments of confidence or unbearable pain, things are said which can never be unsaid [...] that cynicism of desire and contempt so strangely mingled that I had previously known. That secrecy, that urgency, that bitterness, that lack of hope [...] those stratagems and those returns in the early hours of the morning, weeping, my coat huddled round me to conceal the clothes so hastily put on and now creased. The concealed pain, the lying morning face. I could not go through all that again" (*LM* 95, 121-122).

qui passe ses journées à la bibliothèque pour fuir la solitude, ou comme la vieille Miss Morpeth, son ancienne collègue, dont le seul rêve est d'aller rendre visite à sa nièce en Australie. Elle espère bien que l'amour de James la délivrera de la triste existence de ces "vieilles filles," dont elle imagine la vie routinière et les soirées solitaires, passées allongée sur un étroit lit d'hôtel, sirotant un verre de gin en lisant l'horoscope.[1] Rachel aussi, a peur de vieillir coupée du monde, à attendre d'être invitée à participer à l'existence des autres ; elle est épouvantée à l'idée des longues journées creuses et des repas dans des restaurants vides (*FFE* 204). Pire encore serait une vieillesse consacrée à s'occuper d'une mère ou d'un père âgés. Dans *Providence*, lorsque Kitty s'aperçoit que les deux vieilles femmes qu'elle observe dans un jardin public, et qui ont l'air si pauvres et aigries, sont mère et fille, elle est consciente que c'est la peur de cette image terrifiante de la "vieille fille" sacrifiée à sa mère, qui motive avant tout son désir d'épouser Maurice : "*For the woman whom Maurice would deliver would be saved for ever from the fate of that grim daughter...*" (*PR* 94).

Les textes soulignent à répétition qu'en se mariant, l'héroïne de Brookner recherche avant tout la respectabilité sociale. Dans *Family and Friends*, Sofka explique à sa fille célibataire pourquoi elle doit se marier : "*They talk about you. As if you had some fatal illness* [...] *but they will not talk about you after your wedding*" (*FFE* 133). La véritable raison pour laquelle Kitty souhaite épouser Maurice, c'est justement pour éviter l'humiliation sociale : "*Maurice's choice* [la femme qu'il épousera] *would be spared the humiliations that lie in wait for the unclaimed woman*" (*PR* 94). Comme Eveline dans la nouvelle de Joyce ("Then she would be married — she, Eveline. People would

---

[1] "I was not in love with James, but there was something to get up for in the morning, other than the withering little routine that would eventually transform me into a version of Miss Morpeth, although I had no niece in Australia who might brighten my last years. Nor would I turn into Mrs Halloran, still game, but doomed to hopelessness. No glasses of gin for me, no bottle in the bottom of the wardrobe of a room in a hotel in South Kensington, no evenings lying in the bed dressed in a housecoat too young and too pink, casting superior horoscopes for those who fear the future. With what thankfulness did I register my deliverance from this dread which had possessed me for as long as I remember" (*LM* 85-86).

treat her with respect then"),[1] l'héroïne de Brookner souhaite avant tout un statut social. Les romans de Brookner font écho à la première phrase ironique de *Pride and Prejudice* ("It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife") : "*She knows that possession of a husband confers status on a woman...*" (*FF* 125).[2] Brookner commente la décision d'Edith Hope : "*As I wrote it I felt very sorry for her and at the same time very angry: she should have married one of them — they were interchangeable anyway — and at least gain some wordly success, some social respectability.*"[3]

Brookner se moque de cette version "bourgeoise" du rêve d'amour romantique. Le nom de plume que porte l'héroïne de *Hotel du Lac*, qui est elle-même romancière, n'est sûrement pas un hasard. Elle se définit comme "*a writer of romantic fiction under a more thrusting name*" (*HL* 8). Ce pseudonyme, qu'elle définit comme "plus provocateur" n'est autre que "*Vanessa Wilde*" (*HL* 74), appellation ironiquement grandiose pour celle qui se nomme en réalité "*Hope.*" Wild/Hope : le romantisme ainsi perçu a perdu sa composante violente, incontrôlée, passionnée, héroïque et c'est peut-être le terme "romanesque" qui convient mieux à cette version "apprivoisée." Brookner utilise sans doute aussi la référence à Oscar Wilde pour exprimer l'ironie présente dans le décalage entre, d'une part, la rébellion et la recherche de sentiments intenses de ce dandy et hédoniste qui affichait un esthétisme flamboyant, et, d'autre part, les espoirs plus terre-à-terre d'intégration sociale de l'héroïne. Peut-être pouvons-nous aussi y voir un clin d'œil supplémentaire au lecteur : ce roman qui est censé traiter de "l'idéal de l'amour,"[4] serait coupé de toute réalité et de toute considération morale, n'étant que "l'art pour l'art," comme pour le principal représentant du mouvement "esthétique" de la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre.

---

[1] Joyce, James. "Eveline." *Dubliners*. Londres: Famingo, 1994. p. 38.

[2] Rachel imagine les motivations de Heather lorsque celle-ci se marie à nouveau : "She would, once again, have the status of a married woman..." (*FFE* 200).

[3] Guppy 154.

[4] "The *ideal* of love," d'après l'auteur elle-même. Haffenden 73.

Cette vision affadie qu'a l'héroïne de l'amour romantique a ses origines dans les romans sentimentaux du dix-neuvième siècle. De plus, cette conception fait partie d'un héritage littéraire plus global, qui prend ses racines dans la romance médiévale et le conte de fées. Le romantisme est repris, et davantage vulgarisé, par le roman de gare, le cinéma, la chanson et la peinture, pour être transmis de mère en fille, pour former un véritable "mythe," comme le dit Anna, l'héroïne de *Fraud* : "*so that now it had achieved the status of a myth or a fairy tale*" (*FR* 37).

Le mythe d'amour romantique de *Cendrillon* (*SL* 7) et celui de *La Belle au Bois Dormant* (*LP* 68) est propagé par le "roman de gare." Dans *A Start in Life*, Helen, mère de Ruth (comme Thérèse, mère de Kitty dans *Providence*, Mrs Percy, mère de Lewis dans *Lewis Percy*, et celle d'Edith *dans Hotel du Lac*) a toute une collection de ce que le narrateur qualifie de "*romantic novels*," notamment ceux de Georgette Heyer (*SL* 64) : "'*Nothing with an unhappy ending*'" (*SL* 42).[1] Le père de Fay (*Brief Lives*) était directeur d'une salle de cinéma dans les années trente et quarante, et l'héroïne, adolescente à l'époque, explique que les films "innocents" de la fin des années trente et du début des années quarante ont influé sur la conception de la vie, ainsi que le comportement, d'une ou deux générations de jeunes gens[2] : "*Our lives were shaped by the cinema, in a physical and a moral sense*" (*BL* 12). Il s'agit de la génération de la mère de Fay et de celle de l'héroïne elle-même : "*My mother believed in these things and I did too*" (*BL* 12).[3]

---

[1] "She [Helen] had got to the part where the governess, maddened by despair at the rakish ne'er-do-well younger son's forthcoming engagement to the neighbouring squire's daughter, has rushed out into the night and is about to be discoverd sobbing on the moor [...] Deserting the glittering lights of the ballroom, the ne'er-do-well, his black curls streaming in the wind, finds a tiny fragile figure all but spent with exhaustion. Cradling her roughly in his arms, he realises that she is his own true love. The book-jacket shows the deserted fiancée, in vast crinoline, staring in agony through the window, with a dancing couple and chandelier in the background" (*SL* 119-120).

[2] "Those innocent films of the late 30s and the early 40s influenced the outlook and the behaviour of a generation or two of young men and women" (*BL* 12).

[3] "The heroine was, more often than not, a plucky orphan [...]. The convention was that the hero should be of more elevated rank, that he should be astonished, beguiled, and finally swept off his feet by this spirited little nobody, who nevertheless was always impeccably turned out [...] In virtually every Hollywood comedy there would be a villainous comic chorus of snobs, with cigarette holders and archaic hats — usually the hero's mother and a discarded fiancé or two — all of whom would be vanquished by the heroine's pertness and the hero's sincerity. There would, inevitably, be an offer of

Les rêves de Fay ont aussi été façonnés par certaines chansons des années trente (*BL* 125), dont nous donnons le texte original intégral dans l'annexe VI. Elle cite "*Only Make Believe*" (de Jerome Kern), "*You are my Heart's Delight*" (de Harry Graham et chanté en allemand par Richard Tauber), et surtout "*Arcady*" (écrit par Lionel Monckton et Arthur Wimperis). Dans *A Misalliance*, c'est le tableau *Bacchus et Ariane* du Titien, à la *National Gallery*, qui illustre le rôle que joue la peinture dans l'élaboration du "mythe" (voir l'annexe V. 16 pour la reproduction de ce tableau).

Si l'héroïne s'est débarrassée de l'aspect tragique du "vrai amour romantique" pour le remplacer par l'espoir "plus réaliste" du bonheur sur terre, elle en conserve toutefois la composante merveilleuse, mais transformée en une sentimentalité, écœurante au vingtième siècle, comme le font ressortir les textes des chansons choisies par Brookner. La passion correspond à un envoûtement irrésistible ("For you have cast a net around me, And 'neath a magic spell have bound me"), comme dans le tableau *Bacchus et Ariane* ("*that ecstatic moment of recognition*"). L'Amour est exclusif ("Yours, yours alone"). "Cette union" de conte de fées est avant tout "heureuse,"[1] tel un rayon de soleil dans la nuit ("You are my Heart's Delight [...] You make my darkness bright, when like a star you shine on me" — "Hand in hand with pleasure. Land of Love and land of Mirth, land where peace and joy had birth"). L'Amour est associé au soleil, à l'été, à la chaleur ("Summer never passes," "Warm the wind"). Bruno Bettelheim explique que "dans les contes de fées cette union est tout autant celle des esprits et des âmes que celle des corps [...] l'image de l'harmonie réalisée avec l'autre, représentée par la personne de l'autre sexe."[2]

---

marriage, for they were very moral tales. A girl won through by charm, or personality, not by influence, while if the hero ever had any base idea of seduction he was soon reformed by the virtue demonstrated by the object of his fascination — it was never, ever, passion — until such a time as the knot was tied, to the accompaniment of a full-blown song and dance extravaganza" (*BL* 12).

[1] Bettelheim 346.

[2] Bettelheim 342 et 346. Ce que dit Bettelheim 335, sur le sexe des personnages des contes de fées va dans le sens de notre hypothèse que Lewis n'est que l'homologue masculin des héroïnes de Brookner : "Dans les contes de fées, les personnages des deux sexes apparaissent dans les mêmes rôles [...] il y a autant de héros qui volent au secours de leur bien-aimée que d'héroïnes qui montrent la même détermination et le même courage en sauvant leur prince charmant."

Cette image de l'amour romantique, évoquant paix de l'esprit et espoir ("peace of mind," "hope anew"), est bien éloignée d'une passion tragique.

La conception "idéalisée" que se fait l'héroïne de l'amour est clairement inspirée par ce genre de texte. Elle le perçoit comme une source de bonheur suprême,[1] un éternel tête-à-tête amoureux,[2] des soirées paisibles à deux,[3] une entente parfaite,[4] une transparence totale,[5] une sécurité parfaite,[6] une harmonie fusionnelle, à la fois spirituelle et physique, exclusive entre deux êtres,[7] et une fidélité à vie.[8]

Une autre composante du mythe réside dans son aspect moral : individu et société sont harmonieusement réunis. La récompense toute naturelle de l'héroïne vertueuse est un mariage d'amour avec un homme de rang social élevé : "Tout se termine au moment des fiançailles, quand le prince lui tend la pantoufle de vaire, ou un anneau d'or dans certaines versions."[9] Les films des années trente et quarante

---

1 "Almost she was happy. Or perhaps she recognized this was how happiness felt. [...] But Ruth, [...] was content to experience the unlooked for exhilaration, to hope, to beg, that one day, some day, she might find a reason for feeling as she did, buoyant, serene, anaesthetized against everyday hurts. [...] Love, Ruth thought wistfully, must surely be this state of sublime ease. [...] Without love there can be no reason for hope" (*SL* 75-76).

2 "I wanted him to take me away. I wanted an [*sic*] hotel, near a lake, in the mountains, where nobody knew us. I wanted us to be alone" (*LM* 98).

3 "I rather desperately wanted to be alone with Owen [...] at a certain hour, usually at around five o'clock, we would begin to long for company" [...] When the light goes, and the curtains are drawn, it is only natural to turn to one's companion" (*BL* 54-55).

4 "What she was looking for was a man to whom explanations of her position would be unnecessary, for he would be so interested that information would flow between them, with no effort required on either side" (*FR* 65). "Her ideal of love between men and women has to do with quietude, propriety and the avoidance of hurt" (*FR*).

5 "At the beginning she had talked too much, too artlessly. Novices in love think they have to explain their childhoods, recount their entire history up to the moment of meeting the object of their choice" (*MIS* 11).

6 "My idea of absolute happiness is to sit in a hot garden all day, reading, or writing, utterly safe in the knowledge that the person I love will come home to me in the evening. Every evening" (*HL* 98). "And if she had one wish, it was to know that immunity, to be loved in such a way that even when parted from the other she would never be alone" (*PR* 62).

7 "Of course she dreamed of a lover [...] he made her aware of the strangeness of life, of its intrinsic strangeness, as they embarked together on that journey which only two can share" (*CE* 34). "The bed ultimately reached would be white, austere. This life would be possible with a lover, with whom in fact it would be idyllic" (*CE* 210).

8 "to me falling in love was a lifelong commitment, and the prospect of marriage a solemn undertaking" (*BL* 27).

9 Bettelheim 399.

reprennent cet idéal de fusion entre Moi et Monde par le biais du mariage : "*they were very moral tales* [...] *it was never, ever, passion — until the time the knot was tied...*" Il est à noter aussi que dans le tableau devant lequel l'héroïne rêve (fascinée par la force irrésistible de cet amour instantané et par la joie de vivre exubérante qui imprègne tout le tableau), Dionysos/Bacchus épouse Ariane, jeune femme dont la beauté le subjugua.

L'héroïne de Brookner, tout en accédant par là même à un statut de femme respectable, désire avant tout faire un merveilleux mariage d'amour, comme le disent Fay dans *Brief Lives* : "*it is marriage which is the great temptation for a woman...*" (*BL* 72) ou Rachel, dans *A Friend from England* : "*Listen, Heather, I wanted to get married once. Of course I did*" (*FFE* 157). Quand Louise, la grand-mère de Kitty dans *A Start in Life* lui dit : "'*A toast, ma fille* [...] *Que tous vos rêves se réalisent*'" (*PR* 102), il s'agit bien de mariage. Kitty attend autre chose de son amant, Maurice Bishop, que ces brèves rencontres en amoureux[1] : "*Ah! thought Kitty with anguish, the white wedding, the flowers*" (*PR* 94). Cet espoir a été inculqué à Kitty depuis l'enfance :

> *Marie-Thérèse showed her daughter the beautiful pale pink wedding dress and said, 'When you are ready, Maman Louise will make one for you'* [...] *'Maman Louise,' cried the child in Grosvenor Street, 'Will you make me a wedding dress?' 'Yes, my pigeon,' said Louise, 'and Papa will make the cake.'* (*PR* 11)

De même, dans *Fraud*, Anna est obsédée, depuis l'adolescence, par un rêve qui lui revient souvent lorsqu'elle dort :

> *In the dream she was seated tidily and expectantly before a slice of cake* [...] *a dream cake, iced and filled and crowned with crystallized grapes. She took up her fork and plunged it into the cake, which immediately fragmented and revealed a gold wedding ring.* (*FR* 37)

Brookner utilise conventionnellement le symbolisme du raisin, fruit à pépins, pour représenter la fertilité, l'immortalité par la descendance, comme elle le fait pour la grenade, qu'elle associe aux rivales de

---

[1] "Kitty had loved him for two years and had entertained secret hopes" (*PR* 20).

l'héroïne. Ce rêve de raisins signifie qu'Anna désire des enfants. L'anneau caché dans le gâteau fait écho à la bague dissimulée dans le "barmbrack" de "Clay," dans *Dubliners* et aussi au jeu de divination joué la veille de la Toussaint : celle qui trouve l'anneau se mariera.

Si l'idée que se fait l'héroïne de l'amour et du mariage est intrinsèquement contradictoire, ridicule et utopique, celle qu'elle se fait de l'homme idéal l'est tout autant, car il réunit deux catégories d'hommes, qui sont l'antithèse l'un de l'autre : l'amant (le héros romantique) et le mari. L'héroïne rêve de l'amant idéal, mais voudrait qu'il se comporte en mari parfait. Brookner montre la bêtise de ce fantasme en illustrant ces deux types masculins par des personnages que rencontre l'héroïne et qui sont comparés à des stéréotypes littéraires devenus clichés : le prototype du héros romantique, Mr Rochester et le mari exemplaire, St John Rivers (*CE* 43), que la vertueuse Jane Eyre rejette en faveur du premier — il est à noter que dans le roman de Charlotte Brontë, le séducteur que la gouvernante réussit à épouser est ironiquement un homme aveugle et amoindri.

L'héroïne ne peut se défaire de l'attrait que représente l'image exagérée qu'elle se fait du héros romantique — "*exciting, challenging*" (*SL* 103), "*hard, fierce, brutal men*" (*FF* 15), "*ruthless, faceless lover*" (*CE* 104) — même si elle porte un regard lucide sur ceux qui croisent son chemin. Kitty perçoit Mr Pascoe, enseignant séduisant qu'elle rencontre dans le train (et qualifie de "*A Romantic hero*" avec "*a Byronic head*") comme un être ridiculement narcissique[1] et complètement égocentrique,[2] qui affiche du dégoût pour son entourage.[3] Blanche ne peut s'empêcher d'admirer la beauté de Paul, le mari de Sally, mais se reproche d'avoir un moment oublié que ce "physique romantique" cache presque toujours un manque de fiabilité.[4] L'aventurier instable et imprévisible,[5] qui fait tant rêver Harriet, est

---

1 "he kept turning his head aside so as to present himself in three-quarter profile" (*PR* 110).

2 "so impossibly self-absorbed" (*PR* 110).

3 "he shook his handsome head and looked so genuinely disgusted" (*PR* 110).

4 "his romantic looks carried a message of unreliability. But romantic looks so often do, she [Blanche] reproached herself" (*MIS* 107).

5 "he was a prodigious man who was made for adventure in the wider world, and whom the same four

décrit par elle-même comme irrésistible — "*the villainous hero of romantic fiction, the cruel lover who breaks hearts and thrills women*" (*CE* 43) -- comme Steerforth dans *David Copperfield.*

À l'opposé se trouve le mari idéal, comme le professeur Duplessis que rencontre Ruth à Paris. Après avoir annoncé que "*Professeur Duplessis was not her ideal of a romantic lover*" (*SL* 103), la description qu'en donne l'héroïne correspond, à quelques nuances près, exactement à tout ce qu'elle recherche chez un homme : il est patient, sérieux, intellectuel et surtout attentionné, gentil et sécurisant,[1] mais il est vieux et il n'est pas beau. L'ironie est accentuée par le fait que ce monsieur est marié et s'apprête à tromper son épouse avec la jeune étudiante. Duplessis ressemble à Freddie, l'époux fidèle et "pantouflard" de Harriet, qui lui inspire tant d'ennui et de dégoût.

L'idéal d'amour ne concerne pas seulement l'amour sexuel, mais représente la conciliation de toutes les contradictions inhérentes à la vie, dans la simplicité puérile d'une vision qui réunit non seulement amour et mariage, amant et mari, mais aussi parents et époux. La chanson "Arcady" insiste sur l'aspect enfantin du rêve : "Arcady is always young," "Summer never passes," "Dimpled youth goes down the glade." Le rêve d'Alfred dans *Family and Friends* résume celui de toutes les héroïnes de Brookner :

> *With his mother there to care for him and with Nettie to love, Alfred's dream is crystallized, and in a curious way this dream will survive unmodified throughout his adult life. It seems to Alfred that there are two kinds of love: the one that cares for your welfare, your food, your comfort, and the one that engages your wildest dreams and impulses. At this blessed point in his life, still in childhood, Alfred possesses both types of love, sacred and profane.* (*FF* 47-48)

Le rêve est de concilier amour maternel et sexuel, amour sacré et profane, mère et épouse, père et époux, sans qu'il y ait de cassure avec

---

walls, however welcoming, would irritate beyond endurance" (*CE* 41).

[1] "He was about fifty, comfortable looking, rather heavy. He was watchful and patient and kind; he loved information and he dealt with it seriously. He remembered everything she told him, nodding his head over it. He would never harm her, of that too she was sure. She nearly trusted him; of that too she was sure. He was neither exciting nor challenging [...] she would feel unprotected without his neutral, faintly resigned presence..." (*SL* 103).

son enfance et ses parents lors du mariage. Dans *Fraud*, Anna non plus n'imagine pas qu'on puisse abandonner ses parents pour se marier : "*She would be happy to make him comfortable. In return he would make her into a married woman, and together they would look after her mother*" (*FR* 64). Rachel pense au parcours idéal que suivra Heather :

> *She would glide from virginity to matronhood with no sense of a change in her condition: she would duplicate her mother, succeed her, and no doubt become the centre of the family circle in her own home, with the full approbation of that mother whom she planned so closely to copy.* (*FFE* 47)

Et elle ajoute que cet itinéraire sans faille qui fait de la jeune fille vierge une mère, par une transformation harmonieuse d'une génération à la suivante, est "presque asexué."

Cette vision pas très originale perçoit l'expérience de la sexualité comme l'ennemie qui pollue et détruit tout ce qui est entier, qui représente la déchirure initiale et mène à l'éclatement de la famille et à la fin de l'enfance. L'héroïne de Brookner ne veut pas renoncer à l'innocence de l'enfance, représentée par la cellule familiale que Rachel voudrait préserver chez les Livingstone et qu'elle qualifie de "*prelapsarian*" (*FFE* 55) ou "*untouched* [...] *by adult considerations, hermetic, indifferent to the world's events and news*" (*FFE* 55). C'est cet univers paradisiaque de l'enfance[1] que Rachel cherche à perpétuer lorsqu'elle essaie d'empêcher Heather d'aller vivre à Venise : "*what I had been trying to do was to preserve that little family in all its pristine innocence*" (*FFE* 159).

Lorsque Lewis Percy fait référence à "*his wish for wholeness*" (*LP* 41), il évoque cette époque où il n'y a pas encore de rupture entre le moi et le monde, où la souffrance n'a pas encore brisé l'univers harmonieux de l'enfant.[2] L'œuvre de Brookner exprime la nostalgie de cette unité perdue de l'enfance et le refus de la rupture que représente

---

[1] Appelé "transparency" par Lewis (*LP* 41), et qualifié de "virginal," "pre-pubertal" ou "free from any kind of adult stain" par Harriet (*CE* 142).

[2] Comme le dit Lewis : "What he craved was a return to his earlier self, before sadness had come into his life" (*LP* 40).

l'expérience de l'homme. "La nostalgie de l'expérience enfantine est consubstantielle à la nostalgie de l'être."[1] Selon Béatrice Didier, une des constantes de l'écriture féminine est cette nostalgie de l'enfance, cette "époque heureuse où [les femmes] se figurent un désir diffus, sans loi et sans entrave," cet "espace-temps absolument original et [...] fort peu marqué par le rationalisme de l'âge adulte."[2] L'évocation de cet univers sensoriel, de cette image de l'Eden est celle d'un sentiment de plénitude, qu'aucune déchirure, aucune conscience d'un destin mortel n'a souillée.

L'idéal d'harmonie de l'héroïne s'étend à l'univers : celui-ci devrait être comme dans les chansons qui évoquent un monde merveilleux de nymphes gambadant parmi les fleurs d'une nature bénéfique ("Flying nymph and laughing faun Sport among the roses") et sur laquelle sourit un Dieu bienveillant ("Your light divine"). La protagoniste aimerait croire que toutes les souffrances seront récompensées dans un monde meilleur, comme le promet la Bible lue par Kitty.

Ainsi Brookner décortique les divers aspects du "mythe d'amour romantique moderne" et montre que la notion même est paradoxale. Le rêve de l'héroïne est "idiot" et impossible, car l'idée qu'elle se fait de l'amour romantique est intrinsèquement contradictoire : après avoir enlevé l'élément tragique inhérent au "vrai romantisme," elle introduit une composante terre-à-terre dans le rêve, tout en conservant l'aspect merveilleux d'un amour parfait.

Non contente de mettre en évidence la sentimentalité mêlée de pragmatisme du mythe, ainsi que ses contradictions inhérentes, Brookner s'acharne à le tourner en dérision.

Ce "romantisme moderne" (en dépit du fait qu'il comprend un

---

[1] Durand, *Les structures anthropologiques* 467.
[2] Didier 24 et 260.

aspect terre-à-terre) reste complètement détaché du réel, comme le soulignent ironiquement les chansons qui l'inspirent. Ce rêve se situe toujours dans un monde lointain et imaginaire : "Far away in Arcady." Ce n'est que du "faire semblant" : "Only make believe I love you, Only make believe that you love me," "pretending," "just supposing." Qu'importe si l'amant dont on rêve n'existe pas : "Tho' the cold and brutal fact is you and I have never met." Néanmoins, "Make believe I love you" est opposé à "To tell the truth I do," dans un effort pour réconcilier malgré tout rêve et réalité, même si on sait que ce n'est pas possible : "Our dreams are more romantic than the world we see." C'est ce que dit le narrateur omniscient de *A Start in Life* : "*You cannot think about a man if he is there. With absence grows romantic love*" (*SL*103). Ces chansons contiennent les mêmes tensions entre espoir et réalité que l'on trouve chez l'héroïne, et c'est pourquoi elle ne peut pas les chanter sans émotion : "*Sometimes my voice broke on a high note but I sang on, for those songs said better than I could the emptiness and longing of my life.*[...] *the words seemed unbearable* [...] *there were tears in my eyes*" (*BL*125). Dans "Clay" de Joyce, Maria se trompe en chantant "I dreamt that I dwelt," révélant son désir inassouvi d'être aimée.[1]

Brookner se moque davantage de cette sentimentalité "à l'eau de rose" en ayant recours au burlesque, procédé dans lequel le trivial remplace le noble, le comique se trouvant dans le décalage entre le sujet et sa mise en forme littéraire. "Le travestissement burlesque modifie [...] le style *sans modifier le sujet*,"[2] récrit un texte noble en conservant son action, "c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement [...] mais en lui imposant une tout autre *élocution*, c'est-à-dire un autre style..." C'est transposer le style noble du récit et du discours des personnages "en style familier, voire vulgaire."[3]

L'auteur parle du romantisme moderne édulcoré en termes de nourriture sucrée et écœurante. Le gâteau dont rêve Anna est

---

[1] Joyce, James. "Clay." *Dubliners*. Londres: Flamingo, 1994. p. 118.

[2] Genette, *Palimpsestes* 29.

[3] Genette, *Palimpsestes* 67.

particulièrement douceâtre et elle aimerait ne se nourrir que de mets sucrés — "*her ideal remained food of luscious sweetness and unctuosity _ jellies, puddings, custards...*" (*FR* 37). Si Tissy aussi se gave de chocolat — "*filling her mouth with chocolate* [...] *as if sugar were her natural and only diet*" (*LP* 112) — c'est parce qu'elle rêve d'amour. Lorsque Lewis est invité à prendre le thé chez les Harper, la cour qu'il fait à Tissy est marquée par une profusion de gâteaux, les uns plus écœurants — "*the drenching sweetness of these offerings*" (*LP* 63) — que les autres.[1] Les rêves d'amour héroïque de Lewis se ramollissent au contact de cette nourriture qui est qualifiée de "*dangerously emollient*" (*LP* 67), pour se transformer en érotisme fade : "*If he nibbled her ear it would break off and melt in his mouth like marzipan*" (*LP* 67). De même, dans *Providence*, Kitty associe à jamais l'érotisme au goût sucré de croissants aux amandes et de chaussons aux pommes, dont elle et Maurice se sont gavés avant de s'embrasser : "*They ate ravenously, their mouths perfumed with the sweet mixtures. When they kissed, they exchanged identical breaths, and she made a vow she would never forget that particular taste all her life*" (*PR* 126).

Brookner a aussi recours à l'autre forme de burlesque : alors que le travestissement burlesque conserve le sujet et modifie le style, la parodie conserve le style et modifie le sujet. Elle se sert de la parodie dans son sens le plus traditionnel pour montrer que le rêve d'un mariage merveilleux représente non seulement une version édulcorée du vrai romantisme, mais que le pragmatisme prend le pas sur le merveilleux. "L'essence de la parodie est de substituer toujours un *nouveau sujet* à celui qu'on parodie : aux sujets sérieux des sujets légers et badins..."[2] Les grands idéaux sont ramenés à une réalité banale pour dévoiler les véritables motivations qui poussent au mariage, avec un réalisme qui leur enlève toute illusion de grandeur. Le sujet banal est traité avec un sérieux exagéré qui devient ridicule, comme dans la

---

[1] "he had been presented with a coffee gâteau crowned with whipped cream and a ginger cake with a melting base of pear and crushed walnut. Clearly he was expected to eat both. Tissy, whose appetite was remarkably steady, offered him further dishes of tiny macaroons and small but abundant iced biscuits" (*LP* 63).

[2] Genette, *Palimpsestes* 29.

parodie d'épopée de Pope, *The Rape of the Lock* ou dans la parodie des romans de chevalerie, *Don Quichotte*.

Brookner a recours à cette forme de parodie dans deux romans. Dans *A Start in Life*, elle montre l'attente romanesque du point de vue féminin, avec Ruth qui se perçoit en héroïne victorienne. Dans *Lewis Percy*, l'auteur présente la quête romanesque d'un point de vue masculin, Lewis s'imaginant en héros du dix-neuvième siècle. En ridiculisant leurs espoirs romanesques, Brookner met en lambeaux le leurre du mariage merveilleux et parfait, contracté par amour spontané, en montrant qu'il est plutôt entrepris (par les deux sexes) pour des raisons bien plus terre-à-terre. Avec une lucidité cruelle, le masque est arraché pour montrer la platitude des entreprises humaines, pour souligner que derrière tout grand principe se cachent des mobiles mesquins, que les êtres sont mus par l'égoïsme, la lâcheté et les intérêts matériels.

Dans *A Start in Life*, lorsque Ruth attend fièvreusement la rencontre prévue avec Richard, l'attente romanesque féminine est parodiée. Ruth, qui recherche avant tout la sécurité affective et matérielle, dans un cadre bien ordonné et prévisible, reflète l'attitude de toutes les héroïnes qui rêvent du grand amour. Brookner occulte tout aspect merveilleux, met le quotidien banal au premier plan et le traite avec un sérieux exagéré : le but ultime de Ruth est de recevoir Richard à dîner[1] et de lui préparer le parfait repas pour son ulcère,[2] repas qui lui sera présenté par une femme en habits victoriens,[3] dans un intérieur parfaitement tenu.[4]

La préparation du repas de Richard couvre plusieurs chapitres et devient une véritable obsession pour Ruth. Le comique vient par ailleurs de l'exagération des préparatifs et de l'attente. L'héroïne se livre à une véritable recherche pour trouver le plat parfait pour

---

[1] "Ruth had no expectations of this kind [to be any good in bed]. But it did cross her mind that she might invite Richard for a meal" (*SL* 39).

[2] "Ruth read cookery books to find the perfect meal for Richard's ulcer" (*SL* 41).

[3] "Ruth saw herself, in a long skirt and her Victorian blouse and cameo, casually taking the complete dish from the oven when Richard arrived" (*SL* 44).

[4] "On wings of love she cleaned and polished everything" (*SL* 40).

l'ulcère de Richard. Elle s'en va en quête de la recette de "*chicken casserole.*" Les conseils de Mrs Cutler, la femme de ménage de ses parents, et d'Anthea, l'amie de Ruth, tournent la quête de l'héroïne en dérision. Au lieu de la fine recette que recherche Ruth, Mrs Cutler lui propose une version plus "simple" (et plus anglaise) de "chicken casserole" : "*Well, you can buy some chicken pieces at Sainsbury's, put them in a Pyrex dish with a tin of Campbell's mushroom soup, and bung the whole thing in the oven for a couple of hours. Dead easy*" (*SL* 43). En dernier ressort, Ruth, l'intellectuelle, est obligée d'avoir recours au "*Larousse gastronomique*" de la bibliothèque municipale (*SL* 44). La veille, elle fait les courses, qui lui paraissent démesurées et a du mal à trouver tous les ingrédients, qui ne sont pas de saison.[1]

Le grand jour arrivé, Ruth se lève très tôt et, puisque la journée lui semble interminable,[2] essaie de la combler par un emploi du temps banal et minutieux.[3] Avec l'approche du moment tant espéré, l'accumulation de détails et de références à l'heure, souligne l'attente fiévreuse de Ruth. Les préparatifs culinaires et l'excitation croissante de la protagoniste sont entrecoupés de brins de toilette, occupations comiquement mises en parallèle avec les activités encore plus prosaïques de ses voisines, deux vieilles filles grincheuses, Miss Howe et Miss Mackendrick, qui sortent leur chat et leur poubelle en se disputant.

L'organisation minutieuse de Ruth est mise à mal par le retard de son invité. Après huit heures, les choses se gâtent. Le plat commence à brûler, Ruth rajoute du vin dans la casserole et se repoudre le nez.[4] Le riz cuit et recuit, elle le jette à la poubelle et recommence l'opération. Alors que, en désespoir de cause, son repas gâché, l'héroïne épuisée s'apprête à aller se coucher sans même ranger la cuisine, la sonnerie retentit : du même coup Richard a dérangé les deux vieilles voisines,

---

1 "She should have done all this two months ago" (*SL* 4).

2 "She returned home in the early afternoon and wondered what to do next" (*SL* 50).

3 "Half reluctantly she made some sort of timetable: the preparation of the meal, the bath, the insertion of the dish into the oven, dressing, and then what Mrs Cutler called the finishing touches" (*SL* 50).

4 "At a quarter past eight she was feeling rather ill [...] There was an ominous browning around the edges [de la casserole] and she added more wine. She then powdered her face, noting with dismay that her colour had disappeared..." (*SL* 53).

qui surgissent, affolées, sur le palier. Ruth remet hâtivement ses chaussures,[1] récupère ce qu'elle peut du dessert qui a pris un air dégoûtant,[2] prétend qu'elle n'a pas faim (puisqu'il ne reste pas assez à manger pour deux) et présente à son invité fatigué et peu disponible, une masse répugnante, qu'il dévore sans commentaire.

Lewis Percy est une parodie de la quête chevaleresque héroïque. Lewis s'imagine en chevalier, protecteur des faibles femmes,[3] entreprenant et audacieux.[4] En réalité, il a plutôt envie de se faire materner[5] par ces êtres mystérieux dont il a peur.[6] Son physique clownesque commence à l'inquiéter,[7] car il est loin d'être celui du beau "dandy" qu'il aimerait être[8] :

> *...with his gawky youth, the ankles and wrists that protruded from the sleeves of his tweed jacket and the turn-ups of his grey flannel trousers* [...] *His new National Health Glasses, with their pink rims, made him, he thought, look foolish. With the hair that obstinately raised itself in luxuriant waves and his rather large ears, he had an owlish and solemn air.* (*LP* 4, 19)

Il rêve d'aventure, mais l'occasion ne se présente pas dans son quotidien terne.[9] Finalement, ce qu'il souhaite vraiment étant la tranquillité de la routine,[10] Lewis adapte son rêve à la réalité[11] et part à la recherche d'une épouse comme en quête d'un trésor. La grande aventure héroïque se réduit ainsi au mariage.[12] Le prix que Lewis doit

---

1 "Ramming her feet back into her shoes..." (*SL* 56).

2 "The apple tart had finally burst its pastry bounds and she had had to scrape it together and serve it in a pudding bowl" (*SL* 56).

3 "He still retained a sense of chivalry towards women" (*LP* 55).

4 "He had learnt from fiction that boldness was the thing. Men had to be enterprising" (*LP* 24).

5 "Yet what he felt for women was precisely a kind of yearning sympathy, rather than anything bolder or more straightforward" (*LP* 24).

6 "however sympathetic he felt towards women their unadulterated company made him feel uncertain, at a loss" (*LP* 70).

7 "His appearance now began to give him cause for concern" (*LP* 19).

8 "very far removed from the dandyism that he thought desirable" (*LP* 19).

9 "The life of action, which he could not quite visualize, remained out of reach" (*LP* 21).

10 "He craved the sedative of routine..." (*LP* 39).

11 "He began to think that his official reading, which involved grown-up theories about heroism, and nineteenth-century heroism at that, might have led him, not exactly astray, but perhaps a little too far from normal concerns" (*LP* 53-54).

12 "He saw marriage as the sort of alternative to heroic action that he might eventually choose..."

payer, la mutilation physique qu'il doit subir pour atteindre une connaissance supérieure, est simplement la perte de sa virginité.[1] Le trésor, la princesse à sauver devient la première fille qu'il rencontre, Patricia Harper,[2] dite Tissy ("sissy": poule mouillée), enfant maladive et agoraphobe, qui n'ose pas sortir sans sa mère. Les nobles motivations chevaleresques se résument à la peur que ressent Lewis à l'idée de vivre seul dans la maison familiale après la mort de sa mère et au désir irrésistible de violer celle qui a l'air si pure.[3] Le dragon contre lequel le héros doit se battre et qui tient captive sa bien-aimée, est la mère de celle-ci, Mrs Harper, femme redoutable qui intimide Lewis.[4] Le lieu interdit, tabou, où elle est tenue prisonnière est une maison étouffante, aux murs rouges, une caverne, symbole de la matrice d'une mère exclusive, qui aspire Tissy chaque soir.[5] Ce petit garçon laid et vierge s'imagine être le Prince Charmant allant réveiller la Belle au Bois Dormant.

Sa quête lui semble difficile, avec de nombreux obstacles à franchir.[6] Avant de pouvoir agir, il doit séparer la fille de sa mère.[7] Sa première "mission" est de découvrir où elles habitent, en les raccompagnant craintivement à pied,[8] de se présenter à Mrs Harper,[9] puis de se faire inviter à prendre le thé, invitation qu'il accepte en rougissant[10] avant de prendre la fuite.[11] Sous l'œil de lynx de Mrs

---

(*LP* 24).

1 "A man's education, he thought, was necessarily a rather crude affair; proving one's manhood usually involved some act of destruction" (*LP* 24).

2 "he saw Tissy Harper as an ineluctable part of his quest" (*LP* 68).

3 "Her pale delicacy almost invited assault; making love to her would be like violating a nun" (*LP* 67).

4 "She looked tricky, hard to please, capricious, exigent" (*LP* 55).

5 "He saw the dark blushing cave into which Miss Harper was about to be subsumed in womb-like terms: this was to be a birth in reverse" (*LP* 59).

6 "there were many tasks ahead, many stages to be passed through on his progress to true adulthood, and if possible heroic stature" (*LP* 68).

7 "The problem now was how to divide the mother and the daughter [...] For he had to emancipate her from tutelage before he could do anything else" (*LP* 56).

8 "Lewis saw that they walked on decisively, disdaining the bus stop, and he did the same, thinking that at least he could find out where they lived. This did not seem to him underhand" (*LP* 57).

9 "So the meeting was effected" (*LP* 58).

10 "Lewis blushed again and thanked her" (*LP* 60).

11 "Having accomplished his mission, he was anxious to be gone" (*LP* 60).

Harper, Lewis s'approche timidement de Tissy, son but ultime étant de lui prendre la main.[1] La réussite de son stratagème lui semble bien décevante lorsque Mrs Harper le gave — timide et rougissant — de gâteaux.[2] Après quelques semaines sans voir l'objet de ses rêves, semaines pendant lesquelles il oublie d'y penser, Lewis s'étonne qu'il ait pu imaginer sauver Tissy.[3] Mais finalement, en attendant de trouver la femme qui lui est destinée, il décide de l'épouser, par lâcheté, puisque la solitude l'effraie.[4] Il repense à la jeune fille, avec pitié, et cédant à la sentimentalité, s'imagine qu'il l'aime.[5] Faute de mieux, il demande sa main, pleinement conscient que son comportement est très loin de l'héroïsme idéal : "*All this is less than heroic, he said to himself quietly, very quietly, so as not to disturb his resolution. But then for a man life is a desperate business. One must seek what refuge is available*" (*LP* 91).

Ainsi, les motivations masculines ne sont en réalité guère plus nobles que celles des femmes. Lewis se marie par peur de la solitude, recherchant une épouse pour remplacer sa mère décédée et s'occuper de son confort matériel, et aussi pour satisfaire ses pulsions sexuelles. Les personnages masculins des autres romans confirment tous son comportement. Dans l'ensemble, ils sont faibles et se laissent épouser par les femmes, comme Lawrence par Vickie (*Fraud*) ou Frederick par Evie (*Family and Friends*). Dans *A Start in Life*, Roddy épouse Ruth parce qu'elle lui donne un sentiment de sécurité et surtout parce qu'elle cuisine bien.[6] Le narrateur désabusé explique qu'il est la règle plutôt que l'exception : "*it is best to marry for purely selfish reasons*" (*SL* 172). Le narrateur commente ironiquement aussi les raisons pour lesquelles George prend la maternelle Mrs Jacobs comme maîtresse :

---

1 "Lewis crept nearer to Tissy, wondering if he dared to take her hand" (*LP* 58).

2 "Dull and intimidating. Surely a feeling of conquest should be more liberating than this!" (*LP* 64).

3 "He wondered what impulse of chivalry had ever made him want to rescue her. He believed that he would need to be rescued himself before he could contemplate so quixotic a course" (*LP* 79).

4 "he lacked the courage to live alone and wait for the woman whom destiny had reserved for him, if such a woman existed" (*LP* 97).

5 "His throat ached as he thought of her, and he took this as a form of love. It was the best he could do. Poor little girl, he thought" (*LP* 87).

6 "Sometimes he stayed for a meal, for she had become a very good cook. He felt comfortable in her presence, at ease, relaxed. Eventually he asked her to marry him" (*SL* 172).

"[George] *felt a long forgotten flicker of desire. Not necessarily for Mrs Jacobs, but for the high degree of comfort that seemed to go with her*" (*SL* 62). Helen, la mère de Ruth, accuse les hommes en général d'être intéressés,[1] menteurs[2] et de craindre les intellectuelles.[3]

Les romans présentent un certain nombre de variations sur le thème de la quête de l'amour idéal pour montrer qu'il n'existe pas. Les premières héroïnes, célibataires, ne parviennent jamais à épouser l'homme qu'elles aiment : elles se nourrissent d'espoirs croissants jusqu'au revirement ironique, lorsque l'homme aimé les rejette pour choisir leur rivale. L'héroïne essaie ensuite de se débarrasser de son rêve, en se détachant de celui qu'elle aime, mais en vain. Dans les romans ultérieurs l'héroïne célibataire cède la place à la maîtresse, puis à la femme mariée. Mais, même dans le mariage, elle ne trouve pas le bonheur. Dans le douzième roman, l'héroïne est à nouveau célibataire, celui qu'elle aime en ayant épousé une autre.

L'héroïne se marie seulement dans quatre romans : *A Misalliance*, *A Start in Life*, *Brief Lives* et *A Closed Eye*. Mais, ironiquement, dans le premier, son mari la quitte et dans les trois autres, il meurt. Même lorsque le mariage semble correspondre au rêve — l'héroïne épousant un "héros romantique" d'une classe sociale supérieure à la sienne — le quotidien se révèle décevant à la longue. Lorsque l'époux correspond au mari exemplaire, l'héroïne ne l'aime pas. L'unique protagoniste à avoir un enfant le perd.

Fay (*BL*) et Blanche (*MIS*) font un véritable mariage d'amour, avec un homme qui est beau et riche. Mais ces mariages s'avèrent malheureux, comme nous l'illustrerons par *Brief Lives*. Fay tombe éperdument amoureuse d'Owen, fascinée par la beauté[4] de ce séducteur entouré de belles femmes. De plus, Owen appartient à la "upper-class," alors que Fay vient de la "middle-class."

Mais le mariage de Fay avec Owen ne sera pas heureux et son

---

1 "'Say you're of independent means [...] That always gets them." (*SL* 87)

2 "And men are such liars; they certainly won't tell you the truth" (*SL* 87).

3 "But don't turn my baby into a bluestocking [...] You know how it puts men off" (*SL* 25).

4 "I had never seen such a beautiful man. He was tall and exceptionally graceful; his hair was longer than average..." (*BL* 26).

déclin progressif est minutieusement analysé, ainsi que le refus de Fay d'admettre son échec. Dès le départ, l'héroïne craint qu'Owen ne s'ennuie avec elle.[1] Malgré leur passion mutuelle,[2] elle sait qu'il l'a choisie justement pour fuir les complications[3] ; elle se sent en position d'infériorité et n'est jamais totalement sûre de leur relation,[4] certaine que ce sera elle qui aimera le plus des deux.[5] Les prémonitions de Fay se révèlent justes et, comme Bertie, Owen s'ennuie avec sa femme dévouée. Il a sans cesse besoin de nouveauté,[6] et fuit toute intimité.[7] Ambitieux, il est très peu disponible et son travail, pour lequel il s'absente souvent, devient très vite le centre de son existence.[8] Il reçoit beaucoup professionnellement et Fay doit accueillir des invités, qui ne tiennent aucun compte d'elle,[9] et lui donnent l'impression d'être une étrangère dans sa propre maison.[10] Il n'y a bientôt plus aucune communication entre les époux à part les échanges pragmatiques de la vie quotidienne,[11] et toute relation sexuelle devient purement "fonctionnelle."[12] Fay est malheureuse, mais sur le coup ne veut pas reconnaître que son mariage est un désastre.[13] Docile et malléable, elle aime encore assez son mari pour essayer de lui plaire, et il suffit d'un

---

1 "I knew that I was too placid, too simple for such a man, and that even if I won his attention I should not be able to hold it" (*BL* 26).

2 "passion between Owen and myself..." (*BL* 26).

3 "I represented an easy way out of both his boredom and his entanglements. I was straightforward, transparent, unlikely to present him with problems or complications, was traditional enough to lavish care on his home..." (*BL* 26).

4 "what I felt was uncertainty, an uncertainty that was to accompany me through my married life" (*BL* 27).

5 "of the two of us I was likely to love the more" (*BL* 27).

6 - "he always needed new people to break what he experienced as the monotony of the old" (*BL* 27).
- "He feared permanence..." (*BL* 77).

7 "Intimacy, I see now, was what he feared the most..." (*BL* 34).

8 "his work became the centre of his affectivity" (*BL* 33).

9 "The guests — Owen's guests — after greeting me, ignored me completely" (*BL* 32).

10 "I was a stranger to the guests in my house..." (*BL* 32).

11 - "we were so separate already" (*BL* 55).
- "Communication between us was reserved to whatever had to be said, which was convenient, for we had few evenings on our own" (*BL* 43).

12 "love became purely functional..." (*BL* 34).

13 "It should have been clear to me then that there was a great deal wrong with my marriage, but these things only become clear in retrospect. And it was a matter of pride to me not to believe that anything was wrong, or that I was not entirely happy..." (*BL* 36).

peu de gentillesse de la part d'Owen pour que tout recommence.[1] Ce n'est qu'après dix ou quinze ans d'un mariage sans enfants, qu'à la place de l'amour et du bonheur envolés, s'installe un sentiment de gâchis,[2] ainsi qu'une sorte de pitié et de détachement à l'égard de ce mari devenu méprisable à ses yeux.[3] Finalement, après une vingtaine d'années de mariage, pendant lesquelles Owen est toujours resté étranger à Fay,[4] il se tue dans un accident de voiture, loin de chez lui, près de Cannes (*BL* 81).

Dans *A Closed Eye*, Freddie correspond au mari idéal dont rêvent les héroïnes de Brookner[5] ; il offre à son épouse la sécurité matérielle et affective, la vie familiale et le statut social que toutes les protagonistes désirent profondément. Mais Harriet n'a jamais aimé celui que ses parents l'ont poussée à épouser. Elle reporte ses besoins affectifs sur un amant imaginaire et sur sa fille Immy.

Harriet est l'unique héroïne à avoir un enfant, mais celle-ci méprise sa mère et meurt à l'âge de vingt-et-un ans. L'amour passionné que Harriet ressent pour sa fille Imogen (Immy) ne fait que croître au fil des pages et du temps, contrairement à l'affection que lui porte son enfant. Le roman insiste sur le fait que Harriet est comblée[6] et emerveillée[7] par Immy, qui devient tout de suite, et de plus en plus, le centre de sa vie.[8] Mais, dès sa naissance, Harriet a le sentiment que

---

1 "'I've neglected you a bit, haven't I?' And he looked at me with a curious doubt in his eyes, and a sort of plea for trust, and I felt myself turn into his wife all over again" (*BL* 51).

2 "I cannot say that I still loved him, as once I had done, but I still yearned for him, much as one yearns for a lost opportunity" (*BL* 56).

3 "The pity and sadness that I felt for my husband installed in me a detachment from him that was perhaps long overdue [...] I no longer loved him as I would have wished to love him" (*BL* 60).

4 "The only trouble was that I never knew what went on in his head" (*BL* 79)

5 "He, in his silent way, seemed devoted to her. He was an ideal husband" (*CE* 171).

6 "There was no more boredom, no more loneliness" (*CE* 76).

7 "You are our miraculous child, unhoped for, far more beautiful than we had ever dreamed you would be" (*CE* 162).

8 - Lorsque Immy naît : "She bent over the little crib and whispered, 'Immy, my Immy.'" (*CE* 75).
- Immy a six ou sept ans : "She knew that her love for Immy was extreme, but she could not forego it..." (*CE* 94).
- Immy a sept ans : "My daughter is all I desire..." (*CE* 104). "A beautiful child, more precious than life itself..." (*CE* 105).
- "Immy [...] (my life, my joy)..." (*CE* 125).
- Immy a presque dix ans : "Yet Immy came first..." (*CE* 160).
- Immy a dix ans : "She dominates your life" (*CE* 170).
- Immy a dix-sept ans : "She saw few people, her mind too occupied with thoughts of her daughter to

l'enfant lui échappe. Immy, trop belle et trop assurée, l'opposée même de sa mère,[1] défie toute autorité parentale, s'ennuie chez elle et méprise de plus en plus ses grands-parents et ses parents, surtout son père âgé, dont elle s'éloigne progressivement.[2] Immy attend avec impatience le jour où elle sera envoyée en pension, à l'âge de dix ans,[3] alors que sa mère redoute la séparation.[4] Lorsque ses parents, désespérés, la déposent à l'école, elle s'en va sans un regard pour sa mère en larmes.[5] Imogen devient ensuite de plus en plus rebelle, choisit de travailler dès la fin de sa scolarité — à l'âge de dix-sept ans (*CE* 180) — et échappe de plus en plus à Harriet. La mort d'Immy dans un accident de voiture survient à l'avant-dernier chapitre du roman, au chapitre dix-neuf (*CE* 232), alors qu'elle a vingt-et-un ans et que Harriet en a cinquante-trois, et au moment où son insaisissabilité atteint son apogée.

La mort d'Imogen était programmée dès sa naissance, la remarque de Harriet à propos de son nouveau-né ne pouvant être qu'un clin d'œil ironique au lecteur : "*Harriet saw the life force*" (*CE* 76),

---

afford much room for anyone else" (*CE* 186).
- Immy a vingt ans : "she was so preoccpied with her daughter that he [Freddie] felt he hardly mattered" (*CE* 201).
- Immy a presque vingt-et-un ans : "'but you see I love her so much'" (*CE* 221).

1 "Immy grew in beauty, in boldness, a boldness which her mother delighted to see, having none of her own" (*CE* 82).

2 - Immy a deux ans : "for the first time in her life refused to embrace her father..." (*CE* 88).
- Immy a six ou sept ans : "For Freddie was too old, she could see that, and too graceless to be accepted by the child as a worthy progenitor [...] Her mother she tolerated, retaining there a certain babyishness..." (*CE* 92).
- Immy a presque dix ans : "She was developing a kind of scorn for her surroundings [...] They felt a little apologetic when she was with them..." (*CE* 155-156). "The child was now restless, demanding to go out..." (*CE* 160). "I know that you think us both inadequate, your father and I, and have no time for that pathetic couple, your grandparents..." (*CE* 162).
- Immy a dix-sept ans : "She [Imogen] felt sorry for her [Harriet], sorry for her restricted life with a man so unattractive as her father, but she also felt contempt for the choice that had been made.." (*CE* 183).
- Immy a vingt ans : "Imogen was elusive, went straight up to the flat in the evening, usually went straight out again. What she did, whom she saw, they no longer knew" (*CE* 199).
- Immy a presque vingt-et-un ans : "She telephoned Immy at the flat, but got no reply [...] she telephoned Immy. Again there was no reply" (*CE* 215, 221).

3 "Immy's departure was fixed for a couple of years ahead, when she was ten: she longed for it" (*CE* 94).

4 - "'I dread the day' [...] With Imogen away, how would life be?" (*CE* 131).
- "she was upset at the prospect of their daughter going away to school" (*CE* 157).
- "the prospect of Immy's departure [...] 'My darling girl,' she said gently. 'We shall miss you very much. You won't forget us will you?'" (*CE* 160).

5 "They drove Imogen to school: she ran off without a backward glance" (*CE* 170).

tout comme son étonnement devant le fait que, à l'âge de dix ans, Immy ne semble pas s'intéresser à son avenir — "*(but she seemed to take no interest in her future)...*" (*CE* 158-159) — et la remarque de Merle — "*loved her as though she were already lost to them*" (*CE* 196). Il semble clair que le mal-être de Harriet a commencé lorsqu'elle était enceinte.[1] Cette angoisse ne fait qu'augmenter au fil des pages et atteint son apogée lorsque, séjournant en Suisse avec Freddie, elle rentre à Londres pour voir Immy[2] et apprend que celle-ci s'est tuée.[3] Peu de temps après, Freddie aussi meurt. Et Harriet se retrouve seule, veuve et sans enfant.

Brookner utilise aussi l'entourage des personnages principaux comme pierre de touche pour montrer que le mariage est en réalité tout à fait différent de l'union mythique noble et parfaite dont rêve l'héroïne. Celle-ci est entourée de gens mariés, et ne peut manquer de constater qu'aucun mariage ne correspond à l'image merveilleuse qu'elle s'en fait. La réalité est parfois confirmée par le point de vue d'autres personnages plus avisés (souvent l'amie de l'héroïne) ou par celui du narrateur.

Dans *A Start in Life*, Ruth est fascinée par Jill et Hugh, deux amoureux qu'elle rencontre au Louvre ; elle reste songeuse devant leurs rires irrépressibles et leur air comblé.[4] Elle essaie d'imaginer ce que doit être l'amour : "*Love, Ruth thought wistfully, must surely be this state of sublime ease*" (*SL* 75-76). Mais le narrateur omniscient est là pour contredire son héroïne : "*She imagined, wrongly, that being in love was like this. With love comes seriousness, loss of autonomy, responsiblity without power*" (*SL* 75). L'héroïne observe ses amies mariées avec envie, s'imaginant qu'elles vivent un bonheur parfait,

---

[1] Harriet ne s'en rend pas compte et essaie de trouver des raisons : "When did this feeling of dread begin? She could neither date it or place it... She thought it might have been the consequence of the visit to her parents, and of the memories it aroused. Or possibly of the move to the big house..." (*CE* 63). Le déménagement dont elle parle correspond à sa grossesse, car ils ont pris une maison plus grande pour l'arrivée de l'enfant.

[2] "Arriving in London [...] she felt jolted by the noise, almost frightened. her heart beat faster than usual; in her mouth she tasted blood" (*CE* 231).

[3] "A car accident [...] She was killed instantly" (*CE* 232).

[4] "They appeared to be very much in love. Their exuberance was too much for the Louvre to contain [...] They were happy" (*SL* 94).

mais s'aperçoit avec stupéfaction que ce n'est pas le cas. La grossesse de Jill semble confirmer le bonheur de ce couple pour Ruth, mais elle est étonnée d'apprendre que celle-ci a toujours été infidèle, qu'elle ne sait pas qui est le père de son enfant, et qu'elle ne désire pas d'enfants de toutes façons, alors que Hugh en rêve (*SL* 133). Lorsque Ruth revoit son amie, Anthea, maintenant mariée, elle lui pose une question très directe : "'*Are you happy?*'" à laquelle Anthea, après une légère hésitation signalée par le narrateur ("*Anthea hesitated for only a fraction of a second*"), répond : "'*Of course*' [...] '*We always suited each other. And he's got a future. Besides I'm used to him*'" (*SL* 105). Anthea n'est pas heureuse, mais se console en arguant de raisons matérielles pour l'être.

Dans *Look at Me*, Frances est subjuguée par l'entente qu'affichent Alix et Nick Fraser : "*They seemed to be in incessant physical union* [...] *There was an unspoken dialogue beween them...*" (*LM* 47). Mais elle s'aperçoit un jour qu'Alix n'est pas heureuse.[1] Effectivement, Alix et Nick, qui ont besoin de spectateurs pour nourrir leur amour — "*they exhibited their marriage to me*" (*LM* 57) — ne supportent pas de se retrouver seuls et s'entourent d'une foule de gens. Alix, qui s'ennuie et meuble son temps en s'immisçant dans la vie des autres, n'hésite pas à flirter avec d'autres hommes.[2]

L'infidélité, la tromperie et l'incommunicabilité sont la règle, même dans un couple en apparence uni. Les exemples se multiplient à travers tous les romans et rares sont les couples parfaitement fidèles. Dans *A Start in Life*, George, le père de Ruth, trompe Helen avec Sally Jacobs. Le Professeur Duplessis, respectable père de famille, s'apprête à avoir une aventure avec la jeune Ruth.[3] Celle-ci loge chez les Wilcox, amis de ses parents, à Paris ; le vieux Humphrey Wilcox lui fait des avances[4] et l'observe par une fente dans la porte lorsqu'elle prend son bain.[5] Dans *A Closed Eye*, les amies de Harriet n'ont pas les mêmes

---

1 "It was then that I realized that Alix was not happy" (*LM* 107).

2 "she snuggled up to James who was also sitting in the back" (*LM* 99).

3 "He, an old married man, would soon be doing what everybody else already suspected him of doing" (*SL* 135).

4 "Ignoring Humphrey's hand which strayed towards her knee and stayed there..." (*SL* 90).

5 "[Ruth] had even got used to Humphrey observing her through a crack in the bathroom door" (*SL*

scrupules qu'elle et trouvent normal d'avoir un amant.[1] Merle, sa mère, n'a pas été fidèle à Hughie,[2] malgré la force initiale de leur amour.[3] Dans *Fraud*, le père de Vickie, qui est loin d'être une exception, trompe sa femme.[4] Dans *Latecomers*, Hartmann, pourtant si harmonieusement marié, prend une maîtresse, Elisabeth, afin de pallier les insuffisances sensuelles de son épouse.[5]

Même les mariages d'amour se révèlent décevants ; soit ils ne passent pas l'épreuve du temps, soit les protagonistes meurent. Merle, dans *A Closed Eye* pense que son cas peut s'appliquer à bien d'autres femmes : "*Her own marriage, which had begun so rapturously, had ended in disappointment. Privately she wondered whether all women were disappointed, and concluded that this was probably the case but was never admitted*" (*CE* 30-31). Dans *A Friend from England*, Dorrie, qui vit un amour trop parfait pour ce monde, meurt d'un cancer. Dans *A Closed Eye*, Tessa, qui vit le véritable amour-passion, meurt aussi d'un cancer. Elle tombe enceinte des œuvres de Jack Peckham, qui l'épouse finalement, mais sait que cet aventurier ne lui offrira jamais le bonheur, comme le souligne son nom, qui suggére une équation avec son comportement amoureux de séducteur frivole. Peckham peut se transcrire "Peck'em," — "peck at them, pick at them." Il se contente de "becqueter," de "picorer" les femmes, de s'en servir avec légèreté, sans se soucier des sentiments, ni de la douleur qu'il peut leur causer.

Brookner tourne aussi le rêve de l'homme idéal en dérision en le confrontant à la réalité. L'héroïne idéalise l'homme qu'elle aime, parce

---

92).

1 "Mary, composedly, admitted to having a lover" (*CE* 96).

2 "Memory, real memory, which brought a grimace to her lips, was Mr Latif, and his urgent and expert hands" (*CE* 194).

3 "They had been ardent lovers once; in their little flat in Soho they had sometimes stayed in bed all day" (*CE* 194).

4 "His daughter's sexuality was as precious to him as his own, which he satisfied elsewhere, with a compliant partner, at an address in Westbourne Grove. He had even let this be known and had told Halliday that his wife was good for nothing these days. If he had hoped for a manly exchange he had been disappointed" (*FR* 212).

5 "In the early days, when he discovered that the splendour of that body was in fact limited to what could be displayed rather than enjoyed, Hartmann took a mistress" (*L* 29).

qu'elle se sent inférieure à lui sur tous les plans. Elle l'imagine vertueux, noble, dévoué, en somme le Nicholas Nickleby que Brookner dit chercher encore — "*I am still looking for Nicholas Nickleby.*"[1] L'homme éminemment désirable, qu'elle connaît à peine, incarne pour elle la perfection et la bonté. Mais il y a toujours un décalage comique entre l'image que se fait l'héroïne de l'homme aimé et ce qu'il est en réalité. Si l'héroïne est aveugle, son entourage l'est moins et les remarques crues des autres personnages accentuent l'effet comique.

Ainsi Ruth éprouve une admiration sans bornes pour le beau Richard Hirst, psychologue conseil auprès des étudiants et fervent chrétien, qui passe tout son temps à aider et à héberger les laissés-pour-compte de la société, jusqu'à n'avoir plus le temps pour dormir ou pour manger (*SL* 38). L'image qu'elle se fait du héros de ses rêves est ridicule tant elle est exagérée :

> *His dark golden hair streamed out and his dark blue eyes were clear and obdurate as he pedalled off to the next crisis* [...] *She thought him exemplary and regretted having no good works to report back. The race for virtue, which she had always read about was on.* (*SL* 38-39)

Son amie Anthea, qui est plus lucide, accuse Ruth de vivre dans un autre monde.[2] Elle-même a une vision plus réaliste de Richard, qu'elle traite crûment de malade mental —"'*that nut*'"(*SL* 43), "'*he's sick*'"(*SL* 39). Le charitable Richard se révèle être un parfait égoïste par son comportement ; il n'a aucun égard pour les sentiments de Ruth, et accepte son invitation à dîner simplement pour prendre un bon repas — comme le dit en passant le narrateur : "*She* [Ruth] *did not realize that most men accept invitations to dinner simply in order to know where the next meal is coming from*" (*SL* 51). Au lieu de s'excuser pour son retard considérable, il se plaint d'être épuisé et mort de faim, se jette sur le canapé, allume un cigare, ferme les yeux, et se laisse servir par Ruth sans un remerciement ni un compliment,[3] avant de se mettre à parler des problèmes d'une autre femme. Quand Ruth se

---

[1] Kenyon, *Women Writers* 9.

[2] "'Sometimes I wonder if you're all there,' said Anthea, striking her own brow in disbelief" (*SL* 37).

[3] "He ate carefully, but not uncritically and did not praise her or thank her" (*SL* 56).

montre un peu dure envers l'amie de Richard, qui lui semble agir en enfant gâtée, il lui fait ironiquement des reproches : "'*Sometimes, Ruth,' he murmured, letting his golden-lashed eyelids slowly fall, 'I wonder if you're really a caring person.*'"(*SL* 59).

De même, dans *Providence*, Kitty idéalise son collègue Maurice Bishop, professeur d'histoire médiévale et spécialiste des cathédrales anglaises. Non seulement il est infiniment désirable à ses yeux,[1] mais elle croit ce fervent chrétien[2] supérieur à elle : "*he was finer, larger, better than she was, his insights nobler, his whole fabric superior*" (*PR* 23). Lorsqu'elle assiste à une conférence donnée par cet homme dont la vanité est évidente, Kitty, béate d'admiration, est persuadée que tout le monde est amoureux de lui :

> *Kitty* [...] *would watch the handsome smiling figure mounting the steps to the platform* [...] *before turning to his audience, his hands on his hips, his legs and buttocks braced as if for sexual activity. He was a beautiful man and everyone was faintly in love with him.* (*SL* 20)

Mais un autre collègue est utilisé comme pierre de touche : "*the Roger Fry professor,*" qui assiste aux conférences par obligation,[3] traite les conférences de Maurice de "'*Charismatic shit*'" et Maurice lui-même de "'*Sanctimonious bastard*'" (*SL* 19), ce qui d'ailleurs lui vaut un accrochage avec son épouse, aussi admirative que Kitty. Le clin d'œil que le narrateur omniscient fait au lecteur en qualifiant ces conférences de "*a series of inaccurate but moving insights (with slides),*" confirme le point de vue du professeur Fry. L'opinion que Kitty se fait du "dévot Maurice" est contredit aussi par le comportement de celui-ci. Kitty ne représente pour lui qu'un simple divertissement sexuel et la possibilté de se faire servir un bon repas. Sa lâcheté est flagrante : même si l'on considère que Kitty s'imagine sans fondement réel que Maurice va l'épouser, celui-ci n'ose pas lui dire la vérité, et la met cruellement devant le fait accompli de ses fiançailles avec une autre en public.

---

1 "The longish brown hair, the skin healthy with the country air of his weekends at home, the clear green eyes, and the delicate ivory ears filled her with longing and delight" (*PR* 25).

2 "a devout Christian" (*PR* 19).

3 "who writhed in his seat but was forced to attend through sheer pressure of public opinion" (*PR* 19).

Ce sont, encore une fois, les événements qui montrent que l'héroïne se trompe aussi sur la possibilité de juxtaposer dans le même milieu parents et époux.

Dans *A Friend from England*, le premier mariage de Heather est faussé justement parce qu'elle a trop été couvée et étouffée par son père et sa mère, et ensuite poussée par la famille entière à se marier.[1] Ses tantes se mobilisent pour ce mariage[2] et Oscar et Dorrie s'occupent de tout, achètent et équipent entièrement un appartement pour leur fille,[3] qui se laisse faire comme une enfant.[4] L'élu, Michael Sandberg (dont le nom évoque une instabilité fuyante, à l'opposé de la solidité des parents Livingstone) n'est qu'un petit garçon,[5] orphelin de mère et en conséquence très proche de son père, à qui il veut plaire[6] en se mariant rapidement.[7] Rachel est frappée par l'absence de passion[8] chez Heather et Michael lorsqu'ils dansent ensemble le jour des noces.[9] Effectivement, Michael se révèle être un travesti ; Rachel le découvre dans un *wine-bar*, tout maquillé, et l'union factice est vite rompue. On ne peut pas être fils et mari à la fois selon Rachel : "*Michael was a son: he would never be a husband*" (*FFE* 65). Il est tout aussi impossible d'être fille et épouse à la fois.[10] Pour faire un vrai mariage d'amour, il

---

1 "sacrifices were planned for her by those watchful aunts. Little parties were arranged by her married cousins, Sarah and Georgina, at which Heather was exhibited to various young men who were said to be acquaintances of their husbands" (*FFE* 29).

2 "there was something age-old and defensible about these preparations, and I imagined the three sisters setting out on their pilgrimage every day, united as they had not been since childhood, or rather since the last wedding" (*FFE* 55).

3 "for the conveniences of this flat, its commodities even, seemed to be the sole preoccupation of the elder Livingstones..." (*FFE* 70).

4 "Once again I got the impression that the parents were in charge and the children under escort" (*FFE* 74).

5 "this child-husband" (*FFE* 51).

6 "It occurred to me that he literally did not know what he was undertaking but was if anything responding to his father's needs rather than to his own" (*FFE* 51).

7 "seemed to be committed to as rapid a marriage as possible" (*FFE* 46).

8 "I could not, with all the goodwill I was able to summon, see that these two loved each other" (*FFE* 51).

9 "There was no excitement, no languor in their performance [...] They looked like children learning to dance [...] quite impervious to the romance of the occasion" (*FFE* 58, 59). "They had danced together like brother and sister" (*FFE* 65).

10 Dans *Brief Lives*, Fay commente à propos de Julia : "she was more daughter than wife, whereas I had it in me to be more wife than daughter" (*BL* 72).

faut partir, grandir, accepter de couper le cordon ombilical et de renoncer à l'enfance.

Heather, qui a toujours souhaité faire un mariage réussi comme celui de ses parents et avoir des enfants,[1] l'a enfin compris : "'*I want my husband's home*" (*FFE* 156). Brookner a encore une fois recours au cliché : Heather tombe passionnément amoureuse d'un Italien et part vivre à Venise, où l'homme de sa vie s'appelle Marco, comme le saint patron de Venise.[2] Abandonnant ses propres parents (même si, ironiquement, elle vit chez la mère de son mari),[3] Heather ne rentre que brièvement en Angleterre pour voir Dorrie, qui meurt d'un cancer et explique à Rachel pourquoi elle choisit de retourner à Venise : "'*Of course she may need me. She will always need me. But I can't always be here*'" (*FFE* 167). Oscar et Dorrie, le cœur brisé, acceptent néanmoins le choix de leur fille, sachant que pour vivre l'amour-passion qu'ils ont eux-mêmes connu, elle doit les quitter. La mort de Dorrie, dont le début de la maladie coïncide avec la rencontre entre Heather et Marco,[4] est significative : Dorrie accepte enfin l'ordre naturel des choses (même si elle a cru un temps pouvoir concilier l'épouse et la petite fille chez Heather), mais elle en meurt, —peut-être d'ailleurs aussi par vengeance sur la fille qui l'a abandonnée ; la fille doit "tuer sa mère" si elle veut faire un mariage heureux. Comme le sait Kitty : "*She had* [...] *one great hope* [...] *But the hope, she knew, meant the end of Thérèse* [sa mère] *and the beginning of Kitty*" (*PR* 143).

Family and Friends aussi illustre comment réussir un mariage, en opposant deux unions heureuses, vécues par les personnages qui ont réussi à "couper le cordon ombilical," aux destins malheureux de deux autres protagonistes qui n'ont pas su partir. Le destin de Betty et de Frederick, est l'antithèse de celui de Mimi et d'Alfred, les "bons enfants," illustrant la nécessité absolue de se libérer de la famille si l'on

---

[1] "'I always wanted to be married, even when I was a little girl. I wanted to be married and to stay married, like my parents. I want children. I want a home'" (*FFE* 156).

[2] "'Marco Barbieri [...] We love one another. We're going to be married'" (*FFE* 154).

[3] "'He can't leave. He supports his widowed mother. I shall have to live there'" (*FFE* 154).

[4] Ce n'est sûrement pas un hasard si Rachel apprend en même temps que Dorrie est malade et que Heather passe quelques jours à Venise avec son amie Chiara (*FFE* 127).

veut faire un mariage d'amour.

Betty, qui, dès l'âge de quinze ans, revendique le droit de grandir,[1] quitte le giron familial lorsqu'elle est encore adolescente pour devenir danseuse à Paris, où elle rencontre Max Markus, qu'elle épouse pour le suivre en Californie. Le mariage, annoncé par lettre, se fait loin de la famille, échappant totalement à Sofka, sa mère, qui n'a jamais rencontré Max.[2] Installée en Amérique, Betty, en rupture avec son passé et ses racines,[3] ne revient plus en Angleterre et oublie sa famille, qui n'est plus pour elle qu'un vague souvenir. Elle se contente d'échanger des photographies, de téléphoner à sa mère de temps en temps et de recevoir une aide financière d'Alfred (*FF* 163). Frederick aussi fait un mariage d'amour et s'éloigne de la famille. Evie sait qu'elle doit enlever Frederick à sa mère[4] pour pouvoir l'épouser et s'arrange[5] pour l'emmener loin de Londres. Le couple s'installe à Bordighera, où ils gèrent l'hôtel Windsor (*FF* 81). Comme Betty, Frederick oublie la famille,[6] ne considère plus Londres comme chez lui[7] et n'y rentre jamais, se contentant des lettres et des photos échangées et des cadeaux qu'on lui envoie.[8]

L'héroïne se méprend aussi en voulant conserver l'innocence de l'enfance. Le physique enfantin et l'innocence sexuelle dont Brookner accable son héroïne est ironique pour celle qui souhaite tant se marier. De plus, l'innocence ne résiste pas au passage du temps. Lorsque, dans *Brief Lives*, Fay médite sur l'adultère qu'elle a commis avec Charlie, elle constate :

Now I was old and deeply flawed. When had this process begun? It was not

---

1 "'I am grown up,' screams Betty..." (*FF* 38).

2 "Of course, she [Sofka] is happy that they have married, although it seems to her terrible not to have been at Betty's hurried wedding in Paris, completed in a rush just before catching the boat. And to hear about it in a letter!" (*FF* 100).

3 "rootless cosmopolitanism" (*FF* 85).

4 "Being acutely female, Evie desires to separate Frederick from his mother..." (*FF* 81).

5 "Evie is laying down her cards..." (*FF* 76).

6 "He does not really care for all those people any more" (*FF* 142).

7 "it would hardly count as going home now even if he were to go back" (*FF* 142).

8 "Frederick's contacts with England are now confined to whatever Sofka and Mimi care to send" (*FF* 143).

> *entirely recent. Perhaps it began when I moved out of my milieu, married above myself* [...] *I thought of it as adulteration rather than as adultery, adulteration of my original essence. One does not grow up in innocence.* (*BL* 108)

L'adultère n'est que la suite logique de la cassure initiale effectuée par le mariage, de la destruction de l'unité parfaite de la famille par "l'amour profane." Dans les deux cas il s'agit de "falsification," d'"altération," de modification de l'essence originelle par l'adjonction d'une substance étrangère.

A Closed Eye montre ironiquement que cette perte de l'innocence survient même si l'on refuse de vivre la passion, comme le fait Harriet. Mariée, elle reste "techniquement innocente" (*BL*142) dans la mesure où son désir n'est pas éveillé — "*that unawakened body*" (*CE* 142). Elle refuse de connaître la passion (d'où le titre *A Closed Eye*), mais perd néanmoins sa "virginité" jusque-là préservée malgré tout,[1] ainsi que son enfance,[2] lorsque le baiser de Jack Peckham lui révèle le désir : "*Innocence would no longer protect her from her thoughts* [...] *Intact and guilty. For the invasion of her mind by uncensored thoughts and unwelcome images was total...*" (*CE* 143-144). Il suffit de prendre conscience de sa sexualité pour perdre l'innocence : "*succumbing to self-knowledge*" (*BL* 142).

La vertu de l'héroïne n'est, ironiquement, que de l'infantilisme, qui la dessert dans la vie. Si l'héroïne se contente de plaisirs simples, aime la stabilité et la sécurité d'une vie routinière et calme, refusant la complexité, la sophistication et l'agitation permanente des adultes, c'est parce qu'elle s'efforce de rester comme l'enfant qu'elle idéalise. Sa dévotion, son aspect sécurisant et gentil sont indissociables d'une certaine naïveté. L'enfant est perçu comme parfaitement honnête, le mensonge et le calcul appartenant aux adultes.[3] Mais cette confiance naïve ne l'arme pas pour affronter la vie, comme le constate Fay : "*From those early days I had retained my disastrous simple-*

---

[1] "virginity had never been truly surrendered" (*CE* 142).

[2] "Childhood now seemed far off, irrelevant, discarded" (*CE* 45).

[3] Son épouse, à l'air si infantile inspire la réflexion suivante à Lewis : "How will you age, or, rather, how will your eternal innocence yield to experience? When will you begin to learn those lessons of concealment, of imitation, of duplicity..." (*LP* 141).

mindedness, which guaranteed that I should do the wrong thing, know the wrong people" (*BL* 149). Lewis aussi sait que l'innocence est incompatible avec le succès.[1] Lewis et Fay pleurent la perte inéluctable de l'idéalisme, de la crédulité,[2] de l'espoir,[3] et des illusions[4] de l'enfance, qui vient avec toute ambition.[5] Vouloir à tout prix préserver l'enfance rend vulnérable, et, pire, empêche de vivre.

L'ironie se trouve aussi dans la tension permanente entre le désir de croire et l'absence évidente de Dieu, qui existe dans toute l'œuvre de Brookner. Les nymphes qui, dans les chansons, gambadent sous l'œil d'un Dieu bienveillant ne sont plus là, comme dans *The Waste Land* : "The nymphs are departed."[6] La misère humaine semble prouver à l'héroïne que Dieu est absent, mais cette même souffrance provoque chez elle un besoin de croire, aux fins de mieux supporter les affres de la vie. Les paroles de Brookner à propos de ses propres rêves résument les espoirs de ses héroïnes : "*I would love to think that Jesus wants me for a sunbeam, but he doesn't.*"[7]

Dans *Latecomers*, Christine, au cours d'une promenade près de la Cathédrale de Londres, ouvre la porte à une jeune femme accompagnée d'un enfant mongolien hydrocéphale.[8] Mais elle détourne la tête, car elle ressent un malaise devant cette misère humaine absurde. Sa réflexion — "*She hoped that God would be there for the mother*" (*L*138) — est amèrement ironique, car étant incroyante, elle ne peut s'offrir la consolation de croire que les injustices de ce monde seront réparées dans une autre vie : "*And unlike the faithful she could not even pray for special intentions, more specific pleas, but must suppress*

---

1 "He saw, regretfully, that he must say goodbye to his earlier innocence if he was to make his mark in the world" (*LP* 38).

2 "he was no longer the idealistic creature whom he vaguely remembered as a boy, when he had truly believed that everybody meant what they said" (*LP* 230).

3 "earlier days, days of confidence and high expectation before the realites of life closed in" (*BL* 149).

4 "He repressed a sigh as he thought of the itinerary before him, already vowed to disillusionment" (*LP* 189).

5 "he was no longer content with things as they were, with small pleasures, small perspectives" (*LP* 43).

6 Eliot, T.S. *The Waste Land*. Londres: Faber and Faber Ltd., 1990. p. 30, l. 178-179.

7 Haffenden, *Novelists* 67.

8 "The huge head, the features as if flattened by a clumsy thumb..." (*L* 138).

her needs, silence the interior clamour, live outside the myth of protection"(*L* 137).

Cette tension est le mieux illustrée par *Providence*. Puisque la mère de Kitty est morte et puisqu'elle ne sent pas la présence de cette mère défunte dans sa vie, l'héroïne ne peut pas croire en l'au-delà.[1] Elle se dit "*déterministe*" (*PR* 66), non-croyante — "*absolutely without faith*" (*PR* 58). Néanmoins, elle ne manque jamais d'allumer un cierge pour sa mère (*PR* 22) et essaie désespérément de prier dans l'obscurité lugubre des cathédrales qu'elle visite avec Maurice (l'amant pieux, qui croit fermement en la "*Providence*") : "*She tried to pray and failed. Then she said silently, Marie-Thérèse, dearest little mother, are you there?*'" (*PR* 124). Kitty envie à Maurice la foi qui lui facilite la vie,[2] car elle constate qu'elle-même est déprimée en permanence, alors que Maurice ne l'est jamais (*PR* 58). Son sentiment d'indignité face à son dévot d'amant[3] l'amène à garder pour elle son "scepticisme,"[4] mais elle ne peut s'empêcher de faire des remarques dont le narrateur souligne l'aigreur ("*tartly*") — "'*Does God organise the blows?*'" (*PR* 58) — et cette rationaliste décide ironiquement d'essayer de cultiver la foi[5] : "*But she would give it a try, she thought wearily. Are You there she wondered in the silence. And if so, will You let me hear from You?*'" (*PR* 66).

Si Kitty, malgré son scepticisme dicté par la raison, aimerait tant croire en Dieu, c'est surtout pour ne pas mourir seule — "*And yet a death that seemed almost acceptable if one had a companion*" (*PR* 124). Avec l'âge et l'approche de la mort, le besoin de croire en une autre vie s'accentue, comme l'illustre la vieille Mrs Marsh dans *Fraud* : "*How was death to be faced?*" (*FR* 73), "*She would not mind dying if only it could be in the summer...*" (*FR* 157)

Le désir irrépressible qu'a Kitty de croire, en dépit de ce que lui

---

[1] "she had no sense of Marie-Thérèse's presence in her life and therefore did not believe that the dead could live eternally" (*PR* 22-23).

[2] "Maurice's unquestioned beliefs, nourished on certainty, she thought, but none the worse for that. All the better in fact" (*PR* 23).

[3] "She felt unworthy, not a believer" (*PR* 66).

[4] "She kept her scepticism to herself, paying respect to Maurice's unquestioned beliefs" (*PR* 23).

[5] "She began to search for any seeds of faith that could be cultivated, for she now saw that the key to Maurice was his belief in the divine will" (*PR* 28).

dicte la raison, se manifeste aussi par les visites qu'elle rend à Madame Eva, l'astrologue, le cœur battant et ravalant sa honte.[1] Sa superstition va jusqu'à croire que la nouvelle lune porte malheur, mais elle se reprend : "*if I believe in nothing - not in the Bible nor Providence nor Madame Eva - how can I believe that nonsense about the moon?*" (*PR* 91). En désespoir de cause, Kitty, comme Mrs Marsh, se tourne vers la Nature — "*Failing God, one turned to Nature*" (*FR* 157)[2] — mais celle-ci demeure aussi hermétique que Dieu : "*Nature, the great female corollary to God, is as uncomprehending and as incomprehensible as her masculine analogue*" (*PR* 80). Contrairement aux poètes romantiques anglais, Blake, Wordsworth et Coleridge, l'héroïne de Brookner n'a même pas la consolation de participer au divin par l'imagination ; sa vision n'est pas une vision divine ; elle n'est pas seule avec Dieu, ni avec la Nature : elle est tout simplement seule, dans un univers désertique.

En vieillissant, l'héroïne apprend que le désir d'amour romantique n'est que façade, prélude, comme l'exprime Fay :

> *Those old songs I used to sing* [...] *would remind me of the durability, the hopelessness of desire, as if underneath all experience lurks the child's bewilderment. Why do you not love me? say the songs. And if I love you, why do I still yearn for something beyond?* (*BL* 216)

Le vrai désir est infini.

Comme les espoirs romantiques de l'héroïne butent sans cesse contre un réel décevant, elle choisit d'adopter une attitude raisonnable face à la cruauté du monde, mais ne parvient pas à étouffer ses rêves. La division (chrétien/païen, culture/nature, société/individu, raison/sentiments) entre deux personnages rivaux représentant deux attitudes antithétiques envers la vie, qui sous-tend toute l'œuvre de Brookner, se retrouve dans la double personnalité de l'héroïne, qui est

---

[1] "Kitty's heart beat more strongly and she looked with gratitude at Madame Eva [...] She began to feel ashamed of the impulse that had brought her to this room" (*PR* 169).

[2] Comme le fait aussi Julia dans *Brief Lives* : "'But I've always looked for God outside the church. In Nature'" (*BL* 142).

sans arrêt tiraillée entre son intellect et son cœur. Lucide, l'héroïne se forge une carapace contre les déceptions dont est faite la réalité, adoptant en société une attitude éminemment raisonnable, contrôlée et "adulte," mais sous son apparence d'adulte sceptique sommeille une enfant pleine d'espoir, comme le dit Frances dans *Look at Me* : "*I think this is one of the cruellest tricks we play on ourselves, this inability to banish earlier expectations. This childlike layer of my being had apparently been preserved intact*" (*LM* 177).

Toutes les héroïnes de Brookner, guidées par leurs lectures de romans traditionnels, font le choix de la raison : elles se comportent de façon "vertueuse" afin d'en être récompensées. L'ironie est double : non seulement elles obtiennent l'effet contraire, mais, en agissant ainsi, elles vont à l'encontre de leur vraie personnalité, refoulant leurs désirs et instincts. Elles se trompent non seulement sur la manière d'agir pour être heureuses, mais aussi sur leur propre nature.

Le roman qui illustre le mieux la chose est *A Friend from England*, dans lequel Brookner pousse l'attitude "raisonnable" de la protagoniste à l'extrême. Elle l'exagère jusqu'à la caricature, pour mieux montrer à quelles impasses stériles mène un tel comportement. Cette œuvre met en scène deux amies, Rachel et Heather, qui, comme Elinor et Marianne dans *Sense and Sensibilty*, symbolisent respectivement la raison et les sentiments. Il est clair que Heather est l'*alter ego* de Rachel, la face "nocturne" de sa personnalité, et que la lutte acharnée qui s'engage entre les deux jeunes filles représente le conflit interne de Rachel, entre son choix de vie et la tenacité de ses rêves. Victime de sa double personnalité, l'héroïne ne peut pas se défaire totalement de ses espoirs romanesques, malgré la lucidité que lui imposent les évidences du monde extérieur.

Rachel a décidé que la sagesse consistait à s'adapter au monde : "*I've learned not to back myself against the world, because I know the world will win* [...] *I've learned caution, politeness* [...] *good manners*" (*FFE* 198-199). De cette façon elle pense agir en adulte.[1] Le "choix" de

---

[1] "as far as I knew I behaved in a thoroughly grown-up manner" (*FFE* 34).

la raison lui a été imposé : "*I have to live by the light of reason*" [...] *And reason means being grown-up, even a little sceptical...* (*FFE* 156). Le réel étant fait de "déceptions," il faut une bonne dose de stoïcisme pour survivre dans ce monde "terrible" et ne pas se laisser "noyer" par ses illusions, comme elle le dit à Heather : "'*I live in the real world, the world of deceptions. You live in the world of illusions* [...] *Of course it's terrible...*'" (*FFE* 157). C'est pourquoi l'héroïne a choisi de "vivre sa vie en surface," d'éviter toute complication affective liée à la passion :

> *I long ago decided to live my life on the surface, avoiding entanglements, confrontations, situations that cannot quickly be resolved, friendships that lead to passion* [...] *never to be reduced to any form of emotional beggary, never to plead, never to impose guilt, and never to consider the world well lost for love.* (*FFE* 62, 81)

Ce n'est pas seulement la passion que Rachel récuse en voulant "vivre sa vie en surface" : elle évite soigneusement toute attache sentimentale — "*my pared-down life*" (*FFE* 85) — afin de se rendre "invulnérable." Pour éviter de s'attacher à son domicile,[1] l'héroïne vit dans un petit appartement délibérément peu meublé.[2] Orpheline, elle s'efforce d'oublier sa famille[3] (c'est d'ailleurs le seul roman où Brookner ne donne pas de nom de famille à son héroïne) et se méfie du bonheur familial (comme celui des Livingstone), qui rend vulnérable ;[4] elle donne l'impression d'être totalement "émancipée" de toute dépendance parentale.[5] Elle se protège contre toute forme d'amour, qu'elle traite de "perfide."[6] Elle refuse le mariage "bourgeois,"[7] méprisant celles qui se marient par recherche de sécurité.[8] Elle préfère

---

1 "It had always seemed to me quite adequate because it left me alone, stretched out no feelers of affection or fondness that would retain me there" (*FFE* 123).

2 "my deliberately underfurnished rooms" (*FFE* 78).

3 "My own family was largely in the past..." (*FFE* 9).

4 "Love had made them vulnerable, only able to seek and find each other" (*FFE* 79).

5 "They felt that I had been emancipated by the loss of my own parents, that this had made me stronger, more self-reliant" (*FFE* 20).

6 "Some women avoid love — I do myself — because they fear its treachery" (*FFE* 105).

7 "No bourgeois sentiments for me..." (*FFE* 131).

8 "the safer haven of marriage: marriage as protection, marriage as alibi, marriage as camouflage..." (*FFE* 105). "I felt a spasm of distaste for her and for all those women like her, women who work for

adopter une attitude qu'elle qualifie de désabusée,[1] de "raisonnable"[2] et d'éclairée[3] et explique à Heather qu'il vaut mieux éviter le mariage et l'illusion de l'amour éternel.[4] Si ses relations amoureuses se bornent à de multiples aventures sans lendemain,[5] et si elle choisit de traiter les hommes comme des objets sexuels, c'est pour mieux s'en protéger.[6] Cette jeune femme indépendante, qui se consacre à sa profession,[7] fait figure de "féministe,"[8] de "femme libérée" et adulte.

Mais tout le roman montre que Rachel n'est pas ce qu'elle semble être, et qu'à la lisière de la carapace qu'elle s'est forgée se pressent des sentiments qui menacent à tout moment de l'envahir. Lorsqu'elle se rend au mariage de Heather, elle est surprise par les larmes qui lui viennent aux yeux lorsque Oscar et Dorrie l'accueillent.[9] Elle se sent irrésistiblement attirée par les valeurs morales et humaines que représentent les parents Livingstone,[10] à qui elle s'attache de plus en plus. Sa vie solitaire est supportable seulement parce qu'elle sait qu'ils existent.[11] Chez eux, elle a un sentiment reposant de sécurité[12] et de chaleur humaine,[13] qui lui permet de redevenir enfant après une

---

fun and marry for status" (*FFE* 109).

1 "my disabused view of human affairs" (*FFE* 113).

2 "I favour sensible arrangements" (*FFE* 62).

3 "my own enlightened plans" (*FFE* 113).

4 "'I think you should steer clear of marriage [...] Don't you know that you can fall in love again and again, and that it doesn't always work out? Don't you realize that in these situations it is up to you to stand clear? To keep a cool head? To preserve yourself?'" (*FFE* 156).

5 "I go out, seek companions, bear them home" (*FFE* 131). "my adventurous single state" (*FFE* 113). "These mute white walls had been silent witnesses to many encounters..." (*FFE* 123).

6 "Circe-like women turn men into swine. I do it myself: it is the best protection" (*FFE* 133).

7 "a working woman, whose main interest is in her work" (*FFE* 123).

8 "'Rachel is a feminist,' Dorrie had once said proudly..." (*FFE* 68).

9 "I had to turn away for sudden tears had come into my eyes" (*FFE* 58).

10 "For myself the battle was lost: such shreds of virtue as I retained served only to make me seek it in others, and when I found it, to be moved beyond all words, ready to defend what I had already forfeited" (*FFE* 31). "I wanted Oscar and Dorrie to remain as they were, fixed points in a volatile universe [...] I saw them [les Livingstone] as the dry land to which a hapless swimmer such as myself might cling for safety" (*FFE* 66).

11 "as if their rootedness gave me the security to be rootless, to test my vagrancy against their stability, my preparedness for adventure against their bourgeois world" (*FFE* 67).

12 "Once admitted to the family circle, I found myself falling into the same docility as that which characterized Oscar and Dorrie and Heather: it was pleasing to me to be thus returned to childhood..." (*FFE* 19)."I had comforted myself falsely, I now saw, with the illusion that these people might function as family for me" (*FFE* 77).

13 "I succumbed once more to Dorrie's warmth, to Oscar's kindness..." (*FFE* 93).

semaine éprouvante de vie "adulte et libérée."[1] Refoulée pendant la journée,[2] cette personnalité resurgit aussitôt la nuit, durant laquelle Rachel redevient une enfant vulnérable et rêveuse.[3] Lorsqu'elle tombe malade, le désert affectif qu'est sa vie lui devient insupportable.[4] Lorsqu'elle est ainsi vulnérable, des images de mort (la peur de sa propre mort et le souvenir de celle de ses parents) reviennent, terrifiantes,[5] et, pour tuer les fantômes, elle se met en quête d'un compagnon pour la nuit.[6] Dans de tels moments, elle ressent un profond dégoût pour son style de vie et pense qu'elle fait fausse route.[7] À chaque fois qu'elle se sent faible et vulnérable, elle regrette d'avoir choisi la voie de la raison.[8]

Sa remarque à propos des femmes en général est ironique, car elle se croit différente :

> *What happens to women is that they never entirely lose the faith that it will all come out right in the end, that the next man, or the next, will be the answer to their original expectations of stability and order, will resolve the difficult equation of innocence and experience. She* [Heather]*was not made for my sort of life. She did not have the mental equipment, the reserves of temperament, the taste for danger.* (*FFE* 148)

Celle qui se veut libérée, rêve en fait d'être une épouse et une mère traditionnelles. Lorsque Dorrie lui annonce en même temps qu'elle

---

1 "The Livingstones fulfilled this function for me. After being grown-up and liberated throughout the week I could regress comfortably and safely in their welcoming and uncritical presence" (*FFE* 63).

2 "In the daytime I keep busy, always on the surface, and that suits me too" (*FFE* 63).

3 "I like and value the night hours when I seem to be in an altered state. Then I am able to tolerate myself. [...] Sometimes I meet someone who makes me think that I might always be as I am in my nocturnal imaginings: dreamy, vulnerable, childish" (*FFE* 62-63).

4 "I was no longer the dandy of my imaginings, invulnerable, amused, passing lightly through life, with my feelings well protected. Overnight I seemed to have come into contact with my own mortality. [...] what I really wanted was to see a face, any face [...] I remember trying to eat one of Dorrie's biscuits and bursting into tears..." (*FFE* 96).

5 "those who live in solitude need only fear their own mortality. And I seemed, once more to be feeling mine. The shadow of illness darkened my little room [...] The deaths of mothers, of fathers, expunged from my consciousness, made me once more start up in horror" (*FFE* 131).

6 "It is something I have to do from time to time. I have my own techniques for dealing with such sieges and fugues as lie in wait for me" (*FFE* 131).

7 "Recovery from this little illness filled me suddenly with a distaste for my life. It was all unsatisfactory [...] I felt a sourness within me when I contemplated my conduct. I knew that although it preserved me, it was not good" (*FFE* 96-97).

8 "It was just that in moments of weakness, such as now, I wished that my life were not quite so reasonable" (*FFE* 111).

pense que Heather est enceinte et qu'elle-même doit rentrer en clinique pour une "petite opération," Rachel passe une soirée épouvantable : "*My life seemed to me insubstantial...*" (*FFE* 129) — Nous pensons qu'elle est bien plus affectée par la grossesse présumée de Heather, qui la renvoie à son propre manque, que par la maladie de Dorrie.

L'ironie se trouve à plusieurs niveaux : Rachel étouffe sa vraie personnalité, elle s'imagine autre qu'elle n'est en réalité — nous avons ici affaire à ce que Muecke nomme "irony of self-betrayal" ou "irony of character." Surtout, elle persiste dans l'erreur, malgré des moments de lucidité,[1] se servant des problèmes des autres pour se réconforter dans son choix.[2] Ironique aussi est l'inversion qui s'opère entre les deux héroïnes : alors que les parents Livingstone avaient voulu que Rachel initie leur fille à la vie en l'aidant à s'émanciper,[3] Heather se montre la plus "adulte" des deux, car elle a toujours su exactement ce qu'elle voulait, et quitte ses parents pour aller "vivre sa vie" ailleurs, alors que Rachel, choquée par ce qu'elle perçoit comme un abandon du devoir filial,[4] essaie de l'en dissuader, tout en se reprochant ce qu'elle appelle "*softness of heart*" (*FFE* 172). Heather se révèle tout l'opposé de la petite fille docile,[5] victime de ses parents.[6] D'ailleurs Rachel a toujours plus ou moins pressenti que son amie n'était pas ce qu'elle semblait être, la qualifiant souvent de "*shrewd*" : "*Heather's manner always struck me as extremely grown-up...*" (*FFE* 15).

Lors de la confrontation finale entre raison et sentiments à Venise,[7] Rachel est enfin obligée d'admettre que c'est Heather qui a raison, et qu'elle-même s'est trompée en se croyant la plus avertie des

---

[1] "I manage. In fact I do very well [...] Reason means doing it the hard way [...] Reason means having the strength to do without" (*FFE* 156).

[2] Témoin de l'éclatement douloureux de la famille Livingstone lorsque Dorrie est mourante et que Heather projette de partir, elle se dit : "How right I had been, I thought, to steer clear of all those weakening emotions, to sail free" (*FFE* 160).

[3] "I was quite aware that Dorrie looked to me, as a true adult, to induct Heather into the finer mysteries of life" (*FFE* 19).

[4] "I still felt that it was absurd of her to embark on a romantic adventure at this particular juncture [...] to abandon home, obligations, duty, loyalty, just at the moment when they would be most needed"(*FFE* 159).

[5] "placid expression" (*FFE* 28), "mildness of temperament" (*FFE* 30).

[6] "I had the feeling that she was a potential victim" (*FFE* 29).

[7] "I knew that I was engaged in some sort of contest, in which either Heather or I would triumph and with us the vindication of our claims" (*FFE* 192).

deux,[1] et que sa vie entière n'est que "*mismanagement*" (*FFE* 198) : "*Failure was in my mouth like ashes*" (*FFE* 199). Confrontée au "choc de la vérité"[2] elle reconnaît ce qu'elle savait en fait déjà depuis longtemps : "*I had made myself invulnerable and had found that I was free*" (*FFE* 105). Une telle liberté ne peut mener qu'à la solitude de la "vieille fille."[3] La famille Livingstone lui a servi de "miroir," révélant sa vraie personnalité : "*The real part of this acquaintanceship had held up a mirror in which I saw myself: forlorn, uncherished, unaccompanied. For all I knew this was the way I was seen not merely by myself but by the Livingstones as well*" (*FFE* 177-178). Rachel prédit que Heather aura à nouveau un "statut de femme mariée" et aura des enfants,[4] contrairement à elle-même.

Rachel, semblable à toutes les autres héroïnes, n'est pas ce qu'elle paraît être. Elle s'est forgée une personnalité vertueuse pour se barricader contre la souffrance et aussi pour se faire aimer. Par exemple, Frances, qui s'évertue à être charitable, "sacrifie" un dimanche après-midi par mois pour rendre visite à Miss Morpeth (*LM* 133). Mais, aussitôt arrivée chez la vieille dame, elle est pressée de s'en aller.[5] Cette obligation l'exaspère autant que les visites qu'elle se fait un devoir de rendre au malheureux Dr Simek.[6] Les autres personnages, qui portent un regard lucide sur l'héroïne, comprennent que celle-ci est naturellement égoïste. Par exemple, Miss Morpeth voit Frances comme une "enfant gâtée" (*LM* 136), et Alix juge son attitude platonique envers James comme complètement égocentrique : "'Your *little habits*. Your *little routine*. *And you expect him to fit into that*" (*LM* 120). Dans l'ensemble, l'héroïne accomplit son devoir filial avec dégoût[7] et

---

1 "It was undeniable to me that I knew more about the ways of the world than Heather" (*FFE* 78).

2 "I felt shame, penury and the shock of truth" (*FFE* 203).

3 "It was as if they knew that my emancipation would lead inevitably to lifelong spinsterhood" (*FFE* 77-78).

4 "She would once again have the status of a married woman [...] she would have children..." (*FFE* 200).

5 "I was anxious to get out of there..." (*LM* 113).

6 "I was exasperated with Dr Simek, with the fact that I was never to escape from performing this sort of dreary service" (*LM* 111-112).

7 Comme Ruth : "How many more nights would she have to undress her mother, only to dress her

ressent la mort d'un parent trop exclusif avec un certain soulagement.[1] Presque tous les romans mentionnent brièvement que celle qui paraît vierge ne l'est pas[2] et qu'elle est en fait très sensuelle.[3] L'héroïne qui est si intellectuelle et qui se croit si intelligente, n'est peut-être qu'une idiote après tout, comme se le demande Mrs Marsh à propos d'Anna : "*Mrs Marsh, watching her keenly, could not decide whether she was very stupid or rather clever*" (*FR* 19).

L'héroïne de Brookner se trompe à tous les niveaux. Fascinée par l'idéal romantique, elle en récuse néanmoins la composante tragique. Elle ne veut pas du grand amour impossible, et préfère une version plus viable et pragmatique de l'amour. Mais, puisqu'elle retient la composante merveilleuse du rêve d'amour parfait, sa vision s'éloigne encore plus du réel. Le romantisme sans héroïsme, sans danger, sans tragique, n'a pas de sens. Le réalisme merveilleux en a encore moins. En se voulant plus terre-à-terre, elle s'éloigne de la réalité. Elle possède un idéal mais refuse d'en payer le prix ; elle tend vers le pragmatisme, mais le veut fabuleux ; elle est prise entre un rêve impossible et une réalité cruelle. Incapable de s'adapter au réel, elle est tout aussi inapte à abandonner son rêve.[4] Refusant une perception fugitive de son erreur, elle s'efforce de se plier au monde. En étant raisonnable et en étouffant sa vraie nature romantique et passionnée,

---

again in the morning? Would she soon have to wash her, to bath her, to feed her? Was there any way in which this could be avoided?" (*SL* 160).

[1] Lorsque Amy meurt, Anna ne paraît pas "too stricken" (*FR* 112), s'empresse de donner toutes les affaires de sa mère au magasin "Oxfam" et de vendre la maison.

[2] Comme Anna : "He had thought her a virgin, as did everyone else, as had her mother, but she had had her modest adventures during her year in Paris..." (*FR* 68).

[3] Comme Blanche : "After his unfaithfulness her husband preferred to think of her as a cold woman, although he knew that she was not" (*MIS* 6).

[4] L'idée fausse que se fait l'héroïne de l'amour fait penser à l'amour courtois, relation très idéalisée entre un homme et une femme, un "amour au loin," qui peut avoir pour objet un être que l'on a à peine aperçu. Tout comme "dans l'attente, l'amant s'abîme dans la pensée de sa dame,"l'héroïne de Brookner attend celui qui n'existe que dans son esprit. Mais il y a une différence fondamentale entre l'amour courtois et la notion que se fait cette héroïne de l'amour : alors que l'amour courtois est "l'amour du désir, plutôt que la recherche de l'accomplissement" et n'est qu'une "construction littéraire, une représentation idéale et fantasmée," l'héroïne de Brookner voudrait, justement, que cette relation idéale trouve son accomplisement dans la vie réelle. Régnier-Bohler, Danièle. "L'Amour courtois a-t-il existé?" *L'Histoire* no. 180 (sept. 1994): 47.

elle espère que sa vertu sera récompensée. Mais puisque le monde a changé depuis le siècle dernier, son comportement mène à ce qu'elle craint le plus : la solitude du célibat. En croyant s'adapter au monde, elle s'en éloigne. Puisque l'infini du désir absolu demeure un cri sans écho, il est refoulé, contrôlé, enfermé, pour laisser un trou béant entre désir et réalité.

Dans l'univers fragmenté et incohérent d'un monde où les valeurs chrétiennes sont inversées, les rêves de l'héroïne se brisent sans cesse contre une réalité hostile. En face du rêve se dresse une résistance, un obstacle insurmontable sous la forme d'un univers toujours vainqueur. Les incompatibilités se multiplient : amour merveilleux et amour réaliste, héros romantique et parfait compagnon, amant et mari, maîtresse et épouse, devoir filial et devoir conjugal, parents et mari, fille et mère, passé et présent, enfant et adulte, innocence et expérience, infini et fini, raison et sentiments — autant de réalités conflictuelles que l'héroïne voudrait concilier. Murée dans un monde d'illusions et dans une enfance prolongée, la protagoniste ne cesse de se heurter à un univers qu'elle refuse.

Ainsi les romans de Brookner détruisent la vision romanesque du "texte classique réaliste" en présentant une vision essentiellement ironique du monde. Les romans s'organisent sur un certain nombre d'antithèses, dans une perception foncièrement manichéenne de la vie. Les dualités s'opposent pour ne jamais se joindre, contrairement à une vision plus optimiste qui est celle d'une époque révolue. La dichotomie de base est bien celle entre l'imaginaire et la raison. Selon Gilbert Durand : "tout drame, au sens large auquel nous l'entendons, est toujours au moins à deux personnages : l'un représentant le désir de vie et d'éternité, l'autre le destin qui entrave la quête du premier."[1] L'écriture de Brookner met impitoyablement à nu le schéma de base, la tension de laquelle est issu tout drame, et illustre parfaitement que "le réel révèle lentement à l'homme un univers qui ne l'aime pas. Les relations humaines [...] gardent quelque chaleur, que l'agressivité et la mort dissipent pour une bonne part. Les relations avec l'inhumain [...]

---

[1] Durand, *Les structures anthropologiques* 405.

aboutissent normalement [...] à ce sentiment d'abandon et de solitude qui a marqué [...] l'angoisse existentialiste."[1] Dans "l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social,"[2] le milieu se révèle sans aucun doute le plus puissant.

La transgression de la norme réaliste se situe effectivement dans la vision du monde. La modernité des textes de Brookner réside bien dans leur remise en question des fondements philosophiques de l'écriture classique, dans leur vision "pessimiste" d'un monde qui n'est que non-sens, fait de communication impossible et d'illusions brisées, dans leur absence flagrante de vie, d'énergie ou de vision divine comme source d'espoir.[3] Ils s'apparentent à l'art du vingtième siècle par leur reflet d'un monde de plus en plus complexe et incertain. Alors que l'écriture réaliste tend vers une recherche d'unité et de progrès, le mode ironique, qui a ses fondements dans la philosophie existentialiste, détruit tout espoir de conciliation, d'unité et de progrès.

Tous ces paradoxes qui engendrent des contradictions insolubles et qui sont au cœur de la vision ironique de Brookner, donnent lieu à une dialectique qui correspond à ce que Durand nomme le "*Régime Diurne* de l'image" : aux "schèmes ascensionnels"[4] de l'espoir, de la lumière, du soleil, Brookner oppose constamment la chute vers les ténèbres et le non-être. Ce régime essentiellement polémique, exprimé par la figure de l'antithèse, correspond, selon Durand, à "un régime d'expression et de raisonnement que l'on pourrait taxer de rationalisme."[5] Ce "*Régime* philosophique de la séparation, de la dichotomie [...] se retrouve dans l'histoire de la pensée occidentale" et "structure deux des plus grandes philosophies de l'Occident, à savoir celle de Platon et celle de Descartes [...] Tout le dualisme cartésien,

---

[1] Mauron 238.

[2] Durand *Les structures anthropologiques* 38.

[3] Une vision ironique semble découler directement d'une philosophie existentialiste, qui rend impossibles l'optimisme et le positivisme du siècle précédent.

[4] Durand *Les structures anthropologiques* 136.

[5] Durand *Les structures anthropologiques* 203.

toute l'inspiration de la méthode de clarté et de distinction est bien en notre imagination occidentale "la chose du monde la mieux partagée.""
À l'appui de ce qu'il affirme, Durand cite, entre autres, Gusdorf : ""le rationalisme triomphant aboutit à une philosophie du double..."""[1] Ce "*Régime Diurne*" est caractérisé par des structures "schizomorphes," dont la plus importante est celle de la "pensée par antithèse," reposant sur "le jeu des figures et des images antithétiques." "L'antithèse n'est qu'un dualisme exacerbé" qui pousse jusqu'à ses extrêmes limites la fondamentale attitude conflictuelle, qui est celle entre "le moi-et-le-monde" et qui prend ses racines dans "l'antithèse du temps."[2] Mais la vision et la subversion de Brookner ne s'arrêtent pas là : cette vision ironique sera, à son tour, minée.

---

[1] Durand *Les structures anthropologiques* 204-205.
[2] Durand *Les structures anthropologiques* 212-213.

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III
Arts et Lettres, Langues
et Sciences Humaines et Sociales

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY
MONTPELLIER III
SPÉCIALITÉ : Littérature Anglaise

LES ROMANS D'ANITA BROOKNER DE 1981 à1992 : L'ÉCRITURE DE LA SUBVERSION

VOLUME II

Thèse présentée par
Eileen WILLIAMS-WANQUET

Sous la Direction de
M. Alain BLAYAC
Professeur à l'Université de Montpellier

MEMBRES DU JURY :
M. Alain BLAYAC,
Professeur à l'Université de Montpellier III
Mme. Elisabeth DÉTIS,
Maître de Conférences à l'Université de Montpellier III
M. Bernard GILBERT.
Pro[illegible] II
M[illegible]

S.C.D. Université
de La Réunion
2047420350

25 novembre 1996

Lisc 820"19" BROOAS Wi/2

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III
Arts et Lettres, Langues
et Sciences Humaines et Sociales

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY
MONTPELLIER III
SPÉCIALITÉ : Littérature Anglaise

LES ROMANS D'ANITA BROOKNER DE 1981 à1992 : L'ÉCRITURE DE LA SUBVERSION

VOLUME II

THÈSE PRÉSENTÉE PAR
Eileen WILLIAMS-WANQUET

Sous la Direction de
M. Alain BLAYAC
Professeur à l'Université de Montpellier

MEMBRES DU JURY :
M. Alain BLAYAC, Professeur à l'Université de Montpellier III
Mme. Elisabeth DÉTIS, Maître de Conférences à l'Université de Montpellier III
M. Bernard GILBERT, Professeur à l'Université de Bordeaux III
Mme. Christine REYNIER, Professeur à l'Université de Pau

25 novembre 1996

BU 99L 204742

CHAPITRE SEPT : INTRIGUES CIRCULAIRES

"She had the impression of having been sent right back to the beginning of a game she thought she had been playing according to the rules "[1]

Brookner, ne se satisfait pas de détruire une vision optimiste du monde en isolant les antithèses, ni de présenter esthétiquement les contradictions de la vie sans proposer de solution. Son écriture ne se borne pas à reconnaître que l'univers est essentiellement paradoxal, à juxtaposer les éléments contradictoires, à adopter une attitude que Muecke qualifie de "Romantic Irony" : "a way of dealing with General Irony situations [...] the expression of an ironical attitude adopted as a means of recognizing and transcending, but still preserving these contradictions [...] the only course open to the modern artist."[2] L'auteur ne s'arrête pas à la constatation que la raison ne mène pas forcément au bonheur. À la subversion des illusions de bonheur romanesque, succède celle de la possibilité de résoudre intellectuellement les contradictions inhérentes à la vie, en les contenant esthétiquement. "Fatiguée d'être platonicienne," Brookner va plus loin, et "face aux visages du temps une autre attitude imaginative se dessine" dans ses textes, qui montrent en filigrane qu'"il y a moyen d'exorciser autrement que par l'antithèse polémique et implacable le visage menaçant du temps."[3] L'exposition rationnelle du caractère

---

[1] *PR* 189.

[2] Muecke, *Compass* 162.

[3] Durand, *Les structures anthropologiques* 220.

contradictoire de la vie ne suffit pas. La dialectique, poussée à bout, se détruit à son tour, et l'écriture entame un autre mouvement, comme pour contrecarrer cette dissymétrie.

L'écriture de Brookner pousse l'ironie à l'extrême, jusqu'à détruire sa dualité constitutive : la ligne droite descendante vient rejoindre le point de départ de la ligne ascendante dans une technique qui privilégie le revirement ironique. Le type d'ironie à l'œuvre ici correspond à ce que Muecke nomme "Irony of Events" :

> ...here the ironic incongruity is between the expectation and the event. We say it is ironic when [...] some unforeseen turn of events reverses and frustrates our expectations or designs [...] when we meet what we set out to avoid. especially when the means we take to avoid something turn out to be the very means of bringing about what we sought to avoid [...] when we get at last what we no longer desire.[1]

Au niveau de l'intrigue des romans, ce qui se passe est toujours le contraire de ce que l'héroïne souhaite. Le déroulement de la situation dramatique est toujours à l'inverse de ses attentes. L'ironie se situe non seulement dans le décalage entre les rêves de l'héroïne et la réalité. mais aussi entre ce qu'elle souhaite et ce qu'elle obtient. Elle est victime de la situation ironique justement parce qu'elle s'attendait à autre chose (malgré sa lucidité fugitive) ; elle est toujours prise de court, car elle ne réussit pas à étouffer ses espoirs. Plus elle espère, plus l'effet ironique est fort.[2] Or, chez Brookner, le revirement ironique intervient toujours à un moment où les espoirs atteignent leur apogée. Comme le note Muecke, Schlegel n'a pas manqué de souligner la "régression infinie de l'ironie."[3] L'ironie, poussée à bout, finit par dessiner une boucle et le texte se subvertit à répétition, se lovant à chaque fois sur lui-même.

---

[1] Muecke, *Compass* 102.

[2] "What makes expectation ironic can perhaps be made clearer by a brief examination of the Irony of Events. To begin with, if I expect something not to happen it is ironic if it does, and the stronger my expectations or the flimsier their basis the more striking the irony. The merely unexpected event, on the other hand, is not ironic however unlikely it is. [...] But if what happens is the *contrary* of what is expected and not merely a contradiction of it a slighter degree of confidence seems to be sufficient for irony." Muecke, *Compass* 31, 32.

[3] "the infinite regressiveness of irony..." Muecke, *Compass* 31.

Une structure "métaphorique" ou "mythique" (dans son sens le plus général), qui est celle du cercle, se dessine dans les tréfonds de l'œuvre de Brookner. Face aux deux visages du temps, "l'affrontement éternel de l'espérance humaine et du temps mortel"[1] — le mouvement optimiste ascendant (privilégié par le texte réaliste) et le mouvement pessimiste descendant (qui appartient au texte ironique) — se dessine une autre figure, circulaire cette fois, qui semble esquisser une intention d'intégration des contraires. Cette structure correspondrait au "*régime nocturne*" de l'imaginaire que décrit Durand. Brookner abandonne le régime de l'antithèse. Perceptible en filigrane, cette structure latente abstraite donne à l'œuvre son unité et son sens propre.

Cette figure circulaire se dessine au niveau de l'intrigue, du retour formel — les mêmes mots reviennent littéralement — et de la structure temporelle en analepse. Nous avons choisi de traiter les intrigues et les procédés stylistiques à part, afin de mieux faire ressortir l'évolution de chacun. Ainsi nous nous pencherons dans ce chapitre sur la circularité des intrigues, avant d'examiner la structure temporelle et la reprise formelle dans le chapitre suivant. La réitération de mots ou de phrases au début et à la fin des romans, donne un effet de réverbération et marque à la fois les retours dans le temps du récit ainsi que dans l'intrigue, les deux étant si intimement imbriqués que les termes qui marquent le retour à la "case départ" et ceux qui marquent la fin de l'analepse sont parfois les mêmes, ce qui fait que certaines répétitions n'ont pas pu être évitées en essayant de montrer que l'œuvre dans son ensemble présente une cohérence structurale étonnante.

La structure métaphorique se manifeste notamment par la répétition et par le rôle de la mémoire. Si l'on superpose les romans de Brookner "comme des photographies de Galton," ainsi que le fait Mauron pour des œuvres lyriques, "les superpositions font apparaître

---

[1] Durand *Les structures anthropologiques* 405.

de véritables obsessions structurelles"[1] : la même situation dramatique et les mêmes personnages se retrouvent de roman en roman. Une étude sémiotique nous a révélé que les personnages des romans réapparaissent pour donner deux grands types, que nous avons appelé "type A" et "type B," respectivement l'héroïne et "l'anti-héroïne" ou la rivale. Il est clair que Kitty coïncide avec Ruth, puis que Frances vient coïncider avec Kitty, et ainsi de suite, pour ne décrire qu'une seule et même héroïne. Celle-ci se trouve à répétition prise dans un même réseau de relations. C'est cette répétition obsédante de structures dramatiques que Mauron appelle le "mythe personnel" de l'auteur[2] et qu'il qualifie d'"inconscient."[3] Il nous suffit ici constater que l'œuvre de Brookner contient en effet des "systèmes de relations" qui se dessinent "entre les mots" et que ce "réseau" semble être "autonome."[4]

De plus, "nous pouvons, des variations structurelles, déduire une évolution profonde," puisque "les structures homologues se succèdent selon un ordre logique,"[5] chaque héroïne étant le prolongement de la précédente. Le schéma de Brookner "nous représente ainsi l'évolution d'un certain groupe obsédant de relations dramatiques. L'intérêt est [...] dans les différences [...] dans les variations."[6] La structure latente du cercle se manifeste non seulement dans chaque roman, mais aussi dans l'œuvre prise dans son ensemble.

La chronologie des romans va s'avérer pertinente, car les douze romans ici étudiés forment un tout, le dernier, *Fraud*, revenant au

---

[1] Mauron 196. Mauron distingue entre les "œuvres lyriques" et "celles qui contiennent déjà une histoire."

[2] Dans des œuvres lyriques, comme celles étudiées par Mauron (Baudelaire, Nerval, Valéry et Mallarmé), le mythe personnel est révélé par la répétition obsessionnelle, de poème en poème, d'images "chargées d'affects," obsédantes, qui se regroupent en "réseaux associatifs," autonomes. De ces réseaux surgissent des figures mythiques prises dans une situation dramatique mouvante. Lorsqu'on superpose, au lieu d'œuvres lyriques, celles qui contiennent déjà une histoire, les superpositions font apparaître directement les obsessions structurelles.

[3] "il s'agit de structures obsédantes qui se répètent d'œuvre en œuvre, et dont chaque apparition nouvelle est expliquée par des motifs conscients nouveaux, alors que la répétition demeure inexpliquée et même ignorée." Mauron 203.

[4] Mauron 41, 52, 53.

[5] Mauron 194 à 206.

[6] Mauron 204.

premier. *A Start in Life*. En étudiant l'évolution de l'œuvre, nous introduisons "le temps comme variable" et constatons que l'œuvre entière "suit une courbe qui n'est pas le fait du hasard."[1] Le temps de l'œuvre est un. L'ordre de parution des romans est le suivant :

*- *A Start in Life*, 1981
*- *Providence*, 1982
*- *Look at Me*, 1983
*- *Hotel du Lac*, 1984
- *Family and Friends*, 1985
*- *A Misalliance*, 1986
*- *A Friend from England*, 1987
- *Latecomers*, 1988
- *Lewis Percy*, 1989
*- *Brief Lives*, 1990
*- *A Closed Eye*, 1991
*- *Fraud*, 1992

Neuf des douze romans qui forment notre corpus (ceux précédés d'un astérisque) ont comme focalisatrice une héroïne unique, dont le point de vue se confond avec celui du narrateur. Nous savons que cette héroïne s'exprime à la première personne seulement dans *Look at Me*, dans *A Friend from England* et dans *Brief Lives* ; dans les autres romans son point de vue est donné à la troisième personne, par le truchement du narrateur.

Nous considérons que les trois romans du milieu de l'œuvre, même s'ils opposent toujours les deux types de personnages brookneriens et reprennent les mêmes préoccupations, sont "atypiques" parce qu'ils s'écartent de cette coïncidence entre héroïne, narratrice et focalisatrice. *Lewis Percy* (1989) est le seul roman à présenter le point de vue d'un "héros au masculin," mais, nous l'avons déjà dit, Lewis n'est que l'homologue masculin de l'héroïne brooknerienne. Par contre, *Family and Friends* (1985) et *Latecomers* (1988) présentent un "quatuor de personnages," deux masculins et deux féminins. Dans ces

[1] Mauron 210.

deux romans, le point de vue n'est pas celui d'une héroïne unique, même si le type de celle-ci se reconnaît aisément dans certains personnages -- respectivement, Mimi et Alfred, Fibich et Christine. Le narrateur et le focalisateur se confondent, mais se distinguent des héros.

Ces deux derniers livres sont aussi des "sagas familiales." *Latecomers* relate la vie de Hartmann, de Fibich et de leur épouse surtout depuis leur mariage jusqu'au "troisième âge," soit une période d'environ quarante-cinq ans. *Family and Friends* présente la vie des quatre enfants Dorn : il débute avant la guerre, lorsqu'ils sont adolescents (Alfred a seize ans au début du roman et la trentaine quand la première guerre mondiale éclate) et se termine, vingt-sept ans plus tard, quand ils ont plus de quarante ans.

Family and Friends se distingue davantage encore des autres romans du fait que les quatre personnages principaux sont de la génération des parents de l'héroïne.

L'évolution de l'œuvre est surtout perceptible dans une étude diachronique des neuf romans qui ont une héroïne unique, qui se confond avec la narratrice et la focalisatrice (les trois autres romans reprenant, renforcant et commentant les mêmes thèmes). Ces neuf romans peuvent se diviser en trois groupes de trois. Cette évolution procure un tel effet de totalité, de globalité que le diachronique se fond dans le synchronique.

Le premier roman, *A Start in Life* (1981), dont le nom même indique un début de réflexion, présente, en embryon, toutes les variations sur un même thème qui seront analysées dans les onze romans suivants. Ruth essaie à plusieurs reprises de se libérer de ses parents ; après avoir espéré trouver le parfait amour, elle tente de devenir la maîtresse d'un homme marié, pour ensuite contracter un mariage de convenance, avant de se retrouver seule avec son vieux père.

La première page de ce premier roman pose d'emblée le problème du devoir filial poussé à l'extrême : nous savons que ses parents, incapables d'éduquer eux-mêmes leur fille, l'ont fait par le

biais de livres : "*she put it down to her faulty moral education which dictated, through the* [...] *agencies of her mother and father...*" (*SL* 7). Si la vie de l'héroïne a été "gâchée par la littérature," elle pense que c'est la faute de ses parents : "*Eugénie's relations with her parents, whom she still blamed for the defection of Eugénie's lover*" (*SL* 9). Ainsi, dès le premier roman, une tension est signalée entre amour filial et amour sexuel et on s'apercevra que le véritable sujet de tous n'est pas l'histoire d'amour manquée de l'héroïne, mais l'impossibilité qu'elle éprouve à se détacher de ses parents et du domicile familial, afin de fonder sa propre famille, ainsi que le retour obsessionnel à l'enfance, et à l'état prénatal de communion totale avec la mère, lors de la mort de celle-ci. Il n'y a pas seulement, à la fin des romans, retour à la "case départ," mais dans leurs déroulements plusieurs retours, donnant au lecteur l'impression que Brookner "avance à reculons."[1]

Les trois premiers romans présentent presque le même cas de figure : une jeune héroïne célibataire tente en parallèle de se détacher de sa famille et de trouver l'homme de sa vie.

A Start in Life décrit les efforts répétés de Ruth pour quitter ses parents, pour se libérer du poids de la famille, afin de vivre sa propre vie. Le départ de la maison familiale et de Londres est symbolique. Lorsqu'elle tombe amoureuse pour la première fois, Ruth quitte la maison familiale et prend un appartement, qu'elle voudrait ensoleillé,[2] afin de pouvoir inviter Richard à dîner — "*Ruth* [...] *found a flat for herself (and for Richard or at least his dinner) in Edith Grove*" (*SL* 39). Après la soirée catastrophique où Richard arrive en retard, Ruth regagne la maison de ses parents, estimant que l'appartement ne lui sert plus à rien.[3]

L'héroïne fait une deuxième tentative pour se détacher de sa

---

[1] On pourrait schématiser cette construction par l'image d'une coquille de moule.

[2] "her two rooms, despite their low ceilings, were light and might eventually be sunny..." (*SL* 40).

[3] "She would have to move out of Edith Grove and go home, of course. There was no point in keeping the flat on now..." (*SL* 59).

famille en partant pour ses recherches à Paris, où elle vit chez des amis de ses parents, les Wilcox. Un nouveau cycle d'espoir débute alors (voir les schémas dans l'annexe VII). Elle rencontre Jill et Hugh, un couple qui l'initie à la vie parisienne, et surtout le Professeur Duplessis. Elle prend à nouveau un appartement pour recevoir ce dernier en tant qu'amant : "*A flat of her own. In the rue Marbœuf* [...] *she could see Duplessis there*" (*SL*134). Mais, l'idylle en perspective est vite terminée, Ruth n'échappera pas à ses parents. À la première visite du professeur, au moment précis où ils s'apprêtent à devenir amants, le téléphone sonne : c'est le père de Ruth qui la rappelle d'urgence à Londres, au chevet de sa mère malade.[1] Mais Helen n'est pas malade du tout[2] : venant de découvrir l'infidélité de son mari, elle a égoïstement fait revenir sa fille, sans se soucier de ce que cette dernière pouvait ressentir.[3] Ruth ne quittera plus Londres, ni la maison familiale. Lorsque son père a une alerte cardiaque, Ruth est désespérée, sachant que l'amour de sa mère lui interdit toute autre forme d'amour : "*Lying so close to her mother, hearing the words of love, and knowing, in the course of that long night, that she would hear no others, Ruth covered her face and wept*" (*SL*160).

Peu de temps après, Helen meurt dans un taxi qui la ramène à la maison avec sa fille. Cette mort scelle le destin de Ruth. Elle ne partira pas, mais restera à s'occuper de son père : "*She had hoped to be able to return to Paris within the month* [...] *But it seemed that this was not to be*" (*SL* 165).

Finalement, l'héroïne épouse Roddy Jacobs, le fils hypocondriaque de l'ex-maîtresse de son père, uniquement pour plaire à ce dernier.[4] Son mari s'installe avec elle chez son père : "*It seemed easier to live at Oakwood Court from every point of view*" (*SL* 172-173). Roddy accepte cette situation, qu'il pense temporaire. Mais le

---

1 "'My mother,' she said finally. 'I think she has had a heart attack.' She wept then, and gave a long sigh. 'That was my father. He said I should go home straight away...'" (*SL* 142).

2 "she found Helen not in bed but seated, fully clothed, in her trouser suit and denim cap, calmly smoking and looking surprisingly well" (*SL* 146).

3 "She seemed almost amused by her daughter's predicament and refused to offer any assistance whatsoever" (*SL* 143-147).

4 "She married Roddy almost as a matter of course, since George was so attached to the idea" (*SL* 172).

couple n'aura jamais de maison à lui, car, six mois après le mariage, Roddy se tue dans un accident de voiture et père et fille se retrouvent tous les deux, Ruth assurant à son vieux père, malade et veuf, qu'elle ne le mettra jamais dans une maison de retraite (*SL* 176).

Les derniers mots du roman — "*The section on Eugénie Grandet has turned out rather longer than expected. Do you think anyone will notice?*" (*SL* 176) font écho aux préoccupations initiales de la protagoniste. L'héroïne n'a pas su se détacher de ses parents pour vivre sa vie.

Dans *Providence* (1982), puisque Kitty veut devenir anglaise à cent pour cent comme son père et rompre avec le passé que représente sa "moitié française," elle quitte la maison familiale : "*Two years before she came into her father's money, Kitty moved into a home of her own*" (*PR* 14). En prenant son propre appartement, en s'identifiant à son défunt père, capitaine dans l'armée, et en épousant son amant, Maurice Bishop, elle cherche à s'intégrer à la classe dominante anglaise et à se libérer de sa mère française, Marie-Thérèse, qui est morte à table, à la fin d'un repas. C'est pourquoi elle a perdu tout appétit et ne peut jamais s'empêcher d'y penser chaque fois qu'elle s'apprête à manger :

> *...her mother collapsed in her chair, one small hand trailing through some fragments of walnut shell* [...] *but Kitty Maule could never sit down to a hearty plateful of food without hearing the plaint, 'Marie-Thérèse! Marie-Thérèse!' Her throat would close and a faint trembling would start in her hands.* (*PR* 18)

Ce n'est que lorsque son amant est là que Kitty mange avec plaisir.[1]

On retrouve la même technique que dans le premier roman : l'espoir de l'héroïne qui va crescendo et les revirements ironiques, qui deviennent de plus en plus forts, le tout symboliquement illustré par la nourriture. Le premier cycle d'espoir débute avec une invitation à dîner (comme dans *A Start in Life*).[2] Kitty espère une déclaration

---

[1] "Sometimes she ate with enjoyment, as when she prepared a meal for her lover, Maurice Bishop" (*SL* 18).

[2] "the following Monday he would come to dinner" (*PR* 20).

d'amour lorsque Maurice se confie à elle pour la première fois,[1] mais ce n'est que pour lui dire qu'il est sans celle qu'il aime,[2] avant de la quitter, plus tôt que d'habitude.[3] Lorsque Maurice projette d'aller faire le tour des cathédrales françaises, c'est l'occasion pour Kitty de rêver à nouveau. Elle attend qu'il lui propose de l'accompagner,[4] mais puisqu'aucune offre ne vient, c'est elle qui lui suggère qu'ils se rencontrent à Paris, où elle se rend, pleine d'espoir,[5] se persuadant qu'il l'attend à l'hôtel.[6] Non seulement Maurice ne l'attend pas, mais il n'a laissé aucun message.[7] Quand finalement il appelle, une semaine plus tard, Kitty a presque cessé de l'attendre.[8] Néanmoins, l'espoir de l'héroïne renaît instantanément,[9] pour découvrir que l'amant tant attendu est descendu dans un autre hôtel,[10] qu'il ne reste qu'une nuit à Paris et que sa préoccupation première est d'aller déjeuner.[11] Après le repas et l'amour, Maurice impose à Kitty la visite d'une cathédrale ; il s'endort dans le train, puis s'en va plus tôt qu'elle ne l'espérait.

Kitty ne désespère pas pour autant d'épouser Maurice.[12] Un nouveau cycle d'illusions démarre et les espoirs de l'héroïne vont croissants lorsque Maurice lui propose de fêter sa première conférence en organisant un repas chez lui.[13] À partir de ce moment, Kitty ne pense plus qu'à ce dîner.[14] Intimement persuadée que Maurice a

---

1 "Kitty sensed that he was now ready to talk" (*PR* 60).

2 "'What is wrong [...] is that I am without the one I love'" (*PR* 59).

3 "there could be no further exchange for this night. Yet she had never wanted so much for him to stay" (*PR* 61).

4 "Her main preoccupation was whether Maurice would ask her to go with him to France. She would be useful, she knew [...] The suggestion must surely come from him..." (*PR* 23).

5 "the wider shore, the wider sky, seemed to promise her a renewal of her powers..." (*PR* 108).

6 "As the taxi jerked through the early evening traffic she fell into a dream. Supposing that Maurice had in fact already arrived? She somehow was sure that he was there, that she would see him very soon, that they would spend the whole of the next two weeks together, and that life would be irremediably changed by this fact" (*PR* 114).

7 "But there was no message waiting for her " (*PR* 115).

8 "so that when he finally telephoned, she was almost dull with anticlimax" (*PR* 117).

9 "Maurice will be here tomorrow. I shall see him at last and we shall be together" (*PR* 118).

10 "'But I'm just round the corner, my love. At the Franklin Roosevelt, no less'" (*PR* 119).

11 "So it will have to be love in the afternoon, thought Kitty. *Merde alors* " (*PR* 119).

12 "She had [...] one great hope..." (*PR* 143).

13 "'I will give a dinner party for you after your lecture [...] Don't worry about the cooking. Worry about the guests. Whom shall we have?'" (*PR* 144).

14 "But the promise of a dinner party had been the focus of Kitty's thoughts ever since that day..."

l'intention de rendre leur liaison publique,[1] elle vit dans un état second.[2] L'héroïne — dont le narrateur nous dit ironiquement qu'elle est "*genuinely lost in the Romantic tradition*" (*PR* 153) — repense au mariage de son cousin Jean-Claude et aux allusions de sa famille à son propre mariage.[3] Elle rend une deuxième visite à Madame Eva, l'astrologue, et veut lire dans sa prédiction la confirmation de ses espoirs, puisque celle-ci lui annonce un mariage imminent.[4] Lorsqu'elle aperçoit Maurice à sa conférence, elle est étonnée et inquiète de voir qu'il est habillé pour sortir,[5] mais choisit de ne pas s'en préoccuper.[6] Il suffit que Maurice lui fasse un clin d'œil pour que ses doutes s'envolent.[7] Le lendemain, dans une canicule,[8] que Kitty est la seule à apprécier, ses espoirs sont à leur apogée.[9] Elle arrive chez Maurice le cœur battant[10] de se sentir si près du but.[11] Voyant son étudiant Larter, elle continue à se leurrer et se dit que Maurice a invité celui-ci pour lui faire plaisir.[12] Kitty choisit encore une fois de ne pas voir la vérité, quand on lui annonce que Maurice fête, entre autres, son départ pour Oxford, et se lève pour aller l'aider à la cuisine. Et c'est là que l'héroïne est enfin confrontée à toute la vérité, qu'elle ne peut plus nier : il y aura effectivement un mariage, mais ce ne sera pas le sien.

(*PR* 145).

1 "the luck that had come to her [...] plans had been made in which she had a part [...] she must now prepare to live a different sort of life..." (*PR* 147-148).
- "anticipation of a pleasant future" (*PR* 179).

2 "For two days she sat in the garden or walked about the streets, and she would remember those two days as a curious interval, when all things seemed possible, an almost mystical time of promise and anticipated fulfilment" (*PR* 148).

3 "'You next,' they chorused..." (*PR* 163).

4 "'You said you saw a wedding,' Kitty said diffidently. 'Will it take place soon?'
'oh yes,' said the medium. 'Definitely a wedding'" (*PR* 169).

5 "unaccountably wearing a dinner jacket" (*PR* 174).

6 "'Why was he dressed? [...] She was aware of how little she knew about his life, and this knowledge was unwelcome at such a juncture, for she wanted to feel her new confidence, she wanted so much to enjoy her anticipation and for it to be unmarred" (*PR* 175).

7 "she would place her faith in the events that would be brought to birth by Maurice's (and her) dinner party. For the first time in her life she felt nothing but confidence in the future" (*PR* 179).

8 "this great heat [...] the melting street [...] In extreme heat..." (*PR* 170, 171, 178).

9 "Suddenly she felt exhilarated, shaky with excitement" (*PR* 186).

10 "She could feel the blood warm in her cheeks and her heart was beginning to pound" (*PR* 186).

11 "Soon I shall be where I have always wanted to be, she thought, in this house" (*PR* 186).

12 "'how kind of Maurice. He truly wants it to be my evening'" (*PR* 187).

Kitty s'est trompée du début à la fin de sa relation avec Maurice. refusant de voir les choses en face. Le repas n'était pas donné en son honneur. mais en celui de la future épouse de Maurice, qui n'est autre que la belle Jane Fairchild, aussi une étudiante de Kitty. En effet Jane et Maurice sortent de la cuisine et s'installent tous deux en tête de table.

L'héroïne se retrouve donc à la "case départ." Elle avait craint de ne pouvoir manger au repas donné chez Maurice — "*She found herself worrying whether she would be able to eat, in this great heat...*" (*PR* 181). Les invités se mettent à table, le cercle s'est refermé et Kitty se trouve à nouveau autour de la table de ses grands-parents, en présence de sa mère défunte. Puisque celui qui aurait pu la délivrer en a choisi une autre. Kitty reste seule avec le souvenir de la mort de sa mère, qui d'ailleurs n'a cessé de la hanter tout au cours du roman. revenant régulièrement comme un refrain (*PR* 18, 22. 85. 141. 163, 181). À la dernière page, le "gros plan" sur les mains de Kitty à table — "*Kitty, trying to control her trembling hands*" (*PR* 189), ainsi que la dernière phrase — "*And picking up her spoon, she prepared to eat*" (*PR* 189), renforcent l'impression de miroir : il y a retour final à cet autre repas, d'il y a quelques années, où l'auteur avait noté, sur la table, parmi les déchets, la main de Marie-Thérèse morte. De plus. Kitty "devient" sa mère, qui, "source de tout son désespoir," a gagné. Le passé est plus fort que l'avenir.

Dans *Look at Me* (1983), Frances vit dans l'appartement que lui ont légué ses défunts parents, avec Nancy, la vieille bonne irlandaise de son enfance. La jeune héroïne mène une vie cloîtrée et solitaire, dans cet immeuble de personnes âgées,[1] entourée d'objets démodés. Ce cadre de vie, tourné vers le passé, est pesant et étouffant ; Frances ne se sent pas chez elle, mais chez ses parents, même s'ils sont morts, et sait qu'il faudra transformer cet endroit le jour où elle commencera enfin à "vivre sa vie" :

> *If life were suddenly to change and I were to make a completely new circle of friends I should have to do some radical rearranging* [...] *The wind of change*

---

[1] "I am very much aware that this is a building for old people, with its red stair carpet and its heavy lift with the irongates and the polished brass letter boxes and the small corpulent porter" (*LM* 22).

would have to blow very hard indeed for me to feel that I had at last taken possession of this place and was entitled to make it my own. For in my mind it still belongs to my parents. (*LM* 23)

Lorsque Frances rencontre Alix et Nick Fraser,[1] jeune couple moderne et branché, elle espère changer d'existence et gommer son passé : "*I had high hopes of a future that would cancel out the past*" (*LM* 36). Elle s'empresse de cacher les bibelots kistch laissés par ses parents, car ces objets provoquent le fou rire de ses nouveaux amis tant admirés,[2] mais s'aperçoit ensuite que la bonne les a ressortis du tiroir où elle les avait cachés. Elle rêve de déménager et de s'installer chez les Fraser : "*A move from Maida Vale would be symbolic...*" (*LM* 69).

Quand les Fraser lui présentent James Anstey, l'héroïne croit avoir trouvé l'âme sœur, mais sa référence est l'éducation parentale, qu'elle imagine identique pour elle et James,[3] qui vit avec sa vieille mère. Ironiquement, cette relation qui est censée affranchir Frances, devient celle entre parent et enfant. Lors de leurs longues marches amicales à travers Londres la nuit, la main dans la main, Frances se raconte naïvement à James, lui faisant une confiance totale, redevenant la petite fille de ses parents.[4] En fin de compte, l'héroïne invite son ami "chez ses parents" et le présente à sa "nounou." Ravie de constater que James et Nancy s'entendent très bien (car il a aussi une "nounou" semblable), Frances prend l'habitude d'inviter son ami à prendre un chocolat chaud et des biscuits préparés par Nancy devant le feu. Lors de ces soirées, le silence complice et familial est accompagné des tendres caresses presque parentales de James.[5]

Mais l'attitude puérile de Frances ne peut pas durer. Alix s'en mêle, présentant James à son amie Maria, et le persuadant de quitter la

---

1 Nick Fraser, le mari d'Alix, représente un héros, la quintessence de la masculinité, pour Frances : "He is tall and fair, an athlete, a socialite, well-connected, good-looking, charming: everything you could wish for in a man. Our all-England hero..."(*LM* 11).

2 "Once Nick and Alix brought me home when I first knew them. They looked around in amazement and I thought in appreciation, for it is very comfortable. But when they saw the birds, recently washed by Nancy [la gouvernante irlandaise], they caught each other's eye and within seconds they were helpless with laughter, staggering, leaning in pain over the backs of the awful hide chairs" (*LM* 27).

3 "But evidently we had been brought up by like-minded parents" (*LM* 89).

4 "But James was my friend and I held his hand as confidently as a child holds the hand of its parent. I told him everything..." (*LM* 95).

5 "his large authoritative hand would stroke my face and hair" (*LM* 90).

maison qu'il partage avec sa mère pour venir habiter chez elle et Nick. À partir de ce moment, Frances sent que les choses changent[1] ; elle a l'impression que James lui cache quelque chose et éprouve un sentiment d'exclusion lorsqu'Alix, Nick et James sont ensemble et s'esclaffent de manière complice.[2] Puisqu'elle comprend que la relation infantile qu'elle a imposée à James doit prendre une tournure plus "adulte,"[3] Frances organise des vacances en tête à tête avec James (sans lui en parler). Constatant que celui-ci lui échappe de plus en plus, Frances décide de brusquer les choses et attire James vers sa chambre et vers son lit (*LM* 127), même si elle ne se sent pas très à l'aise de recevoir ainsi un homme chez ses parents.[4] Mais il est trop tard ; elle l'a déjà perdu. Dans un magistral revirement ironique, l'auteur le montre qui se débat, la repoussant et s'écriant : "'*Not with you Frances. Not with you*'" (*LM* 127). Cette relation de tendre complicité ressemble plus à celle entre parents et enfants, et James répugne à la rendre incestueuse.

Frances ne perd pas tout espoir,[5] s'habille avec soin pour le repas de Noël prévu avec ses amis, espérant être raccompagnée ce soir-là. Mais sa robe de petite fille modèle est ridicule à côté des habits moulants et décolletés d'Alix ou de Maria et, à table, exclue et gênée par le manque de retenue des autres,[6] Frances a enfin les yeux déssillés et la vraie nature des relations entre James et Maria lui est soudainement révélée dans une orgie de nourriture écœurante, représentation métaphorique d'une sexualité débridée et qui lui inspire un dégoût profond.[7] Celui qu'elle idéalisait tant, qu'elle croyait si pur, est dans "l'autre camp,"[8] celui des adultes : James a choisi Maria, la

---

1 "the pattern had shifted slightly" (*LM* 102).

2 "I was particularly alarmed by this, the laughter" (*LM* 102).

3 "I was being hurried along a path I had not originally wanted to take..." (*LM* 105).

4 "I wanted it all to go properly, to go well. And somehow, in that flat..." (*LM* 98).

5 "beneath my reserve [...] there was the most agitated hope" (*LM* 156).

6 "this avid crowd, their eyes glistening with mockery and pleasure, their extraordinary conversation now so elusive that I felt a touch of nightmare..." (*LM* 159).

7 "The sight of the yellow and white mass gave me a momentary pang of nausea, but the others were exclaiming in delight, and soon the sweet liquefying mixture was being attacked, devoured. 'More, more,' shouted Maria, piling spoonfuls on to my plate, and ignoring my protest. 'More, more,' and she bent over James, who was laughing and said, 'More darling. I want you to be good and strong tonight. More.'" (*LM* 160).

8 "James was [...] like them..." (*LM* 163).

femme fatale, plutôt que Frances, la petite fille sage.

L'héroïne, qui avait projeté de changer de chambre afin de recevoir James à nouveau,[1] rentre, brisée et seule, du repas de Noël, pour s'apercevoir que Nancy l'a effectivement changée de chambre, mais pour l'installer ironiquement dans celle où sa mère est morte : "'*You said you wanted a change,' she said, 'so I've put you in Madam's room*'" (*LM* 176). Le miroir lui renvoie une image de petite fille.[2] Envahie par un besoin irrésistible de dormir, caressée par la main de Nancy, comme lorsqu'elle était enfant,[3] Frances s'endort dans cette pièce où rien n'a été déplacé depuis la mort de Mrs Hinton.[4] Le passé est trop puissant. La tentative d'émancipation de Frances a échoué, les Frasers l'ont rejetée de leur cercle, mais gardent James avec eux. L'héroïne régresse,[5] redevient un petit enfant,[6] qui se laisse prendre en charge par sa bonne.[7] Frances reste dans ce qu'elle qualifie de "*that prison house*" (*LM* 86) — qu'elle n'a jamais réussi à quitter complètement — avec tous les objets de ses parents, à manger les mêmes repas que ceux cuisinés pour madame Hinton par Nancy.[8] La présence feutrée de celle-ci est comme le fantôme du passé qui hante la maison et enferme l'héroïne chaque nuit, lorsqu'elle ferme la porte à clé.

Les trois romans suivants, *Hotel du Lac*, *A Misalliance*, et *A Friend from England* présentent aussi des revirements ironiques surprenants. Les héroïnes, qui, depuis longtemps, ne vivent plus dans la maison de leurs parents (d'ailleurs décédés) souhaitent se libérer du

---

1 "I no longer liked that room in which things had gone so wrong [...] 'Don't change the bed, Nancy. I think I might move to one of the other rooms'" (*LM* 155).

2 "I saw a slight and almost childish person..." (*LM* 175).

3 "I could feel Nancy's hand stroking my own, smoothing it out as it lay on the sheet. Then I felt her hand on my forehead, testing it. And then I felt it across my eyes, as I had so often felt it as a child: the signal to close them..." (*LM* 176).

4 "her clothes were still hanging in the wardrobe..." (*LM* 176).

5 "into this state of total regression" (*LM* 177).

6 "I felt the same size, small and spindly, and I could swear there was a smile on my face, the smile of the child who knows that its nurse will soon come to prepare it for the day ahead" (*LM* 178).

7 "As if I were very young" (*LM* 180).

8 "she serves the same meal to me..." (*LM* 26).

rêve d'amour idéal. Dans *Hotel du Lac*, en faisant un mariage de convenance ; dans *A Misalliance*, en s'affranchissant du rôle de l'épouse parfaite ; et enfin dans *A Friend from England*, en refusant toute attache sentimentale, qu'elle soit familiale ou sexuelle. Mais leur éducation et leur tempérament s'avèrent les plus forts et elles reviennent inexorablement à une situation passée, dont elles essayaient de se défaire.

Hotel du Lac (1984) s'ouvre avec l'arrivée d'Edith Hope à l'hôtel au bord du Lac Léman, où elle a été envoyée de Londres par ses amis pour oublier son amant, David, et expier la faute commise envers Geoffrey Long. En voulant épouser ce dernier, elle avait déjà essayé de se défaire de ses rêves d'amour idéal et d'agir enfin en "adulte"[1] : "*I am no longer young, she thought; this is my last chance* [...] *It is high time I forgot my hopes, the hopes I was born with, and faced reality*"(*HL* 118). Mais, à la dernière minute, Edith avait changé d'idée, ne s'arrêtant pas devant le bureau de l'État Civil où l'attendaient Geoffrey et tous les invités.

L'héroïne fait néanmoins une deuxième tentative pour se libérer de David en acceptant d'épouser Mr Neville, un homme rencontré à l'hôtel. Elle écrit une lettre déchirante à son ancien amant pour lui annoncer son prochain mariage (*HL* 179). Mais, le roman se termine par un magistral revirement ironique de plus. Lorsqu'au petit matin, Edith sort de sa chambre pour poster sa lettre d'adieu, elle aperçoit Mr Neville qui sort subrepticement de celle de Jennifer Pusey, sa "rivale." Elle déchire la lettre et la remplace par un télégramme, dans lequel elle annonce à David son retour à Londres. Elle reste fidèle à cet homme marié, qui ne lui offre pas de "chez-elle," comme l'explique Brookner dans une interview : "'*Coming home' would be coming back to domestic propriety: 'home' implies husband, children, order, regular meals, but 'Returning' is her more honest view of the situation. To that extent she does break through to a clearer vision.*"[2] Elle persiste dans l'erreur et se retrouve, comme les héroïnes précédentes, à son point de

---

[1] "She looked elegant, controlled. Grown-up, she thought. At last" (*HL* 126).

[2] Haffenden 71.

départ.

Ce retour en arrière n'est pas le premier : pendant tout le roman Edith se réfugie régulièrement dans sa chambre, où, installée à la petite table, elle écrit à David (*HL* 10-11, 46-50, 79-81, 103-113, 155, 179-181) qu'elle n'a jamais vraiment quitté et qu'elle tient au courant du moindre détail de sa vie en Suisse.

A Misalliance (1986) débute avec la solitude mélancolique de Blanche, qui se morfond depuis que son mari Bertie l'a quittée pour sa secrétaire, Mousie, plus jeune qu'elle de vingt ans. Blanche était ironiquement une épouse soumise et heureuse,[1] malgré son sentiment de solitude avec un homme qui lui refusait la communication profonde qu'elle aurait souhaitée.[2] Le départ de Bertie ne manque pas d'ironie en soi, étant donné que Blanche s'était façonné une personnalité pour lui plaire et s'adapter à lui.[3] Elle avait ensuite docilement accepté que Bertie s'en aille.

Blanche essaie de se consoler en se lançant dans des œuvres de charité et surtout en reportant son affection sur la petite Elinor, délaissée par Sally, sa mère adoptive. Mais elle reste néanmoins à la disposition de son mari, qui vient régulièrement et à l'improviste se restaurer chez elle, rassuré[4] de la trouver toujours seule à la maison. L'héroïne se rend de plus en plus compte de la nécessité de rompre ces liens de dépendance[5] et tente de changer de personnalité: "*But then I shall try to change. Try to live a little more carelessly*" (*MIS* 177). Elle décide de ne plus voir Sally et Elinor, annonce à Bertie qu'il ne doit plus venir la voir, et projette de partir vers le soleil,[6] renouvelant sa

---

1 "lonely and content" (*MIS* 12).

2 "He saw no need to indulge in any form of mating ritual, did not tell her about himself, did not want to know everything about her, did not create instant memories, anniversaries, landmarks in their friendship" (*MIS* 93).

3 "Blanche had learnt her lesson quickly and had come round fairly soon to the sort of impersonal conversation her husband enjoyed" (*MIS* 11). "After the early weeks of marriage, when she would run up to meet him and tell him about the inconsequential activities of her day, she began to edit herself into a more worldly version of herself" (*MIS* 94). "She took a simple pleasure in pleasing him. imperceptibly she became rather quaint and lost a good deal of her spontaneity" (*MIS* 94-95).

4 "this rather wary sort of supervision" (*MIS* 111).

5 "I have been ridiculous, sitting here, waiting for you to come" (*MIS* 177).

6 "I shall go south and sit in the sun" (*MIS* 171).

garde robe et changeant de coiffure pour l'occasion. Tout est fin prêt : nerveuse, elle a du mal à s'endormir la veille du grand départ.

Soudain elle entend une clé dans la serrure : "*'I'm back, Blanche,' said Bertie, putting down a suitcase. 'I've come back. What have you done to your hair?'*" (*MIS* 192). Et le roman se termine sur ce revirement ironique : juste au moment où Blanche allait se libérer de Bertie, il revient à elle, notant avec désapprobation son effort pour changer son apparence et compromettant son départ de Londres. Son retour, signalé par les derniers mots du roman, est comme une concrétisation de cette présence faite d'absence, avec laquelle s'ouvre le récit et qui l'a en fait hantée. L'intrigue revient à son point de départ.

L'intrigue de *A Friend from England* (1987) esquisse ce même retour à la "case départ." Ce roman insiste sur le fait que Rachel, une orpheline qui se veut libre de toute attache familiale, se lie de plus en plus à la famille Livingstone, percevant Oscar et Dorrie comme des "parents substituts." Celle qui se veut affectivement libre est en fait très attachée aux valeurs familiales. Le roman débute par le souvenir qu'a Rachel de sa première rencontre avec Oscar Livingstone, le comptable et ami de son père — "*I had inherited him from my father...*" (*FFE* 9). Et il se termine par le souvenir qu'a l'héroïne de la dernière fois qu'elle a vu Oscar.

Les intrigues de *Family and Friends*, *Latecomers* et *Lewis Percy* dessinent la même structure du cercle traduit par un retour à l'origine.

Dans *Family and Friends* (1985), l'histoire de Mimi et d'Alfred, ceux qui ne veulent pas grandir,[1] et n'ont pas su partir, présente, comme celle des héroïnes, un retour aux sources. Mimi sera une victime, sacrifiée sur l'autel de la famille. Si Sofka a laissé partir Betty, sa préférée, c'était pour garder l'aînée, qui, elle le sait, remplira son rôle de fille jusqu'au bout : "*Sofka alone knows that she has sacrificed*

---

[1] "Alfred has surrendered his own childhood so unwillingly..." (*FF* 38). "Mimi is now twenty years old [...] and yet she behaves as if she were fifteen" (*FF* 40).

one daughter in order to keep the other" (*FF* 45). Puisque Frank Cariani, l'amour de sa vie, a été séduit par Betty, Mimi s'enferme chez sa mère, perd sa beauté et vieillit prématurément. Lorsqu'elle se marie enfin, à l'âge de trente-cinq ans, avec l'ancien majordome de la famille, de vingt ans son aîné, ce n'est que pour plaire à Sofka.[1] Ce mariage assure une continuité avec le passé de la famille, car Lautner considère Sofka comme sa propre mère.[2] Mimi perd l'enfant qu'elle attendait, fausse couche qui est expliquée par le choc causé par la mort de Sofka.[3] Le couple s'installe ensuite dans la maison familiale à Bryanston Square.[4] Mimi remplaçant sa mère, à qui elle ressemble d'ailleurs de plus en plus.[5] En dépit de quelques regrets étouffés pour ce qui aurait pu être,[6] Mimi se résigne à ce qui est présenté comme son destin[7] : "*For Mimi, coming home was a sort of completion, perhaps the only one possible after that original false start...*" (*FF* 181).

Alfred aussi aurait souhaité partir et faire sa vie avec sa cousine, la belle et capricieuse Dolly, dont il est amoureux : "*he will walk out of this door and start his life again, somewhere else, with Dolly as the enabling factor*" (*FF* 173). Il aurait aimé agir comme Betty et Frederick, mais reste auprès de sa mère et ne se marie jamais.[8] L'achat d'une maison devient symbolique de son affranchissement, mais le départ manque toujours à Alfred. Il achète la maison de ses rêves, Wren House, mais la vend lorsque Sofka meurt, regrettant d'avoir quitté sa mère : "*I never meant to leave you, he says, and now he knows it to be true*" (*FF* 178). Il revient à Bryanston Square ; c'est

---

1 "'*You* have waited,' asks Mimi, with a strange laugh. 'Then I must not keep you waiting any longer.'" (*FF* 134).

2 "Lautner calls her 'Mama'..." (*FF* 167).

3 "Mimi lost her baby. They put it down to the shock at her mother's death, and, sadly, it was clear that she would never have another" (*FF* 181).

4 "Mimi and Lautner have moved back to Bryanston square..." (*FF* 179).

5 "Mimi, straight-backed in one of those muted silk dresses in which she so resembles her mother..." (*FF* 182).

6 "If occasionally a sigh escapes her it is because she sees now how it could and should have been" (*FF* 182).

7 "But all that is past now and she can take pride in the well-regulated life that she knew she was always called upon to live" (*FF* 182).

8 "he would like to be a renegade, like Frederick, like Betty, safe and untouched in their sunlit exile, while he, here, in this dark curtained room, remains monstrously virtuous, his mother's son" (*FF* 172).

d'ailleurs lui-même qui avait suggéré que sa sœur s'y installe avec son mari.[1] Il continue de rêver à l'achat d'une nouvelle maison, qui le rendrait enfin libre,[2] mais le narrateur nous dit que : "*The acquisition of this house is becoming illusory* [...] *Something keeps him in Bryanston Square, some factor in his life which says, Stay*" (*FF* 179).

Ce roman est construit sous la forme d'un commentaire d'album de photos de famille, qui sert de support au narrateur. Le lecteur a, encore une fois, l'impression d'avancer à reculons : les mêmes termes ponctuent régulièrement le texte, marquant quatre retours à l'album[3] : toute la famille est réunie dans ces photos de mariage qui reviennent comme des leitmotive. Chaque photo commentée est la répétition de la précédente, représentant les mêmes personnages, mais à chaque fois plus âgés. La dernière photo de famille doit être regardée de près pour y discerner le message de l'auteur, le revirement ironique final :

> *Here is Nettie, very close to Alfred, leaving Will* [son époux] *almost unattached, unpaired. And in the front row, the three children: Laurie, Charlie, and Nettie's child Vicky (Victoria). See that look on Vicky's face, that imperious stare, so unlike a child, so like Sofka. See Alfred's hand proudly clasping her little shoulder. See the resemblance. Wait for the dancing to begin.* (*FF* 187)

Il apparaît que Vicky est l'enfant d'Alfred et de Nettie, la demi-sœur de Dolly, mariée elle aussi.[4] Si on revient à la toute première photo, on s'aperçoit que ce dénouement était déjà annoncé. Ce présent est incontournable, puisqu'inscrit dès le début : "*Yes, Alfred must be the one on the right* [...] *and, on the extreme left, edging her way into the centre, a pretty girl with a face like a bird*" (*FF* 7-8). Cette jolie petite fille n'était nulle autre que Nettie. Alfred ne part pas avec Dolly. Sa rébellion ne va pas plus loin que de retrouver son amour d'enfance,

---

1 "It was Alfred [...] who suggested that Lautner and she move back to Bryanston Square..." (*FF* 181).

2 "then he will be a free man at last" (*FF* 179).

3 - "Here is Sofka in a wedding photograph..." (*FF* 7).
- "So here they are in the wedding photograph" (*FF* 82).
- "Here they all are in the photograph" (*FF* 136).
- "Here thay all are, family and friends, in the wedding photograph. It is the last one in the album" (*FF* 187).

4 "Dolly is the half-sister of Nettie, the little cousin of whom Alfred was so fond of as a child. Nettie also married a plain man, but unlike Dolly she seems quite content" (*FF* 112).

Nettie, et de lui faire un enfant en secret, la remarque finale "*Wait for the dancing to begin*" étant un clin d'œil au lecteur, une référence voilée à l'adultère.[1] Non seulement Alfred n'est pas parti, mais il a bouclé la boucle en retrouvant la petite fille qu'il aimait lorsqu'il était enfant ; puisque celle-ci est sa cousine, il reste dans la famille ; de plus, sa fille est une "réincarnation" de Sofka. Alfred a été sacrifié à la continuité familiale et le passé peut ainsi revivre à travers lui.

Dans *Latecomers* (1988), le passé revient ironiquement tourmenter Fibich juste au moment où il commence une vie nouvelle, lorsqu'il se marie et s'installe dans son propre appartement : "*ironically, when the spectre of childhood might at last seem to have been laid to rest, he began to be the old Fibich again*" (*L* 46). Il entame une psychanalyse, que son ami tente de prendre à la légère,[2] et son passé resurgit de plus en plus avec l'âge. Lorsque, à l'âge de soixante-et-un ans, il décide enfin de s'imposer l'épreuve[3] d'un retour à Berlin (*L* 188), Hartmann le désapprouve.[4]

Fibich pense que le passé restitué lui rendra son identité et le libérera de la nostalgie qui mine sa vie.[5] Il espère exorciser et effacer son enfance douloureuse en la retrouvant[6] : "*He dreamed of a light-filled future, in which the past would receive an absolution, leaving him free to live out the rest of his life in peace and harmony*" (*L* 140). Mais une fois là-bas, Fibich comprend qu'il s'est trompé sur la source réelle de son angoisse, ainsi que sur la possibilité de s'en débarrasser. Il

---

1 "The attraction between Maggie and Stephen [*The Mill on the Floss*] really commences when it is thought to be over and the "spell seems broken." At the dance when Stephen waltzes with Maggie, the process is effectively set in motion. The dance occupies a peculiar position in the range of social activities—a kind of licensed vertigo—that plays a crucial role in, for example, *Madame Bovary* and *Anna Karenina*." Tanner 67.

2 "Get rid of the analyst. " (*L* 17).
"'My analyst is a woman,' explained Fibich.
Hartmann cocked his head. 'A woman, eh? Attractive?'" (*L* 140).

3 "as if [...] he were undergoing some test" (*L* 198).

4 "Leave the past alone" (*L* 192).

5 "But Fibich had still been possessed by the idea that the past would be returned to him as an illumination, and that that illumination would render him whole. Without it he must suffer the homesickness that had dogged him since his earliest days..." (*L* 192).

6 "to recapture his [childhood]" (*L* 188).

ne reconnaît rien[1] et erre dans la mégapole, ne sachant pas comment passer le temps. Suspendu entre son passé et son présent,[2] il se sent plus seul que jamais,[3] réduit à nouveau au statut de réfugié.[4] Le secret de son mal-être ne réside pas dans un lieu.[5] Son "mal du pays" cache une aliénation plus profonde[6] : il a été dépossédé d'un "chez-soi" lorsqu'on l'a arraché à ses parents sur un quai de gare à l'âge de sept ans et la source de son angoisse réside dans un sentiment de culpabilité dans le fait de s'en être sorti en laissant ses parents à leur triste sort.[7]

Ce retour en arrière n'a pas été inutile : il a fallu que Fibich creuse le passé pour découvrir les racines de son malaise. La lucidité lui a enlevé l'angoisse de l'incertitude,[8] mais il sait maintenant qu'il ne sera jamais libéré de l'image de sa mère s'évanouissant sur le quai de gare (*L* 215). Cet épisode de sa vie ne peut pas être gommé :

> *...he was doomed from the start to have his condition unchanged* [...] *nobody grows up. Everyone carries around all the selves that they have ever been, intact waiting to be reactivated in moments of pain, of fear, of danger. Everything is retrievable, every shock, every hurt.* (*L* 191, 202)

Fibich se retrouve ainsi au point de départ.

Dans *Lewis Percy* (1989), la structure circulaire reste inscrite, car, même si le héros réussit en apparence à partir, il "emporte" en quelque sorte son passé avec lui. Le roman se termine sur son départ pour l'Amérique, le rêve du paradis retrouvé, de l'homme nouveau. Il lègue la maison de ses parents à son ancienne épouse, Tissy, pour

---

1 "He recognized nothing of what he saw. Why should he?" (*L* 196).

2 "He felt at home and not at home" (*L* 197).

3 "he felt lonely, not belonging to any group, unaided" (*L* 199).

4 "restored to refugee status" (*L* 199).

5 "he recognised the homesickness itself as the luxury that had replaced the raw and fundamental terror that had powered him from one country to the other all those years ago" (*L* 200).
En racontant son expérience à Hartmann, il fond en larmes au restaurant : "'I should have gone back,' whispered Fibich. I should not have left. I should have got off the train'" (*L* 215).

6 "he recognized [this alienation] as the feeling that underlay his habitual homesickness" (*L* 199).

7 "Ah, that was getting nearer to the source of his anguish. [...] the adult he had so unexpectedly become [...] knew that all children blame themselves for their parents' unhappiness, and even for what becomes of them. That was what he must have been doing all these years" (*L* 201).

8 "Perhaps you had to go through this to be free of it" lui dit Hartmann (*L* 218).

qu'elle y vive avec sa mère, Mrs Harper, et leur enfant, Jessica.[1] Mais ce départ, qui représente un déchirement pour Lewis,[2] n'a pas été décidé de son plein gré, puisque c'est Tissy qui l'a quitté, en prenant l'enfant.[3] Et les liens avec le passé ne sont pas entièrement coupés, étant donné que Jessica assure la continuité dans la maison familiale des Percy. De plus Lewis, qui a voulu changer de personnalité en abandonnant ses illusions d'enfance — "*he* [...] *mourned the death of the essential Lewis Percy.* [...] *After the death, the resurrection, or so he hoped*" (*LP* 252) — est resté le même, dans la mesure où il ne parvient pas à s'adapter au monde moderne : "*He could either be married or divorced, but nothing else. He could not, in the appalling euphemism of the day, have 'relationships'. He was doomed, obsolete...*" (*LP* 186). Avant de partir il demande la main d'Emmy.[4] Il ne partira pas seul, puisqu'elle le rejoint à l'aéroport à la dernière minute. Comme Fibich, Lewis sait que : "'*The future is not always a whole new ball game. There tends to be unfinished business. One trails all sorts of things around with one, things that simply won't be got rid of.*'" (*LP* 213).

Les héroïnes de *Brief Lives* (1990) et de *A Closed Eye* (1991) sont toutes deux mariées, mais le mariage (qui ne les rend pas plus heureuses que les héroïnes célibataires) ne parvient pas à les libérer de leurs parents. Alors qu'avec l'âge, elles s'éloignent de leur mari, elles ne font que se rapprocher de leurs parents.

Le mariage de Fay et sa relation avec sa mère sont traités en parallèle. L'intrigue esquisse un retour en arrière dans la mesure où l'héroïne se détache progressivement de son mari, alors qu'elle s'attache de plus en plus à ses parents, surtout à sa mère, qu'elle avait essayé de quitter pour se marier.

---

1 "Tissy could have the house, he decided. She could bring up his daughter there" (*LP* 227).

2 "Yet while longing to stay, he knew that he would leave..." (*LP* 242).

3 Lewis imagine la lettre qu'il aimerait écrire à Tissy : "And it's time to go, not because I have to, but because nobody wants me to stay" (*LP* 258).

4 "'Can you get Emmy to ring me? You see I want to marry her.'" (*LP* 155).

Le départ de Fay du domicile parental se passe tout naturellement, sans aucun problème. Ses parents, qui souhaitent qu'elle se marie, acceptent qu'elle prenne un appartement dès son premier emploi.[1] Mais son mariage se révèle décevant. Lorsqu'Owen se tue, Fay se remet assez bien de la mort de son mari : "*I was shocked by Owen's death, but not grief-stricken* [...] *I had recovered as if from a physical illness...*" (*BL* 97). Elle souffre surtout de solitude au quotidien et essaie de le remplacer par un autre homme, en prenant aussitôt un amant.

En revanche, son attachement à sa mère ne fait que croître avec le temps. Après la mort du père de Fay, sa femme se replie sur elle-même et refuse de sortir de la maison, mais ne veut pas que sa fille revienne habiter avec elle (*BL* 18). Fay ne peut pas se détacher de sa mère, même si cet amour lui pèse plus qu'autre chose et si elle le compare à un "aimant" qui l'attire irrésistiblement vers la maison de son enfance.[2] Son mariage ne la libère pas et elle continue de se rendre régulièrement à la maison familiale, en petite fille, sans son mari : "*I continued to spend a day with mother once a week*" (*BL* 28). La mort de sa mère ne la délivre pas de ce pesant amour filial. Au contraire, Fay hérite de la maison familiale, qui est symbolique du ventre maternel, le refuge "naturel" :

> *She had nothing to leave me but the house, and so it became mine. I think she still regarded it as my natural, my only home. In this she was prescient. But because it enshrined so much love, love that could never come again...*" (*BL* 67).

Âgée alors de cinquante ans, l'héroïne est assaillie par des souvenirs d'enfance — "*Yet at that time I grew wistful, thinking of all that I had lost or foregone*" (*BL* 69). Fay sait que l'amour maternel est irremplaçable : "*I knew that I should never again be all the world to anyone...*" (*BL* 69). Lorsque son amant, Charlie, meurt à son tour, Fay fait un cauchemar, mais se rend compte que la maison qui a été

---

[1] "There was no fuss when I moved out, into Foubert's Place..." (*BL* 17).

[2] "Through all the restrictions and the worry my mother's condition imposed on me my love for her grew, as, I think, did hers for me. This love was not a pleasure to either of us; it was, if anything, a burden [...] to me it was the magnet that drew me unwillingly back home, back to that narrow house... " (*BL* 23).

irrémédiablement détruite par une inondation n'est pas la sienne, mais celle de ses parents (*BL* 133). Le mari et l'amant ne représentaient qu'une tentative pour remplir le vide laissé par le départ du domicile familial : "'*How can any love compensate for the first unless it is perfect?*'" (*BL* 69).

De même, dans *A Closed Eye*, Harriet quitte ses parents pour épouser Freddie. Mais son mariage n'est pas heureux et elle ne se défait jamais de la nostalgie de son enfance. Ce roman qui semble, à première vue, concerner le mariage manqué de Harriet et ses fantasmes amoureux, a en fait comme sujet principal sa relation avec sa fille, qui, à son tour, renvoie à sa propre enfance et à sa relation avec ses propres parents.

À cinquante-trois ans, après la mort de sa fille et de son mari, il ne lui reste plus que ses parents, à qui elle n'a jamais cessé de rendre régulièrement visite tout au long du roman, et pour qui elle est restée une petite fille.[1] Harriet, qui vit alors en Suisse et téléphone chaque semaine à ses parents, a le sentiment de n'être chez elle nulle part.[2] Ce sentiment, qui l'avait déjà assaillie lorsque Immy était partie en pension, a des origines plus lointaines :

> *Leaving home! Even the thought of it made her weak, yet she had not particularly minded leaving home herself, and had in a sense volunteered to go. And yet ever since she had longed to get back there, not in any geographical sense, but symbolically, had felt a yearning, a heaviness, an aching sense of loss.* (*CE* 161)

Désormais, le seul but de sa vie est de retrouver mentalement le visage de sa fille,[3] comme pour retrouver, à travers elle, sa propre enfance. Le roman se termine lorsque Harriet, stimulée par les questions qu'elle

---

[1] "Merle was shockingly aware of her daughter's changed appearance. 'Poor child, poor child,' she said. 'But she was a young woman,' protested Harriet. 'A beautiful young woman.' 'No, dear,' said her mother sadly. 'I meant you'" (*CE* 237).

[2] "She was not at home anywhere" (*CE* 241). "In the Spring, she thought vaguely. I shall go in the Spring. Go home, she corrected herself. But it was no longer home to her" (*CE* 244).

[3] "I perceive everything as a distraction from the main business of my life now, which is trying to recapture Imogen [...] I am trying to see her face, which is puzzlingly out of reach" (*CE* 243).

pose à Lizzie sur sa fille, réussit à revoir le visage d'Immy.[1] Et l'héroïne remonte le temps, pour vivre dans le passé ; le roman se clôt sur les mots suivants : "*All will be as before, she thought, as she wept in gratitude. When my little girl was young*" (*CE* 255).

Le dernier roman de la série, *Fraud* (1992), débute là où le premier s'était arrêté ; il renvoie au début de l'œuvre, fermant la boucle de cette série de romans. La situation de la dernière héroïne réitère celle de la première : Anna, célibataire, vit comme Little Dorrit ou Eugénie Grandet, dont Ruth n'a pu se défaire : "*And yet she was too good, too filial. Like a daughter in a Victorian novel. Little Dorrit*" (*FR* 11). Le retour à la situation de Little Dorrit était déjà annoncé dans *A Closed Eye*, qui mentionne trois fois ce roman que lit Harriet (*CE* 57, 58, 71) et qui l'"horrifie" de plus en plus. Anna n'a pas franchi la "case départ" et sa vie est l'exemple même du type d'existence que craint tant Ruth. Ce roman est différent des autres dans la mesure où le revirement ironique, la déception d'Anna, intervient relativement tôt dans le récit, alors que dans les romans précédents la déception de l'héroïne arrive vers la fin du roman. *Fraud* inverse l'ordre des choses: si la solitude finale des héroïnes précédentes est le résultat de tentatives avortées pour se détacher des parents et trouver l'amour, Anna est d'emblée privée de tout espoir par la présence étouffante de sa mère. Le récit ne concerne pas les efforts de la protagoniste pour se libérer de ses parents et se marier, mais montre le résultat d'une vie sacrifiée. Son destin était inscrit dès le début.

Anna Durrant a sacrifié sa vie à sa mère : "'*She was devoted, too devoted, sacrificed her life*'" (*FR* 11). Jusqu'à l'âge de cinquante ans, elle s'est occupée de sa mère, veuve maladive, et sa vie a été gâchée par cet amour intense,[2] trop exclusif : "*that hellish and absorbing love*" (*FR* 39). Sa relation avec sa mère a été fatale — "*Fatal alliance!*" (*FR* 87) — pour Anna, car incompatible avec le mariage : "*To the outside world the couple appeared touching, but heads were shaken over the*

---

1 "Vividly, she caught sight of Immy's face" (*CE* 254).

2 "They had loved one another despairingly: that was their undoing" (*FR* 39).

outcome of such closeness, and it was confidently predicted that Anna would never marry" (*FR* 40). Amy, mère exclusive, sait qu'elle a gâché la vie de sa fille — "'*She loves me, but I've taken away her life*'" (*FR* 21).[1] Amy[2] et Anna[3] mettent tous leurs espoirs en Lawrence Halliday, leur médecin, mais celui-ci épouse Vickie Gibson, la rivale d'Anna, peu avant la mort d'Amy (*FR* 46).

Fraud ne se contente pas de remettre l'héroïne dans sa situation de départ, mais (en apparence) mène la réflexion commencée avec *A Start in Life* à son terme et représente un éclaircissement du problème posé par le premier roman, ainsi qu'une tentative de résolution.

Ce douzième roman est le seul à débuter comme un roman policier, avec la disparition d'Anna, et l'enquête policière qui s'ensuit. Il y a un mystère à résoudre. En se présentant comme un roman policier traditionnel, ce dernier roman semble promettre enfin une réponse, une fin, après onze romans qui renvoient tous à leur point de départ. Mais les codes du roman policier traditionnel sont transgressés : Anna est effectivement retrouvée ; par contre, elle n'a toujours pas trouvé ce qu'elle cherchait. Elle se dit toujours en quête de son destin — "'*Her destiny, she says. Her fate*'" (*FR* 18), "*a belief in her destiny which verged on mysticism...*" (*FR* 41). Ironiquement, sa seule découverte est qu'elle n'a pas rencontré l'homme qui lui était destiné ; comme Marcher dans la nouvelle de James, *The Beast in the Jungle*, son destin se résume à l'impression d'être passée à côté de ce destin — "what he presently stood there gazing at was the sounded void of his life [...] *she* [l'amour de May Bertram] was what he had missed."[4]

Par contre, l'héroïne, après s'être penchée sur sa vie, comprend mieux son échec amoureux, qu'elle explique par sa relation avec ses parents et par l'éducation livresque qu'elle a reçue. Lorsqu'elle

---

1 "But I clung to her I admit [...] I have ruined her life" (*FR* 21).

2 "With what hope, what avidity had her mother welcomed the doctor, Lawrence Halliday, seeing in him a last chance, an only chance for her daughter" (*FR* 43).

3 "It was not quite love, but for the first time in her life she had felt an untroubled sense of appropriation. This, she imagined, was how other women felt when they met their future husbands" (*FR* 63).

4 James, Henry. *The Jolly Corner and Other Tales*. Harmondsworth: Penguin. 1990. p. 106.

l'explique à Philippa, ses mots font écho à ceux de Ruth — "*Eugénie's relations with her parents, whom she still blamed for the defection of Eugénie's lover. She was wrong to do so, she knew*" (*SL* 9) :

> *Fraud was what was perpetrated on me by the expectations of others. They fashioned me in their own image, according to their needs* [...] *'Don't be too obedient,' said Anna. 'Don't be like me. I believed my mother, who told me I'd be happy in due course, that the best things in life are worth waiting for. And I waited. That was the fraud, the confidence trick; that was the original fraud. All the others followed from there. I blame no one, only myself. I shouldn't have been so credulous, nourishing my hopes in secret.* (*FR* 221-22)

Tout en constatant que son sens exacerbé du devoir filial est à la racine de sa solitude, la dernière héroïne innocente ses parents. Elle prend à son compte la responsabilité de ses erreurs, alors que la première en blâmait ses parents. Après douze romans, elle constate que toute sa vie a été fondée sur une imposture fondamentale : ses parents ont utilisé les promesses mensongères de la littérature pour la garder auprès d'eux. Sa vertu, calquée sur celle de modèles littéraires, a agi comme un carcan : pensant agir pour le mieux, l'héroïne a refoulé sa vraie personnalité, mais un tel comportement n'a fait qu'empêcher son adaptation au monde moderne et lui a interdit tout bonheur.

Il a fallu toute une œuvre pour que l'héroïne puisse enfin s'affranchir, à la fois de ses parents et de son romantisme enfantin, pour qu'elle parvienne à mourir, afin de renaître différente : "'*I've grown up at last. Do you know how long it takes some of us? And now I'm free. Free of the old self. Free of expectations*'" (*FR* 223). L'héroïne est persuadée de s'être transformée et cite Valéry : "*Some kind of plateau had been reached.* [...] *'Après tant d'orgueil, après tant d'étrange oisiveté . . .'* [...] *The poet was after all speaking of change, of metamorphosis* [...] *It was the intimation of strength that presaged change*" (*FR* 207). Elle vend la maison de sa mère[1] et quitte Londres pour la France. Elle réalise ainsi son vieux rêve, celui du départ, qu'elle partage avec toutes les autres héroïnes.[2]

---

[1] "I sold the flat a month after mother died'" (*FR* 27).

[2] "She remembered her fantasy of escaping to another place, another climate, and wondered if she

Cette fin fait inévitablement penser au *Bildungsroman* féminin qui s'est développé au vingtième siècle : l'héroïne, ayant examiné les événements marquants de sa vie depuis l'enfance jusqu'à l'âge mûr, et analysé le pourquoi et le comment de sa situation d'échec amoureux, est enfin prête à affronter la vie. La protagoniste de Brookner a trouvé son identité, s'est libérée des conventions qui l'emprisonnaient. En héroïne typique du *Bildungsroman* féminin, l'âge de sa maturité est reculé. L'héroïne a cinquante ans lorsqu'elle atteint ce stade et que l'histoire s'arrête, le but de l'œuvre étant atteint.[1]

La dernière phrase du dernier roman exprime cette impression : "*Like Anna she* [Philippa] *hesitated, unwilling to take her leave. Then she turned resolutely, and followed the path which Anna had taken, out into the bright, dark, and dangerous and infinitely welcoming street*" (*FR* 224). En d'autres termes, l'héroïne "sort du livre" et rejoint le commun des mortels dans le chemin de la vie qui mène à la mort. "*Unwilling to take her leave,*" annonce aussi que le but est atteint, que la réflexion, débutée avec *A Start in Life*, est arrivée à son terme. Anna se confond avec les autres héroïnes pour devenir la narratrice de sa propre histoire, que Ruth avait commencée. Art et vie se rejoignent, comme le remarque Anna devant les tableaux du Louvre : "*How strange that art and life should coalesce like this, in the space of a single day!*" (*FR* 148).

Mais cette fin reste ambiguë et la liberté d'Anna est contredite par l'ironie. L'héroïne ajoute : "'*Oh, no, never free of hope.* [...] *No, free of expectations*'" (*FR* 223). La différence faite ici entre "espoirs" (d'après le dictionnaire: "a belief that something desired will happen") et "attentes" ("the firm belief that something will happen") est

---

would ever have the courage to enact it" (*FR* 195).

[1] "With the entrance of the female heroine into the genre, two occurrences of a paradoxical nature arose [...] challenging the traditional structure of the historical male *Bildungsroman* [...] First [...] *Bildung* would function from her life experience rather than from lessons to be learned [...] The second was the birth and development of the unconventional and rebellious heroine [...] the writers follow the life of one, single protagonist from adolescence to adulthood in a series of experiences touching lightly upon childhood, concentrating upon family, education, friendship, love, career, marriage— all related to a philosphical or spiritual quest. [...] the age limit was extended [...] well beyond early adulthood into middle age." Kleinbord Labovitz, Esther. *The Myth of the heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century.* New York: Peter Lang, 1988. pp. 246-247.

ironiquement très mince et relève presque du jeu de mots. La quête débutée par Ruth, loin de s'arrêter, continue chez Anna. À chaque fois qu'un personnage lui suggère une occupation pour combler le vide de sa vie, elle répète de façon obsessionnelle : "'*That's not what I'm looking for*'" (*FR* 11, 13, 18, 35, 65, 78). Les mots d'Anna évoquent la phrase répétée par Bartleby, dans *Bartleby the Scrivener* de Herman Melville: "'*I would prefer not to.*'" Or, Bartleby "préfère ne pas" jusqu'à mourir d'inanition. Anna n'a rien appris et ses espoirs restent entiers ; le changement de focalisation attribue la remarque ironique au narrateur : "*What she was looking for was a man...*" (*FR* 65). L'héroïne est persuadée que Halliday s'est trompé en épousant Vickie et qu'elle aurait pu le rendre heureux — "*knew for a fact that she could have made him happy, that she knew this, and that he knew it too*" (*FR* 175). Cette certitude console Anna, qui persiste dans l'erreur: "*All she desired now was to be known, if only by one person. Given the choice she would still wish that person to be Halliday, while realizing that this was impossible*" (*FR* 197). La nouvelle force qu'Anna se découvre vient ironiquement de cet espoir renouvelé, qu'elle croit confirmé par le fait que c'est Halliday qui a remarqué sa disparition et qui a alerté la police.[1] De plus, le départ de Londres manque encore, lorsqu'Anna dit à Philippa : "'*You mean, go back to London? Yes, of course, eventually*'" (*FR* 222).

Le *Bildungsroman* se subvertit progressivement. L'héroïne constate à la fois son échec et sa victoire : "*she* [Anna] *knew that she had both won and lost the battle some time ago, that death would hold no terrors for her now*" (*FR* 197). L'héroïne a gagné en lucidité, elle s'est expliqué la cause de son échec amoureux, mais sait qu'elle est trop âgée pour conjurer la mort en ayant un enfant. Sa quête ne pourra jamais aboutir. Même si les dernières lignes de l'œuvre se présentent ainsi comme un nouveau début, rien n'est vraiment résolu.

Fraud, en montrant l'enfermement de l'héroïne dans son passé familial et en renvoyant au premier roman, confirme la structure

---

1 "'You're sure it was Halliday who noticed that I'd gone?'
'Quite sure'" (*FR* 223).

circulaire et l'unité de l'ensemble des douze romans. Mais la fin suggère aussi le prolongement du cercle en cycle, puisque l'histoire de l'héroïne se termine et recommence en même temps. La fin serait aussi l'espoir d'une renaissance.

En ce qui concerne l'intrigue, non seulement chaque roman individuel, mais aussi l'œuvre prise dans son ensemble, reprennent le même schéma circulaire. Le revirement ironique est à chaque fois double, car si l'héroïne se retrouve sans amour et sans enfant, elle ne parvient pas à se défaire du poids de la famille, comme elle l'aurait souhaité, les deux espoirs étant inextricablement liés. Le retour en arrière, qui fait partie de tout revirement ironique, est renforcé par le fait que l'héroïne se retrouve toujours au point de départ, comme dans un gigantesque jeu de l'oie. Le premier roman contient tous les autres en forme embryonnaire et le dernier y revient, inéluctablement. L'ensemble des romans forme une boucle (retour au point initial et clôture), dans une œuvre qui se replie sur elle-même, esquissant un retour à la "case départ," que l'héroïne n'a jamais réussi à quitter, malgré tous ses efforts. L'impression de Kitty, à la fin de *Providence*, résume celle qui se dégage de toute l'œuvre : "*She had the impression of having been sent right back to the beginning of a game she thought she had been playing according to the rules*" (*PR* 189).

L'unité des douze romans esquisse la vaine tentative, répétée par chaque l'héroïne, pour se détacher de ses parents, une tentative manquée d'évolution et un retour aux sources. Un premier mouvement écarte progressivement les parents du récit. Dans le premier roman, les parents de l'héroïne sont présents en tant que personnages participant à l'action, et la mère de l'héroïne meurt pendant le récit principal. Dans les deux romans suivants, les héroïnes tentent vainement de se défaire du souvenir obsédant d'un parent décédé. Ensuite les parents de la protagoniste sont à peine mentionnés, avant d'entamer un retour progressif comme personnages dans le récit principal, pour les trois derniers romans. Le père de Fay meurt très tôt dans le récit, mais la mort de sa mère intervient vers le milieu du roman. Puis les parents de

Harriet sont tous deux présents en tant que personnages pendant tout le roman. Et enfin la présence de la mère d'Anna domine tout le dernier roman.

Les déplacements dans l'espace dessinent aussi une boucle. Le lieu de domicile des héroïnes illustre la même tentative avortée de leur part pour s'éloigner de leurs parents en prenant un appartement ou en vendant la maison familiale. Dans le premier roman, Ruth vit chez ses parents, dans le deuxième, Frances vit dans la maison de ses défunts parents avec la vieille domestique familiale, et dans le troisième, Kitty vit en semaine dans un petit appartement, mais revient chez ses grands-parents à chaque fin de semaine. Edith et Blanche ne vivent plus chez leurs parents depuis longtemps. Ensuite, Fay et Harriet, tout en demeurant avec leur mari, rendent régulièrement visite à leurs parents, comme des petites filles. Finalement, Anna reste à nouveau avec sa mère, et la mort de celle-ci les réunit comme dans le ventre maternel.

Leurs efforts pour s'éloigner de Londres et de la maison familiale sont aussi voués à l'échec. Ruth, Lewis et Anna vont à Paris pour poursuivre leurs études, mais reviennent à Londres. Edith est envoyée en exil en Suisse, mais revient à Londres. Harriet part pour la Suisse accompagner son mari qui s'y fait soigner, mais retourne régulièrement à Londres et est en liaison téléphonique constante avec la capitale anglaise. Anna part pour La France, mais son retour à Londres est annoncé.

Au point de départ il y a toujours le domicile familial. Même lorsque les héroïnes parviennent à partir, aux tréfonds de leur être, le vieux Londres, l'ancienne maison familiale exerce toujours son attrait. C'est donc toujours avec une arrière-pensée (ou une pensée en arrière) qu'elles s'engouffrent dans le mariage. Au fond, la "première demeure" que l'héroïne à tant de mal à quitter est l'état de communion totale avec la mère.

À l'intérieur de chaque récit, la circularité du temps est renforcée par le fait qu'avec l'âge on régresse, on redevient enfant, comme Helen qui se laisse habiller par sa fille lorsqu'il le faut, mais qui passerait volontiers ses journées à traîner en chemise de nuit : "*She* [Helen] *was almost glad to regress, spending her days in her*

nightgown, looking like a haggard girl" (*PR* 111). Lorsque Mrs Marsh tombe malade, elle reste clouée seule dans son lit, sans même pouvoir se laver, jusqu'à ce que quelqu'un vienne la secourir.[1] Au bord des larmes, la vieille dame est soulagée par la présence d'Anna, mais a peur de perdre son indépendance : "*The pleasure of being taken in hand was gratifing, but alarming. Is it to be downhill all the way now...*" (*FR* 101). L'intense concentration de Louise et de Vadim devant la télévision est comparée à celle des enfants.[2] Monsieur Papineau manifeste une joie infantile lorsqu'on lui propose une sortie (*CE* 17). La mère de Fay dort et mange comme un bébé : "*I hurried out of the room and prepared the milk and the childish bicuits that she liked, or at that stage pretended to like. In the end she slept more and more...*" (*BL* 66). Mrs Marsh rêve chaque soir aux sourires que devaient avoir ses parents devant le bébé qu'elle était : "*She marvelled at the circuitousnes of time, which returned her nightly to babyhood, leaving her middle years untouched*" (*FR* 158).

La structure du cercle se trouve aussi dans le thème du redoublement parental, qui illustre moins un retour à l'origine qu'un enfermement. Dans l'œuvre de Brookner, personne n'échappe à l'hérédité, qui se manifeste par des ressemblances familiales, jeux de miroirs subtils, traits de caractère ou particularités physiques qui se répètent. Comme l'exprime Harriet : "*They knew they were from the same mould...*" (*CE* 58). Même les enfants qui sont tout l'opposé de leurs parents,[3] leur ressemblent davantage avec le temps,[4] comme Toto, le fils de Fibich et de Christine, qui, à l'âge de trente ans,[5] commence à ressembler à son père.[6] Les traits hérités sautent souvent une génération ; Imogen, tout le contraire de Harriet, sa mère, fait

---

1 "she must lie as she was until somebody turned up [...] She was aware of the tired smell of bedclothes, of her own unwashed face..." (*FR* 185, 188).

2 "for Vadim and Louise followed the various serials with great intensity, like children" (*PR* 14).

3 "She [Christine, la mère de Toto] could see in him no trace of either Fibich or herself..." (*L* 174-175).

4 "in Toto the family likeness had taken a long time to come to the surface." (*L* 223).

5 "Toto was already twenty-nine, nearly thirty." (*L* 212).

6 "When Toto came in [...] with a carrier bag, she [sa mère] almost cried out at the resemblance to his father. (*L* 224).

penser à sa grand-mère.[1] De même, Ruth, qui n'a hérité de sa mère que ses beaux cheveux roux,[2] a le tempérament de sa grand-mère Weiss.[3] Parfois c'est un sourire,[4] ou encore une façon de s'exprimer,[5] qui fait revivre un parent. Jessica, la fille de Lewis, tient beaucoup de lui et de ce fait ressemble à Madame Percy. Harriet ressemble de plus en plus à son père en vieillissant.[6] L'accent est mis sur les ressemblances avec la mère. Kitty a hérité du tempérament de sa mère Marie-Thérèse.[7] Mimi ressemble de plus en plus à Sofka avec l'âge.[8] Au long des années, cette ressemblance s'accentue, comme le remarque Fay dans *Brief Lives*.[9] Son miroir semble lui renvoyer l'image de celle qui n'est plus (*BL* 195). La mère revit à travers son enfant : "*I think of my mother a lot* [...] *I feel as if I'm turning into her...*" (*LP* 215).

Nous pouvons ici reprendre, pour décrire la structure de base de chaque roman, ainsi que de l'ensemble formé par les douze romans, le schéma actantiel de Greimas (qui réduit les trente et une fonctions isolées par Propp dans son étude de cent contes russes en six "sphères d'action"), dont les relations conviennent surtout pour interpréter l'action des récits qui relatent l'histoire d'une quête : un objet (une personne, un bien spirituel, ou moral) fait défaut et est donc recherché. L'objet de la quête est désigné par un destinateur comme devant être transmis à un destinataire (bénéficiaire). La recherche de l'objet est menée par un sujet (le héros) qui rencontrera dans sa quête des personnages (ou forces) qui lui apporteront de l'aide, des adjuvants, et

---

1 "'You know who she looks like?' said her grandmother. 'Why, me, of course.'" (*CE* 92).

2 "A funny little thing with Helen's red hair, but none of her looks" (*SL* 153).

3 "None of her mother's spirit of course. More like her grandmother, a very conventional woman" (*SL* 156).

4 "'Of course,' Harriet said, light dawning. 'Lizzie has inherited your [Jack's] way of speaking'" (*CE* 108).

5 "That smile again..." (*L* 224).

6 "I am more like him than I realized..." (*CE* 134-135).

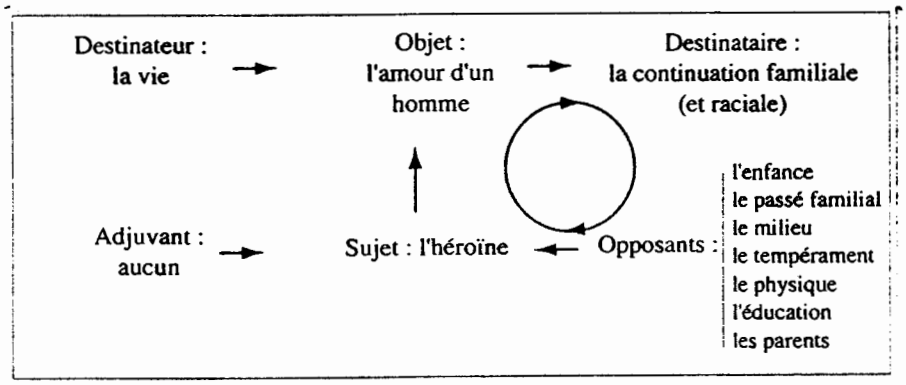
7 "And she [la grand-mère] looked with detachment, with the sadness of remembrance, on Kitty's dreamy nature, her willing hard work, even her uncertain appetite — all indications of the same character that Marie-Thérèse had so perfectly inhabited" (*PR* 96).

8 "But Mimi, straight backed in one of those muted silk dresses in which she so resembles her mother..." (*FF* 182).

9 "I seemed to resemble her more and more, in my own imagining at least..." (*BL* 108).

des personnages (ou forces) qui contrarieront son projet, des opposants.

Le schéma de base commun à tous les romans est fort simple : l'héroïne doit se détacher de ses parents, de son passé familial, de son éducation, afin de se tourner vers l'avenir, trouver l'amour et perpétuer la race pour contrecarrer la mort. Elle est prise entre deux forces opposées, d'une part ses rêves d'amour et d'autre part la réalité qui l'en écarte. Sur l'axe du "vouloir," le "Sujet," l'héroïne, désire un "Objet," l'amour d'un homme.[1] Sur l'axe du "pouvoir" (adjuvant/sujet/opposant) l'héroïne doit tout mettre en œuvre pour mener à bien sa mission ; les opposants qui contrarient son projet se multiplient : non seulement son milieu, son tempérament et son éducation, mais aussi son passé familial, son enfance et surtout ses parents, se liguent contre elle. Par contre, l'adjuvant semble absent du schéma brooknerien. En ce qui concerne l'axe de la "communication" (destinateur/objet/destinataire), le schéma de la banale histoire d'amour, qui consiste à identifier le destinataire au sujet, et le destinateur à l'objet,[2] serait remplacé chez Brookner par un schéma à quatre actants, le destinateur étant la Vie (ou ironiquement la Providence) et le destinataire la continuation de la race. Schématiquement, cette distribution se représente ainsi :



[1] Dans l'ordre du faire, la notion de personnage, entièrement centrée sur la figure humaine, s'élargit à tout élément narratif susceptible d'agir d'une façon quelconque et d'être individualisé. Ainsi un rôle actantiel peut être assumé par un personnage anthropomorphe, mais aussi par un animal, un élément naturel ou une force abstraite.

[2] Voir : Greimas, Algirdas-Julien. *Sémantique structurale*. Paris: P.U.F., 1970. p. 177.

Les thèmes du départ symbolique de la maison familiale, et celui de la quête de l'amour parfait, sont indissociables. Si l'héroïne espère fonder son propre foyer et perpétuer la famille, pour s'incrire dans la continuité familiale, elle doit d'abord se détacher de ses parents, ce qu'elle n'a pas su faire. Puisque les conditions préalables à toute quête amoureuse sont gommées, la quête est sapée à sa base. Contrairement à ce que l'on trouve habituellement dans les récits qui racontent l'histoire d'une quête, celle de l'héroïne brooknerienne n'aboutit pas, mais revient à son point de départ, comme chez Kafka.

La multiplication des opposants et l'absence d'adjuvant minent la quête dès le départ, la vouant d'emblée à l'échec. C'est précisément dans l'asthénie de ces adjuvants que réside la réponse à la question des échecs réitérés des héroïnes. Ces adjuvants absents consistent en des forces qui font défaut chez la protagoniste et qui peuvent se résumer en un concept unique : l'énergie qui vient de l'amour spontané de la vie et qui ne recule pas devant le risque. Brookner tourne son héroïne en dérision : puisqu'elle veut un amour sans risques, sans cassure, sans sacrifice, un amour pâle et chétif, à sa propre image, elle n'a, en fin de compte, que ce qu'elle mérite.

Il y a trangression de l'évolution, esquissée par la suite des romans, qui fait vieillir l'héroïne : plutôt que de se détacher progressivement de ses parents pour mener sa vie à son terme, l'héroïne suit le parcours inverse, régressant vers l'enfance et au-delà, pour se replonger dans le sein maternel : la ligne chronologique du récit se replie sur elle-même, dans une subversion réitérée de la linéarité des étapes d'une vie humaine. Cette régression est confirmée par la structure temporelle de l'œuvre, qui repose toute entière sur la mémoire.

CHAPITRE HUIT : STRUCTURES TEMPORELLES CYCLIQUES

"Once a thing is known, it can never be unknown. It can only be forgotten. And, in a way that bends time, so long as it is remembered, it will indicate the future"[1]

La subversion du temps ne se manifeste pas seulement par les revirements ironiques, les retours en arrière, et la répétition, mais aussi par l'utilisation de la mémoire. Pour Bergson, le monde est divisé en vie et matière. Du côté de la vie, se rangent l'intuition et le temps et, du côté de la matière, l'intellect et l'espace. Le temps est la caractéristique essentielle de la vie, puisque toute forme de vie implique un écoulement temporel. Ce que Bergson appelle le temps, essentiel à la réalité de la vie, n'est pas le temps mathématique, qui se rangerait plutôt du côté de la matière, mais la "durée." Cette notion bergsonienne de durée est ici essentielle, car c'est par la mémoire qu'elle se manifeste, sa théorie de la mémoire étant indissociable de celle de la durée.

La durée est plutôt un "anti-temps," un ajournement du temps, dont elle dissout le sens. Durer c'est être au-delà du temps ; bien loin de se définir comme écoulement, "être" est la puissance même de l'arrêt. La mémoire permet au passé de survivre et de pénétrer le moment présent[2] ; ainsi passé et présent ne forment qu'un dans la

---

[1] *LM* 5.

[2] Bergson distingue entre la "mémoire mécanique," qui permet par exemple d'apprendre un poème par cœur et de le réciter "par habitude," et la "vraie mémoire," celle qui sélectionne les événements marquants pour les faire revivre. Il s'agit ici du deuxième type de mémoire.

conscience. Durand cite Bergson et Gusdorf, pour dire que la durée est un "anti-destin" qui permet "le blocage fatal du déterminisme" et que "le temps de l'homme, c'est la possiblité de raconter son passé et de préméditer son avenir." Cette notion de durée représente un "abus" et "une perversion de la temporalité."

La mémoire, "acte de résistance de la durée à la matière purement spatiale et intellectuelle," permet un "redoublement des instants, et un dédoublement du présent." En "permettant de revenir sur le passé, elle autorise en partie la réparation des outrages du temps," puisqu'elle "arrange esthétiquement le souvenir." La mémoire, "loin d'être intuition du temps, échappe à ce dernier dans le triomphe d'un temps "retrouvé" et donc nié," comme chez Proust. La mémoire, avec son pouvoir réflexogène, se dresse contre le néant du temps, en permettant de retourner en arrière, "de revenir, de régresser, au-delà des nécessités du destin." Elle représente la vie même, la puissance souveraine de l'esprit, car elle est "puissance de réaction, de retour." Elle seule peut "résumer et symboliser la totalité du temps retrouvé." La mémoire a ce pouvoir métaphysique de se dresser contre la destinée mortelle, de nier la mort et le destin, et d'assurer la pérennité et l'espérance.[1]

L'écriture n'est que remémoration, comme le précise Frances : "*And writing is the enemy of forgetfulness, of thoughtlessness. For the writer there is no oblivion. Only endless memory*" (*LM* 84).

Tous les romans de Brookner, dans lesquels l'héroïne ne parvient pas à se détacher de son passé, insistent sur le rôle primordial de la mémoire pour faire comprendre ce qu'est devenu ce personnage dans le présent, comme l'exprime Frances : "*To remember is to face the enemy. The truth lies in remembering*" (*LM* 5). La structure en analepse prime dans l'œuvre (voir les schémas détaillés des douze romans consécutifs dans l'annexe VII).[2] Pour reprendre les termes de

---

[1] Voir Durand, *Les structures anthropologiques* 461-472.
Voir aussi Russell, Bertrand. *A History of Western Philosophy*. Londres: George Allen and Unwin Ltd., 1961. pp. 756-765.

[2] Les seules prolepses, comme nous le verrons dans le neuvième et dernier chapitre, sont constituées par de très brèves remarques ici et là, insistant sur le fait que le destin de l'héroïne est déterminé

Genette,[1] une analepse[2] fait partie des "anachronies narratives," une "anachronie" étant une "forme de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit."[3] "Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère — sur lequel elle se greffe — un récit temporellement second, subordonné au premier..." Ainsi le "récit premier" est "le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle"[4] et le "récit second" est tout ce qui est conté en analepse. Une analepse (ou "flashback") est une "évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve."[5]

Genette distingue entre analepses "internes," "externes," "partielles" ou "complètes." Le "champ temporel" d'une "analepse interne" est compris dans celui du récit premier."[6] Une "analepse externe" porte sur une durée d'histoire ("amplitude") qui reste extérieure à celle du "récit premier."[7] Le terme "mixte" signifie que l'analespse est à la fois "interne" et "externe." "Le point de portée est antérieur et le point d'amplitude[8] reste postérieur au début du récit premier."[9] "La classe mixte [...] s'agit d'analepses externes qui se prolongent jusqu'à rejoindre et dépasser le point de départ du récit premier."[10] Si l'analepse "vient se raccorder au récit premier, sans

---

d'avance. Nous ne faisons figuer dans les schémas que les plus insistantes, c'est-à-dire celles de *Look at Me*, de *A Friend from England* et de *Fraud*.

1 Voir Genette, *Figures III* 77-105.

2 Une analepse relève de l'analyse du temps du récit, c'est-à-dire des "relations temporelles entre récit et diégèse," et plus particulièrement d'une confrontation entre "l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif" et "l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire." Genette, *Figures III* 75,78.

3 Genette, *Figures III* 79.

4 Genette, *Figures III* 90.

5 Genette, *Figures III* 82.

6 Genette, *Figures III* 91.

7 Genette, *Figures III* 90.

8 "Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment 'présent', c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons *portée* de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son *amplitude*." Genette, *Figures III* 89.

9 Genette, *Figures III* 91.

10 Genette, *Figures III* 101.

solution de continuité entre les deux segments de l'histoire,"[1] elle est nommée "complète." Si la rétrospection s'achève en ellipse, sans rejoindre le récit premier, elle s'appelle "analepse partielle."[2]

Plusieurs sortes d'analepses sont utilisées par Brookner et parfois le même roman présente plusieurs types d'analepses. La structure la plus commune est celle dans laquelle le personnage principal se remémore sa vie passée en "analepse mixte complète."[3] L'analepse "rejoint le récit premier non pas en son début [comme une analepse externe complète], mais au point même où il s'était interrompu pour lui céder la place [...] le mouvement narratif accomplit un parfait aller-retour."[4] Cette "analepse mixte complète" est liée "à la pratique du début *in medias res*" et "vise à récupérer la totalité de l'"antécédent" narratif" et "constitue une part importante du récit, parfois même [...] il en présente l'essentiel, le récit premier faisant figure de dénouement anticipé."[5] Le "récit premier" débute avec ce qu'est devenu un personnage à un âge donné, puis, plus ou moins rapidement, le texte revient sur son passé, par le biais de la mémoire dans un "retour en arrière explicatif."[6] Ces souvenirs — le "récit second"— occupent presque tout le roman, qui se termine juste après que "la boucle est bouclée" et que le personnage a fait le bilan de sa vie jusqu'au moment où le récit premier a été interrompu. La réunion des récits premier et second est marquée par des retours formels au moment où les deux récits se sont séparés. Le personnage cherche à comprendre, à expliquer ce qu'il est devenu dans ce "présent narratif." Le récit premier continue alors pendant quelques pages, quelques lignes ou parfois quelques mots.

Mais parfois, c'est le récit premier qui prime, les événements qui ont mené au point de départ de ce récit premier étant reconstitués par une série d'analepses externes, qui, toutes ensemble, forment une

---

[1] Genette, *Figures III* 101.
[2] Genette, *Figures III* 101.
[3] Genette, *Figures III* 77-105.
[4] Genette, *Figures III* 102.
[5] Genette, *Figures III* 101-102.
[6] Genette, *Figures III* 79.

"analepse externe complète."

De plus, il y a parfois des "analepses externes" et des "analepses internes homodiégétiques complétives" : des analepses qui "portent sur la même ligne d'action que" le récit second, des "segments rétrospectifs qui viennent combler après-coup une lacune antérieure du récit..."[1]

Les neuf romans qui ont une héroïne unique comme conscience centrale (*SL, PR, LM, HL, MIS, FFE, BL, CE, FR*) sont écrits en analepse. Dans ces neuf romans, dont le point de départ du récit premier est toujours une héroïne qui se retrouve seule, n'ayant pas trouvé l'amour rêvé et n'ayant pas pu se détacher de ses parents, la rétrospection sur sa vie passée représente une tentative d'explication de cet échec, ainsi qu'un effort pour s'affranchir de ce passé, afin de vivre, de se tourner vers l'avenir. Le partage entre présent et passé se retrouve ici au niveau, non plus de la société, mais de l'individu. C'est dans le passé que l'héroïne trouvera la réponse à sa question, en confrontant son rêve à la réalité. L'accent est mis sur l'explication de ce que l'héroïne est devenue, la protagoniste étant elle-même la véritable action.

Les romans sont à nouveau traités ici dans l'ordre chronologique, car une analyse des structures en analepse révèle une évolution dans la technique. Nous n'étudierons pas ici les trois romans du milieu de l'œuvre — *Family and Friends*, 1985, *Latecomers* (1988) et *Lewis Percy* (1989). *Lewis Percy* est le seul roman qui ne soit pas écrit en analepse. Tout en étant écrit aussi en rétrospection, *Family and Friends* ne présente pas ouvertement une structure en analepse, puisque le récit premier ne figure pas en tant que texte. L'écriture est sous forme de commentaires à partir de photos de famille dans un album feuilleté par le narrateur : ce n'est donc pas un personnage du roman qui revient sur sa vie, mais un narrateur extradiégétique. *Latecomers,* tout en présentant une structure en analepse, est différent dans la mesure où il présente la vie de quatre personnages. Il semblerait qu'ici l'unité des douze romans considérés comme formant un tout ne soit pas préservée. Nous avons néanmoins l'impression que ces trois romans représentent

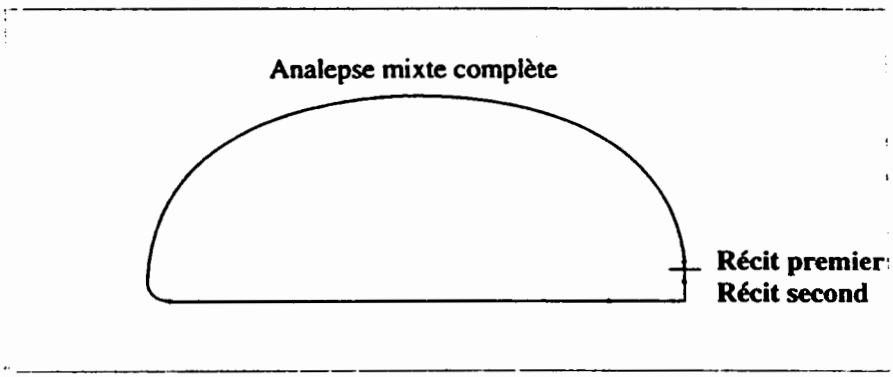
---

[1] Genette, *Figures III* 92.

des "écarts" temporaires d'une évolution qui est reprise par la suite.

Dans le premier roman, *A Start in Life* (1981), Ruth, après s'être présentée telle qu'elle est à l'âge de quarante ans dans un premier chapitre, revient en arrière pour examiner sa vie jusque là : "*Dr Weiss* [...] *propped her head on her hand and thought back to the play in which she had been entrusted with such an exacting part*" (*SL* 10). Le retour en arrière débute non seulement ce roman, mais annonce aussi l'ensemble que forment les douze romans.

Les trois premiers romans sont construits de la même manière, c'est-à-dire en analepse mixte complète (les schémas inclus dans le texte sont simplifiés) :

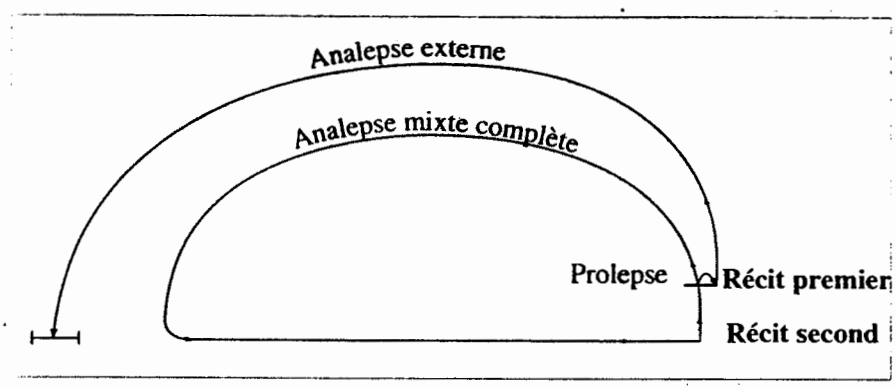


Dans *A Start in Life*, après sa présentation initiale, Ruth revoit sa vie depuis son enfance — "*She remembered herself...*" (*SL*11), jusqu'à l'âge de quarante ans. La dernière page du roman signale le "retour au présent," au récit premier par un double espacement entre les lignes et un retour à l'appellation "*Dr Weiss*" (*SL* 7 à 10 et 176) du chapitre un, alors que dans le reste du récit l'héroïne est appellée "*Ruth.*" Le récit premier est repris là où il s'était interrompu "*Better invite Ned to dinner* [...] *Dear Ned, she wrote...*" (*SL* 9 et 176) — en reprenant la lettre de Ruth à son directeur de thèse et en la continuant pendant une demi-page, avec le début de la lettre de Ruth à Ned, son directeur de thèse, pour terminer avec un retour à la préoccupation de Ruth pour

Eugénie Grandet (*SL* 8, 9 et 176).

Providence (1982) ne consacre que les cinq premières lignes à la solitude de Kitty à l'âge de trente ans, le retour en arrière étant signalé par les mots : "*When asked about her background* [...] *she usually said, 'My father was in the army'*" (*PR* 5). À la fin du roman, Kitty a trente ans : "*And I am thirty, she said to herself. I am already thirty*" (*PR* 148). Le récit second rattrape le récit premier à la dernière page du roman, avec la répétition des mots qui signalent le début du récit second : "'*My father was in the army,' said Kitty Maule slowly. 'He died before I was born.*' (*PR* 189). Et l'œuvre se termine presque par ces mots, continuant le récit premier par seulement une phrase : "*And picking up her spoon, she prepared to eat*" (*PR* 189).

Look at Me (1983), tout en étant écrit aussi en analepse mixte complète, esquisse un nouveau mouvement de retour en arrière, accompagné d'un bond en avant :



Ce roman débute avec l'auto-présentation de l'héroïne: "*My name is Frances Hinton and I...*" (*LM* 5). Ce roman joue subtilement avec les temps de verbe, insistant sur le fait que "le récit premier fait figure de dénouement anticipé." Le récit premier est indiqué par l'emploi du présent pendant les vingt-six premières pages. Ensuite, dans l'espace d'une demi-page, passé, présent et futur se confondent. Le récit premier se termine par les paroles de la défunte mère de Frances, dont elle se souvient : "'*My darling Fan', she* would murmur...[c'est moi qui souligne le mode]" (*LM* 26). Ensuite, l'emploi du "present

perfect" souligne la continuité entre passé et présent — "*Like my mother, I have changed nothing in the flat...*" (*LM* 26) — et le retour immédiat au présent, avec l'utilisation de la forme continue, insiste sur le fait qu'effectivement rien n'a changé avec le passage du temps : "*the nights, when I hear Nancy shuffling down the corridor to lock up, and shuffling back again, are just the same. The food is the same. And I can make no more impression on the décor than did my mother*" (*LM* 26). Une petite phrase au futur fait fonction de "prolepse" (prolepse sur analepse) : le présent et l'avenir sont envisagés à partir du passé, insistant sur le fait que cet avenir était déjà inscrit dans le temps : "*Then* [...] *I think how my mother used to stand at the window, waiting for my father to come home. And then I know that I will stay*" (*LM* 27).

Le passage au passé simple (nous utilisons ici ce terme pour traduire "simple past," tout en étant consciente qu'il n'y a pas d'équivalence exacte entre les deux termes) dans la phrase suivante marque le début du récit second : "*Once Alix and Nick brought me home, when I first knew them*" (*LM* 27). Les souvenirs de Frances constituent tout le roman.

Ensuite le récit second rattrape le récit premier à la dernière page, où nous retrouvons ce jeu des trois temps confondus : "*I was still waiting* [...] *I sit in this room growing older* [...]*The telephone may ring, tonight or tomorrow* [...] *I moved to the bed* [...] *I see myself. Nancy shuffles down the passage, and I hear her locking the front door*" (*LM* 191-192).

Le roman se termine avec les mots de la mère décédée de Frances, cette fois cités au présent : "*A voice* says, '*My darling Fan.*' *I pick up my pen. I start writing.*" On revient non seulement au temps du récit premier, mais aussi à un temps antérieur au récit.

Look at Me est une "œuvre dans une œuvre," avec une structure de "mise en abyme" : le roman est une enclave qui a pour référent la totalité qui lui sert de cadre ; il y a auto-inclusion, ce qui boucle l'œuvre sur elle-même, puisque Frances reprend ses propres notes pour en faire un roman. Comme le héros de Proust, Frances devient la

narratrice de sa propre histoire. Encouragée par sa mère, l'héroïne avait acheté un grand cahier dans lequel elle écrivait son journal,[1] en attendant de se mettre à la rédaction de son roman : "*the thought of my novel waiting to be written*" (*LM* 71). À la fin du récit second, la trahison de ses amis renforce l'intention de Frances : "*determined to write something. And I did. I made notes for my novel, and I found that it was going very well and very fast...*" (*LM* 190). Elle imagine qu'elle appelle Alix : "'*Oh, by the way, I'm writing that novel I was always talking about. It's taking up all my time*'" (*LM* 191). À la fin du roman, elle écrit la dernière phrase de ses notes et commence à rédiger le roman que nous venons de lire : "*After that last sentence, I moved to the bed and switched on the bedside lamp*" (*LM* 191).

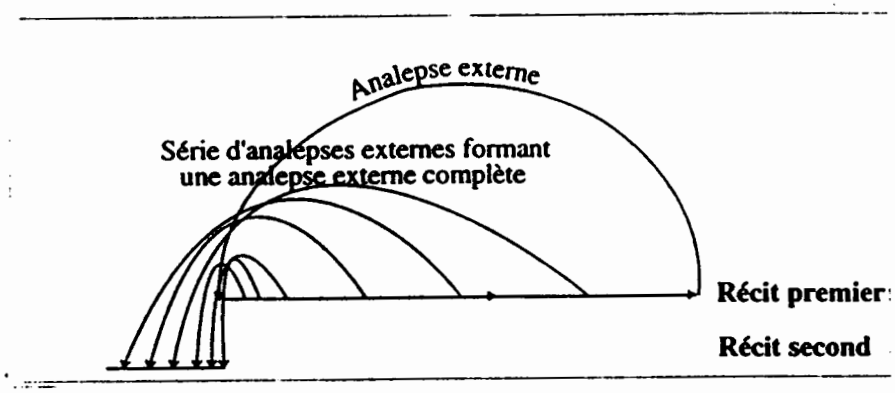
Le roman est ponctué par les phrases initiales : "*Once a thing is known, it can never be unknown. It can only be forgotten*", qui sont reprises quatre fois au fil des pages (*LM* 5, 84, 183, 191). La circularité de la mémoire est soulignée à la première page du roman, qui annonce l'écriture de l'œuvre : "*And, in a way that bends time, so long as it is remembered, it* will indicate [c'est moi qui souligne] *the future.*" (*LM* 5). Les phrases du début sont reprises à la fin, avec une modification de temps, qui montre que la rédaction du roman annoncé va débuter : "*And, in a way that bends time, once it is remembered* it indicates *the future*" (*LM* 191). L'avenir était déjà inscrit dans le passé, d'ailleurs Frances l'avait déjà prédit (*LM* 27) : "*the matter is already prejudged, marked off. It has already been lived through. It has existed*" (*LM* 191).

Hotel du Lac(1984) et *A Misalliance*(1986) marquent un changement de structure temporelle : dans ces deux romans, c'est le récit premier qui prime et qui est expliqué par une série d'analepses externes qui reprennent les événements passés dans le désordre et qui, ensemble, forment une analepse complète, venant rejoindre le point de départ du récit premier. Alors que dans les trois premiers romans, le

---

[1] "She encouraged me to write it all down, and so I bought the usual large exercise book and kept a sort of diary..." (*LM* 16). Le roman fait ensuite souvent référence au fait que Frances écrit.

présent n'est que très brièvement évoqué, pour constater un échec, avant de se plonger dans le passé, il y a ici comme un effort de Brookner pour se concentrer sur le moment présent, pour aller de l'avant, pour espérer à nouveau. Mais le retour en arrière est d'autant plus fort, car on revient à chaque fois au temps des analepses externes, mouvement qui avait déjà été esquissé dans *Look at Me*.



Hotel du Lac débute avec l'arrivée d'Edith à l'hôtel sur les bords du Lac Léman. Nous sommes au mois de septembre — "*For it was late September...*" (*HL* 7). Le récit premier, raconté au passé simple couvre deux ou trois mois, jusqu'au départ d'Edith juste avant la fermeture de l'hôtel pour l'hiver : "*He* [M. Huber, le gérant de l'hôtel] *was feeling those rheumatic twinges that heralded* [...] *the winter* [...] *In another week they would close down*" (*HL* 173).

Une série d'analepses (le récit second), couvrant environ trente-six pages sur un total de cent-quatre-vingt-quatre, révèle les raisons de son exil dans cet hôtel : l'oubli — "*to forget the unfortunate lapse...*" (*HL* 8). Edith ne sait plus où se situe son "chez elle" : "*But it was home, or rather, 'home', which had become inimical all at once...*" (*HL* 8). Mais, ironiquement, le moindre incident désagréable déclenche chez elle des souvenirs et elle se réfugie dans le passé. Ces analepses externes sont parfois racontées au plus-que-parfait (équivalent ici du "pluperfect") mais le plus souvent au passé simple, marquant un changement de focalisation : alors que le présent du narrateur se situe résolument dans le récit second, celui de l'héroïne glisse inexorablement vers le passé. Parfois il y a alternance des deux temps, comme pour insister sur cette lutte de la part de l'auteur pour se

défaire du passé.

La première de ces analepses (*HL* 8) laisse sous-entendre quelque problème dans le passé d'Edith. qui est évoqué par le plus-que-parfait : "*the unfortunate lapse which* had led [c'est moi qui souligne le mode] *to this brief exile*" (*HL* 10). La deuxième (*HL* 10-11) décrit sous forme de lettre son départ de Londres et son arrivée à l'hôtel au bord du lac : "'*My dearest David, A cold coming I* had *of it...*" (*HL* 10) ; l'utilisation du passé simple pendant toute l'analepse, et de la première personne du singulier, marque un changement de focalisation : l'héroïne remplace la narratrice comme focalisatrice.

La troisième (*HL* 25-30) renvoie à la fameuse théorie des "lièvres et des tortues," telle qu'Edith l'explique à son agent lors d'un dîner juste avant de quitter Londres. ainsi que les souvenirs des repas qu'elle préparait pour David : cette analepse est déclenchée par le malaise qu'éprouve Edith à être seule à sa table dans la salle à manger : "*Leaning back and closing her eyes briefly* [...] *She remembered* [...] *Her agent* [...] had taken *her out to lunch*" (*HL* 25) et s'arrête lorsqu'elle rouvre les yeux : "*opening her eyes*" (*HL* 30). L'analepse est contée au plus-que-parfait pendant quelques lignes, avant de céder la place au passé simple — "*Edith* [...] stared *moodily...*" (*HL* 26) — marquant le glissement de focalisation qui s'opère. La quatrième (*HL* 56-62), racontant la vie que menait Edith à Londres et sa rencontre avec David, est motivée par sa présentation à Mr Neville : "*the intrusion of a man into her consciousness* [...] *had the painful effect of awakening her longing* [...] *They* had met..." (*HL* 56, 57). À nouveau le plus-que-parfait cède le pas au passé simple pendant la majeure partie de l'analepse. La cinquième (*HL* 85-88) raconte un repas chez son amie Penelope, en présence de David (déjà amant d'Edith) et de son épouse, lors duquel Edith rencontre Geoffrey Long ; l'attitude séductrice de Mrs Pusey envers les hommes rappelle à Edith combien elle se sent différente de la majorité des femmes et elle pense à l'image qu'avait d'elle son amie Penelope et. par association d'idées, aux repas qu'organisait celle-ci ; les deux temps alternent : "*They* thought *of her as an old maid* [...] *There* had once been *a dinner party* [...] *She* behaved... [...] *That* had been *four years ago* [...] *Edith* willed..." (*HL* 85).

La sixième et dernière analepse externe (*HL* 118-134) couvre un chapitre dans lequel l'héroïne relate l'incident qui l'a conduite là où elle se trouve : "*Sitting alone in the silence, she* bowed *her head and* passed *scrupulously in review the events that* had brought *her, out of season, to the Hotel du Lac*" (*HL* 117). Nous retrouvons l'alternance entre les deux temps du passé.

Le récit premier se referme sur lui-même. Edith se remémore sa première soirée à l'hôtel : "*For a while Edith sat alone in the little salon, remembering her first evening there*" (*HL* 174). Il y a un retour au même cadre et à la même activité. Le roman débute avec la vue qu'a Edith de sa chambre d'hôtel : "*From the window all that could be seen was a receding area of grey*" (*HL* 7), puis avec Edith assise à la table, écrivant à David.[1] Le dernier chapitre s'ouvre dans la même chambre, avec le même vue sombre — "*Edith sat in her room* [...] *Abruptly she got up and went to the window; drawing aside the curtain she could see nothing but blackness...*" (*HL* 171). Edith est à nouveau assise à la table, où elle écrit une lettre, puis un télégramme, à David.[2]

Elle barre le mot "*home,*" pour le remplacer par "*Returning,*" mot sur lequel se clôture le roman (*HL* 184) et qui fait écho au problème posé par l'idée d'un "chez soi" dans la première analepse. On revient à un temps antérieur au début du récit premier, aux temps des analepses externes.[3]

A Misalliance commence au mois d'avril, les premiers mots du roman évoquant indirectement le début fameux de *Waste Land* de T.S. Eliot — "*In this uneasy month of the year* [...] *cold April...*" (*MIS* 5). Le récit premier se termine en automne de la même année — "*this was truly autumn...*" (*MIS* 191) — couvrant ainsi environ sept mois de la vie de Blanche.

La solitude présente de Blanche est expliquée par une série d'analepses externes. Alors que ces analepses externes s'étalent tout au

---

1 "she moved instinctively to the little table and was soon seated at the unyielding chair, her pen uncapped, her surroundings ignored" (*HL* 10).

2 "Finally, she moved over to the little table, took a sheet of paper, and wrote" (*HL* 179).

3 Tout en étant en dehors du champ temporel du récit, ces analepses externes font quand même partie du récit, illustrant que, comme le dit Derrida, il n'y a pas de hors-texte.

long d'*Hotel du Lac*, elles sont ici regroupées dans les premiers chapitres, l'auteur essayant de se concentrer davantage sur le moment présent. Une dizaine de pages seulement sur cent-quatre-vingt-douze sont consacrées à ces analepses, pourtant essentielles pour comprendre la situation, ainsi que la personnalité présente de l'héroïne. Si l'héroïne est seule, c'est parce que son mari, Bertie, l'a quittée, comme nous le révèle la première courte analepse de trois lignes (*MIS* 5). La deuxième analepse, à la page suivante, couvre plusieurs lignes et évoque son bonheur conjugal passé (*MIS* 6). Toujours dans le premier chapitre, Blanche constate, l'espace d'une page et demie, qu'elle s'est façonnée sa personnalité présente pour plaire à Bertie (*MIS* 11-12). Un coup de téléphone de Barbara, la belle-sœur de Blanche, est l'occasion pour elle de se remémorer le départ de Bertie et l'attitude de leurs amis, car Barbara était une des seules personnes à prendre le parti de Blanche (*MIS* 16-18). Au deuxième chapitre, l'héroïne, essayant de comprendre pourquoi son mari a choisi l'autre femme, passe en revue certains comportements de sa rivale comparés aux siens (*MIS* 27-30). Le changement de focalisation est accompagné d'un changement de temps : comme dans *Hotel du Lac*, le présent de l'héroïne se situe dans le passé.

Nous retrouvons la même alternance entre le plus-que-parfait et la passé simple que dans les analepses d'*Hotel du Lac*. Les deux premières analepses marquent davantage le changement de focalisation que représente cette différence de temps de verbe, par une modification des pronoms : "My *husband* left me *for a young woman...*" (*MIS* 5) ; "Her *husband Bertie* had left her *after a marriage of twenty years...*" (*MIS* 6). Une analyse des temps de verbe de la troisième analepse peut servir à illustrer le jeu des temps et de focalisation auquel se livre Brookner. Le retour en arrière est signalé par l'emploi du plus-que-parfait — "*her marriage* had been *a source of amazement to her...*" (*MIS* 11) — qui est maintenu pendant dix lignes. Le glissement vers le passé simple indique que le narrateur cède le point de vue à l'héroïne, qui décrit son mari — "he thought *in anecdotes...*" — et son mode de vie lorsqu'elle était mariée — "*she* wandered *through the towns...*" Blanche utilise ensuite la forme "fréquentative" pour décrire son quotidien d'avant — "*she* would try *to tell him...*" (*MIS* 12). Puis, la

confusion entre les deux points de vue est soulignée par une alternance entre les deux temps du passé — "*his information* was *full of incident* [...] *she* had learnt [...] *she* was *not calculating* [...] *she* thought *back* [...] *she* had become." Le retour au récit premier est marqué par l'utilisation de passé simple.

L'héroïne essaie de se détacher de son passé et de changer de vie. Mais la présence de Bertie se fait sentir dans tout le roman. Elle attend ses visites irrégulières,[1] espérant au fond d'elle-même qu'il lui reviendra.[2] Le retour de Bertie dans les dernières lignes renvoie directement au temps qui précède le début du roman.

Ainsi, malgré l'effort du narrateur pour se concentrer sur le présent et l'avenir, en faisant primer le récit premier sur le récit second et en réduisant le passé à des analepses externes (qui, du premier de ces deux romans à l'autre, se font plus rares), l'héroïne est, ironiquement, non seulement hantée par les événements passés qui ont mené à sa solitude présente, mais elle revient inexorablement — plusieurs fois durant le roman, puis à la fin — au temps qui précède le récit.

Les derniers romans reprennent les structures des œuvres précédentes, mais avec des variantes et une complexité croissante, qui attestent la maîtrise accrue de l'auteur et son impossibilité de se défaire du passé.

A Friend from England (1987) revient à la structure de l'analepse mixte, mais est le seul roman à être écrit en "analepse mixte partielle." Le retour en arrière est "suivi d'un bond en avant, c'est-à-dire d'une ellipse,"[3] qui "laisse dans l'ombre toute une longue fraction

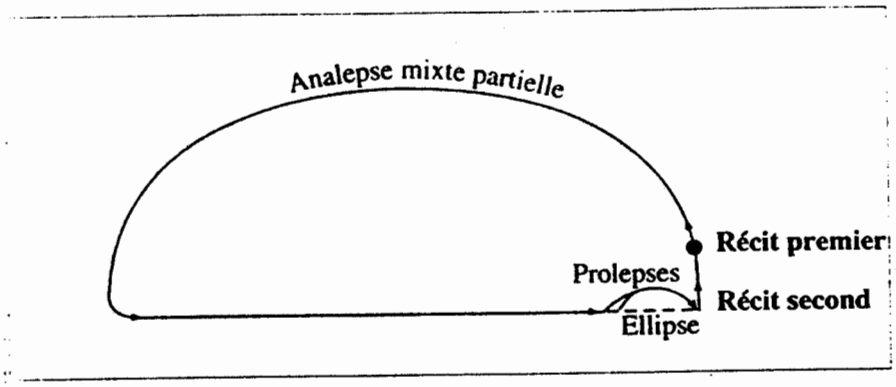
---

[1] "Blanche wondered if Bertie would look in on his way home" (*MIS* 14).

[2] "And yet, even after a year [...] she still waited for him to come back..." (*MIS* 36).

[3] Une ellipse est un phénomène de "durée" au même titre que l'est le "sommaire." Dans une ellipse "un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle." Genette, *Figures III* 128.

de la vie"[1] du personnage principal. La rétrospection s'achève en ellipse, sans rejoindre le récit premier. "Les analepses partielles ne posent aucun problème de jointure ou de raccord narratif : le récit analeptique s'interrompt franchement sur une ellipse. et le récit premier reprend là où il s'était arrêté..."[2] L'ellipse de nombreuses années renforce la prolepse, qui, comme dans *Look at Me*, insiste sur le fait que l'avenir est prescrit d'avance.



Le roman, composé du souvenir qu'a Rachel de sa relation avec la famille Livingstone, est presque entièrement consacré au récit second. Le fait qu'il s'ouvre et se termine avec le souvenir qu'a Rachel d'Oscar Livingstone est marqué par une "réverbération" formelle : la dernière phrase : "*My last sight of him was of an untidy figure* [...] *I saw his back...*" (*FFE* 205) — fait écho à la première : "*I first got to know Oscar Livingstone...*" (*FFE* 9).

Deux prolepses, emboîtées dans le récit second, anticipent le récit premier ; elles couvrent en tout seize lignes et sont exprimées au conditionnel (le conditionnel, qui est en réalité morphologiquement un amalgame du futur et du passé — le conditionnel-temps — est ici utilisé pour exprimer, non pas une hypothèse, mais un "futur dans le passé" — le conditionnel-mode). Rachel prédit que Heather se mariera et aura des enfants,[3] alors qu'elle-même est destinée à être "*the*

---

[1] Genette. *Figures III* 101.

[2] Genette, *Figures III* 102.

[3] "She would once again have the status of a married woman [...] she would have children..." (*FFE* 200).

S.C.D.

audience, the reflector, the confidante, the baby-sitter. [...] *I would become 'poor Rachel'. Perhaps I already was*" (*FFE* 200-201). Trois pages plus loin, elle réitère sa prédiction : "*I foresaw a future in which I would...*" (*FFE* 204).

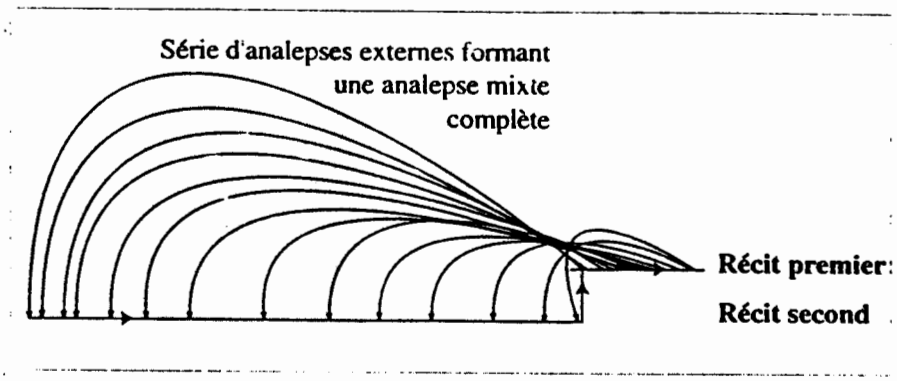
L'ellipse de nombreuses années est ensuite signalée par des expressions telles que : "*never* [...] *again,*" "*Months passed,*" "*at the end of another summer*" (*FFE* 204) ; puis le récit revient à Oscar Livingstone : "*He was an old man now*" (*FFE* 204).

Brief Lives (1990) débute avec ces mots : "*Julia died. I read it in* The Times *this morning*" (*BL* 1). La narratrice a vieilli ; elle précise huit pages plus loin : "*She was nearly eighty when she died, and I am getting on for seventy*" (*BL* 8).[1] Et Fay se met à revoir sa vie. Le roman revient à la lecture de la mort de Julia dans le journal : "*her death, which I read about in last Monday's Times...*" (*BL* 217). Les mots "*last Monday*" ont remplacé "*this morning*" : les souvenirs de Fay se sont étalés sur moins d'une semaine.

Quelques jours suffisent ainsi à Fay pour passer en revue toute une vie, d'où le titre de ce roman, qui insiste sur le passage rapide du temps. La structure temporelle ressemble à celle des premiers romans, dans la mesure où le roman est écrit en analepse mixte complète et où le récit second prime. Mais en le regardant de plus près, on s'aperçoit qu'il reprend aussi la structure d'*Hotel du Lac* et de *A Misalliance* : l'analepse mixte complète consiste en une série d'analepses externes ; mais, cette fois, elles se succèdent rapidement, évoquant le passé de façon linéaire, débutant avec l'enfance de Fay, pour rejoindre et puis dépasser le début du récit premier, auquel il cède la place. Il ne se passe absolument rien pendant la semaine sur laquelle s'étalent les souvenirs de Fay, le temps étant entièrement consacré à ses réminiscences et méditations.

---

[1] Fay a onze ans de moins que Julia : "Julia was older than me by eleven years..." (*BL* 1).



L'alternance constante entre les récits premier et second est signalée par des changements de temps, le présent (et le "present perfect") marquant un retour au récit premier, alors que le récit second est au passé. Chaque retour au récit premier signale la fin d'une analepse et le début d'une autre. Comme le note un critique : "the patterns of memory superimpose."[1] Ces retours et redémarrages cycliques se multiplient,[2] le temps est à la fois accéléré et resserré, présent et passé se confondent, créant une impression de vertige.

Par exemple, la fin de la première analepse, qui décrit les relations entre Fay et Julia, est signalée par : "*It was all a long time ago* [...] *For myself things have been different* [...] *I keep well* [...] *I know the truth of how I really look* [...] *I try not to brood* [...] *So much gone. So much lost* [...] *On the whole my life has been very easy...*" (*BL* 8-10). La plupart du temps les retours au récit premier sont plus courts, mais le ton méditatif et philosophique est maintenu. Lorsque l'héroïne ne généralise pas à propos de sa propre vie — "*for many years, years in which I enjoyed an apparently happy and successful existence...*" (*BL* 19), elle commente son époque : "*I dare say it is all very different now*" (*BL* 13), ou fait des remarques généralisantes, du type : "*I think concealment is difficult for a woman...*" (*BL* 116). Puisqu'elle a acquis de l'expérience en vieillissant, elle parle d'un point de vue plus éclairé :

---

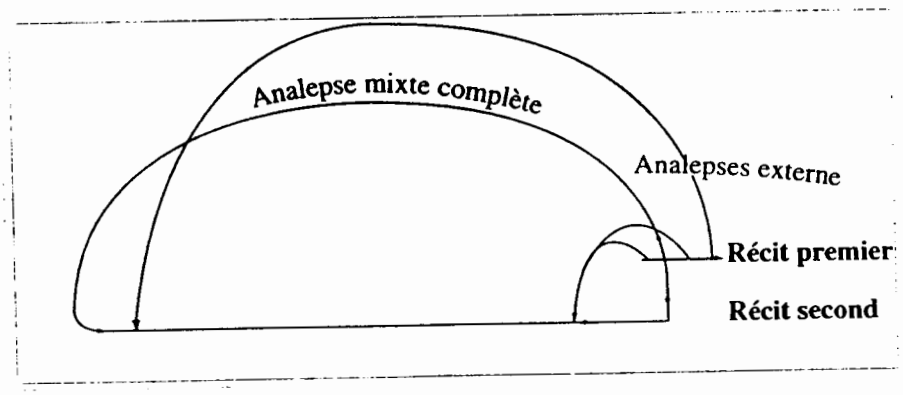
[1] Compte rendu de *Brief Lives*. *The Observer* 26 août, 1990: 55. Par Fitzgerald, Penelope. "End of the Day."

[2] Le schéma dans l'annexe ne respecte pas le nombre exact d'analepses, qui est trop important et surchargerait les schémas : *BL* 8-10, 13, 16, 19, 29, 37, 42, 52, 69, 72, 103, 106, 107, 116, 119, 120, 121, 123, 127, 129, 130, 131, 161, 197, 202, 214-217).

"*Now I realize that I had been frightened almost from the beginning...*" (*BL* 29). Le rôle de la mémoire est souligné à répétition : "*In memory I see...*" (*BL* 37), "*I remember...*" (*BL* 42), "*I look back now in amusement...*" (*BL* 103). Parfois l'héroïne parle au futur : "*Memory begins to falter here, as if in anticipation of darker times ahead*" (*BL* 52), "*We knew that our time was limited...*" (*BL* 107). Les ellipses sont indiquées par les expressions suivantes : "*On the whole my life has been...*" (*BL* 10), "*each day I would...*" (*BL* 104), "*Seasons changed., years melted into one another*" (*BL* 106), "*during the weeks that followed...*" (*BL* 69).

Le récit second rattrape le récit premier et les deux sont confondus dans les quatre dernières pages, qui sont au présent (*BL* 214-217). Sept lignes avant la fin, la narratrice repense au point de départ du récit second, l'annonce de la mort de Julia. Et pendant les sept dernières lignes, Fay médite sur cette mort. Les derniers mots s'ouvrent, comme une prolepse, sur l'avenir de Fay, autant que l'on puisse considérer la mort comme un "avenir" ; l'héroïne imagine Julia lui disant : " '*You might give it* [la mort] *a try one of these days*'" (*BL* 217).

A Closed Eye (1991) reprend de manière plus évidente la structure en analepse mixte complète des deux premiers romans, mais esquisse des retours en arrière, sous la forme d'analepses externes, comme le font *Hotel du Lac* et *A Misalliance*. Tout le récit premier concerne l'effort de l'héroïne pour comprendre un incident situé dans le récit second et pour revivre le passé.



Le roman s'ouvre avec la lettre que Harriet écrit à Lizzie, pour l'inviter à venir séjourner chez elle en Suisse — "'*My dear Lizzie,' (she wrote)* [...] *Dear Lizzie, do come soon*" (*CE* 7, 9). Elle prépare l'enveloppe pour sa lettre — "*She addressed the letter to Miss Elisabeth Peckham...*" (*CE* 10). Harriet est à la recherche de quelque chose, ce qui crée un effet de suspens, puisqu'il y a un mystère à éclaircir (préfigurant la présentation de *Fraud* comme un roman policier) : "*waiting for a presence...*" (*CE* 13). Elle invite son voisin de palier, Joseph Papineau, à prendre un verre : "*On an impulse she moved over to the telephone. 'Joseph? Je vous dérange? venez boire un verre*" (*CE* 13). Harriet a cinquante-quatre ans, sa fille est morte et ses parents sont encore en vie (*CE* 16). Elle se rappelle et raconte à Monsieur Papineau : "'*Now that I look back, I see...*' [...] '*I may be having a young friend to stay*'" (*CE* 16).

Le récit premier cède alors la place au récit second — "*She could not recall her childhood with...*" (*CE* 18). Harriet raconte sa vie à Monsieur Papineau, depuis son enfance jusqu'à sa cinquante-cinquième année.

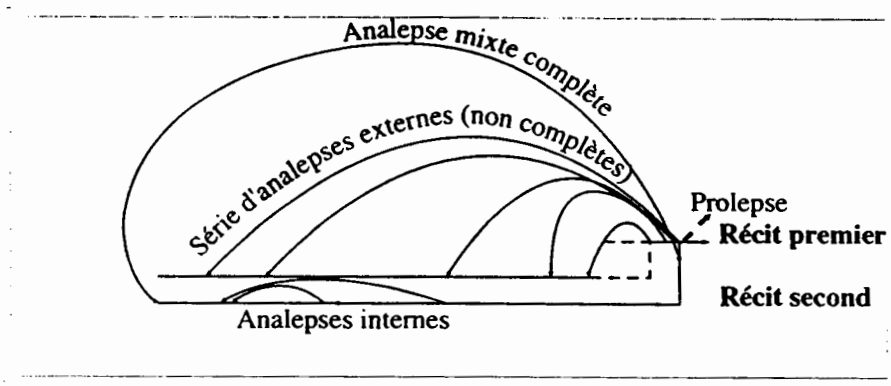
Le moment où le récit second rejoint le récit premier, pour lui céder la place, sept pages avant la fin, est marqué par la répétition de l'invitation de Harriet — "*She telephoned Monsieur Papineau and invited him for an aperitif*" (*CE* 248). Harriet évoque à nouveau la visite prochaine de Lizzie, de façon plus certaine : "'*I am having a young friend to stay*' [...] *For she did not doubt that Lizzie would come*" (*CE* 248). Et elle donne la lettre à poster à son ami, qui vient d'écouter l'histoire de sa vie : "*When he stood up to go she* [Harriet] *gave him* [Monsieur Papineau] *the letter to post*" (*CE* 248). La présence que Harriet attendait est celle de sa défunte fille, chez qui quelque chose lui échappe : "*Something was missing, some knowledge*" (*CE* 248).

Les sept dernières pages concernent la venue de Lizzie, que Harriet questionne sur Imogen. Nous revenons (*CE* 252-253) à un incident que Harriet avait évoqué en analepse externe au tout début du roman (*CE* 10-12). Le mystère du cardigan bleu, que Harriet avait trouvé dans les affaires d'Imogen et rapporté à Lizzie — "*the return of a cardigan*" (*CE* 10) — est éclairé : "*Lizzie* [...] *remembered Imogen's only visit to her* [...] *remembered* [...] *the odour of blood, remembered*

the cardigan she had draped round Immy's shoulders..." (*CE* 253). Ironiquement, il n'y a que le lecteur qui comprenne qu'Imogen passait ses fins de semaine ailleurs que chez Lizzie et qu'elle s'est fait avorter, car la jeune fille ment à Harriet et lui confirme qu'Immy était souvent avec elle et qu'elles étaient amies. La visite de Lizzie libère néanmoins Harriet et le roman se termine par un retour à l'enfance d'Immy, dont sa mère retrouve le visage évasif.

Fraud (1992), le dernier roman de la série étudiée, reprend toutes les formes d'analepse des autres romans, ainsi que le jeu des temps de verbe. La structure de ce roman peut ainsi être perçue comme l'apogée de la maîtrise technique de l'auteur et aussi comme le roman qui contient tous les autres, qui y sont emboîtés, comme des poupées russes, confirmant la structure de mise en abyme de toute l'œuvre, qui a un sujet unique d'énonciation (la narratrice unique se confond avec la focalisatrice et avec l'héroïne).

La structure temporelle "emboîtante" confirme que les douze romans forment un ensemble. De plus, le retour thématique au premier roman est accompagné par une reprise formelle : le premier chapitre de *Fraud* annonce qu'Anna est "*Like* [...] *Little Dorrit* (*FR* 11) ; elle a obéi à ses parents, qui l'ont conseillé "d'être l'émule de ce personnage de fiction : "*that she emulate* [...] *Little Dorrit*" (*SL* 7).



Ce roman débute avec la disparition d'Anna — "*Miss Durrant* [...] *had been missing for some four months...*" (*FR* 5) — alors âgée de cinquante ans — "*She was a woman of fifty*" (*FR* 7), "*Forty-five?*

Fifty? Nearer fifty" (*FR* 12). Nous sommes au mois d'octobre — "*It's now the beginning of October*" (*FR* 7). Anna a disparu depuis le mois de mai et la dernière personne à l'avoir vue est Lawrence Halliday, lors d'un dîner chez lui — "*I saw her just before the summer*" (*FR* 7).

Dans ce premier chapitre, on revient sur la vie d'Anna sous la forme d'une enquête policière qui cherche à éclaircir le mystère de sa disparition, mais surtout de sa vie gâchée. L'auteur balaie très rapidement cette vie avant et après la mort d'Amy, jusqu'à la dernière fois où l'héroïne a été vue, en mai. Il est à noter que ces analepses esquissent le mouvement contraire de celles de *Brief Lives*, remontant progressivement le temps. L'amplitude de la série d'analepses se confond avec presque toute la durée du roman, mais cette série d'analepses externes reste partielle, puisqu'elle ne rejoint pas le point de départ du récit premier, c'est-à-dire la découverte de la disparition d'Anna au mois d'octobre, laissant ainsi quatre mois de sa vie dans l'ombre.

Le chapitre deux débute avec le coup de téléphone que Mrs Marsh donne à sa fille Philippa, pour lui annoncer cette disparition — "*Mrs Marsh* [...] *resolved to telephone her daughter in Norwich...*" (*FR* 15). Cinq pages avant la fin du roman, l'écriture revient à la découverte de la disparition d'Anna et au coup de fil de Mrs Marsh : "*But when Mrs Marsh telephoned it was to say that the police had been round. Apparently Anna Durrant had disappeared. Halliday had got in touch with them*" (*FR* 220). Le récit second a rejoint le récit premier et lui cède la place, formant une analepse mixte complète depuis le début du chapitre deux. Au début du chapitre dix-sept, le dernier, nous revenons au mois de mai après le dîner chez les Halliday : "*April became May...*" (*FR* 208). Et nous revoilà très vite à l'automne de la disparition — "*As the radiant summer turned into autumn...*" (*FR* 219), les cinq mois de l'été de la disparition étant contés sous forme de sommaire.

La majeure partie du roman revient, en analepse mixte complète, sur la vie d'Anna, de façon plus détaillée que ne l'a fait le premier chapitre. Il y a comme un "mouvement de zigzag"[1] (comme dans *Brief*

---

[1] Genette, *Figures III* 87.

Lives) entre la vie d'Anna avant et après la mort de sa mère. La majeure partie de l'œuvre (les chapitres 3, 5 à 9, 11 à 17) concerne la vie d'Anna après la mort d'Amy, jusqu'au moment où elle disparaît — c'est-à-dire un an, puisqu'Amy est morte au mois d'octobre de l'année précédente —"*her mother died a year ago...*" (*FR* 7). Le temps passe — c'est déjà "*Christmas day*" (*FR* 86) — ce passage étant indiqué par des marqueurs temporels presque dissimulés dans le texte (comme dans *Brief Lives*), qui obligent le lecteur à une lecture active. Le chapitre deux est consacré à la vie d'Anna avec sa mère et les chapitres quatre et dix y reviennent en analepses internes.

Ces analepses internes au récit second permettent d'éclaircir petit à petit la vie que menait Anna avec sa mère, et reprennent l'effet de suspense de *A Closed Eye*. Au chapitre deux, c'est Mrs Marsh qui se souvient de l'impression que lui avait faite la maison des Durrant un jour qu'elle raccompagnait Amy (*FR* 15). Dans les chapitres quatre et dix, ce sont des rêves nocturnes d'Anna qui servent d'introduction à la remémoration de sa vie avec sa mère. Le chapitre quatre débute par les mots "*Anna Durrant had a recurring dream...*" et continue : "*Walking home through the dark silent Sunday streets, she reflected that...*" (*FR* 38). De même, dans le chapitre dix c'est un rêve qui déclenche les souvenirs d'Anna : "*The fine smile which her mother had worn in the dream reminded her disagreeably of the time when...*" (*FR* 107).

Lorsque le récit second lui cède la place, le récit premier reprend pendant les cinq dernières pages du roman. Cette fois l'action se passe à Paris. Philippa avait déjà annoncé, au futur, qu'elle irait en France : "*I'm going to Paris in the autumn...*"(*FR* 218). Elle rencontre par hasard Anna dans un café parisien, près du Louvre :

> *She glanced round in surprise, to see a woman in a beautifully cut tan suit, who apparently knew her, at an adjoining table.*
> *'May I join you? You don't remember me, I see. It's Anna, Anna Durrant.'*
> (*FR* 220-221)

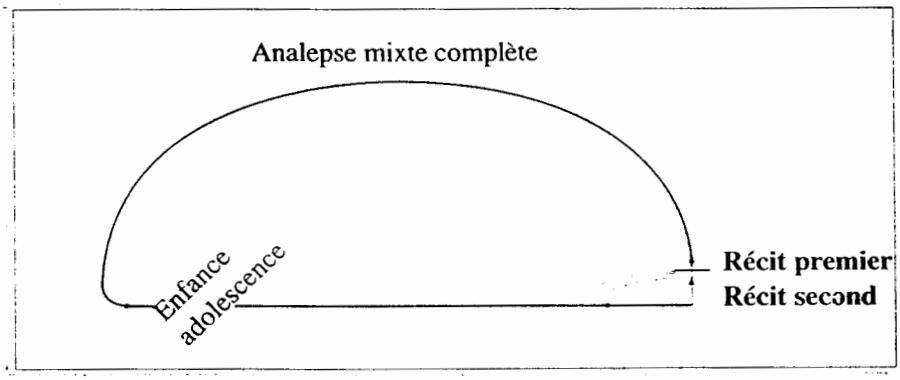
L'héroïne retrouvée explique alors ses projets d'avenir à Philippa, en prolepse : "'*At Christmas I shall go south.* [...] *I'm going into business. I'm going to design clothes*'" (*FR* 222). La fin du roman est, pour la première fois dans toute l'œuvre (à part *Lewis Percy*),

tournée vers l'avenir d'Anna, qui, affranchie du passé, va enfin pouvoir vivre : cette fin n'est qu'un nouveau début.

La structure en analepse est la structure de prédilection de Brookner. En examinant, par ordre chronologique, les neufs romans qui sont présentés du point de vue d'une héroïne centrale, il est apparu que les romans présentent des variations sur cette structure, l'écriture elle-même tentant en vain de se détacher du poids du passé et renforçant la structure du cercle dessinée par les intrigues. Dans les romans du milieu de l'œuvre, l'auteur essaie de se défaire du retour complet vers le passé qui est esquissé dans les premières œuvres, pour se tourner vers l'avenir, mais les derniers romans reviennent à nouveau en arrière, obsessionnellement, et le dernier roman marque une fin et l'espoir d'un nouveau départ.

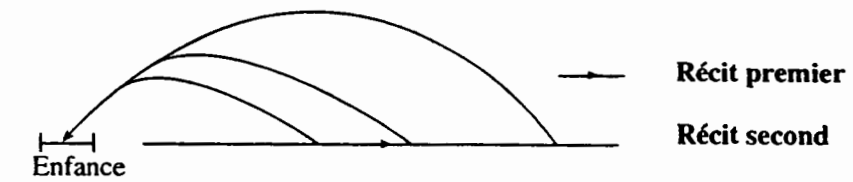
En regardant de près la place accordée à l'enfance et à l'adolescence des protagonistes dans la structure temporelle des romans, on constate la même évolution de l'œuvre, qui se traduit par un retour aux sources. Il apparaît que l'enfance, dont l'écrivain essaie de se débarrasser en lui accordant de moins en moins de durée dans le récit et en l'exilant dans de lointaines et brèves analepses externes, ne se laisse pas oublier. Les derniers romans reviennent au schéma du début : ils incluent l'enfance dans le récit second, auquel il sert d'introduction.

Dans les deux premiers romans (*SL* et *PR*) les premiers chapitres du récit second sont consacrés à l'enfance et à l'adolescence de l'héroïne. Ces années servent d'introduction au récit second. Le schéma est le suivant :



A Start in Life consacre deux chapitres (le deuxième et le troisième) à l'enfance et à l'adolescence de Ruth, jusqu'à la fin de ses études secondaires (soit vingt-six pages sur cent soixante-et-onze). Ensuite il y a alternance entre la vie de Ruth chez ses parents (chapitres 4, 8, 9, 10, 11, 18 à 22) et sa vie dans son propre appartement (chapitres 5, 6, 7, 12 à 17). *Providence* ne réserve que le premier chapitre à l'enfance et à l'adolescence de Kitty (seulement douze pages sur cent-quatre-vingt-quatre). Mais à chaque fois que Kitty rend visite à ses grands-parents (chaque fin de semaine) elle se retrouve dans l'ambiance de son enfance (deux pages du chapitre 6, six pages du chapitre 8 et tout le chapitre 12).

Dans les romans suivants (*LM*, *HL*, *MIS*, *FFE*), l'enfance de l'héroïne n'est évoquée qu'en de brèves analepses externes ; elle se trouve en dehors du champ temporel du récit (tout en demeurant présente tout au long du récit), comme l'illustre le schéma :



Dans *Look at Me*, quatre pages seulement du deuxième chapitre évoquent l'enfance de Frances avec ses parents en analepse externe.[1] Dans *Hotel du Lac* et *A Misalliance*, l'enfance des protagonistes est évoquée, non pas en une analepse externe complète comme l'est leur vie précédant le début du récit premier, mais en analepses externes. Edith évoque son enfance et sa relation avec ses parents en quatre fois (*HL* 48-50, 62, 84, 103-104) ; sept pages y sont consacrées. Blanche revient six fois sur son enfance (*MIS* 11, 31, 69-70, 93, 100, 103),

[1] Sa mère est morte deux ans auparavant, puisque c'est son troisième Noël sans elle (*LM* 153).

mais n'y accorde que l'équivalent d'environ trois pages. Dans *A Friend from England*, Rachel, l'orpheline, veut reléguer son enfance dans un lointain passé[1] et ne la mentionne que trois fois, les références ne couvrant même pas des phrases complètes (*FFE* 9,10,11,21).

Les derniers romans reviennent au schéma des premiers et consacrent les chapitres introductifs à l'enfance et à l'adolescence de la protagoniste, cette fois prolongées jusqu'à ce qu'elle se marie : *Brief Lives* et *A Closed Eye* exposent la vie de Fay et de Harriet jusqu'à leur mariage, vers l'âge de trente ans, dans le chapitre 2 et le chapitre 3 repectivement (soit neuf pages sur deux-cent-dix-sept et dix pages sur deux-cent-quarante-huit). Dans *Fraud*, l'histoire de l'enfance d'Anna a été remplacée par celle de sa vie avec sa mère (qui dure jusqu'à ce qu'elle ait cinquante ans).

Cette impression d'une œuvre qui se love sur elle-même est confirmée par une étude chronologique de l'âge des héroïnes lorsqu'elles se penchent sur leur passé, de l'âge qu'elles ont pendant la majeure partie du récit, et de la durée de vie couverte par chaque roman. Le retour en arrière ainsi dessiné représente une transgression de la linéarité du temps qui, en revanche, est respectée dans l'ancrage des romans dans le vingtième siècle : l'œuvre suit ici la courbe normale d'évolution dans le temps (voir les courbes à la page suivante).

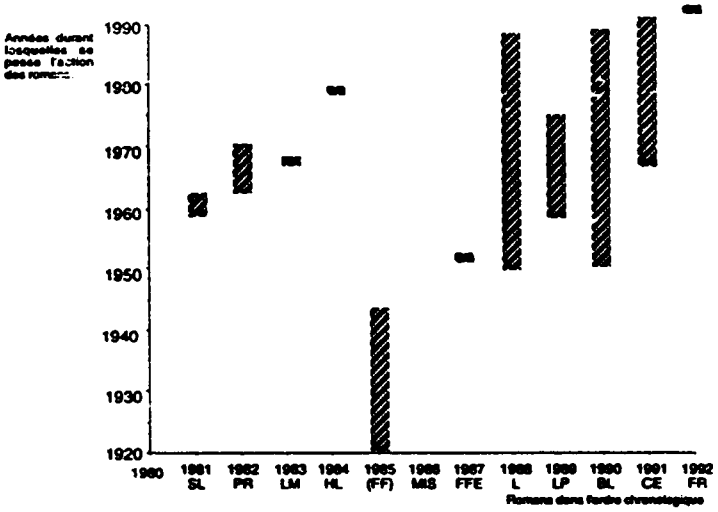
Après un premier roman introducteur, la protagoniste focalisatrice vieillit progressivement de roman en roman, avant de rajeunir pour rattraper presque l'âge de la première héroïne. Ruth Weiss (*SL*) a quarante ans lorsqu'elle se remémore son passé. Après ce roman introductif, l'héroïne redevient plus jeune : Kitty Maule (*PR*) et Frances Hinton (*LM*) ont environ trente ans quand elle se penchent ainsi sur leur passé. Ensuite la focalisatrice vieillit progressivement : dans le récit premier Edith Hope (*HL*) a trente-neuf ans, Blanche

---

[1] "My own family was largely in the past..." (*FFE* 9).

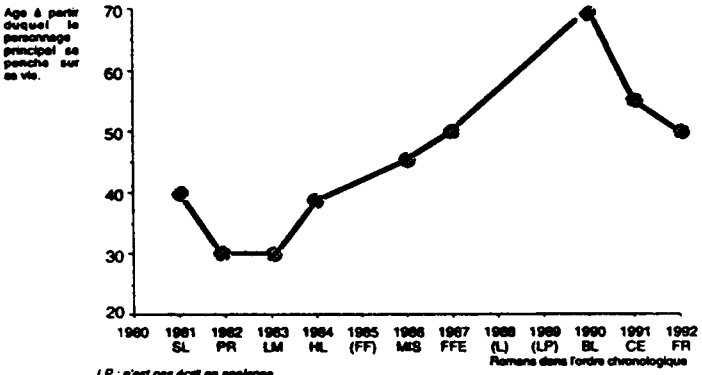
EVOLUTION DE L'ŒUVRE

L'ancrage des romans dans le xxè siecle. Dans l'ensemble, les romans concernent des années de plus en plus avancées dans la dernière moitié du XXè siècle.



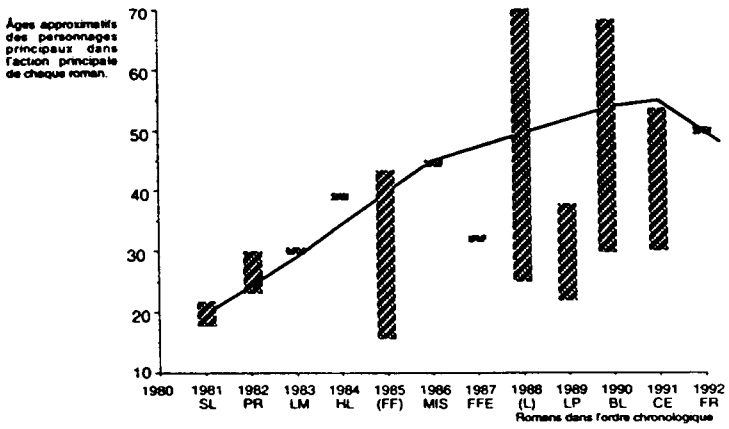
FF : concerne la génération avant l'héroïne

L'âge du focalisateur qui se penche sur son passé.



LP : n'est pas écrit en analepse.
FF : c'est le narrateur qui feuillete un album de photographies de famille.
L : concerne la vie de quatre personnages principaux.

Les années de vie des protagonistes sur lesquelles porte l'action principale des romans.



Les romans FF et L sont des "sagas familiales" présentant des quatuors de personnages.

Eileen WANQUET. Cartographie : Bernard REMY

Vernon (*MIS*) quarante-cinq ans, Rachel la cinquantaine[1] et Fay Vernon (*BL*) soixante-neuf ans. Puis s'entame un rajeunissement de l'héroïne du récit premier : Harriet Lytton (*CE*) a cinquante-quatre ans et Anna (*FR*) cinquante, revenant presqu'au même âge que Ruth dans le premier roman de la série.

Les "tranches de vie" examinées dans les récits premiers esquissent aussi cette structure cyclique d'une héroïne qui vieillit, puis rajeunit. *A Start in Life* concerne avant tout la vie de Ruth de dix-huit à vingt-et-un ans, *Providence* examine plus particulièrement la vie de Kitty entre vingt-trois et trente ans. *Look at Me* se concentre sur neuf mois de la vie de Frances lorsqu'elle a vingt-neuf ans. *Hotel du Lac* et *A Misalliance* s'appliquent, respectivement, à expliquer deux mois de la vie d'Edith à trente-neuf ans et neuf mois de celle de Blanche à quarante-cinq ans .[2] Dans *Brief Lives*, les souvenirs de Fay s'étalent surtout entre sa trentième et sa soixante-neuvième année. Puis, on constate un rajeunissement de l'héroïne : dans *A Closed Eye*, Harriet se remémore aussi plusieurs années de vie, plus particulièrement entre trente et cinquante ans. Dans *Fraud*, le récit se concentre à nouveau sur huit mois d'une vie, celle d'Anna lorsqu'elle a cinquante ans.

Lorsque l'héroïne effectue ces retours vers le passé pour comprendre, elle fait un choix dans ses souvenirs. Ceux-ci sont donc appelés par le sujet, qui choisit de se pencher sur tel ou tel événement passé, plutôt qu'un autre, en fonction de l'importance de cet épisode pour expliquer ce qu'est devenu son personnage dans le présent. La création littéraire devient ainsi la mise en œuvre du souvenir. L'accent est mis sur certains moments importants de ce passé, qui sont plus longuement décrits que d'autres. Certains quarts d'heure durent plus que certaines années, qui sont parfois décrites en quelques lignes. Il

---

[1] Lorsqu'elle se remémore ainsi un certain aspect de sa vie passée, Rachel doit avoir presque cinquante ans, puisque Oscar, qui en avait cinquante au début du récit, est un vieil homme la dernière fois qu'elle le voit : "He was an old man now..." (*FFE* 204).

[2] *A Friend from England* représente une légère interruption dans cette évolution dans la mesure où Rachel est plus jeune : pour la majeure partie du récit, celle-ci a un peu plus de trente ans.

s'agit là d'un phénomène de "durée entre récit et histoire" : "la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages."[1]

On peut percevoir une évolution aussi dans ces phénomènes de durée entre récit et histoire : les premières œuvres se penchent sur une période de temps restreinte, pour ensuite étirer le temps remémoré, avant de le rétrécir à nouveau.

Les deux premiers romans examinent quelques années marquantes dans la vie de l'héroïne. Dans *A Start in Life*, dix-huit chapitres (chapitres 4 à 20) sont consacrés aux années universitaires de Ruth, à ses débuts dans la vie adulte avec tous ses espoirs et ses premières amours, alors que son existence de l'âge de vingt-et-un à quarante ans est abrégée, deux chapitres résumant presque vingt ans de vie. Genette nomme un tel abrègement "sommaire" et le définit par "la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détail d'actions ou de paroles."[2] Les premières années du retour de Ruth à Londres et à son père, et sa rencontre avec Roddy, sont abrégées par l'utilisation de "would,"[3] pour souligner la monotonie de sa vie répétitive. Ces "résumés" sont aussi marqués par des indications temporelles telles que : "After a while..." (*SL*169).[4] De même, quatorze des quinze chapitres de *Providence* couvrent les "débuts dans la vie adulte" de Kitty, son premier emploi, ses espoirs amoureux. L'action principale du roman débute après ses études, lorsqu'elle a vingt-trois ans.[5]

Les romans suivants se concentrent seulement sur quelques mois de vie. *Look at Me* évoque neuf mois de la vie de Frances entre le printemps et Noël, neuf mois d'une histoire d'amour vouée à l'échec.

---

1 Genette, *Figures III* 123.

2 Genette, *Figures III* 130.

3 "A routine was slowly established. Ruth would [...] After lunch George would rest [...] Roddy and Ruth would watch..." (*SL* 167).

4 Ou encore : "After a couple of years..." (*SL* 171), "eventually" (*SL* 172), "She married [illegible] almost as a matter of course..." (*SL* 172), "the six months of marriage" (*SL* 174), "in due course" (*SL* 174).

5 "Two years before she came into her father's money [à l'âge de vingt-cinq ans], Kitty moved [illegible] home of her own" (*PR* 13).

alors qu'elle a presque trente ans. *Hotel du Lac* et *A Misalliance* se concentrent aussi sur quelques mois décisifs dans la vie amoureuse des protagonistes, mais en accordant également de l'attention aux événements précédents qui ont mené l'héroïne au point où elle se trouve. *Family and Friends* couvre environ une année. Rachel se souvient de ses relations avec la famille Livingstone, surtout avec Heather, la fille d'Oscar et de Dorrie Livingstone. Le premier chapitre couvre une période de temps indéfinie, décrivant l'intégration de Rachel à cette famille.[1] Mais tous les autres chapitres, 2 à 11, ne concernent qu'environ une année, lorsque les deux amies ont trente-deux et vingt-sept ans respectivement[2] et décrivent les relations entre les deux jeunes femmes, la rencontre que fait Heather, son mariage rapide en mai avec Michael,[3] la maladie de Dorrie à Noël,[4] la séparation de Heather et de son mari, le départ de Heather pour Venise, son intention de se remarier et le séjour de Rachel à Venise avant la fin de l'hiver.[5] Ensuite il y a ellipse[6] de nombreuses années, signalée par des phrases indiquant le laps de temps éludé.

Les dixième et onzième romans couvrent un panorama plus vaste, l'héroïne plus âgée ayant une vision plus globale de sa vie. *Brief Lives* consacre cinq chapitres (chapitres 3 à 7) sur dix-sept à la vie conjugale de Fay, lorsqu'elle a entre trente et cinquante ans, puis environ les deux-tiers du roman (chapitres 11 à 17, soit onze chapitres) concernent sa vie de veuve entre cinquante et soixante-neuf ans (puisque Owen, son mari meurt au chapitre sept). Comme Fay, l'héroïne de *A Closed Eye* se remémore plus particulièrement sa vie depuis son mariage, vers l'âge de trente ans, jusqu'à sa cinquantième année, ces souvenirs allant du chapitre 4 jusqu'à la moitié du chapitre 20, le dernier, soit presque seize chapitres sur vingt.

Fraud, le dernier roman, abandonne cette vision plus large pour

---

1 "Once admitted to the family circle..." (*FFE* 19).

2 "Heather was twenty-seven and I was thirty-two..." (*FFE* 28).

3 "after about a month [...] in early June..." (*FFE* 64,67).

4 "Christmas shopping," "Christmas Eve" (*FFE* 122, 147).

5 "five o'clock boomed out [...] The light in the little square was fading fast..." (*FFE* 201).

6 Une ellipse est un phénomène de "durée" du récit (mesurée en lignes et pages) par rapport à la durée de l'histoire (mesurée en minutes, heures, jours). Genette, *Figures III* 122-144.

se concentrer, comme les romans du début, sur sept mois de la vie d'Anna.

La structure du cercle qui se dessine aux tréfonds de l'œuvre de Brookner est celle de l'"ouroboros," le serpent lové de l'Antiquité, qui se mord la queue, qui se mange indéfiniment lui-même. Or, le serpent est un des symboles les plus importants de l'imaginaire humain, surtout chrétien, archétype fondamental, lié aux sources de la vie et de l'imagination. Les valences positives du serpent, qui furent mises à l'index par le Christianisme,[1] se retrouvent de par le monde et le serpent tient une place symboliquement positive dans le mythe du héros vainqueur de la mort. Selon Durand : "Le serpent est le triple symbole de la transformation temporelle, de la fécondité, et enfin de la pérennité ancestrale." Pour Bachelard, le serpent qui se mord la queue est "la dialectique matérielle de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort non pas comme les contraires de la logique platonicienne, mais comme une inversion sans fin de la matière de la mort ou la matière de la vie." L'ouroboros est le lieu de réunion des contraires. Il est perpétuelle transformation de mort en vie. Dans l'Antiquité il représente le cycle temporel, le cycle d'une évolution refermée sur elle même. Il se maintient en embrassant la création d'un cercle continu qui empêche sa désintégration. Puisque le serpent est à la fois mâle et femelle,[2] son symbolisme est lié à l'idée même de la vie ; il est en effet symbole universel de fécondité et, en tant que tel, maître des femmes. Le serpent est valorisé comme gardien de la pérennité ancestrale et surtout comme redoutable gardien du mystère ultime du temps : la mort. L'image du serpent n'est qu'un développement des puissances de pérennité et de régénération cachées sous le schème du retour. Vivant sous terre, il recèle l'esprit des morts et possède les secrets de la mort et du temps : maître de l'avenir comme détenteur du passé, il est l'animal qui révèle un mystère, celui de la mort vaincue

---

[1] La chrétienté n'a, le plus souvent, retenu que l'aspect négatif et maudit du serpent.

[2] Le serpent est le doublet animal de la lune, car il disparaît et reparaît au même rythme que l'astre et compterait autant d'anneaux que la lunaison compte de jours. L'ambivalence sexuelle du serpent se traduit par le fait qu'il soit à la fois matrice et phallus.

par la promesse d'un éternel recommencement. Le serpent n'est visible que sur la terre, lorsqu'il se manifeste, mais on sait qu'il se poursuit, en deça et au-delà, dans l'invisible infini.[1]

C'est surtout par la répétition — sur le plan de l'intrigue, des thèmes (la quête réitérée des héroïnes, l'hérédité qui fait que les enfants sont la copie de leurs parents...), des personnages, de l'écriture, de la structure de base... — que la circularité de l'œuvre de Brookner rejoint le cycle, le cercle infini des renaissances, symbolique de l'éternel retour. Répéter c'est nier le temps en dessinant des figures cycliques. Puisque la répétition affirme la réversibilité du temps, elle anéantit le concept même de temps. Durand cite Lévi-Strauss : "'"La répétition a une fonction propre, qui est de rendre manifeste la structure du mythe."' La répétition fait partie intégrante du mythe, qui, comme la musique, est éternel recommencement. Le mythe est une répétition rythmique, avec de légères variantes, d'une création."[2] "Il n'y a de différence que par rapport à une similitude; la variation suppose le thème, la mélodie, une base structurée."[3] En étant des "variations [successives] sur un même thème," les romans de Brookner esquissent une structure cyclique. En privilégiant la répétition, la littérature devient rite, imitant l'action humaine dans son ensemble, reproduisant le rythme cyclique de la nature.

La forme profonde du texte rejoint le "mythe" (dans le sens d'un récit littéraire dans lequel se projettent à la fois le rythme de la nature et le désir de le maîtriser). Le rite a pour but de reprendre le caractère répétitif de la vie en tentant de la rendre intelligible. Plus le désir d'imposer un ordre à la vie est fort, plus la répétition s'accentue. Le mythe est l'expression la plus pure du désir de comprendre le sens de la vie (qui dans le texte réaliste est masqué en accentuant le contenu, le référentiel), de soumettre la nature à la civilisation. Or cette forme n'est autre que le reflet de la nature ; l'œuvre devient une métaphore de

---

[1] Voir Chevalier et Gheerbrandt 867-879, et Durand *Les structures anthropologiques* 364-369.

[2] Durand *Les structures anthropologiques* 417.

[3] Mauron 204.

la vie ; se situant ici dans la "phase anagogique" de N. Frye,[1] l'œuvre est symbole de ce que l'homme a d'universel. L'"épiphanie" (dans le sens joycien de la révélation, de la vision fulgurante de l'essence de l'existence) de l'œuvre de Brookner est cachée dans sa structure temporelle, qui est symbolique du rythme même de la vie.

L'utilisation que fait Brookner du chiffre douze n'est sûrement pas anodine. L'ensemble étudié ici comprend douze romans, écrits sur une période de douze années. Le dernier, *Fraud*, couvre une période de douze mois. Les romans sont regroupés par groupes de trois, multiple de douze. Or, douze est le "nombre qui doit être interprété comme l'Univers dans la plénitude de son unité, mais envisagé selon le concept de la différenciation, c'est-à-dire l'univers dans lequel on découvre la polarité binaire qui l'oriente et l'ordonne." Cette idée d'un Univers bien unifié, mais ordonné et différencié dans son unité, doit être bien séparée de celle d'une dualité divisant l'Univers en deux camps adverses.[2] Le douze symbolise universellement l'univers dans son déroulement cyclique. Douze est toujours le nombre d'un accomplissement, d'un cycle achevé, de la fin qui signale un recommencement. Le temps cyclique de la Nature réunit la figure du cercle et le nombre douze. Par l'année, le temps prend une figure circulaire. Le calendrier a une structure circulaire de régénération périodique du temps. Le temps cosmique est cyclique ; nous assistons à la répétition infinie du même phénomène (création - destruction - création nouvelle). La nouvelle année est un recommencement du temps, une création répétée. La fin d'une période de temps correspond au début d'une période nouvelle. "La création du monde se reproduit donc chaque année. Cette éternelle répétition de l'acte cosmogonique, qui transforme chaque Nouvel An en inauguration d'une Ère, permet le retour des morts à la vie et entretient l'espoir des croyants en la résurrection de la chair."[3]

---

[1] Frye 115-128.

[2] Allendy, R. *Le Symbolisme des nombres, essai d'arithmosophie*. Paris: Chacornac, 1948. p. 327.

[3] Éliade 78.

L'existence même de ces structures, circulaire et cyclique, constitue une subversion de la part de Brookner, car elle se détourne du linéarisme et de la conception progressiste de l'homme moderne. À partir du dix-septième siècle, la conception du temps historique s'affirme "toujours davantage, instaurant la foi en un progrès infini, foi [...] dominante au siècle des "lumières" et vulgarisée au dix-neuvième siècle par le triomphe des idées évolutionnistes typiques du siècle dernier."[1] Selon Robin Gilmour :

> ...in the nineteenth century [...] There were several different theories of history but they were nearly all theories of inevitable, progressive development [...] Victorian thinking about both past and future was conditioned by a tension between a linear model of development and a cyclical. On the linear model civilisations followed an arrow's path of development, onward and upward in the vulgar rhetoric of progress [...] On the cyclical model each successive civilisation could be seen as contributing something to the growing revelation of a divine purpose in history...[2]

"À côté de la linéarité poussée du *Logos* [...], le *Mythos* apparaît toujours comme le domaine qui échappe paradoxalement à la rationalité du discours."[3] Brookner subvertit la conception linéaire du temps, non pas pour la remplacer par un "schème progressiste," mais par le "schème rythmique du cycle."[4]

En inscrivant la figure du cercle et le chiffre douze dans son œuvre, Brookner se sert du pouvoir de l'imagination pour se dresser contre la destinée mortelle et maîtriser le temps. La structure mythique qui se dessine dans les tréfonds de son œuvre est celle du denier du Tarot "qui nous introduit dans les images du cycle et des divisions circulaires du temps, arithmologie [...] duodénaire [..] du cercle." L'œuvre de Brookner, comme celles de T.S. Eliot et de Joyce, est traversée dans toute sa profondeur par la nostalgie du mythe de la répétition éternelle et, en fin de compte, de l'abolition du temps.[5] Le

---

[1] Éliade 168.

[2] Gilmour 31-32.

[3] Durand *Les structures anthropologiques* 431.

[4] Durand *Les structures anthropologiques* 322.

[5] Éliade 177.

symbole cyclique est "une tentative pour réconcilier l'antinomie du temps : la terreur devant le temps qui fuit, l'angoisse devant l'absence, et l'espérance en l'accomplissement du temps, la confiance en une victoire sur le temps."[1] "Tout recommence à son début et à chaque instant. Le passé n'est que la préfiguration du futur,"[2] comme l'affirme *Look at Me* : "*And in a way that bends time, so long as it is remembered it will indicate the future.*"

Mircea Eliade rejoint N. Frye et D. Lodge[3] pour dire que "le christianisme est la "religion" de l'homme *moderne* et de l'homme *historique*, de celui qui a découvert simultanément la *liberté* personnelle et le temps continu" (au lieu du temps cyclique). Il ajoute : "Il est de même intéressant de noter que l'existence de Dieu s'imposait avec une bien plus grande urgence à l'homme moderne, pour qui l'histoire existe comme telle, comme histoire et non comme répétition, qu'à l'homme des cultures archaïques et traditionnelles, qui pour se défendre de la terreur de l'histoire, disposait de tous les mythes, rites..."[4] C'est seulement en présupposant l'existence de Dieu, et en valorisant la souffrance comme n'étant ni arbitraire, ni gratuite, que l'homme moderne peut accorder une signification transhistorique aux tragédies historiques et qu'il peut conquérir une part de liberté et se défendre contre la terreur de l'histoire. En d'autres termes, une conception linéaire du temps n'est supportable que si l'on croit que la mort mène vers Dieu.

"La réapparition des théories cycliques dans la pensée contemporaine est riche de sens"[5] : elle dénote une "révolte contre le temps historique, une tentative pour réintégrer ce temps historique, chargé d'expérience humaine, dans le temps cosmique, cyclique et infini."[6] Puisque Dieu est mort, l'homme moderne vit dans le désespoir, il est en proie à une terreur continuelle (alors même qu'elle

---

1 Voir Durand *Les structures anthropologiques* 321-339.
2 Éliade 108.
3 Voir l'introduction p. 39.
4 Éliade 186.
5 Éliade 170.
6 Éliade 177.

n'est pas toujours consciente), provoquée par sa propre existentialité humaine et par sa présence dans un univers historique absurde, puisque sans dessein divin. Comme le dit Brookner à propos de la religion chrétienne : "*I wish I could accept the whole thing* [...] *but I can't.*"[1] La figure du cercle qui se dessine au plus profond de l'œuvre de Brookner représente une tentative pour contrecarrer ce désespoir moderne, avec lequel elle admet qu'il est très difficile de vivre : "*Nowadays I wonder if it is really possible to live without God, maybe we should dare to hope. . . I don't know. I'm not there yet.*"[2]

Les propos de Fibich font écho à ceux de son auteur, lorsqu'il dit "*I'm not a religious man, but I will ask Him* [Dieu] *all the same...*" (*L* 236). Et lorsque celui-ci écrit à son fils : "*Life has taught me that death is only a small interruption. This I now know to be an unalterable truth*" (*L* 237), ses mots évoquent ceux de Diderot que Brookner cite dans *Genius of the Future* : "'*Naître, vivre, et passer, c'est changer de formes.*'" Ce que dit Brookner à propos des philosophes du dix-huitième siècle pourrait s'appliquer à elle-même :

> *...the outstanding characteristic of the* philosophes *is their attempt to find an alternative morality to that of Christianity, a morality less hostile to the things of this world* [...] *The two main areas in which this morality was sought were Nature and Antiquity.*[3]

Par sa forme profonde, l'écriture tente d'opposer l'espoir du temps cyclique des cultures primitives, se régénérant *ad infinitum*, au désespoir du temps-fini moderne.

---

[1] Haffenden 67.

[2] Guppy 154.

[3] Brookner, *Genius* 12.

CHAPITRE NEUF : LES IMAGES ET LEITMOTIVE OBSÉDANTS

"What an impression of loneliness she gives, and yet she never complains"[1]

L'aspect répétitif des romans de Brookner, qui inscrit la structure cyclique dans l'œuvre, peut aussi manifester l'immobilité du temps, la stagnation. C'est peut-être en partie la raison pour laquelle certains comptes rendus critiques, surtout ceux écrits par des hommes, insistent sur le sentiment de manque, de malaise et d'insatisfaction qu'ils procurent. En général, on déplore l'absence d'action, qui donne une impression de calme plat.[2] On se plaint que l'auteur raconte, analyse beaucoup et "montre" très peu, d'où un sentiment d'enfermement et d'immobilité.[3] Les remarques d'un critique, regrettant l'absence d'histoire à propos de *Lewis Percy*, reflètent l'impression diffuse laissée par l'ensemble des romans : "With no dramatic action the story stays in dead centre."[4] Le critique reproche aussi à Brookner sa "claustrophobie intellectuelle," sa "rumination amère" et son nombrilisme. Nous retrouvons toujours cette sensation

---

1 *FR* 106.

2 "There is no high drama [...] hardly a cracker shatters the calm." Compte rendu de *Family and Friends*. *The Times* 5 septembre, 1985: 9a. Par Stanhope, Henry. "Hawk's Eye on the Vagaries of Life."

3 "she fails to dramatize; instead of scenes, she gives endless descriptive narrative and analysis. [...] has fallen short with the static, improbable plot and airless atmosphere of this novel." Compte rendu de *A Misalliance*. *Virginia Quarterly Review* vol. 63 (automne 1987): 103. "Notes on Current Books."

4 Compte rendu de *Lewis Percy*. *The New Yorker* vol. 66 (23 avril, 1990): 115. "Briefly Noted Fiction."

d'absence, de claustrophobie, d'asphyxie, qui dérange, encore plus que ne le fait l'omission du monde extérieur. La carence de l'événementiel est perçue comme fastidieuse,[1] comme l'est la répétition des mêmes thèmes.

Non seulement il ne se passe rien, mais l'œuvre est accusée d'être dénuée de passion.[2] Peter Parker applique le jugement de K. Mansfield sur Forster à Brookner : "Forster never gets further than warming the teapot."[3] À la sensation d'une écriture superficielle et "plate" s'ajoute celle d'une expression dépourvue de générosité et de joie : "Gratification, plenitude and abundance are, of course, sorely lacking in Brookner's imagined world; likewise incident, mental stimulus, enthusiasm and delight."[4] Le temps y est comme suspendu,[5] dans une vision étroite de la vie.[6] Les critiques parlent de sa "vision réductrice de la vie"[7] ou de "her six-inch wide ivory."[8]

Lorsque, dans ses interviews, Brookner parle de ce que représente l'écriture pour elle, les intentions conscientes de celle qui dit aimer tout ce qui est rationnel — "*I do like a rational world, rational explanations...*"[9] — sont toujours très raisonnables. Dans une interview à la radio en 1985, elle admet avoir commencé à écrire par sentiment d'insatisfaction et d'impuissance : elle ajoute que l'écriture représente pour elle une tentative de prise en charge de sa propre vie, qui lui

---

1 "Her interminable analysis, with very little dialogue or action [...] makes tedious reading." Compte rendu de *A Closed Eye*. *Virginia Quarterly Review* vol. 68 (automne 1992): 129. "Notes on current Fiction."

2 "She writes dispassionately..." Compte rendu de *Family and Friends*. *The Times* 5 sept. 1985: 9a. Par Stanhope, Henry. "Hawk's Eye on the Vagaries of Life."

3 Compte rendu de *Lewis Percy*. *The Listener* vol. 122 (24 août, 1989): 25. par Parker, Peter. "Warming the tea-pot."

4 Compte rendu de *Brief Lives*. *The Listener* vol. 124 (30 août, 1990): 22. Par Hughes-Hallet, Lucy. "Nowhere to Run."

5 "She writes [...] in the present tense, which invests the book with a drifting, timeless quality... " Compte rendu de *Family and Friends*. *The Times* Par Stanhope, Henry.

6 "The focus is too narrow... " Compte rendu de *Lewis Percy*. *Dalhousie Review* vol. 69 (hiver 1989): 614. par Baxter, Gisèle Marie. "*Lewis Percy* by Anita Brookner."

7 "This reductive view of life" Compte rendu de *Lewis Percy*. *The Listener* vol. 122 (24 août, 1989): 25. Par Parker, Peter. "Warming the Teapot."

8 Compte rendu de *Latecomers*. *The Observer* 14 août 1988: 41. Par Rendell, Ruth. "Best Friends to the Death."

9 Haffenden 63.

échappe : "*I started writing five years ago, because I saw* [...] *that I was at the mercy of circumstances and in danger of being swamped by them* [...] *I was the one who was going to control the outcome this time* [...] *I was calling the shots...*"[1] En 1987, Brookner dit quasiment la même chose à Shusha Guppy, et ajoute : "*It was an exercise in self-analysis, and I tried to make it as objective as possible* [...] *we all try to put some order into chaos* [...] *My own life was disappointing so I am trying to edit the whole thing. It was the need for order in my own life that made me start.*"[2] Elle répète ces mêmes motivations à Haffenden,[3] à qui elle explique davantage ce qu'elle veut dire lorsqu'elle parle de "réécrire et mettre au point son expérience" : "*getting it out in terms of form, because it's form that's going to save us all I think.*"[4] L'écriture est pour elle un moyen de mettre de l'ordre, d'analyser un problème.[5] C'est un exercice rationnel et intellectuel, qui provient d'un désir de comprendre — "*the wish to review my life which seemed to be drifting in predictable channels*"[6] — et de dominer sa vie : "*I try to write as lucidly as possible. You might say that lucidity is a conscious preoccupation.*"[7]

Pourtant, l'auteur dit à Haffenden qu'elle ressent un malaise devant les romans de Jane Austen, dont l'œuvre occulte complètement toute passion.[8] Nous savons qu'elle admet que l'écriture est pour elle une activité qui est coupée de la vie quotidienne et qu'elle se dit "schizophrène" — "*I am completely schizophrenic*" — puisque capable de continuer à "écrire mentalement" tout en parlant à quelqu'un.[9] Et

---

[1] Interview d'Anita Brookner. *The Living Novelist*. B.B.C. Radio Three, Londres. 30 août 1985.

[2] Guppy 150-152.

[3] "I started writing because of a terrible feeling of powerlessness: I felt I was drifting and obscure, and I rebelled against that. I didn't see what I could do to change my condition. I wanted to control, rather than be controlled, to ordain rather than be ordained, and to relegate rather than be relegated." Haffenden 59.

[4] Haffenden 74.

[5] "ways of working through a problem. I liken the whole process to an examination paper..." Guppy 168.

[6] Kenyon, *Women Writers Talk* 11.

[7] Guppy 162-163.

[8] "I never felt very easy about Jane Austen [...] She forfeited passion for wit [...] She wrote about getting husbands [...] Any sentiment is satirized [...] and it's easy to satirize prim romanticism" Haffenden 69.

[9] Guppy 163.

une fois qu'un livre est écrit, elle a le sentiment qu'il ne lui appartient plus : "*I feel completely divorced from the book now. I think you do once it's left your desk and gone on to somebody else's* [...] *It's as if somebody else had written it.*"[1]

Que la création littéraire échappe en partie au mode conscient de l'écrivain, Brookner en convient dans ses interviews. Une fois qu'elle a commencé à écrire, elle dit ne plus pouvoir arrêter le processus : "*And once the floodgates are open, you must go all the way.*"[2] Elle ne réécrit jamais[3] — "*It is always the first draft*"[4] — et a l'impression que ses œuvres surgissent de son inconscient : "*You never know what you will learn till you start writing. Then you discover truths you didn't know existed. These books are accidents of the unconscious.*"[5] Elle parle de "mémoire inconsciente" et d'"intuition"[6] pour expliquer cette écriture presque automatique : "[I] *let its organic growth take over. I have an idea, but I don't know exactly what will happen.*"[7] Elle ajoute que cette écriture qui vient droit de son subconscient ne fait pas l'objet d'une recherche stylistique particulière.[8] Emportée par la "fièvre" de l'écriture,[9] elle devient "spectatrice de son propre jeu" et se surprend elle-même par ce qu'elle écrit.[10] Elle ressent l'écriture à la fois comme une libération — "*freed by the writing*" [11] — et une souffrance — "*I find the process of writing painful rather than difficult.*"[12] — qui lui

---

1 Mc Gregor.

2 Guppy 152.

3 Le public ne dispose pas des manuscrits. Nous ne savons pas si Brookner les a conservés, puisqu'elle a refusé de nous rencontrer.

4 Guppy 164.

5 Kenyon, *Women Writers Talk*, 11.

6 "Whether this was an obscure form of unconscious memory, whether it was intuition..." Kenyon, *Women Writers Talk* 16. "Writing novels comes from memory or from a layer of experience that you don't directly connect with anything at all, except the writing of novels." Mc Gregor.

7 Guppy 164.

8 "I am not conscious of having a style. I write quite easily, without thinking about the words much but rather about what they want to say." Guppy, 162-163.

9 "There's a terrible sort of exhilaration, rather like a high fever that comes on me. Writing is my form of taking a sedative. It's almost a physiological process." Kenyon, *Women Writers Talk*, 12. Voir aussi : Lee.

10 "but my ending, when it came, surprised me into laughter. I felt like a spectator at my own game." Kenyon, *Women Writers Talk* 17.

11 Kenyon, *Women Writers Talk* 16.

12 Kenyon, *Women Writers Talk* 11.

donne mal à la tête.[1]

L'écriture traditionnelle de Brookner prône en apparence la raison. Mais sous cette attitude raisonnable se dessine un autre texte, qui mine et dément le premier. L'interprétation d'*Adolphe* que Kitty offre à ses étudiants pourrait s'appliquer aux textes de Brookner :

> *...the potency of this particular story comes from the juxtaposition of extremely dry language and extremely heated, almost uncontrollable sentiments [...] But there is a feeling that it is almost kept under lock and key, that even if the despair is total, the control remains.* (*PR* 135)

Le style limpide de Brookner n'est qu'un trompe-l'œil et puisque style et pensée sont indissociables, le vrai message du texte, le "message translittéral," est dissimulé sous le vernis d'une écriture raisonnable et "calme," sous laquelle "la tempête fait rage," l'agitation intérieure de l'héroïne démentant l'efficacité apparente de la raison.

En superposant les textes de Brookner, on voit apparaître un jeu de résonances. La superposition des romans de Brookner révèle la récurrence d'images et de leitmotive, tous liés à l'angoisse devant la solitude et la fuite du temps. Le terme "image," qui peut être pris dans le sens général de la représentation mentale d'une chose ou d'un objet, se réfère ici au procédé littéraire. L'écriture réaliste de Brookner contient peu de métaphores ; ses images relèvent plutôt de la métonymie, fonctionnent par association d'idées, par des rapports de contiguïté. Le terme "leitmotiv" désigne un thème (une catégorie sémantique) qui revient à plusieurs reprises. Le sentiment de déréliction qu'a l'héroïne est ainsi exprimé par des images, ainsi que par des éléments le dénotant immédiatement.

Dans son étude intitulée *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Charles Mauron note la présence de "répétitions obsédantes[...]plus ou moins inconscientes," sous les "structures voulues

---

[1] "Yes [it is a penitential activity], it gives me a headache." Haffenden 59.

du texte"[1] et qui seraient révélatrices du "mythe personnel" propre à l'écrivain. Pour Mauron, si "dans l'énorme majorité des cas, tous les mots d'un texte ont été écrits sous le contrôle de la volonté," l'inconscient de l'écrivain "doit être compté comme "source" hautement probable de l'œuvre."[2] Mauron distingue entre d'une part des "réseaux d'associations obsédantes" ou des "groupes verbaux," qui sont d'origine probablement inconsciente, et d'autre part, des systèmes de relations volontaires ou des thèmes, qui appartiennent à la pensée consciente.

Il est difficile de déterminer à quel point les images et leitmotive obsédants des romans de Brookner sont concients ou non. Il est probable que lorsque Brookner parle des ravages de la vieillesse, des sentiments de solitude, etc., il s'agit de descriptions conscientes. L'auteur signale aussi volontairement la notion d'une personnalité inconsciente et refoulée chez ses héroïnes. Pourtant, nous l'avons vu, Brookner admet que l'écriture échappe en partie à sa volonté. Il se peut que la répétition obsessionnelle relève de l'inconscient, ainsi que la charge d'affectivié liée à ces images obsédantes.

L'auteur explique à Haffenden qu'après s'être d'abord engagée dans des études d'histoire, sa fascination pour les images visuelles la poussa à se spécialiser dans l'histoire de l'art :

> *What attracted me to Art History is the power of images, which act differently from words. Images recur in a way that words don't. Dreams are usually wordless, but they're full of images, and an image can carry over in some mysterious way and generate things. Images are more powerful and primitive than words.*[3]

Son héroïne, Frances, réitère cette attirance pour les images, révélatrices de choses cachées :

> *I find the power of images very strong, even when I do not understand them. Sometimes an image stands for something that will only be understood in due course. It is a mnemonic, a cryptogram* [...] *I pay great attention to images...*(*LM* 17)

---

[1] Mauron 23.
[2] Mauron 30-31.
[3] Haffenden 64.

Ces images sont une représentation sensible. Elles ont une puissante "charge émotionnelle," sont "des idées chargées d'affects" et accompagnées d'une certaine anxiété,[1] si bien qu'on est tenté d'affirmer avec Gilbert Durand que "l'image est un super-espace subjectif."[2]

De plus, les dates de composition des romans étant connues, nous pouvons déduire une profonde évolution des images.[3] Pourtant, le fait même de représenter la fuite du temps par des images relève de la subversion, car les images nient l'écoulement du temps en le comprimant et en le figeant. Puisque les images se répètent et se superposent verticalement de roman en roman, elles deviennent simultanées et le temps de l'écriture devient un. L'image, comme la photographie, "reproduit à l'infini ce qui n'a eu lieu qu'une fois," elle est "frappée d'immobilité [...] au sein même du monde en mouvement..."[4] L'image est, selon Durand, une "réserve infinie d'éternité contre le temps."[5]

Ce sont ces images et leitmotive qui vont à présent retenir notre attention.

L'héroïne de Brookner, nous le savons, fait le choix de la raison. Éminemment raisonnable,[6] elle fait toujours bonne figure,[7] présentant une image souriante,[8] contrôlée,[9] et soignée[10] au monde. Elle

---

1 Mauron 39.

2 Durand, *Les structures anthropologiques* 473.

3 Mauron 198-199.

4 Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. pp. 15, 17.

5 Durand *Les structures anthropologiques* 474.

6 "I was certainly extremely reasonable..." (*LM* 123).

7 "One must, at all events, keep up appearances" (*LM* 139). "A face-saving operation" (*LM* 191). "always determined to put a good face on things" (*LP* 196). "I've learned how to [...] put a good face on it" (*FFE* 199).

8 "I composed my expression into one of smiling ease..." (*LM* 136). "I laughed my way across whole chasms of dismay" (*LM* 103). "My looks never alter" (*LM* 102). "she felt the ache in her throat which preceded tears (but she was so good at concealing them)" (*HL* 61).

s'accroche à la raison pour survivre, comme Kitty : "*She craved something elegant and rational, something that would allow her to keep her balance...*" (*PR* 122)[1] et veut présenter un visage calme, agréable, et correct.[2]

Mais elle montre la même ambivalence que son auteur. Les romans insistent tous sur la double personnalité de l'héroïne — "*Part of her* [...] *Another part of her...*" (*PR* 67) — parfois qualifiée d'"intérieure" ou d'"extérieure" — "*Outwardly* [...] *inwardly...*" (*CE* 134). Elle a une "personnalité de jour"[3] et une "personnalité de nuit."[4] Elle a un "moi raisonnable"[5] et un "autre moi." La dualité se situe bien au niveau du contrôle apparent et des sentiments refoulés.[6] L'apparence raisonnable est minée à répétition.

Sous son aspect fort et optimiste se cache une vulnérabilité infinie,[7] sa vraie personnalité, dont personne ne se doute : "*Are we so civilized, so controlled, so expert in our concealment that we are never allowed to reveal anything to the world about ourselves and each other?*" (*PR* 38). La majeure partie de sa vie se passe à ce niveau "souterrain," l'apparence n'étant que le "haut de l'iceberg."[8] Cet autre moi qui rôde sous la surface n'obéit pas aux lois de la raison : "*she felt her heart beat, and her reason, her controlling element, to fragment, as hidden areas, dangerous shoals, erupted into her consciousness*" (*HL* 116). Cet inconscient est dangereux parce qu'incontrôlable : "*If I could not ordain what went on below the surface, I would see that what was presented to the public gaze was unmarked*" (*LM* 135). Il surgit la nuit,

---

9 "I am famous for my control which has seen me through many crises. By a supreme irony, my control is so great that these crises remain unknown to the rest of the world and I am thought to be unfeeling" (*LM* 19).

10 "not a hair out of place (it rarely was)..." (*LM* 155).

1 "She wanted everything to be rational and measured today; she wanted to be as safely in control..." (*PR* 180).

2 "she saw herself calm, and pleasant, and controlled, and suitable" (*PR* 165).

3 "her daytime self" (*PR* 179). "my daytime persona" (*FFE* 129).

4 "as I am in my nocturnal imaginings" (*FFE* 63).

5 "her rational self" (*PR* 38).

6 "I imposed certain restraints on my feelings" (*FFE* 81).

7 "I was seen as tough, and it was true that I gave that impression" (*FFE* 187).

8 "'Most of my life seems to go on at a subterranean level'" (*HL* 92).

la soirée,[1] dans la solitude,[2] lorsqu'on est seule, ou dans les rêves.[3]

La politesse, les bonnes manières, la discipline presque religieuse, sont des "armures,"[4] tous ces "artifices" sont des "carapaces,"[5] qui protègent l'héroïne non seulement contre le monde, lui permettant d'y faire face, mais surtout contre son univers secret,[6] contre ses démons intérieurs : "*Extreme discipline kept her in check, while demons, she knew, circled and waited*" (*FR* 93). Cet univers menaçant qui se presse à la lisière de la conscience doit constamment être refoulé. À force de réprimer ses sentiments — "*shutting her mind against it,*" "*repressed the thought*" (*FR* 47, 140, 198) — d'étouffer sa vraie personnalité, l'héroïne a perdu "sa voix."[7]

Sous la carapace que l'héroïne présente au monde, se cache tout un univers fait de tristesse, d'agitation et d'insatisfaction. Les thèmes de la tristesse infinie, du mépris de soi, de l'envie et d'une vie gâchée reviennent, obsessionnellement, au fil des pages.

Les romans font tous référence à la tristesse infinie des héroïnes. Ruth, la première protagoniste, lorsqu'elle est encore adolescente, s'aperçoit qu'elle n'est pas heureuse : "*unhappy*" (*SL* 47) et Fay, lorsqu'elle est "*middle-aged*" constate : "*My unhappiness was slowly coming into higher relief...*" (*BL* 62). Des synonymes du mot "tristesse" reviennent comme des leitmotive dans tous les romans, pour

---

1 "However much she foundered in the evening she regulated himself the following day" (*LP* 188).

2 "She allowed her fears and griefs to come to the surface, in the timid hope that it was now safe to do so" (*PR* 29).

3 "those silent walks one takes in dreams, and in which unreason and inevitability go hand in hand" (*HL* 21).

4 "Politeness was her own armour, against the world, but also against what was within herself" (*CE* 13). "the carapace of good manners with which she had armoured herself..." (*FR* 171). "He arrived at a state of indifference [...] With this armour he was able to confront and to endure the daily routines of his existence" (*LP* 126).

5 "Anna's carapace of artifice..." (*FR* 25).

6 "she would protect her secrets..." (*FR* 33).

7 "The discipline sometimes amounted to a kind of religious observance [...] Within that carapace she was an adult woman, but one who had no voice because of lifelong concealment, which no one now would question. she was represented by an exterior manner which she herself found burdensome..." (*FR* 66).

décrire l'état d'esprit des héroïnes[1] : "*sadness*," "*so sad*" "*acute sadness*," "*melancholy*," "*heavinesss*," "*heavy-hearted*," "*miserable*," "*morbidity*," "*heartache*," "*bleak moods*," "*low spirits*," "*depressed*."

Pour Kitty, comme pour Fibich,[2] ce sentiment permanent de tristesse, voire de dépression,[3] est associé à son passé familial, à ses origines étrangères, à la maison de ses grands-parents,[4] mais aussi à sa relation amoureuse décevante avec Maurice.[5] Une fois que cette tristesse s'insinue dans la vie des héroïnes, elle s'y installe.[6] Elle se manifeste le soir, lorsque tombe la nuit.[7] Ce sentiment garde un aspect mystérieux,[8] même si les protagonistes tentent de se l'expliquer[9] ; Blanche et Lewis l'associent à leur tempérament, à leurs gènes, à quelque obscur héritage.[10] Cette humeur maussade se manifeste surtout vers l'âge de quarante-cinq ans et est associé à "un certain âge" ("*middle-age*") par Blanche[11] et Lewis.[12] Elle s'accentue et s'installe davantage avec le temps, l'héroïne plus âgée de *Brief Lives*[13] et de *A*

---

1 Et de leurs semblables : Fibich, Lewis Percy, Lizzie...

2 "The melancholy was still there of course; it was never to disappear" (*L* 44).

3 "I'm depressed most of the time, I think" (*PR* 58).

4 "her grand-parents' house in the suburbs, where, once inside the front door one encountered [...] great sadness [...] But sadness, much sadness" (*PR* 6).

5 "Kitty thought of Maurice driving through France alone, without her, and felt a touch of sadness [...] she felt the onset of one of her bleak moods" (*PR* 113).

6 "a sadness which she did not fully comprehend had set in..." (*PR* 116).

7 "The sadness that comes with the approach of evening stole over Edith" (*HL* 75).
"Melancholy overcame him for a while at the approach of six o'clock" (*LP* 197).
"The late afternoon is my bad time, when the light goes [...] There is absolutely no point in giving way to melancholy" (*BL* 9).

8 "a sadness which she did not fully comprehend..." (*PR* 116).

9 "Occasionally he might feel melancholy, but he told himself that this was tiredness..." (*LP* 111).
"Edith [...] tried to discover the reason for her low spirits..." (*HL* 15).

10 "She [Blanche] supposed her sadness to be a matter of temperament, or rather an accident of birth..." (*MIS* 109).
"This [la tristesse de sa petite fille] he ascribed to some melancholy native gene emanating from himself" (*LP* 193).

11 "And the irony was that she [Blanche] had been unaware of this fact [her sadness] until she was middle-aged"(*MIS* 109).

12 "for it was a real sadness, as if everything were over for him, as if middle-age had closed down on him without warning, and for ever..." (*LP* 183).

13 "I try not to brood" (*BL* 9). "On occasion I was surprised by a terrible sadness" (*BL* 104). "I also feared the onset of a particular morbidity" (*BL* 105). "a melancholy had fallen on me..." (*BL* 180). "My effervescent mood [...] had given way to a certain heaviness" (*BL* 188). "A sadness had settled on me..." (*BL* 208).

Closed Eye[1] ayant à lutter en permanence contre le sentiment diffus de morosité qui la guette. Anna, la dernière héroïne ne se débarrasse jamais de son état d'esprit sombre, qui l'accompagne comme une ombre : "*But it was a feeling of sadness which accompanied her along the street*" (*FR* 119).

Cette tristesse est accompagnée par un sentiment d'auto-mépris qu'a l'héroïne de Brookner, ainsi que par l'envie qu'elle ressent envers ses rivales. En dépit de son aisance financière et de sa réussite professionnelle, l'héroïne de Brookner ne se plaît pas et voudrait être autre, le sentiment qu'a Kitty pouvant résumer celui de toutes les protagonistes : "*longing to be one thing or the other, for she felt that she was not what she seemed*" (*PR* 7).

L'héroïne dévalorise son physique, son tempérament, et aussi sa réussite professionnelle. Elle a tendance à se sous-estimer, comme le dit madame Eva, l'astrologue, à Kitty.[2] Les trois protagonistes qui sont de brillants professeurs d'université ont l'impression que leur travail de recherche ne leur demande aucun effort : le travail de Ruth lui semble trop facile,[3] Kitty n'a jamais trouvé le sien difficile,[4] et Lewis s'étonne que la rédaction de sa thèse ne lui pose aucun problème.[5] Kitty accorde si peu d'importance à sa réussite professionnelle, que sa première conférence pâlit auprès de sa visite à l'astrologue,[6] et surtout auprès du repas prévu par Maurice.[7] Lorsque madame Eva lui prédit une brillante carrière et beaucoup d'argent, Kitty n'est pas intéressée (*PR* 73-74). Par contre, elle se trouve ennuyeuse[8] et se qualifie de "*déclassée*" (*PR* 139). De même, Lewis, qu'on dit "brillant," se dénigre : "*I'm neither a scholar nor a gentleman*'" (*LP* 79) et se

---

1 "She wondered why she felt so sad..." (*CE* 37). "But she also felt acute sadness..." (*CE* 48). "Oh, why so sad?" (*CE* 141). "heavy-hearted..." (*CE* 145).

2 "'Mind you don't undervalue yourself now'" (*PR* 167).

3 "The work seemed to her too easy..." (*SL* 34).

4 "Oddly enough she had never found her work difficult" (*PR* 31).

5 "the writing presented him with few problems" (*LP* 21).

6 "This was an initiation ten times worse than her lecture would be" (*PR* 72).

7 "But the promise of a dinner party had been the focus of Kitty's thoughts ever since that day, and the prospect of her lecture had paled into insignificance by the side of it" (*PR* 145).

8 "I am a total bore as I am" (*PR* 77).

demande pourquoi l'Américain, Howard Millinship, l'appelle "'*Dr Percy*'."[1] Il est plus préoccupé par la venue d'une nouvelle femme de ménage que par les félicitations de son directeur de thèse (*LP* 82) et s'étonne qu'en Amérique on ait pu lire et apprécier son livre, que lui-même avait relégué au fond d'une armoire (*LP* 222). Rachel, qui se veut si indépendante et "moderne," avec son petit appartement et sa librairie, ne ressent que du dégoût pour son mode de vie. Le mépris de soi atteint son apogée dans *Brief Lives* et *A Closed Eye*, dans lesquels Fay et Harriet n'arrêtent pas de se dénigrer, trouvant que rien ne leur réussit,[2] qu'elles sont mal habillées[3], laides,[4] "pas gentilles,"[5] bourgeoises,[6] et surtout terriblement ennuyeuses.[7]

Dès le premier roman, la jeune protagoniste aimerait se transformer : "*A great desire for change came over Ruth...*" (*SL* 95, 132). Frances se rebelle contre sa personnalité : "*Sometimes I wish it were different. I wish I were beautiful and lazy and spoiled and not to be trusted*" (*LM* 19). Kitty aussi souhaiterait ne plus être celle qui est discrète, qui inspire confiance, qui comprend et qui console, celle qui agit toujours correctement et qui réussit professionellement ; comme Frances, elle aurait préféré être très belle, très exigeante et libre de toute contrainte (*PR* 62-63).

Le terme "*envious*" revient souvent pour décrire le regard que l'héroïne porte sur les autres. Elle envie ses rivales pour tout ce qu'elle-même n'a jamais eu. Ruth se sent inférieure à son amie plus avertie, Anthea,[8] tout comme Harriet envie la belle Tessa, si assurée.[9]

---

1 "The 'Dr Percy', he imagined, was merely a tribute to his own rapidly greying hair" (*LP* 222).

2 "unsuccessfully as I did most things" (*BL* 1).

3 "she noticed with a feeling of instant rejection, the white crêpe de Chine shirt, the black skirt, and the pearl stud earrings [...] She felt she never wanted to see them again" (*CE* 42).

4 "Some said I was a pretty girl, although standards were lower then" (*BL* 9).

5 "She was not a very nice woman, but then neither am I" (*BL* 2).

6 "sedate bourgeois persons like themselves..." (*CE* 105).

7 "She was a dull woman, she knew..." (*CE* 87). "she knew herself to be too dull and uninteresting to be attractive to a girl like Imogen" (*CE* 225). "I knew that Charlie and I were blameless boring people..." (*BL* 52).

8 "Anthea seemed to her in every way superior" (*SL* 32).

9 "Tessa was always my ideal" (*CE* 38). "How often had she envied that fair hair..." (*CE* 55).

Edith est fascinée par les Pusey, par l'assurance et le pouvoir qui émanent d'elles,[1] par leur joie de vivre irrépressible, par leur "anglicité,"[2] par l'amour et complicité évidente entre la mère et la fille, et par la santé éclatante et la beauté pulpeuse de Jennifer Pusey.[3] Christine essaie d'imiter Yvette, à qui elle envie son assurance et son aplomb en toute circonstance.[4] *Look at Me* est pétri de l'envie que ressent Frances à l'égard des Fraser[5] : elle leur envie leur beauté,[6] leur assurance,[7] leur égoïsme,[8] leur liberté morale,[9] leur pouvoir de séduction,[10] leur complicité amoureuse,[11] leur puissance,[12] leur enfance heureuse,[13] et leur naissance aristocratique[14] :

> *He* [Nick] *reminded one of the unfairness of life, and excited one with the idea that one might, if he wished, become a part of that unfairness, always reserved for the beautiful, the strong, the imperious, the healthy, the decisive...* (*LM* 39).

Puisqu'elle-même vit comme une "femme moderne" et financièrement indépendante, seule dans un petit appartement et occupée par sa profession, l'héroïne observe avec envie ce qu'elle appelle la "femme

---

1 "She was already aware of powerful and undiagnosed feelings towards these two: curiosity, envy, delight, attraction, and fear, the fear she always felt in the presence of strong personalities" (*HL* 33).

2 "And they were English..." (*HL* 19).

3 "she was still left with that memory of the two women lovingly entwined [...] For there was love there, love between mother and daughter, and physical contact, and collusion about being pretty, none of which she herself had ever known" (*HL* 48).

4 "She tried to fashion herself on the model of Yvette, to whom no form of confidence was alien" (*L* 67).

5 "We [Frances et Olivia] felt that he [Nick] was a protected species, an example of the very highest breed of human being" (*LM* 39). "And yet the fascination of the rare perfect example persists, and it demands that one lay down one's pen and stalk it, study it, dissect it, learn it, love it" (*LM* 42).

6 "her youth and her beauty..." (*LM* 42).

7 "She [Alix] seemed to await the best of everything, and I remember staring at her as if she had descended from another planet" (*LM* 42).

8 "I needed to learn, from experts, that pure egotism that had always escaped me..."(*LM* 43).

9 "He intimated that lawlessness would not trouble him, that his will would be served" (*LM* 39).

10 "I fell in love with them. Everybody did. They were used to it" (*LM* 40).

11 "The first impression one received was of a supreme married couple, matched in every way. The most obvious match was physical" (*LM* 40).

12 "for their greater strength was never in any doubt" (*LM* 3).

13 "We assumed that this diapason of love had followed him from home, that it had always been his natural element, that he had never lacked for it" (*LM* 38).

14 "the privileges he had undoubtedly enjoyed since birth" (*LM* 39).

traditionnelle," celle qui ne travaille pas, qui consacre son temps à la cuisine, à son jardin et et qui règne sur une grande famille. L'envie à l'égard des "femmes traditionnelles" trouve son expression la plus claire dans *A Friend from England* :

> *Don't you know, I wanted to say, that many women would envy you, your home and even your husband?* [...] *The lives of idle women fascinate me* [...] *Women have come a long way, of course: we can all be left alone at night now. But sometimes it seems a high price to pay* [...] *It will be a pity if women in the more conventional mould are phased out* [...] *Of course my own existence has never remotely resembled any of this, and yet I like to think about it* [...] *praise lapping at their feet as* [...] *they simply preside at their tables* [...] *such women seem to triumph* [...] *It will be a pity if women in the more conventional mould are to be phased out, for there will never be anyone to go home to.* (*FFE* 109, 139, 171)

Blanche, dont les journées sont si vides, envie celles qui ont des journées chargées, parce qu'elles travaillent et doivent aussi s'occuper de leur famille en rentrant.[1] L'héroïne envie aussi ceux qui ont la foi. Ainsi Kitty constate que la vie est infiniment plus facile pour un croyant comme Maurice[2] et Christine envie ceux qui prient et allument des cierges à la cathédrale.[3]

Si l'héroïne éprouve un tel sentiment d'insatisfaction et de déception, c'est parce qu'elle estime que sa vie "gâchée" est creuse, sans but. Ruth constate que sa vie disciplinée ne lui suffit pas : "*To escape from disorder into discipline was not enough. Now she wanted an escape from the discpline into something sweeter*" (*SL* 129-130). Kitty commente à propos de sa vie : "*a life exaggeratedly devoid of normal happiness* [...] *I cannot bear it...*" (*PR* 35, 94). Les paroles de Frances lui font écho : "*I have grown tired of my lot...*" (*LM* 70). Rachel réitère ce sentiment d'insatisfaction : "*purposeless*," "*a distaste for my life*," "*all unsatisfactory*," "*discomfort of my condition*," "*My life*

---

1 "she would have had a quieter conscience if she had had to go to work on a crowded bus, and to shop for a family on the way home. She envied such women" (*MIS* 100).

2 "paying respect to Maurice's unquestioned beliefs, nourished on certainty, she thought, but none the worse for all that. All the better, in fact" (*PR* 123).

3 "She envied these people..." (*L* 137).

seemed to me to be unsubstantial," "*getting tired of*," (*FFE* 89, 96, 98, 129, 133). Lewis aussi aurait souhaité "*a better life*" (*LP* 157). La vie leur semble un fardeau lourd à porter : pour Lewis : "*a penitential round of work and home*" (*LP* 157) ; pour Harriet et Anna : "*a burden*" (*CE* 188 et *FR* 26).

Passé quarante-cinq ans, les héroïnes se mettent à parler de leur vie au passé. Fay parle de "*the ruin of my life*" (*BL* 140). Harriet voit sa vie comme étant : "*lost through inanition*," ou bien : "*not of her choosing*" (*CE* 102, 175). Harriet compare deux fois sa vie à "*an empty room*" (*CE* 125, 254). Anna parle de "[the] *waste* [of] *my life*" (*FR* 117).

C'est pourquoi, malgré leur calme apparent, les héroïnes tristes souffrent d'une "agitation" permanente. Le mot "*restless*" revient à maintes reprises pour les qualifier.[1] Les termes "*anxious*,"[2] "*uneasy*,"[3] "*nervous*,"[4] "*disquiet*,"[5] "*tension*,"[6] ponctuent aussi régulièrement les romans. Les protagonistes donnent des signes de nervosité, révélateurs du désarroi sous l'ordre apparent. Les romans contiennent de nombreux petits indices de leur chaos intérieur, qui menace à tout moment de resurgir. Les tics nerveux, les promenades obsessionnelles à travers la ville, la boisson, les migraines, les peurs irrationnelles, les terreurs nocturnes, les insomnies et les signes de folie sont tous des métonymies dénotant cette nervosité sous-jacente.

Cette agitation se manifeste parfois par des tics nerveux, comme chez Ruth, qui, lorsqu'elle est encore une enfant, cligne maladivement des yeux,[7] ou chez Fibich qui tourne sans arrêt la tête.[8] Kitty[9] et

---

1 *SL* 33, 47, 67, 132, *LM* 70, *L* 219, *BL* 47, *CE* 129, 132, *FR* 90.
2 *BL* 147, *CE* 12.
3 *MIS* 7, *FFE* 153, *BL* 147.
4 *PR* 121, *FF* 60, *BL* 118, 147, 151.
5 *PR* 7, *LP* 20.
6 *PR* 149, 167.
7 "Already she blinked nervousiy" (*SL* 15).
8 "his countless nervous turns of the head..." (*L* 79).
9 *PR* 73, 167, 186.

Edith[1] ont le cœur qui se met à battre trop fort dès qu'elles rêvent au bonheur. Kitty,[2] Frances[3] et Harriet[4] ont les mains qui commencent subitement à trembler de façon incontrôlable. La lecture de *Manon* arrache des larmes à Lewis (*LP* 197) ; la gentillesse de Dorrie émeut Rachel jusqu'au larmes (*FFE* 97) ; lorsqu'elle pense à David, la gorge d'Edith se serre (*HL* 61) ; quand l'astrologue lui parle de sa mère, Kitty fond en larmes (*PR* 74). Elle a un sentiment d'étouffement chez ses grands-parents (*PR* 143). Cette nervosité se traduit parfois par un sentiment d'irritation, comme pour Rachel[5] ou Lewis.[6] Chez Anna, la dernière héroïne, c'est une colère sourde qui prend le dessus : "*frustration*," "*anger*," "*resentment*," "*rage*," "*antagonism*" (*FR* 26, 29, 57).

Il n'est pas étonnant que les héroïnes aient une connaissance parfaite de Londres, car tous les romans insistent sur le fait qu'elles marchent, de manière presque automatique, dans la ville pour calmer leur agitation intérieure. La remarque d'Edith est particulièrement appropriée : "*Doomed for a certain time to walk the earth...*" (*HL* 22). Rachel qualifie ces marches de "*odd hypnotic walks*" (*FFE* 85). Edith aussi associe ces marches solitaires à un état second : "*Her walk along the lake shore reminded her of nothing so much as those silent walks one takes in dreams...*" (*HL* 21).

Ces promenades solitaires à travers les rues et les parcs de la capitale sont souvent associées à un sentiment d'angoisse. Ruth sort dans les rues lorsqu'elle n'arrive plus à lire.[7] Sous l'emprise de la tension qui précède le repas chez Maurice, Kitty passe deux jours à "errer."[8]

---

[1] *HL* 116.

[2] "the hand holding the cup was shaking very slightly" (*PR* 181). "trying to control her trembling hands" (*PR* 189.)

[3] "I found myself trembling and the nail file skidded" (*LM* 155).

[4] "When she withdrew her hand from her glove to find her keys she was surprised to find it trembling" (*CE* 38).

[5] "The mornings found me irritable, unsettled" (*FFE* 122).

[6] "uncharacteristically short-tempered" (*LP* 20).

[7] "a restlessness came over her and impelled her to spend the rest of the day walking" (*SL* 33). "She was too lonely to sit in her room reading, too restlesss to work. She went down to Edith Grove and started walking from there..." (*SL* 67).

[8] "For two days she sat in the garden or walked about the streets..." (*PR* 148).

Lorsqu'elle ne se réfugie pas dans l'écriture, Frances va faire de longues marches dans les rues ou à travers Hyde Park.[1] Saisi d'angoisse et pour faire passer un début de migraine, Fibich met son chapeau et sort se promener.[2] Harriet marche pour se calmer et pour "s'habituer à être seule" (*CE* 112). Anna déambule sans but précis dans les rues de Paris lorsqu'elle va rendre visite à son amie Marie-France et découvre que celle-ci va se marier et n'a plus autant de temps à lui accorder.[3] Frances et Lewis vont au travail à pied,[4] ce dernier cherchant à fuir les soirées avec Tissy.[5] Blanche, même mariée, ne perd pas l'habitude d'errer par les rues toute seule.[6] Fay marche pour faire passer sa tristesse[7] et ressent un "étrange sentiment de liberté" lorsqu'elle arpente les rues et que personne ne sait où la joindre (*BL* 78). Ces promenades remplissent les soirées vides,[8] les vacances solitaires dans la capitale qui se vide l'été (*SL* 69), les dimanches[9] et le jour de Noël.[10] Lorsqu'elles sont à l'étranger, les héroïnes ne perdent pas leurs habitudes ; ainsi Edith projette de faire de longues randonnées en Suisse (*HL* 8), Blanche se voit en train de se promener à pied à Munich, à Vienne et à Paris,[11] Anna se voit marchant le long de la Seine ou dans les jardins de Versailles.[12]

A Misalliance insiste sur la boisson pour combattre le trouble intérieur. Depuis le départ de son mari, Blanche boit régulièrement du vin : "*But these days she drank wine rather steadily*" (*MIS* 7). Elle boit

---

1 "I have grown tired of my lot [...] So I write, and I take a lot of long walks..." (*LM* 70).

2 "take a walk in an attempt to dislodge the beginnings of a headache" (*L* 219).

3 "she remembered walking a great deal, though in no fixed direction" (*FR* 146).

4 "I walk to work" (*LM* 78).

5 "His evenings consisted, in essence, of his long walk home..." (*LP* 97).

6 "And I have always wandered about on my own, even when I was married" (*MIS* 55).

7 "In memory I see those walks of mine as eternally overcast..." (*BL* 37).

8 "Walking back through the twilight..." (*HL* 22).

9 "I would walk for two or three hours [...] Recently Sundays have been a burden" (*LM* 62).

10 "On Christmas day [...] it was on one of those walks..." (*LM* 153). Anna aussi marche le jour de Noël (*FR* 89).

11 "she would go to Munich and Vienna [...] she would go to Paris and walk in the park..." (*MIS* 165).

12 "She would walk by the Seine..." (*FR* 88).

du Vouvray,[1] Bertie la trouve, en apparence très calme, devant une bouteille à demi vide de Sancerre,[2] elle a du Malaga et du Madère dans son placard.[3] Elle s'arrête au supermarché pour s'acheter une bouteille de vin afin de se donner le courage de rentrer dans son appartement vide.[4] Il y a du Muscadet dans son réfrigérateur, prêt pour Bertie lors d'une de ses visites impromptues.[5] Seule avec ses pensées, elle se verse une verre de vin.[6] Lorsqu'elle sert Bertie, il s'aperçoit que la bouteille est déjà bien entamée.[7] Elle s'achète une bouteille de Mersault en rentrant[8] et se sert du Sauternes toute seule le soir.[9]

Dans l'ensemble, le fait banal de boire un verre ou deux est toujours présenté comme un laisser-aller honteux et un réconfort. Lewis a honte lorsqu'il s'aperçoit qu'il a bu presque toute la bouteille qu'il avait achetée pour accompagner son repas solitaire de pain et de fromage.[10] Lorsque Fay va au restaurant avec des amies, elle commente: "*We drank wine like old hags...*" (*BL*207). Anna, abandonnée par son amie à Paris, se surprend à commander un verre de vin, geste qualifié de "*unusual*" (*FR* 146).

La nervosité se traduit aussi par un état migraineux. À partir du cinquième roman, les protagonistes plus âgées souffrent de migraines, qui sont clairement associées à un état d'anxiété. Depuis sa déception amoureuse, Mimi souffre de maux de tête fréquents.[11] Après la visite aux Demuth que Blanche s'est imposée, son retour à travers Park Lane, à l'heure de pointe sous un ciel de plus en plus menaçant, est rendu cauchemardesque par une migraine épouvantable (*MIS* 147-157). Au

---

1 "She took out a bottle of Vouvray, nicely chilled..." (*MIS* 15).

2 "Bertie, looking in that evening, found her halfway through a bottle of Sancerre..." (*MIS* 33).

3 "'You'll find a bottle of Malaga in the larder,' she added [...] 'Or there's some Madeira...'" (*MIS* 34).

4 "She turned into a supermarket to buy a bottle of wine..."(*MIS* 51).

5 "Blanche [...] would tell him that there was a bottle of Muscadet in the fridge..." (*MIS* 73).

6 "Thinking over the events of the afternoon, Blanche [...] poured herself a glass of wine..." (*MIS* 84).

7 "He accepted a glass of wine from a bottle rather less than half full..." (*MIS* 97).

8 "She [...] bought herself a bottle of Mersault to drink when she got there [home]" (*MIS* 111).

9 "She took a bottle of Sauternes from the fridge and poured a glass..." (*MIS* 128).

10 "Lewis's shame was compounded by the fact that for the first time in his life he had drunk most of the bottle of wine" (*LP* 180).

11 "and now [on her return from Paris] has frequent headaches" (*FF* 104).

mariage de sa fille. Yvette a la migraine,[1] comme Fibich, chez qui toute situation de "stress" déclenche une migraine.[2] Lorsque Lewis se sent frustré, il a mal à la tête.[3] Depuis que Fay a rencontré sa belle-mère, elle souffre régulièrement de migraines,[4] comme lorsqu'elle doit recevoir les amis de son mari à dîner,[5] lorsqu'elle se sent seule dans son appartement,[6] lorsqu'elle subit une déception ou est anxieuse, lorsqu'il fait lourd (*BL* 189, 192, 209). Quand elle apprend la mort de son mari et va dans le sud de la France pour reconnaître son corps, elle est malade : "*my head was hammering with one of those migraines that came to plague me in times of great distress*" (*BL* 82). Harriet aussi souffre de migraines dans les moments difficiles : "*She was lying on the sofa, battling with a headache, the result of grief and exhaustion, and also something else. Fear?*" (*CE* 116), comme quand elle ne peut supporter l'idée de se coucher auprès de Freddie.[7] Anna sent venir une migraine à la fête donnée par Mrs Marsh[8] et se réveille malade après avoir fait un rêve étrange et dérangeant à propos de sa mère.[9]

Ces migraines sont décrites avec un réalisme étonnant, que tout migraineux ne peut manquer de reconnaître. Le narrateur décrit le geste instinctif du migraineux qui porte la main à la tête,[10] et qui ferme ou cache un œil, ne supportant pas la lumière.[11] Il ajoute les détails des yeux douloureux et larmoyants,[12] de la douleur qui lance dans la tête,

---

1 "At the reception both Yvette and Fibich had a migraine..." (*L* 107).

2 "Trying to spare Goodman's feelings frequently brought on one of Fibich's migraine headaches" (*L* 213).

3 "The headaches [...] returned [...] a certain dissatisfaction..." (*LP* 19).

4 "The headaches, announced so dramatically that first day in Vinnie's flat, had become a regular feature of my life..." (*BL* 37).

5 "I had a headache..." (*BL* 38).

6 "Dark silent days in the muggy warmth of my flat set my head aching..." (*BL* 117).

7 "'I'm going up in a minute,' she told him. 'I've got a terrible headache. Don't disturb me when you come to bed...'" (*CE* 153).

8 "A small pulse beat in her head, signalling a future headache" (*FR* 62).

9 "Quite simply, the dream had left her with a headache, as did most of her dreams these days" (*FR* 112).

10 "one hand automatically shielding her head..." (*MIS* 156).

11 "her left eye closed..." (*MIS* 149). "Mimi, with one hand shading her left eye, tries not to see to much with her right eye" (*FF* 129).

12 "Tears coursed from her right eye" (*MIS* 152). "The blinding sun entered my aching eyes like a sword" (*BL* 83).

et du sentiment de faiblesse,[1] de froid et de tremblement,[2] qui oblige le malade à se réfugier dans le silence, l'obscurité et le sommeil pendant les phases successives du mal,[3] qui peut durer plusieurs jours. Cette espèce d'hibernation, où l'on est coupé du monde,[4] et entièrement concentré sur sa douleur,[5] vous laisse comme "purgé" de toute émotion.[6]

L'angoisse latente de l'héroïne se transforme parfois en peur panique, qui surgit sans prévenir ; ainsi Kitty, comme Harriet,[7] se réveille en sursaut : "*Distressed, she sat upright, hoping that she was not going to sink into the panic that sometimes overtook her without warning* [...] *This panic is quite irrational...*" (*PR* 181). Les termes "*dismay*," "*dread*," "*alarm*," "*panic*," "*terror*," "*anguish*," "*fear*," "*frightened*" se multiplient dans tous les textes. Kitty s'arrête, effrayée, devant la porte de la cathédrale qu'elle va visiter avec Maurice.[8] Elle est prise par un sentiment d'alarme devant l'indifférence évidente de son amant,[9] comme l'est Anna lorsque Mrs Marsh lui présente son fils, Nick.[10] C'est l'idée de rentrer seule chez elle qui provoque la panique de Kitty[11] ; en revanche, Blanche est affolée par les rues agressives de Londres.[12] La traversée nocturne de Hyde Park de Frances, rejetée par ses amis le soir de Noël, prend des allures de cauchemar.[13] La réalité

---

1 "in an access of faintness..." (*MIS* 149).

2 "got back, shivering, into bed" (*MIS* 157).

3 "she knew she was in the second phase of her headache..." (*MIS* 153).

4 "the bubble of illness..." (*MIS* 157).

5 "her pain had required her entire concentration" (*MIS* 157).

6 "That awful evening had left her calm, purged..." (*MIS* 154).

7 "On waking, these cold mornings, she had a cowering feeling of dismay [...] Nothing in the pattern of the day before her warranted such dread anticipation" (*CE* 102).

8 "an inexplicable feeling of dread made her linger near the door" (*PR* 122).

9 "But although he [Maurice] smiled at her, his eyes swept past her [Kitty], and she was left standing expectantly and feeling rather alarmed..." (*PR* 175)

10 "She [Anna] had felt alarm and despair when she was introduced to the grimly smiling Nick..." (*FR* 62).

11 "[Kitty] thought ahead in panic to her return home..." (*PR* 38).

12 "There was a tiny edge of panic in her mind at the idea of all that she must accomplish before she could be safely at home again" (*MIS* 134).

13 "I was now in such a state of terror [...] I was entirely alone [...] I felt cold [...] I felt intimations of nightmare [...] I was breathing harshly now [...] I was shaking so much [...] I was overcome with a sort of vertigo..." (*LM* 161-171).

de son exil à l'hôtel du lac entraîne un sentiment de terreur chez Edith.[1] La maladie met Rachel, effrayée, en face de sa propre mortalité.[2] C'est la solitude qui inspire une peur panique à Lewis,[3] et surtout la perspective d'une vieillesse solitaire.[4] *Brief Lives* multiplie les termes relatifs à la peur et à l'angoisse devant le passage du temps.[5] Harriet (*CE*) a peur en permanence et Mrs Marsh sent la terreur presque tangible d'Anna : "*she was aware of Anna's fear* [...] *She was even aware that this fear of Anna's might not be entirely rational, that it might in fact border on panic*" (*FR* 27).

La nuit, moment d'introspection, déchaîne les peurs irrationnelles des héroïnes : "*The night seemed huge and menacing, a portent of the night to come. She grappled with her fears until they exhausted her. Towards dawn she slept*" (*FR* 185).[6] Parfois elles sont réveillées par un sentiment de pure terreur, comme Ruth : "*in the night when she awakened so inexplicably in terror, with fragments of dream evaporating...*" (*SL* 173). Toutes les héroïnes souffrent d'insomnies, comme Kitty,[7] Frances,[8] Edith,[9] Fay,[10] Harriet,[11] ou Anna,[12] qui doit prendre des somnifères.[13] Les expressions "*troubled*," "*agitated*," ou "*disturbing*," reviennent souvent pour décrire leurs nuits.[14] Alors que

---

1 "The dimension of terror that this realization brought with it..." (*HL* 37).

2 "those who live in solitude need only fear their own mortality" (*FFE* 131).

3 "loneliness gave way to fear..." (*LP* 79).

4 "How long would he have to go home to an empty house? Pure panic seized him when he thought of his inevitable descent into illness and squalor..." (*LP* 171).

5 "frightened [...] frightened [...] frightened [...] frightened [...] frightened [...] a certain degree of fear..." ; "feared..." ; ""a certain panic..." ; "a feeling of menace..." ; "the beginning of the dark days..." ; "I dread..." (*BL* 29, 106, 127, 180, 202, 214).

6 Voir aussi Edith : "She felt as if grief and terror had been unleashed by her long night of introspection" (*HL* 137).

7 "Kitty Maule slept badly that night" ; "she did not sleep well" : "Her sedulously careful rituals for outwitting the long nights" (*PR* 38, 79, 118).

8 "when I was sleepless..."; "I slept badly..." (*LM* 53, 130).

9 "the Spartan firmness of the mattress made her normally light sleep more intermittent than usual" (*HL* 44). "But sleep did not come easily that night" (*HL* 44, 64).

10 "I got into bed, but I did not always sleep" (*BL* 98).

11 "She slept fitfully..." (*CE* 246).

12 "trying unsuccessfully to sleep" ; "She slept little that night" (*FR* 146, 148, 185).

13 "It was understood that she would take another pill tonght. That left only two" (*FR* 93).

14 "The night had been so extremely disturbing..." (*PR* 166). "a prisoner of her troubled sleep" (*HL*

Kitty voudrait se percevoir comme calme et posée, le narrateur ajoute : "*But later that night she burned in fires*" (*PR* 165). Le sommeil d'Edith, comme celui des autres protagonistes, est dérangé par des rêves agités : "*Between disjointed dreams...*" (*HL* 64).

Le chaos intérieur menace de se transformer en folie. Frances, archiviste dans un institut médical, classe des images de mélancolie et de folie. Elle s'aperçoit que la mélancolie est représentée par une femme en proie à des démons intérieurs, au point d'en être dérangée : "*In old prints melancholy is portrayed as a woman, dishevelled, deranged* [...] *She is her own disease* [...] *The women look as if they are in the grip of an affliction too serious to be put into words*" (*LM* 6). Les peurs, les angoisses et les paniques irraisonnées de l'héroïne prennent une telle ampleur qu'elle craint parfois d'être folle, comme Kitty : "*But I am mad, she thought*" (*PR* 125), ou comme Blanche : "*All this nonsensical thinking, dividing people into two categories, and my longing to know more about the one from which I am excluded, has driven me slightly mad*" (*MIS* 127). De même, Frances se demande si sa traversée de la ville en pleine nuit ne relève pas de la folie (*LM* 169). Lorsque Harriet se surprend à parler à haute voix à sa fille morte, elle s'inquiète : "*That way madness lay*" (*CE* 247). Quand Fay, âgée alors de soixante ans, laisse entrevoir à Alan Carter son désarroi devant leur soirée gâchée, elle regrette son manque de retenue, et l'image qu'elle peint d'elle-même évoque celle que commente Frances : "*I had shown Alan Carter an unpleasant side of myself, a hapless deranged side; he had seen me with my hair lying on my shoulders and my blouse ripped and my eyes red...*" (*BL* 192). Dans le dernier roman, Mrs Marsh se demande si Anna n'a pas été rendue folle par ses années de réclusion avec sa mère.[1]

Fraud est le seul roman qui insiste sur le fait que l'héroïne inspire un sentiment de malaise à son entourage. Anna est qualifiée à répétition de : "*unsettling*" (*FR* 11), "*funny*" (*FR* 14, 35), "*desperate*" (*FR* 15), "*eerily emollient*" (*FR* 320), "*oddly disquieting*" (*FR* 22),

---

65). "My nights became troubled" (*BL* 180). "Her night was agitated" (*FR* 99).

[1] "Maybe she is mad. Maybe her years of reclusion had driven her mad" (*FR* 35).

"*maddening*" (*FR* 25), "*intriguing*" (*FR* 28), "*tiresome*," "*not quite right*" (*FR* 35), "*worrying*" (*FR* 56). "*frightening*" (*FR* 81), "*a nuisance*" (*FR* 92), "*disconcerting*" (*FR* 138). Comme se le demande Mrs Marsh : "'*Maybe she is mad*'" (*FR* 35).

Le choix de la raison ne mène pas seulement à la tristesse et à la frustration qui découlent de l'impression qu'a l'héroïne d'avoir "fait fausse route." Celle-ci éprouve, de plus, un profond sentiment de déréliction, d'abandon et de solitude morale.

D. Escudié définit bien le terme "aliénation" tel que nous l'employons : "Le terme d'aliénation, [...] n'est pas employé ici dans son sens légitime : il ne s'agit pas de l'association-contrat telle que la concevaient Hobbes ou Rousseau. Il ne s'agit pas non plus, à proprement parler, de cette aliénation politique et religieuse que Hegel conçoit comme un déchirement, une scission entre l'individu et la Cité, entre l'homme et Dieu ; il s'agit encore moins d'aliénation au sens marxiste. Ce terme ne prétend à aucune connotation philosophique, mais seulement à une signification psychologique et morale."[1]

L'étymologie du mot "aliénation" se trouve dans les mots latins "alius," "alienatio" et "alienus."[2] "Alius," autre, signifie qu'il y a séparation entre soi et l'autre. "Alienatio," signifie transfert de propriété, donc séparation, abandon. "Alienus," signifie étranger. Ainsi que le résument Bryce-Laporte et Claudewell : "In line with a long-standing tradition, alienation refers to a sense of separation from something substantial..."[3]

L'héroïne de Brookner ressent l'aliénation dans le sens où elle est forcée de constater que les valeurs intellectuelles et morales sur lesquelles elle fonde sa conduite ne lui ont pas procuré le bonheur. Elle doit faire face à un monde "dont nulle religion, nulle échelle de valeurs

---

[1] Escudié 9.

[2] Mercken-Spaas, Godelieve. *Alienation in Constant : Adolphe: An Exercise in Structural Thematics*. Bern : Peter Lang, 1977. p. 17.

[3] Bryce-Laporte, Roy et Claudewell, Thomas. *Alienation in Contemporary Society: A Multidisciplinary Examination*. New York: Praeger Publishers, 1976. p. 5.

universellement acceptée, ne vient plus lui révéler le sens."[1] Elle n'a aucune consolation, puisqu'elle ne croit pas en Dieu, en un monde meilleur. Il n'y plus de rapport entre l'individu et Dieu.

Le thème de la solitude, qui est à l'origine du mal-être de l'héroïne, se traduit par la fréquence obsessionnelle des mots de la même famille sémantique que "*lonely*" et "*solitary*," ainsi que "*empty*" et "*deserted*" : "*lonely, loneliness, alone, solitude, solitariness, solitary, solo, on my own, empty, deserted, vacant, vacancy, absence, exclusion, isolated, nobody with me, nobody there, remote...*" Ces termes s'appliquent à la protagoniste, à sa vie, aux lieux où elle se trouve (appartement, lieu public, rue, jardin), à ses repas, au ciel, aux temps. *Providence* insiste sur les rues désertes.[2] *Hotel du Lac* résonne de couloirs, de salons et de restaurants vides : "*a corridor vibrant with absence*" (*HL* 13).[3] *A Misalliance* met l'accent sur la ville qui se vide l'été.[4] *Lewis Percy* souligne l'impression de vide donnée par la maison après la mort de Mrs Percy.[5]

Les termes qui reviennent le plus souvent sous la plume de Brookner sont les adjectifs "*lonely*" (ou "*alone*," et "*on my own*" ; parfois aussi : "*absence*," "*solo*", "*no face opposite mine*," "*unaccompanied*," "*remote*," "*single*") et "*solitary*," ainsi que leurs substantifs. Par contre, ces mots sont, dans l'ensemble, absents de *Family and Friends* et *Latecomers*, qui sont des sagas familiales. Dans *Brief Lives* et *A Closed Eye*, les mots relatifs à la solitude se multiplient après, respectivement, la mort de la mère et du mari de Fay, et celle de la fille de Harriet. Une mise en tableau montre clairement la fréquence de ces termes dans l'ensemble de l'œuvre[6] :

---

[1] Mercken-Spaas 16.

[2] *PR* 7, 54, 98, 100, 179, 180.

[3] *HL* 13, 17, 52, 62, 77.

[4] *MIS* 115, 131, 132, 133.

[5] *LP* 29, 59, 87, 175.

[6] Nous n'avons pas voulu surcharger le tableau en y mettant tous les termes relatifs à la solitude et avons donc choisi ceux qui reviennent le plus souvent.

	Lonely Alone On her own Loneliness	Solitary Solitariness Solitude	Total
SL	9	1	10
PR	11		11
LM	17	2	19
HL	12	8	20
FF			
MIS	11		11
FFE	5	2	7
L			
LP	13	2	15
BL	15	2	17
CE	17	3	20
FR	7	1	8

Le thème de la solitude est lié à celui de d'exil. L'héroïne a un sentiment permanent d'exclusion et d'"invisibilité." Les termes "*homeless*," "*homesick*," "*exile*," "*rootlessness*," "*alien*," "*estranged*," "*isolated*," "*invisible*," "*evanescent*," "*nebulous*," reviennent aussi dans toute l'œuvre, obsessionnellement.

Le sentiment d'être "chez soi" fait cruellement défaut à la protagoniste de Brookner. Lorsqu'elle vit chez ses parents, elle rêve d'être "chez elle," mais son appartement de célibataire laisse toujours à désirer et elle le perçoit comme temporaire, en attendant de fonder son propre foyer, qui ne vient jamais. Même lorsqu'elle a été mariée, l'héroïne se retrouve invariablement seule.

Lorsqu'elle est encore adolescente, devant l'absence de vie familiale, de nourriture et le désordre qui règne chez ses parents, Ruth se demande : "*Was real life always so untenanted?* [...] *she might be happier in an* [sic] *hotel*" (*SL* 27). Frances non plus n'aime pas rentrer

dans la maison familiale,[1] qu'elle ne considère pas vraiment comme la sienne. Lewis a l'impression que la maison que lui a laissée sa mère appartient à quelqu'un d'autre (*LP* 76).

Mais le petit appartement de célibataire que prend l'héroïne n'est guère mieux et elle le considère comme temporaire — "*flimsy and temporary*" (*SL* 39) — en attendant mieux. Effectivement, ce "chez-soi" est dépourvu de toute vie et ne donne pas plus envie de rentrer[2] : "*When Kitty went back to her other home, the rational little flat in Chelsea, it seemed to her quite empty of everything, of smell, taste, atmosphere, sound, food*" (*PR* 6). L'appartement de Rachel, avec ses murs blancs et vides, et ses fenêtres en métal,[3] est encore plus froid que celui de Kitty. Elle l'appelle "une machine pour dormir et manger"[4] et qualifie sa chambre de "'*Unheimlich*,'" ajoutant : "'*Unhomely*' *was too mild a translation to convey the effect of alienation that the German original possessed*" (*FFE* 123). Lorsque la police enquête sur la disparition d'Anna, son appartement donne cette même impression d'absence de vie : "*The flat was clean, quiet, very tidy*" (*FR* 5).

La maison de Lewis ne lui semble pas plus attirante lorsqu'il est marié : il a l'impression d'y être un invité et n'a pas envie de rentrer le soir.[5] Après le départ de son mari, l'appartement de Blanche prend la même allure inhospitalière : "*There was no point in hurrying home, for home was untenanted and unattractive, therefore no longer home*" (*MIS* 50). Lorsqu'Owen meurt, la maison semble à Fay insupportablement froide (*BL* 95) et elle rêve d'être "chez elle,"[6] mais l'appartement qu'elle achète est décevant : "*It looked so empty, so abandoned*" (*BL* 98). Après la mort de sa fille, Harriet ne se sent plus chez elle dans sa maison londonienne : "*Go home, she corrected herself. But it was no longer home to her*" (*CE* 244). En exil en

---

1 "I never want to go home and I put it off for as long as I can" (*LM* 18).

2 "She did not like going home" (*PR* 53).

3 "its blank white walls, its curved metal windows..." (*FFE* 123).

4 "a machine for eating and sleeping in..." (*FFE* 123).

5 "He had no desire to go home [...] Both host and guest in his own house, Lewis no longer felt at home there" (*LP* 119).

6 "With the prospect of my own home before me..." (*BL* 96).

Suisse,[1] la nostalgie d'Edith dépasse le cadre de sa petite maison : "*'Homesick,' said Edith finally. 'Yes.' But she thought of her little house as if it had existed in another dimension*" (*HL* 153).

L'absence d'amour est à l'origine de cette désolation, illustrant l'adage populaire : un seul être vous manque et tout est dépeuplé. C'est bien l'absence de mari et d'enfants qui rend l'appartement de l'héroïne si inhospitalier. Déjà, à l'âge de trente ans, Frances a des "impressions étranges d'isolement."[2] Lorsqu'elle est abandonnée de James, ce sentiment se précise : "*I could only identify a feeling of exclusion*" (*LM* 163). Avec le départ de Bertie, Blanche a l'impression d'être coupée du monde entier : "*And as human contact seemed to recede from her grasp...*" (*MIS* 31). Mimi aussi, dépourvue d'amour, ressent la même chose : "*a sense of exclusion from the living world*" (*FF* 126). Comme Mimi, depuis sa déception amoureuse,[3] Lewis se sent "invisible" lorsqu'il s'apprête à s'exiler seul en Amérique, sans avoir dit au revoir à qui que ce soit.[4]

Le sentiment d'exil est aussi lié au fait d'être en partie étranger. Lewis a en permanence l'impression d'être "un touriste dans une ville étrangère" (*LP* 76). Après la mort d'Immy, Harriet et son amie sont assises comme "des étrangères dans un lieu public" (*CE* 235).

Family and Friends et *Latecomers* insistent sur l'absence de racines qui fait que les protagonistes, d'origine étrangère, sont toujours à la recherche d'un "vrai chez soi" (*FF* 103), tel Alfred, pour qui la quête d'une maison à la campagne est devenue une "quête mythique," comme pour le Graal (*FF* 107) : "*this sort of home is bound up with a certain concept of the land, of rootedness, which is proving strangely elusive*" (*FF* 103). Fibich, transplanté en Angleterre, a l'impression que

---

1 "And in the dim pinkish room, so serious, so quiet, she sat down once more like an exile" (*HL* 179).

2 "These odd feelings of isolation..." (*LM* 21).

3 "But since that morning when [...] she got up and dressed herself and left the hotel, she no longer feels part of her time and age: she feels invisisble" (*FF* 126).

4 "He felt so estranged that it did not occur to him to say goodbye to anyone: he felt invisisble" (*LP* 261).

sa vie ne repose sur rien : "*the home that he had created out of nothing, out of thin air*" (*L* 151) et ne se débarrasse jamais du sentiment d'aliénation, qui s'accentue lorsqu'il retourne à Berlin : là, il associe ce qu'il appelle "*homesickness*" et "*alienation*" et s'aperçoit que son mal du pays a ses origines dans la peur qui l'a propulsé d'un pays vers un autre il y a tant d'années (*L* 199-200). Lorsque Harriet revient à Londres après plus d'un an passé en Suisse, elle constate : "*England seemed strange, a foreign country*" (*CE* 245).

Le sentiment d'être coupé du monde croît avec l'âge. Harriet se sent de plus en plus à l'écart. Le terme "*estrangement*" revient quatre fois (*CE* 39, 63, 121, 150). L'héroïne, pour qui le monde semble fait d'un "vide inhumain"(*CE* 115), n'est chez elle nulle part : "*she had no conviction that a place was reserved for her in this world* [...] *everywhere was exile* [...] *felt in fact as if home were a fiction* [...] *She was not at home anywhere*" (*CE* 188, 207, 231, 241). Mrs Marsh utilise aussi le mot "*estrangement*" à propos d'Anna (*FR* 78).

L'impression de solitude et d'exil est renforcée par la fréquence des termes relatifs au silence, qui insistent tous sur l'absence de communication. Qu'elle soit avec sa famille, ses amies, ou les hommes qu'elle aime, l'héroïne a l'impression d'être murée dans le silence.

Ruth se souvient du silence qui régnait chez sa grand-mère Weiss,[1] elle et son père n'ont rien à se dire,[2] et sa mère ne l'écoute pas. Kitty n'a jamais rien à raconter à ses grands-parents et, lorsqu'ils sont ensemble, ils se réfugient tous trois devant la télévision (*PR* 14, 16). Frances et Nancy ne parlent presque pas.[3] Mimi n'ouvre pas la bouche chez sa mère.[4] La mère de Lewis évite tout sujet qui pourrait déranger.[5] Les parents de Harriet, qui ne s'intéressent pas à leur fille,

---

1 "silent grandmothers..." (*SL* 12). "the silence of the dining room..." (*SL* 15). "the silent brooding presence of her grandmother..." (*SL* 17).

2 "Helen [...] went back to bed as soon as the meal was finished, leaving Ruth and her father at the kitchen table with very little to say to each other" (*SL* 68).

3 "we hardly ever speak..." (*LM* 29).

4 "Mimi's silent presence in the apartment..." (*FF* 125).

5 "offering only lenient opinions, fearful of anything that disturbed the status quo..." (*LP* 23).

ne lui posent jamais de questions.[1] Anna protège sa mère en lui cachant des vérités qui dérangent.[2]

Kitty ne parvient pas à communiquer avec Maurice, qui est trop fuyant.[3] James et Frances se contentent de faire de longues promenades en silence.[4] Lewis ne sait pas ce que pense Tissy.[5] Blanche a appris à ne plus se raconter spontanément à Bertie, et à parler de choses superficielles.[6] Harriet et Freddie ne parlent jamais de leurs sentiments.[7] Après des années de mariage, Fay constate qu'Owen est toujours un étranger pour elle[8] et Harriet que Freddie ne la connaît pas.[9] Veuve, Mrs Marsh s'aperçoit qu'elle et son mari n'ont jamais eu de conversation sérieuse : "*But it seemed to her now that they had never had a serious conversation...*" (*FR* 49).

Il n'y a pas plus de communication entre amies. Ruth, enfant, n'a pas d'amis.[10] Kitty refuse de passer la soirée à parler avec sa voisine, Caroline, qui se dit déprimée (*PR* 53). Frances et Olivia, pourtant très amies, évitent les questions intimes.[11] De même, Lewis et son meilleur ami, Pen, restent très discrets en ce qui concerne leur vie sentimentale : "*In many ways they were strangers to each other's way of life...*" (*LP* 216). Une fois mariées, Harriet et Tessa ne se parlent plus si ouvertement.[12] Lorsque son amie Marie-France tombe amoureuse à l'âge de cinquante ans, Anna sent que leur amitié ne sera plus jamais la même[13] ; de toutes façons, elles ne se confiaient jamais leurs angoisses de célibataire.[14]

---

1 "They asked nothing of her [...] did not enquire into her thoughts..." (*CE* 22).

2 "But she had told her nothing" (*FR* 64).

3 "'Won't you tell me about it?' she asked. [...] 'Tell?' he said. 'There's nothing to tell.'" (*PR* 59).

4 "James and I walked in silence..." (*LM* 82).

5 "he might never know what she was thinking" (*LP* 89).

6 "she had learnt to tailor her converstion..." (*MIS* 12).

7 "They talked objectively, on interesting topics. Feelings were rarely discussed" (*CE* 32).

8 "after all those years he was still a stranger to me" (*BL* 77).

9 "he does not even know me..." (*CE* 34).

10 "She had no friends" (*SL* 15).

11 "She may still be [in love with Nick], for all I know, but she never mentions it and I don't ask" (*LM* 11).

12 "After so many transparent years, they had grown opaque to each other" (*CE* 39).

13 "Anna sensed that she was no longer a confidante..." (*FR* 141).

14 "They extolled the joys of spinsterhood, never hinting at its pains" (*FR* 136).

Comme le constate le narrateur de *Lewis Percy* : "*Who could understand anyone else's life?*"(*LP* 208). Harriet aussi a l'impression que la communication entre humains est impossible : "*Breaking in on her thoughts came a sudden feeling of muteness, as if there were no one in whom she could confide, even supposing that she might ever find the words to express what she wanted to say*" (*CE* 38). Lorsqu'elle est à Paris, Ruth se sent "coupée du monde de la parole."[1] À la fin de son séminaire, Kitty se retrouve face au silence de sa vie.[2] Fay et Edith ont l'impression que le silence est leur "lot" dans la vie.[3] Anna vit le silence de sa vie comme une prison, qui la poursuit même à l'étranger : "*She felt a moment of panic as she realized she was far from home yet still imprisoned by the silence of home, and that no one would seek her out or help her to break that silence*" (*FR* 140).

La petite Elinor dans *A Misalliance*, ainsi que la petite voisine d'Edith dans *Hotel du Lac*, sont comme des illustrations du mal poussé à l'extrême : le manque d'amour est à l'origine de l'impossiblité de "se dire." Elinor, qui a perdu sa mère lorsqu'elle n'avait qu'un mois et qui a été adoptée par Sally, a trois ans et n'a jamais parlé : "*the trouble was obviously psychic...*" (*MIS* 45). La fille des voisins d'Edith est atteinte d'une maladie — "*a crippling speech defect*" — qui se traduit par une incapacité douloureuse à s'exprimer : "*And Edith would watch her wrestling with the words, her thin little body juddering with the effort to unlock them...*" (*HL* 121).

Tous les romans sont hantés par l'impression qu'à cette héroïne solitaire que le temps s'est arrêté et qu'elle ne parvient pas à combler le vide. Les héroïnes, jeunes ou plus âgées, ont l'impression qu'il ne se passe rien dans leur vie, qu'elles n'ont rien à faire, car elles sont exclues du flux de la vie. Des phrases similaires se multiplient et se font écho de roman en roman, par exemple : "*Nothing happened*" (*SL* 69), "*Her landscape was as bare of imagery as* Adolphe *itself*" (*PR* 55), "*I*

---

1 "After having spoken to no one [*sic*] for so long, she began to feel that she herself had been cut off from the realm of speech" (*SL* 129).

2 "With their [ses étudiants] departure came a friendless silence" (*PR* 53).

3 "Silence was to be my burden, my portion" (*BL* 86). "silence had been her lot" (*HL* 182).

had nothing to do" (*LM* 178), "*the empty day*" (*MIS* 7), "*fatally lacking in animation*" (*LP* 19), "*The day was mine. Nothing to do...*" (*BL* 80), "*the days were uneventful*" (*CE* 58), "*Resigned now to the empty day*" (*FR* 92). Ce temps à l'arrêt s'étire de façon insupportable ; une nouvelle énumération fera ressortir à quel point ces expressions se répètent dans les différents romans : "*she found it hard to fill the time*" (*SL* 68) ; "*She found it difficult to endure the long day...*" (*PR*16) ; "*I could never, ever, find an adequate means of using up all the available time*" (*LM* 70) ; "'*there seems to be a lot left over? Life, I mean*'" (*LP* 79) ; "*Those eternal winter afternoons* [...] *stretched before me in an endless progression...*" (*BL* 37) ; "*time sometimes dragged, was becoming a problem*" (*CE* 58) ; "*The day stretched before her, endlessly*" (*FR* 86).

Certains moments sont plus révélateurs que d'autres de ce sentiment d'aliénation.

L'héroïne redoute particulièrement les soirées, les fins de semaine, les dimanches, les jours de fête, les vacances d'été, tous les moments où elle se retrouve face à sa solitude, ce que Frances qualifie de "*Public Holiday Syndrome*" (*LM* 70). Dans l'ensemble, l'héroïne, comme cette dernière, est soulagée quand arrive le lundi matin : "*And I am always ready for Monday mornings, that time that other people dread*" (*LM* 66). Fay précise qu'elle se sent bien pendant la semaine, lorsqu'elle est occupée par son travail et sa "petite routine."[1] Par contre, *A Misalliance* insiste sur le fait que pour Blanche, qui ne travaille pas, chaque jour est creux depuis le départ de son mari.

Les soirées sont, pour toutes, les moments les plus redoutés de la journée. L'héroïne sort très peu, comme Frances,[2] ou Kitty, qui refuse toute invitation[3] : "*It was always a quiet evening*" (*PR* 29). La phrase d'Anna pourrait s'appliquer à toutes les autres protagonistes : "'*I rarely go out in the evenings*'" (*FR* 172). Ces soirées solitaires sont un véritable problème — "*a problem*" (*SL* 128) — et sont aussi qualifiées

---

1 "During the week, of course, I am fine. I have my work, my little routines and pleasures..." (*BL* 215).

2 "When I come home in the evenings I see no one..." (*LM* 21).

3 "People had given up asking her out" (*PR* 18).

de : "*long*" (*SL* 92), "*unfilled*" (LM 52), "*eternal*" (*BL* 37), "*wretched*" (*BL* 98), "*empty*" (*BL* 116), "*unforgiving*" (*BL* 148), "*the aching vacuum of*" (*BL* 214). Blanche associe ses soirées, qu'elle qualifie de "*sunless*" (*MIS* 15), à la grisaille : "*The greyness of the sky would permeate her evenings...*" (*MIS* 16). Ruth,[1] Kitty[2] et Frances n'arrivent pas à se concentrer assez pour lire ou pour écrire. Ces soirées sont une véritable hantise pour Fay : "*The late afternoon is my bad time, when the light goes*" (*BL* 9), car c'est le moment où l'on ressent le plus cruellement l'absence de compagnon.[3] L'héroïne essaie de remplir ses soirées en marchant (*SL* 6, *LP* 197, *CE* 192), en regardant la télévision (*LM* 66), en allant au lit de bonne heure (*SL* 128, *BL* 98) ou en écrivant (*LM* 66).

Déjà, à l'âge de vingt ans, les dimanches paraissent interminables à l'héroïne. Lorsque la jeune Frances dit qu'elle "redoute" les fins de semaine,[4] Fay, âgée de soixante-dix ans, lui fait écho : "*I dread the week-ends*" (*BL* 214). Edith parle de ses "*empty Sundays*" (*HL* 61) et Fay et Frances utilisent le terme "*a burden*" pour décrire ce jour (*BL* 214, *LM* 62). De même, Lewis est épouvanté à l'idée d'un jour férié.[5]

Noël, d'une tristesse infinie, est particulièrement redouté par Frances et par Anna. Frances déteste cette fête de famille, qu'elle passe seule avec la vieille bonne, Nancy, à regarder la Reine à la télévision, avant de sortir se promener dans les rues dépeuplées, voulant "tuer le temps"[6] : "*I always hated this cessation of work and the empty streets and the desolation of Christmas*" (*LM* 152-153). Elle se sent exclue des festivités[7] et associe ce jour à des images de rues désertes. Elle est surtout marquée par l'image insupportable de quelques personnes

---

1 "She was too lonely to sit in her room reading, too restless to work" (*SL* 67). "She did not always feel like reading..." (*SL* 93).

2 "the task of writing her lecture, an exercise which she found easy in the daytime and impossible in the evenings..." (*PR* 116).

3 "When the light goes, and the curtains are drawn, it is only natural to turn to one's companion. And if that companion is no longer there one feels his absence most cruelly" (*BL* 55).

4 "Sunday was a day I had dreaded for as long as I could remember..." (*LM* 62).

5 "And now there was a Bank Holiday to cope with, and suddenly he could not face it" (*LP* 188).

6 "I simply wanted to kill the day" (*LM* 153-154).

7 "all sorts of noisy jubilation, in which I wished most strenuously to join..." (*LM* 153).

solitaires qu'elle aperçoit derrière la vitre embuée de la laverie.[1] Le premier Noël d'Anna sans Amy est encore plus poignant : après avoir attendu une "heure raisonnable" (dix heures) pour rendre visite à deux vieux voisins de palier, qui lui font d'ailleurs sentir qu'elle est de trop, ensuite faire un tour dans les rues désolées et dans le parc, Anna se réfugie derrière ses rideaux en se préparant pour une éventuelle visite.[2]

Lorsque Londres se vide de ses habitants l'été, l'héroïne a l'impression d'être la seule à y rester. Ruth y est déjà habituée depuis son enfance : "*A London summer. She had had many*" (*SL* 68). Délaissée dans la ville qui se vide, Blanche pense aux plus chanceux qui partent en vacances,[3] alors qu'elle reste seule dans la capitale depuis que Bertie l'a quittée.[4] Une solution est de partir seule, comme le fait Rachel, mais celle-ci commence à trouver ces voyages solitaires plutôt stériles : "*I was beginning to find these journeys purposeless...*" (*FFE* 89).

Certains lieux aussi sont des métonymies de la déréliction : la ville, avec ses rues, ses parcs et ses musées, ainsi que la fenêtre.

Pendant ces fins de semaine et ces vacances, les héroïnes se retrouvent souvent dans les rues, assises sur un banc dans un parc ou en train de visiter un musée ou une galerie d'art, comme le fait en permanance Blanche : "*she sat on many benches and looked at many pictures*" (*MIS* 8).

Lorsque les rues ne sont pas bondées et agressives, comme lors des fêtes de fin d'année que Frances déteste tant, ou lorsque Blanche traverse Hyde Park Corner et Park Lane à l'heure de pointe, elles sont désertes. La rue que surveille Kitty de sa fenêtre est à répétition qualifiée de "*empty*" (*PR* 7, 98, 180), de "*silent*" (PR 100) ou de

---

1 "Above all, I hated the launderette" (*LM* 153).

2 "Resigned now to the empty day [...] She got up and pulled the curtains, brushed away a speck of dust from the arm of her chair, then went to her bedroom to put up her hair and to dress, in her peacock-blue suit, in case anyone called" (*FR* 92-93).

3 "She thought of the world of holidays, to which others were admitted and from which she now seemed to be disbarred..." (*MIS* 132).

4 "It would be her second summer alone" (*MIS* 83).

"*quiet*" (PR 54). Le même vide émane de la rue que surveille Fay le dimanche et de celles qu'arpente Frances le jour de Noël. Lorsque cette dernière rentre seule le soir de Noël, sa solitude est totale : "*Vacant, I was surrounded by vacancy*" (*LM* 165).

Le dimanche, Ruth va au Louvre (*SL* 93), Frances à la National Gallery (*LM* 62), Fay au Victoria and Albert Museum (*BL* 214), Anna à "des galeries d'art" (*FR* 116), et Lewis à la Tate Gallery : "*the prospect of Sunday to get through (the Tate again he supposed)...*" (*LP* 86). Le samedi après-midi, Fay se retrouve assise toute seule dans les jardins du musée.[1]

En vacances à Paris, Ruth passe beaucoup de temps assise dans le Jardin du Luxembourg (*SL* 69). Les perspectives de voyage de Blanche ne changent pas son lot quotidien : "*she would go to Munich and Vienna and sit in the public gardens; she would go to Paris and walk in the park at Versailles*" (*MIS* 165). À la fin du trimestre, Kitty ne sait plus comment remplir le temps : "*she wandered down to the little public garden, sat on a bench...*" (*PR* 92). Elle passe les deux jours qui précèdent sa conférence, et le repas de Maurice, assise dans ce même jardin désertique.[2]

Les dimanches et les soirées, l'héroïnes est souvent debout ou assise à sa fenêtre, à moitié cachée par ses rideaux, à regarder le monde extérieur, le flot de la vie dont elle est exclue, comme le fait Eveline à la première phrase de la nouvelle de Joyce : "She sat at the window watching the evening invade the avenue."[3]

Parfois, regarder par la fenêtre équivaut à rêver. Ainsi Kitty se penche par la fenêtre pour se calmer après le coup de fil de Maurice[4] : Mimi s'assied à la fenêtre pour attendre Frank Cariani (*FF* 70). Fay se met à sa fenêtre, dans le noir, pour attendre l'arrivée de Charlie, son

---

1 "sitting alone in the museum garden..." (*BL* 55).

2 "For two days she sat in the garden [...] Kitty was reduced to sitting in the small public square by the river [...] The garden was deserted" (*PR* 148, 178, 179).

3 Joyce, *Dubliners* 37.

4 "After that she leaned out of the window for a bit, trying to get her thoughts into order. He had telephoned. He was coming" (*PR* 30).

amant (*BL* 104). Pour Blanche, et pour Harriet aussi,[1] la fenêtre représente une ouverture sur une autre vie : "[Blanche] *stood at the window, immobilised by a vision of an alternate life*" (*MIS* 31). La fenêtre représente la transition entre la réalité du jour et les rêves de la nuit : "*Thus prepared for the nightly journey into the unknown* [...] *she stood for a moment at her window, the curtain held back in her hand*" (*MIS* 21).

La fenêtre représente l'espoir d'une visite ou tout au moins d'un signe de vie. Kitty scrute la rue, espérant le retour de sa voisine (qu'elle ne supporte pas, mais qui la délivrerait du silence pesant de son appartement).[2] Le dimanche soir, elle s'appuie à sa fenêtre, espérant y trouver un signe de vie.[3] Lorsque tombe la nuit, Fay aussi observe attentivement la rue : "*I would scan the streets for a sign of life...*" (*BL* 147) ; elle reste debout devant sa fenêtre, les bras ballants, dans l'espoir d'entendre le bruit de quelque pas amical.[4] Le dimanche, Fay est assise, inactive, à sa fenêtre, dans l'attente d'une éventuelle visite : "*Something stops me from going out, as if I might be in danger of missing a visitor* [...] *I sit by the window, with my hands in my lap, looking out and waiting*" (*BL* 214).

Mais cette fenêtre ne donne que sur des images de rues désertes, de grisaille, voire d'hostilité ; la vie se passe ailleurs et l'héroïne en est exclue. Edith reste debout à sa fenêtre, écoutant le bruit de la voiture de David qui s'éloigne (*HL* 182). Pour Kitty la rue reste désespérément vide : "*but the street was empty*" (*PR*180), "*she would survey the empty street*" (*PR* 7). Fay ajoute : "*but no one comes*" (*BL* 124). L'héroïne reste seule, à sa fenêtre, dans la lumière décroissante du soir, comptant les heures qui restent avant qu'elle puisse aller se coucher,[5] regardant avec angoisse la rue dépeuplée, n'entendant que quelques pas qui s'éloignent, le bruit de gens qui plient boutique et rentrent chez

---

1 "This darkness usually found her standing the window, looking out on to the dimly lit street, until she turned with a sigh to Freddie..." (*CE* 13).

2 "The silence was really rather alarming. She leaned out of the window again, as if she could summon up the apparition of Caroline on her way home..." (*PR* 180).

3 "She would look out of her window for signs of life [...] On these Sunday evenings..." (*PR* 6).

4 "I stood at the window, my hands idle, and listened for that imagined friendly step" (*BL* 149).

5 "Standing at my window I would nervously count the hours that remained before I could go to bed" (*BL* 147).

eux,[1] ou bien le bourdonnement lointain de la capitale, tous signes d'une vie qui se passe ailleurs : "*I associate* [...] *late Sunday afternoon, with light fading and infrequent footfalls on the pavement ouside my window, with clouds of ennui rolling up from South Kensington*" (*BL* 214). À travers la fenêtre de sa chambre d'hôtel, Edith n'aperçoit que grisaille : "*From the window all that could be seen was a receding area of grey*" (*HL* 7), qui s'assombrit : "*drawing aside the curtain she could see nothing but blackness*" (*HL* 171).

Plus l'héroïne avance en âge, plus elle choisit de rester à l'intérieur et d'observer la vie des autres par sa fenêtre, se retirant instinctivement si quelqu'un l'aperçoit.[2] Harriet n'espère même plus une visite ou un signe de vie, elle se contente d'observer, par sa fenêtre, celle d'en face, qui lui renvoie, tel un miroir, sa propre image de solitude : "*gazing with longing at a world which was beginning to disclose concealment, estrangement, silence*" (*CE* 39).

Le contour de la fenêtre, transition entre aliénation et intimité, est comme un cadre, ou une frontière, qui retient l'héroïne, qui l'exclut du monde. Elle ne participe pas à la vie, mais n'est qu'une spectatrice.

La façon qu'a l'héroïne de se nourrir dénote aussi son exclusion. Fay parle pour toutes les héroïnes lorsqu'elle dit :"*The preparation of food seemed to me to be of worth only if one could provide it for others...*" (*BL* 150). La nourriture est synonyme de communion amoureuse et familiale. Comme nous le savons, la jeune héroïne, qui apprend seule à cuisiner et devient très bonne cuisinière, prépare effectivement de bons repas pour celui qu'elle aime, comme le fait Kitty pour Maurice : "*Sometimes she ate with enjoyment, as when she prepared a meal for her lover, Maurice Bishop*" (*PR* 18). Les héroïnes mariées, comme Fay ou Blanche, se plaisent à préparer des plats recherchés et savent recevoir.

Mais les héroïnes célibataires et en manque d'amour n'ont jamais

---

1 "watch the hairdresser over the way locking up for the night, hear the home-going traffic in the distance..." (*BL* 147).

2 "but now that she was older she preferred to stay indoors and look out of the window [...] and if she saw anyone she retreated instinctiveley" (*CE* 175).

faim. La nourriture, dépourvue de toute communion, devient purement fonctionnelle et perd tout intérêt. L'absence de communion alimentaire s'exprime par des repas tristes et solitaires, dont le contenu est synonyme d'une solitude extrême. Parfois le personnage fait un repas rapide dans un "*bar*" ou dans un "*pub*," comme Ruth,[1] Lewis,[2] Kitty,[3] ou Rachel.[4] À l'hôtel du lac, la table d'Edith donne lieu à une hypallage[5]: "*her solitary table*" (*HL* 77).

Seule chez elle, Ruth se fait des repas très simples (des œufs, des pommes de terre bouillies et des salades), qu'elle qualifie de "*spinsterish fare*" (*SL* 20), donnant lieu à un hypallage. Le repas du soir de Lewis se limite à un quignon de pain, un morceau de fromage, un fruit, mangés dans la même assiette, laissée dans l'égouttoir (*LP* 180). Lorsqu'elle est seule, Kitty prend son repas le plus vite possible, préférant mettre un plateau sur ses genoux tout en écoutant la radio ou en lisant, que de se mettre à table. Parfois elle se nourrit d'une omelette tout en se promenant dans son petit appartement ; elle gesticule en imaginant sa dernière conversation téléphonique avec Maurice,[6] avant de laver et de ranger soigneusement son assiette.[7] Rachel, qui a oublié d'acheter de la nourriture,[8] se dit qu'il faudra bien qu'elle mange quelque chose : "*I could always have some scrambled eggs*" (*FFE* 129). Le soir, Edith se contente des restes du repas de midi de son jardinier.[9] Lizzie prend habituellement un morceau de fromage et une pomme le soir.[10] Les dîners d'Anna sont encore plus frugaux, son

---

1 "sitting down for her meal in a sandwich bar at about six thirty" (*SL* 30).

2 "This now took place in a wine bar instead of in a pub, as before; they ate slices of quiche and salad, and drank a couple of glasses of rosé" (*LP* 212).

3 "She bought a newspaper and went back to the café and ate lunch" (*PR* 171-172).

4 "I preferred to eat out..." (*FFE* 92).

5 Figure de style qui consiste à prêter à un mot de la phrase ce qui ordinairement devrait convenir à un autre mot.

6 "she made an omelette and ate it carelessly, wandering about her little kitchen, absently waving her fork" (*PR* 19).

7 "her plate washed up and put away..." (*PR* 29).

8 "I had forgotten to buy any food" (*FFE* 129).

9 "a small meal, half of which Terry had had for his lunch..." (*HL* 122).

10 "'I usually have some cheese and an apple'" (*CE* 251).

verre de lait accompagné d'une banane ressemblant plutôt au repas d'un enfant.[1] Son déjeuner de Noël est pathétique : "*She boiled two eggs for her lunch, but could only eat one: she felt as if a yellow stain were hardening on her lips*" (*FR* 93).

A Misalliance et *Brief Lives* insistent davantage sur l'austérité des repas de Blanche et de Fay, qui s'opposent au faste des repas qu'elles cuisinaient lorsqu'elles était mariées. Blanche voudrait éviter de sombrer dans le repas typique du célibataire : "*the sort of food people eat when they are alone: bits of cheese and fruit and the ends of anything that had not already been eaten*" (*MIS* 15). Mais le roman revient à plusieurs reprises sur le sentiment de honte et de tristesse qu'éprouve Blanche en achetant un seul filet de poisson (*MIS* 14,19,100) ou une seule côtelette de veau (*MIS* 71, 100) — ceux-ci donnent à nouveau lieu à des hypallages : "*a single chop, an isolated dover sole*" (*MIS* 100) ; cette fois ce sont la côtelette et la sole mangées par l'héroïne solitaire qui sont qualifiées de "seule" ou d'"isolée." Les courses de Rachel en disent long sur sa vie : "*some washing-up liquid, a packet of tea, two grapefruit...*" (*FFE* 93). Parfois l'héroïne oublie même d'acheter à manger, car ce n'est pas la peine de cuisiner lorsqu'on mange seule.[2]

Si l'absence de communion alimentaire dénote le manque d'amour dans la vie de l'héroïne, sa déréliction est accentuée par le sentiment qu'elle a d'être abandonée de Dieu. Nous savons que, malgré son désir persistant de croire, l'héroïne de Brookner, trop rationnelle, n'y parvient pas complètement. À l'exception de *Providence*, les cinq premiers romans ne mentionnent pas l'absence de Dieu. Mais, à partir de *A Misalliance*, nous trouvons, ça et là, la même image d'un ciel désespérément vide.

Blanche lève les yeux au ciel, espérant quelque réconfort, mais en vain : "*She waited for a sign of grace, a sign to displace her worst imaginings, but none came*" (*MIS* 150). Lewis a le même geste :

---

1 "'I very rarely eat much in the evenings,' said Anna, who usually had a banana and a glass of milk" (*FR* 203).

2 "There was nothing to eat, and I lacked the heart to buy food and to cook it for myself" (*BL* 206).

"*Raising his face to the empy sky, he murmured, Please let me do well*" (*LP* 91). Pour Fay aussi, le ciel ne répond pas à son appel : "*Glancing above me at the curdled sky I invoked help, but none came*" (*BL* 203). Dans *Fraud*, Mrs Marsh ne reçoit pas plus de réponse à sa supplication: "*God, despite her repeated and fruitless attentions, refused to show His face, and must forever keep His own counsel*" (*FR* 73).

Si Dieu est généralement présenté comme étant absent, Lewis Percy le perçoit comme un ennemi : "*Hours passed slowly by, the clock, like God, sometimes an ally, sometimes, more frequently n enemy*" (*LP* 108). L'univers est plus qu'indifférent à l'homme : il lui est hostile.

Si le Dieu chrétien refuse de montrer son visage dans le ciel, le Dieu Soleil se cache aussi. On retrouve, dans toute l'œuvre, l'image du soleil qui brille lorsque l'héroïne rêve à l'amour, mais qui se voile lorsque le moment tant attendu approche, avant de céder la place à la pluie.

Dans *A Start in Life*, lorsque Ruth attend fébrilement l'arrivée de Richard Hirst, un rayon de soleil vient refléter le bonheur qu'elle croit à venir : "*the sun, now hot and strong, lay in a shaft over the window seat and along the old flowered carpet*"(*SL* 50). Mais, dès le matin, le temps laissait présager que tout ne serait pas parfait — "*the morning, which was bright but charged with a steamy cloud*" (*SL* 46) — et quand Richard tarde à paraître, la lumière diminue progressivement dans l'appartement : "*The wan light of Edith Grove seeped slowly from the room*" (*SL* 58). Quelques mois plus tard, l'espoir qu'a Ruth de connaître enfin l'amour est signalé en des termes presque identiques, lorsqu'elle attend le Professeur Duplessis à dîner; c'est la première fois qu'elle va se trouver seule avec cet homme marié, rencontré à la Bibliothèque Nationale : "*Once more, as on that other occasion, which she could now recall with a smile, a shaft of sunlight illuminated the dusty carpet*" (*SL* 141). Lorsque Ruth s'approche de la côte anglaise après avoir dû quitter le professeur Duplessis en catastrophe, le temps est gris et peu accueillant.[1]

---

[1] "The following morning Dover looked grey, rough and unwelcoming" (*SL* 144).

Dans *Providence*, Kitty perçoit Madame Eva comme le reflet lumineux de ses propres rêves d'amour[1] et lorsqu'elle sort de chez l'astrologue, elle est éblouie par le soleil — "*the sun-struck alley*" (*PR* 75). Lorsque la rencontre tant attendue avec Maurice à Paris approche, le narrateur commente : "*The sunshine of the previous weeks had given way to a grey humidity...*" (*PR* 118), et les visites de cathédrales que Maurice lui impose se font sous un ciel gris.[2] À la fin du roman, lorsque les espoirs de Kitty sont à leur apogée et lui sont devenus insupportables, tant la tension de l'expectative est grande, il fait une canicule étouffante dans Londres.[3] Kitty est tellement perdue dans ses rêves, qu'elle ne s'aperçoit pas que la nuit tombe : "*she did not eally notice the light diminishing its glare and the shadows lengthening*" (*PR* 173).

Dans *Hotel du Lac*, lorsque l'amour vrai et désintéressé triomphe et qu'Edith choisit, à la dernière minute, de ne pas se marier et de rester fidèle à celui qu'elle aime, le soleil salue sa décision et semble se moquer de son fiancé et des amis, restés bouche bée devant le bureau de l'état civil.[4] Par contre, lorsqu'elle est envoyée en exil en Suisse, la grisaille du temps reflète ses sentiments.

Dans *Family and Friends*, le soleil qui brille sur Paris semble promettre à Mimi que Frank Cariani viendra la trouver le soir même à son hôtel : "*Mimi* [...] *emerges once again into the full glory of the September afternoon*" (FF 68). Mais, lorsqu'approche le moment attendu : "*The sun has lost its heat and is beginning to veil itself once more in greyish mist*" (*FF* 70).

Dans *A Closed Eye*, le soleil accompagne les fantasmes amoureux de Harriet,[5] qui se chauffe à ses rêves d'amour comme elle le ferait au

---

1 "Sunlight glinted off the rim of the old woman's spectacles, and the warmth brought a comfortable frowsty odour out of the cushions" (*PR* 72).

2 "The grey afternoon cast a bad light..." (*PR* 121).

3 "The sun was already high and hot and the weather forecast, which she could hear on Caroline's radio, confirmed that it would be another exceptional day; drivers were warned to take care on overheated and melting tarmac" (*PR* 166).

4 "But soon, amazingly soon, she had left them all behind, and as if to signal her escape the sun came out and blazed hectically, and with the full heat of a late false summer behind it, over Sloane Square" (*HL* 130).

5 "As if in collusion with her curious mood — which was one of daring, but a daring entirely unconnected with the idea of damage — the weather turned seductively mild, damp, sunny, profuse,

soleil,[1] mais lorsqu'elle se rend au rendez-vous avec Jack, le temps signale la fin de ses illusions : "*The evening was blue, mild, conducive to dreaming, but with an acid edge to sharpen desire. It was April, traditionally the cruellest month*" (*CE* 146). La ponctuation des rêves d'amour par les premiers mots de *The Waste Land* de T.S Eliot ne semble effectivement pas très prometteur.

À la fin de *Fraud*, lorsqu'Anna croit comprendre que Laurence Halliday l'aime même s'il en a épousé une autre, cette révélation est porteuse de promesse de beau temps — "*April became May, and at last the warmth returned* [...] *hopes rose for a long and exceptional summer* (*FR* 208) — que l'héroïne espère concrétiser en fuyant l'hiver et en partant pour le sud : "*At Christmas I shall go south*" (*FR* 222). Les mots d'Anna font à nouveau écho à ceux de T.S Eliot : "go south in the winter."

L'iconographie adoptée par Brookner illustre également cet univers féminin solitaire. À l'évidence, la romancière, professeur d'Histoire de l'Art, a choisi pour ses romans des couvertures qui illustrent sa pensée. Ces couvertures sont la reproduction de tableaux, ou de détails de tableau, représentant une femme solitaire ou une chaise vide. Toutes ces couvertures dégagent la même impression de solitude extrême, résumant le sentiment d'aliénation qu'a l'héroïne de Brookner (voir l'annexe VIII pour la reproduction de ces couvertures).

Dans l'ensemble, nous avons choisi d'inclure les couvertures des éditions de poche,[2] car celles des premières éditions cartonnées de Jonathan Cape[3] sont soit blanches,[4] soit ne reproduisent pas des

---

spring-like" (*CE* 129).

[1] "The seduction fantasy, or what she later came to think of as the seduction fantasy, took hold again the next morning [...] It enabled her to bask in a glow of possibilities [...] Sun, shining through the dusty windows, illuminated her seat" (*CE* 134).

[2] *SL* : Penguin ; *PR* : Grafton ; *LM* : Grafton ; *HL* : Grafton ; *FF* : Grafton ; *MIS* : Grafton ; *FFE* : Grafton ; *L* : Grafton ; *LP* : Penguin ; *BL* : Penguin ; *CE* : Penguin (nous avons travaillé sur l'édition Cape, mais avons choisi de reproduire la couverture de l'édition Penguin).

[3] Ces éditions n'ont pas toujours été faciles à trouver. Soit nous avons pu les consulter à la bibliothèque américaine à Paris, soit nous les avons commandées dans des librairies, qui ont eu du mal à se les procurer.

[4] C'est le cas pour *A Start in Life* et *Hotel du Lac*.

tableaux très parlants.[1] À partir de *Latecomers*, les couvertures des éditions brochées et des premières sont les mêmes, sauf pour *A Closed Eye*.[2]

Puisque l'auteur a refusé de "co-opérer," nous lui avons écrit en adoptant un autre nom, pour nous assurer que c'était bien elle qui avait choisi les illustrations sur les couvertures de ses livres. Voici le texte intégral de sa réponse, datant du 16 mai 1995 : "*Thank you for your letter. The jacket illustrations for my books are chosen by the publisher, subject to my approval.*" Nous avons aussi écrit aux éditions Penguin, Flamingo et Grafton, qui ont confirmé ce que dit Brookner.

Plutôt que de les présenter dans l'ordre chronologique de parution, nous avons décidé de regrouper les couvertures ayant des parentés entre elles.

Cinq des romans reproduisent des portraits de jeunes filles ou de femmes solitaires, qui se ressemblent, illustrant l'héroïne type.

La couverture de *Providence* est illustrée par un tableau de *Kiki de Montparnasse* (1933) de Moïse Kisling. C'est une jeune fille aux traits fins et à l'aspect soigné ; les grands yeux ont une expression triste et rêveuse, évoquant la vulnérabilité de Kitty Maule, qui espère le bonheur, sans trop y croire. Légèrement voûtée, elle tient ses mains croisées et semble attendre, écouter, regarder ; elle est en retrait, à part. Le style néo-égyptien, avec les traits stylisés, accentue l'allusion à l'exclusion de Kitty, à ses origines étrangères.

Look at Me montre un détail du Portrait de Madame Rita Van Leer (1928) d'André Derain. La robe de petite fille sage avec le col blanc fait penser à la robe que porte Frances pour le repas de Noël. L'attitude du personnage évoque celle de Frances, qui se voit comme "an observer" : la tête penchée, reposant sur les mains, accentue la passivité, le retrait du personnage de la vie sociale. Pourtant, l'air triste, las et réservé de ce visage quelconque est démenti par le regard. Les yeux en amande sont à demi fermés dans une attitude de

---

[1] Par exemple : la couverture de *A Start in Life* est une esquisse de Suzanne Perkins et montre une jeune femme dans une soirée mondaine. Celle de *A Friend from England* reproduit "La Tempête" de Giorgione, et celle de *Family and Friends* un bouquet de fleurs de Jan van Huijsum.

[2] La couverture montre un tableau de paysage intitulé "Above Montreux," de John William Inchbold.

concentration intense, presque neurasthénique, et laissent filtrer un regard critique sur le monde.

La couverture de *A Friend from England* comporte, encore une fois, un visage en gros plan, détail du tableau *Portrait of a Young Woman* par Norman Hepple. Heather ou Rachel? Ou les deux? Skinner interprète cette image comme représentant les deux à la fois : "the portrait's simultaneous impression of solidity and sensitivity may echo the actual bifurcation of the female protagonist suggested in my analysis of the novel itself."[1] Mais l'impression de "solidité" et de "sensibilité," dont parle Skinner, peut s'appliquer à Rachel elle-même. Le grand front et les traits fermement dessinés sont, en effet, opposés au grands yeux doux et rêveurs ; Rachel, qui se veut émancipée, est en fait extrêmenent vulnérable. Les longs cheveux lâchés peuvent désigner à la fois le côté enfant de Rachel et sa liberté sexuelle.

Le portrait de *Gertha Felsövanyi* (1902) par Gustave Klimt, en gros plan sur la couverture de *Family and Friends* représenterait à la fois Mimi et Betty. La femme, qui doit avoir la trentaine, est plus âgée que les précédentes et a un beau visage, légèrement maquillé et dominé par de grands yeux bleus. Les cheveux sont roux, comme ceux de Mimi et de Betty ; ils sont courts comme ceux de Betty, symbolisant ainsi son émancipation. Mais l'air doux et rêveur appartient à Mimi et les contours flous peuvent être interprétés comme suggérant la passivité de Mimi, qui n'ose jamais s'imposer.

Le détail du visage, pris de *Woman with a Siamese Cat* de Kees Van Dongen, sur la couverture de *A Misalliance*, nous renseigne sur l'aspect que Blanche Vernon présente au monde. Le sujet est une femme d'une quarantaine d'années. Elle n'est pas laide, avec un visage ovale, de grands yeux, un nez étroit, une petite bouche bien dessinée et des cheveux bien coiffés, mais donne une impression de froideur et de réserve ; comme Blanche, elle est distante et inapprochable, car elle impressionne. La robe rose et le collier de perles indiquent un bon goût classique, une élégance formelle, sans fantaisie. L'expression est sévère et contrôlée.

---

[1] Skinner 111.

Deux des romans, le premier et le dixième, montrent une femme assise en train de lire.

La couverture de *A Start in Life* reproduit un détail de *A Girl Reading in an Interior* de Peter Listed. La jeune fille, sobrement vêtue, les cheveux épais attachés, est assise dans une pièce sombre, meublée à l'ancienne. On reconnait l'atmosphère pesante de la maison de la grand-mère Weiss. Comme Ruth, la jeune fille est plongée dans un livre, coupée du monde qui l'entoure. Discrète, ses vêtements se fondent dans le décor et elle se tient sur le bord de sa chaise, comme si elle avait à peine le droit d'être là, presque cachée dans un coin de la pièce.

L'editeur, avec l'accord de l'auteur, a choisi pour illustrer *Brief Lives, A Lady in an Interior* de Carl Holsoe. Cette peinture rappelle étrangement celle sur la couverture de *A Start in Life* : nous y voyons une femme seule assise en train de lire. Les couleurs restent dans des tons de marron et de beige, mais il y a plus de lumière, évoquant l'appartement clair au rez-de-chaussée que prend Fay après la mort de son mari. La femme sur la couverture de *Brief Lives* est habillée d'une robe de couleur foncée, couleur de ses murs ou de ses meubles, et a les cheveux tirés en arrière, comme celle de *A Start in Life*. Elle est en train de lire, mais est assise devant sa fenêtre, comme la trop passive Fay qui se met souvent à sa fenêtre pour tromper son ennui en regardant les passants.

Lewis, le héros de *Lewis Percy*, n'est pas représenté sur la couverture. Par contre *Lamplight* de Victor Passmore montre un intérieur feutré et un peu chargé, qui serait la maison que Lewis hérite de ses parents. Néanmoins, on y devine un personnage féminin indistinct. Skinner pense à la mère de Lewis : "perhaps a subtle evocation of the barely discernible presence of Lewis's mother, Grace, in Parson's Green."[1] Mais ne s'agirait-il pas plutôt de Tissy, l'épouse de Lewis, qui passe son temps à astiquer les meubles, et dont la présence est si discrète qu'elle passe presque inaperçue? Ce qui renforce l'hypothèse que Lewis n'est que la contrepartie féminine des autres héroïnes et que Tissy est son homologue.

---

[1] Skinner 111-112.

La séquence de portraits féminins solitaires et tristes est interrompue par *Hotel du Lac*, qui ne nous donne pas une image d'Edith Hope. L'héroïne qui n'était plus qu'une vague forme sur la couverture de *Lewis Percy*, a disparu. Le tableau de Susan Moxley représente un balcon avec vue sur un vide bleuté, avec un palmier dans le coin gauche. Sur le balcon se trouvent une table et une chaise. Il y a référence évidente au balcon de la chambre d'Edith dans l'hôtel au bord du Lac de Genève et à la table à laquelle la romancière s'installe si souvent pour écrire à David. Le fait que la chaise soit vide est pertinente : Edith est si timide et en retrait qu'elle est absente. Peut-être y a-t-il aussi allusion à l'absence d'Edith à son propre mariage!

De même, *A Closed Eye* présente au lecteur l'image d'une chaise vide. Dans *The Blue Room*, de F.C.B. Cadell, la chaise n'est même plus tournée vers un paysage vide : la fenêtre est cachée par un paravent. On ne voit qu'un intérieur clos, aussi hermétique à la vie extérieure que l'est devenue Harriet, qui se réfugie dans un monde imaginaire. Encore la couleur bleue, dénotant froideur et tristesse.

Latecomers, nous l'avons signalé, est un roman un peu à part. L'illustration, prise du tableau *A Basket of Flowers* de Jan Van Huysum, montre un papillon marron se posant sur un bouton de fleur à peine éclos. Outre la référence évidente au développement tardif de Hartmann et de Fibich, dû à un passé handicapant, nous pouvons aussi y voir, à nouveau, une allusion à des attraits cachés, à ce quelque chose de non-épanoui chez les héroïnes de Brookner.

Pour l'héroïne, l'angoisse que provoque la solitude ne fait que croître avec le temps, que Brookner éprouve comme une mutilation irréversible. La solitude et le déclin sont la manifestation du destin. Tous les romans contiennent une analyse impitoyable du délabrement physique progressif qu'apporte l'âge.

Ce délabrement est mis en lumière par des tas de petits détails réalistes, de minuscules et féroces coups de pinceau dans ce qui est une

véritable caricature sans pitié de l'âge, comme si l'auteur voulait exorciser sa peur en la décortiquant. Ce sont les miroirs ou les autres qui vous renvoient ces images de déchéance : le miroir du coiffeur révèle à Fay combien ses cheveux sont devenus gris (*BL* 70), celui de sa salle de bain lui montre le résultat d'un processus inexorable, mais passé jusqu'alors inaperçu (*BL* 75), son reflet dans la vitrine d'un magasin lui fait prendre conscience de sa ressemblance croissante avec sa mère (*BL*195) et son amie Julia lui renvoie une image de sa propre déchéance physique.

Brookner insiste sur des banalités qui ne sont guère originales, mais avec un grand réalisme pictural. La chair qui vieillit n'est pas belle à voir dans l'ensemble : "[Helen's] *white knobbly spine curved over into an old woman's position, her fleshless arms, her narrow unused feet*" (*SL* 113). Julia, comme Helen,[1] se décharne :

> *...the hectic face in the thin neck rose sharply out of the collar of a silk blouse, and the shoulders in the tweed jacket were a little hunched. She looked like Miss Havisham in* Great Expectations. *The gaunt frail hands were clasped round a cup of tea..* (*BL* 204)

D'autres s'épaississent avec le temps : "*Louise* [...] *had become enormously stout...*" (*PR* 77). Ce sont surtout les hommes qui ont tendance à grossir, comme Freddie (*CE* 35) ou George : "*puffing up the stairs in his sharply waisted overcoat, which was now rather too tight for him*" (*SL* 41).

Que l'on soit grosse ou maigre, on perd l'attrait de la chair ferme, et Molly Edwards, l'amie de Helen ferait mieux de ne plus se mettre en maillot de bain : "*flabby upper arms and thighs fearlessly revealed by a flowered bathing suit*" (*SL* 71). Dans *Brief Lives*, c'est le corps de l'héroïne elle-même qui est ainsi décrit : "*I saw the softness at my waist, the lines around my neck, the loosening flesh of my upper arms, the widening of the hips, the ashy hair*" (*BL* 75). Le corps devient asexué[2] et les femmes perdent leurs seins.[3]

---

[1] "holding out a thin nude arm with silver bracelets clashing and sliding up and down. Helen's skin was poreless, but losing its fat..." (*SL* 29-30).
"Her wedding ring slipped about in her finger" (*SL* 81).

[2] "the body which now looked almost sexless" (*FR* 50).

Les cheveux deviennent ternes,[1] épars[2] et gris.[3] Au début on les fait teindre, mais ensuite, on ne prend même plus la peine de masquer les cheveux blancs.[4] Mrs Marsh préfère ne pas se regarder dans la glace lorsqu'elle va chez le coiffeur : "*she kept her eyes averted from the pink scalp underneath.*" (*FR* 183).

Toutes les parties du corps se dégradent. George devient sourd,[5] les dents se gâtent,[6] la vue baisse,[7] la voix devient plus grave.[8] On commence à avoir des poches sous les yeux,[9] des rides[10] et de la couperose.[11] Les mains de Fay changent et se couvrent de tâches brunes : "*the marks called grave spots...*" (*BL* 60).[12]

La machine qu'est le corps ne fonctionne plus très bien et la coquetterie cède la place à la peur. Les problèmes de circulation, qui se manifestent par des pieds enflés,[13] deviennent de plus en plus gênants. L'arthrose, qui déforme les membres,[14] devient un véritable handicap, rendant le moindre déplacement difficile.[15] Le verbe "*hobble*" revient souvent pour décrire la démarche des personnes âgées.[16]

La vieillesse ne sent pas bon. Comme le constate Hartmann (à l'âge de soixant-huit ans) : "*Now he had reached the age when the*

---

3 "Helen held a towel to her disappearing breasts..." (*SL* 113).

1 "my hair was duller than it had been..." (*BL* 60).

2 "his [Freddie's] hair was thinning" (*FR* 35).

3 "'You've got a lot more of grey coming through. Have you thought of a tint?'" (*BL* 70).

4 "She [Louise] let the yellow dye fade from her hair and went white" (*PR* 11).

5 "'Nothing to be done, said Dr Maxwell. 'One of the penalties of getting on a bit.'" (*SL* 107).

6 "Helen knew that she was ageing badly, that she had lost too much weight, that her teeth ached, that her circulation was bad" (*SL* 81).

7 "her [Louise] eyes were no longer good..." (*PR* 11).

8 "her [Julia] voice seemed to have dropped half an octave, to become the bass voice of old women..." (*BL* 161).

9 "her [Louise] pouched clever eyes" (*PR* 11).

10 "her [Louise] face creased into folds" (*PR* 13).

11 "Mrs Marsh rubbed the cheeks over which age had laid a network of minute red veins" (*FR* 10).

12 Mrs Marsh aussi a des "liver spots" (*FR* 152) sur les mains.
Et Mrs Bentley : "Mrs Bentley [...] put out a large shaking liver-spotted hand..." (*PR* 84).

13 "her [Louise] swollen feet propped on a footstool..." (*PR* 149).

14 "trying to hide her [Molly] monstrous knuckles..." (*SL* 161).

15 "She walked with a stick these days and as she manœuvred her way out of the shop, she did not see them shaking their heads behind her back" (*SL* 156).

16 "Mrs Marsh [...] hobbled up the path..." (*FR* 217).
" She (Molly Edwards) hobbled out..." (*SL* 157).

odours of the body are more insistant and more difficult to dispel..." (*L* 15). Les vieilles personnes ont un aspect négligé,[1] ont tendance à se laisser aller.[2] Le terme "*stale*" est réitéré dans *A Start in Life* pour décrire l'air de la chambre d'Helen (*SL* 26, 74, 85). La maison de Julia n'est plus nettoyée[3] et Fay constate avec tristesse que sa mère est devenue indifférente aux "odeurs tristes" de pourriture (*BL* 65) et à sa maison négligée, dans laquelle les pendules ne sont plus remontées et les calendriers pas remplaçés (*BL* 64).

C'est humiliant de vieillir, comme le constate Mrs Marsh, lorsqu'elle fait une chute : "*she had felt ashamed of her thick torn stocking, and had no desire to reveal more of her heavy underclothes. The disgraces of old age were best kept to oneself*" (*FR* 96).

La dégradation physique affecte forcément le tempérament et les relations avec autrui : les vieilles personnes se retirent progressivement du monde, tout en redevenant dépendantes et vulnérables comme des enfants.

Le monde extérieur agresse plus particulièrement les vieux, qui ne supportent plus les intempéries : l'hiver, qui réveille les douleurs et empêche de sortir, devient pour eux problématique[4] et une trop grande chaleur leur est tout aussi insupportable.[5] Ils se sentent dépassés par le progrès: "*they could no longer keep up*" (*PR*12). Les rues de la ville leur semblent menaçantes (*SL* 36).

Avec l'âge on perd toute retenue, ne faisant plus aucun effort envers les autres, comme les grands-parents de Kitty : "*they no longer bothered much with the formalities of living*" (*SL* 77). Julia donne libre cours à sa vulgarité, parlant grossièrement de ses amants d'antan.[6]

---

1 "Helen, fully made up, but a bit dingy about the neck" (*SL* 119).

2 "the long straggling hair, the nightdress stained with coffee, the horny fingernails under the chipped polish" (*SL* 117).

3 "I could imagine it: the sticky plates bearing ancient crusts of toast, the dishcloth soaking in brown scummy water" (*BL* 204).

4 "The winter had not been kind to Molly Edwards [...] It was a long winter, sitting in her flat [...] But her days were endless..." (*SL* 155).

5 "'Too hot for me,' sighed the woman [madame Eva, l'astrologue]. 'I don't feel like going out...'" (*PR* 170).

6 "She referred more to her previous lovers [...] she became quite vulgar..." (*BL* 58).

On s'aigrit,[1] on rumine les vieilles rancunes[2] et on devient de plus en plus revêche, voire agressif.[3] Helen se retourne contre son mari, "comme si elle le blâmait pour ce qui lui arrive" (*SL* 35). Harriet ne supporte pas de voir ses parents, autrefois si légers et gais, rendus tristes et sérieux par l'âge.[4]

Les vieilles personnes se retirent progressivement du monde, s'enferment dans leurs pensées, ne vivent plus dans le présent,[5] et sont soulagées de pouvoir se réfugier chez elles, avec leurs souvenirs : "*For a while they sat in the darkening room without speaking, too full of remembrance to bother with the present*" (*PR* 101). Mrs Marsh explique à Anna que les vieillards deviennent de plus en plus égoïstes : "'*I like my privacy, my silence. You will too when you get to my age.*'" (*FR* 29). Ils se murent dans une routine quotidienne étriquée,[6] les menus gestes quotidiens prenant une importance démesurée,[7] ils deviennent passifs par manque d'énergie.[8] Le temps s'étire et les journées leur semblent trop longues.[9] La mère de Ruth perd toute envie de sortir ou même de se lever — "'*Get out?' she questioned. 'I don't even feel like getting up.*'" (*SL* 86). Mrs Marsh devient de plus en plus casanière et attachée à ses petites affaires : "*Homesick for that dark flat, which I have never much liked, homesick for my own chair and footstool for that brown teapot...*" (*FR* 97).

---

1 "Julia was seventy four at the time. [...] She was immobile and bitter" (*BL* 175).

2 "with advanced senility old grudges were coming to the surface" (*BL* 107).

3 "I noted her irritability, promising mentally to do better when my own decline set in [...] If anything, she became more watchful, more acute,more dangerous" (*BL* 58).

4 "They [Merle et Hughie] were still lightweights, but now they were growing older. They seemed touched by a new seriousness [...] Don't grow up, grow old. Be frivolous as you always were meant to be; flippant, pleasure-loving, insubstantial. Preserve yourselves..." (*CE* 61).

5 "her [Louise] eyes were now dull and vague" (*PR* 16).

6 "There Louise sat and smoked, against doctor's orders, and played patience and read through her piles of *Vogue* and l'*Officiel*. Vadim, quieter now, made excursions to the shops and did the cooking" (*PR* 12).

7 "They managed to be so busy doing the little they had to do" (*SL* 48).

8 "She [Helen] had altered in the sense that she now demanded to be amused rather than to dominate the conversation..." (*SL* 111).

9 "bored, and without resource in their limitless freedom, they had only their legend to fall back on and their evenings to look forward to. The days were uneventful; time sometimes dragged, was becoming a problem" (*CE* 58).

Il y a une progression de toutes ces images de retrait du monde et de départ qui convergent vers la mort. Si la mort est banale et peut survenir à n'importe quel moment inattendu[1] et si le cancer est souvent présent dans les romans comme la "maladie du siècle,"[2] la cause habituelle de mort dans les romans est la vieillesse, qui appelle la maladie. L'œuvre de Brookner est hantée par la mort, même si l'héroïne elle-même ne meurt jamais. Au bout du compte, à l'issue de cette triste vie, il y a la mort comme seule possibilité d'avenir, comme le constate Kitty, suivant Maurice dans ces cathédrales qui inspirent tant d'angoisse à l'héroïne : "*This was the reality, then, Death*" (*PR* 124). Anna sait que les mêmes problèmes se seraient posés à elle si son destin avait été différent.[3] La clé du mystère posé par *Fraud* serait dans la remarque de la perspicace Mrs Marsh :

> *The trouble is, thought Mrs Marsh, that people continued to think in terms of love and marriage as the great adventure, when there were so many more important matters, like work and death and the existence or non-existence of God. It was death which preoccupied her now.* (*FR* 73)

L'analyse des réactions des personnages devant la mort fait preuve du même réalisme.

La mort est presque toujours associée à des images de digestion. Elle est parfois décrite par l'image d'un repas non terminé, comme celle de Marie-Thérèse, qui meurt à table, une main traînant au milieu des pelures de fruits (*PR* 18), ou celle de la mère de Fay, qui laisse son repas à moitié terminé dans la cuisine (*BL* 64). La mère de Frances,[4] celle de Lewis,[5] ainsi que Tessa,[6] meurent en vomissant.

Fraud est le seul à présenter le point de vue d'une personne âgée devant la mort qui approche. La crainte de la mort est exprimée par la

---

1 "What fascinated her [Mrs Marsh] was the tiny detail included in some of the announcements ('Suddenly, whilst playing golf') which set her thinking of the arbitrary nature of death..." (*FR* 48).

2 Dorrie meurt d'un cancer (*FFE* 127). Mrs Percy (*LP* 27) et Tessa (*CE* 113-114) succombent toutes deux à un cancer du foie.

3 "She envied the poet's sense of wonder at his own metamorphosis, yet knew that she would feel the same if ever fate decreed a different life for her" (*FR* 197).

4 "She [Nancy] would hold my mother's head during those spasms..." (*LM* 26).

5 "There was a foul smell and he realized that she had vomited" (*LP* 27).

6 "She found the door unlatched, heard noises coming from the bathroom" (*CE* 113).

personne interposée de la vieille Mrs Marsh, qui sait qu'elle n'a plus longtemps à vivre et qui est hantée par l'idée de sa mort imminente, à laquelle elle se prépare mentalement.[1] Elle observe les vieux dans les supermarchés : "*she knew that what she had witnessed was ineluctable decline, that inching nearer to the abyss against which one had no defence*" (*FR* 157). Elle est fascinée par la chronique nécrologique du journal, ne regardant même pas la liste des naissances, qui ne la concerne plus.[2] Elle se laisse aller à une curiosité morbide devant l'inévitable :

> *There was no pressing need for her to think of dying, yet all her thoughts tended in that direction. She had received no warning signs. She was simply more reclusive than she had ever been, was drawn to evidence of disappearance, extinction and to wondering how it would be.* (*FR* 51)

Elle essaie de se réconforter par l'idée que la mort équivaut à un retour à l'enfance, effaçant d'un trait toutes les années intermédiaires[3] et se dit que la mort permet de retrouver tous ceux qu'on a connus avant (*FR* 74). Mais la mort fait immanquablement peur et ne peut jamais être pleinement acceptée. Mrs Marsh craint de mourir seule chez elle et, se projetant après sa disparition, elle se console à l'idée que ses enfants ont la clé de son appartement pour pouvoir éventuellement retrouver son corps.[4] Lorsqu'elle tombe malade, elle songe tout de suite aux conséquences possibles et à la réaction de ses enfants.[5] Elle a beau s'être préparée mentalement, la panique l'envahit dans un terrible désir de vivre : "*She longed for life herself, all thoughts of dying vanquished...*"(*FR* 185). Rétablie, elle ne se précipite plus sur la rubrique nécrologique du *Times*, savourant plutôt la visite de son fils, qu'elle craignait ne plus revoir (*FR* 190). Ce n'est pas pour rien que les

---

1 "Nevertheless she felt she was preparing herself mentally for her own death..." (*FR* 50).

2 "Mrs Marsh was immersed in her daily exercise of scanning the Deaths column in *The Times*. The Births she brushed aside as no longer being of any relevance to her" (*FR* 48).

3 "she knew that she would not fight death when it came [...] she would [...] lean her head back, and think of the past, not her adult past, when she was a married woman with small children, but the remote past, when she had a mother and a father and a nurse and was lovingly cared for" (*FR* 73-74).

4 "It gave her some comfort to know that if she died without somehow alerting the children her body would eventually be found. Mrs Duncan also had a key..." (*FR* 160).

5 "I can't be ill, she thought. I have never been ill in my life, and now I am too old to endure an illness. I might even die, and the children would be shocked, even disappointed" (*FR* 184).

vieilles personnes ne parlent jamais de mort entre elles.[1]

Devant la mort des autres les différentes réactions de l'héroïne sont foncièrement égoïstes et mesquines : la fuite, le soulagement que tout soit terminé, ou le bonheur d'être elle-même en vie. Puisque la mort des autres la vieillit et lui rappelle sa propre mortalité, il lui est impossible de la regarder en face. Fay refuse d'admettre que sa mère est mourante.[2] Harriet est anéantie par la peur lorsque Tessa agonise. Lorsque sa grand-mère meurt, Ruth ne lève pas la tête de son livre, puis va dans la cuisine pour essayer de la remplacer en préparant le repas (*SL* 18). La mort est si énorme que l'on ne peut que l'évoquer par des banalités, comme l'exprime Barthes dans *La Chambre claire* : "Comme si l'horreur de la Mort n'était pas précisément sa platitude."[3] Ainsi Fay remarque : "*one frequently fails to live up to the enormity of death. I even felt hungry*" (*BL* 86). Lorsqu'elle va à la morgue pour reconnaître le corps de son mari, elle s'évanouit, ensuite s'enferme dans l'inconscience, l'inactivité et la migraine, incapable d'assister aux funérailles. Elle se réfugie dans la rancœur, en voulant à Owen d'être mort (*BL* 85). Lorsqu'Amy décède, Anna se sent libérée et est heureuse d'être en vie : "*She was free, she was healthy, she had survived*" (*FR* 86). La réaction d'Anna fait écho à la théorie beckettienne que "la fin d'une vie, ça ravigote" : la mort des autres fait mieux apprécier le fait d'être soi-même en vie.[4] Même si l'héroïne reste hantée par la mort de sa mère, elle est soulagée sur le coup, telle Frances, qui fuyait la chambre de la malade[5] : "*After my mother's death, I was dry-eyed and stony-faced, glad that the ordeal was over*" (*LM* 26). La réaction de Frances évoque aussi celle du héros de Beckett (dans *Krapp's Last Tape*), qui cultive l'indifférence à la mort de sa mère.

La chose la plus insupportable dans la mort est sa solitude, comme le remarque Kitty : "*And yet a death that seemed almost*

---

1 "Death was never mentioned between them..." (*FR* 153).

2 "I think we both knew that she was dying, although I was better at hiding the knowledge from myself than she was" (*BL* 64).

3 Barthes. *La Chambre claire* 145.

4 Voir par exemple : *Malone meurt* et *Fragments de théâtre*.

5 "I would fly in terror to the door" (*LM* 26).

acceptable if one had a companion" (*PR* 124). L'héroïne n'a justement pas de "compagnon," mais de toute façon, on meurt seule, souvent la nuit : "*This must be the most terrible hour, the hour when people die in hospitals. No sounds, no light...*" (*LM* 171). La mort reflète la solitude de la vie, l'impossibilité à communiquer, le sentiment de quelque chose qui reste inachevé.

Parfois un personnage meurt loin de chez lui, à l'hôpital, dans la rue, ou à l'étranger. Harriet est en Suisse lorsqu'elle apprend la mort de sa fille par téléphone.[1] C'est aussi le téléphone, si impersonnel, qui apprend à Fay que son mari a trouvé la mort dans le sud de la France, loin de chez lui,[2] où sa voiture broyée a été trouvée par un inconnu. Morts anonymes, comme tant d'autres, parmi des étrangers. Lorsque Dorrie meurt, son unique fille adorée, Heather, installée à Venise, fait un saut en Angleterre pour l'enterrement, avant de repartir.[3] Julia décède en Espagne et Fay apprend sa mort par le journal, encore plus impersonnel que le téléphone. Mrs Percy, qui avait caché sa maladie à son fils, s'écroule, abandonnée, au milieu de la nuit,[4] avant de s'éteindre à l'hôpital, loin de sa maison et de ce fils qu'elle aime tant et une infirmière indifférente téléphone la nouvelle à Lewis. Tessa aussi rend l'âme à l'hôpital.[5] Helen expire presque dans les bras de Ruth, mais dans un taxi, au milieu d'une ville indifférente, et au moment de sa mort, sa fille se détourne d'elle.[6]

Même quand on meurt chez soi, on meurt seul et abandonné des siens. Frances, dégoûtée par la maladie et l'approche de la mort, laisse à Nancy, la bonne irlandaise, le soin de soigner sa mère, qui pourtant brûle d'envie de toucher sa fille (*LM* 26). Ruth veille auprès de sa grand-mère agonisante, mais ne peut pas communiquer avec elle, car

---

1 "'A car accident. One of those open cars. She was killed instantly'" (*CE* 232).

2 "the telephone rang [...] Owen and Jack Mulgrave had been killed. They had been travelling towards Menton in Jack's new car [...] A boy had found the curiously silent car smashed against a tree at the roadside" (*BL* 81).

3 "Heather had come and gone, then returned briefly for the funeral. Then she had disappeared again" (*FFE* 204).

4 "His mother was on the floor of the bathroom. [...] She must have been calling for him for a long time, hours, perhaps, and he had not heard her; he knew that he would never forget this fact" (*LP* 27).

5 "She died early one morning, when there was nobody there" (*CE* 118).

6 "She did not dare look back. She knew what she would find. By the time they had reached Oakwood Court, Helen had died" (*SL* 164).

elle n'entend plus[1] et lorsque la vieille dame expire, tous ses proches sont occupés à se divertir d'ailleurs, comme s'ils n'étaient en rien concernés[2] — la vie continue! Sofka meurt tard le soir,[3] lorsque la famille a quitté sa chambre et se disperse pour la nuit (*FF* 176). Fay n'était pas là pour assister sa mère dans ses derniers moments.[4] Freddie s'endort à jamais, aux côtés de sa femme qui ne s'est aperçue de rien.[5] Amy aussi s'éteint dans son sommeil. [6]

Si dans les premiers romans la décrépitude physique est illustrée par les parents ou les grands-parents de l'héroïne, dans les dernières œuvres — surtout dans *Brief Lives* — c'est l'héroïne elle-même qui commence à en être la victime. Il en est de même pour le thème de la mort. Les premiers romans parlent de la mort des grands-parents, puis des parents de l'héroïne, celle de l'héroïne elle-même étant simplement annoncée.

A Start in Life peint le vieillissement des parents de Ruth (Helen et George) et de leur amie, Molly Edwards, et *Providence* celui des grands-parents de Kitty (Louise et Vadim) et de la vieille Mrs Bentley (la mère de l'amie de Kitty). Dans *Look at Me* les effets de l'âge sont illustrés par deux habitués de la bibliothèque où travaille Frances, Miss Halloran et Dr Simek. *A Closed Eye* montre la sénilité chez les parents et chez le mari de Harriet, qui ont le même âge. Le temps qui passe est subtilement illustré dans *Latecomers*. Mais c'est surtout *Brief Lives* qui montre les conséquences de l'âge sur l'héroïne elle-même, ainsi que sur son amie, Julia, comme les critiques n'ont pas manqué de le noter :

- "Her subjects here are two women [...] for whom a brief youthful period of

---

1 "Ruth sat with her grandmother every afternoon when she came home from school. At first she tried to talk to her, but, 'She can't hear you dear,' said Nurse Imelda." (*SL* 18).

2 "When Mrs Weiss died, Helen was at the theatre, George was in the drawing room joking with Nurse Marie, and Ruth was reading" (*SL* 18).

3 "As the clock in the hall gives its mellow boom Mimi looks up, startled. 'Why,' she says, 'I had no idea it was so late. Joseph, we should be going'" (*FF* 175).

4 "I left the house at ten o'clock, and she must have died in the night..." (*BL* 67).

5 "They thought he must have died in the night, or in the very early morning. They thought Harriet must have been asleep when it happened" (*CE* 243).

6 "her mother had died in her sleep" (*FR* 23).

optimism and success has been extinguished by marriage and the downward drag towards old age."[1]
- "To her [Fay], life is one long ageing process. Love fades, pleasures dwindle, bodies decay."[2]
- "Fay Langdon [...] a woman with grey spots on her hands and no colour in her hair; a woman like so many other Brookner women, trying not to panic at the approach of old age."[3]

Fay se regarde littéralement vieillir. Dans le dernier roman, *Fraud*, la vieillesse est illustrée surtout par Mrs Marsh, qui a presque quatre-vingt-deux ans et, comparée à elle, l'héroïne de cinquante ans paraît encore jeune. Les exemples cités ici sont pris dans *A Start in Life* et *Providence* en ce qui concerne les parents de l'héroïne et dans *Brief Lives*, *A Closed Eye* et *Fraud* en ce qui concerne la protagoniste elle-même.

Passé soixante ans, Fay constate, comme si elle faisait une grande découverte : "*I had at last caught up with my real age*" (*BL* 209). Elle doit alors lutter contre le sentiment de panique qu'elle éprouve à l'approche de la vieillesse.[4] Si les pendules de cette héroïne, qui veut rester éternellement enfant, se sont arrêtées dans sa tête, son corps doit néanmoins subir les marques inéluctables du temps : "*Inroads were constantly being made, the will under the permanent threat from the mortal body*" (*BL*206).[5] Harriet s'arrête devant une peinture hollandaise, une nature morte, qui montre au premier plan un fruit coupé sur lequel est posée une mouche, et remarque : "*There is no escape, the artist had meant to say: our substance is being consumed.* [...] *Ah, they were all growing old. That Dutch master had got it right*" (*CE* 202, 203). Lorsque le docteur Lawrence Halliday examine Anna, il ne lui trouve aucune maladie, seulement "*the inevitable damage done by old age*" (*FR* 212).

---

[1] Compte rendu de *Brief Lives*. *Times Literary Supplement* 24-30 août 1990: 889. Duguid, Lindsay. "The Downward Drag and Loss of Allure."

[2] Compte rendu de *Brief Lives*. *The Listener* vol. 124 (30 août 1990): 22. Hughes-Hallett, Lucy. "Nowhere to Run."

[3] Compte rendu de *Brief Lives*. *The Times* 30 août 1990: 16. Murphy, Nicola. "Fading Away in W8."

[4] "I see now that what I was experiencing was panic at the approach of old age" (*BL* 181).

[5] "Behind the daytime mask the cruel body goes its way, breeding its own destruction, signalling — blatantly — its own decay" (*BL* 160).

Dans *A Start in Life*, le chapitre sur l'enfance de Ruth se clôt avec la mort de sa grand-mère, Mrs Weiss (*SL* 18) et la mort de sa mère, Helen (*SL* 64), marque la fin des seize chapitres qui décrivent ses "débuts dans la vie." Dans *Providence*, le chapitre deux, début du récit de la vie adulte de Kitty, commence avec le souvenir de la mort de sa mère (*PR* 18). De même, la vie adulte de Lewis, sur laquelle se concentre le récit, commence lorsque meurt sa mère, à la fin du chapitre deux. Dans *Family and Friends* et dans *A Friend from England*, respectivement, Sofka, la matriarche, et Dorrie, la mère substitut de Rachel, meurent.

Ce n'est qu'à partir de *Latecomers* qu'il y a allusion à la mort imminente d'un personnage principal, de la même génération que l'héroïne, puisque le roman se termine en laissant entendre que Fibich va bientôt mourir. Dans *Brief Lives*, pour la première fois, la mort atteint un personnage qui a à peu près le même âge que l'héroïne : Fay perd son amie Julia et son mari, Owen. Dans le roman suivant, Harriet perd non seulement sa fille, mais aussi son amie Tessa.

Dans les trois derniers romans, la mort de l'héroïne elle-même est annoncée, voire attendue. À la fin de *Brief Lives*, Fay imagine son amie défunte lui disant : "'*You might give it* [la mort] *a try one of these days*'" (*BL* 217). Harriet a perdu toute envie de vivre — "*she now functioned in ghostly form...*" (*CE* 16) — et attend la mort pour aller rejoindre sa fille : "*She would spend the rest of her life, what was left of it, waiting, and then she would go to join her*" (*CE* 234). Dans le dernier roman, la vie d'Anna lui semble "de plus en plus nébuleuse"[1] et l'image que lui renvoie le miroir ressemble à celle d'un fantôme : "*She looked at herself blankly in the mirror, seeing only a shadowy evanescent figure*" (*FR* 146). Lorsque celle qui ressent une envie irrésistible de dormir tire ses rideaux contre le monde le jour de Noël, elle se sent "dangereusement en paix" : "*as if waiting for death*" (*FR* 93).

Ce n'est pas le simple fait de vieillir qui inspire un sentiment de

---

[1] "her increasingly nebulous life" (*FR* 140).

terreur à l'héroïne, mais la perspective de vieillir seule. De brèves remarques prévoyant une vieillesse solitaire ponctuent l'œuvre, dont ils constituent les seules prolepses, marquées par des termes déterministes comme : *"inexorable progress," "inevitable," "fate," "destiny," "destined for," "his portion," "doomed to," "one's nature," "unlikely to change," "condemned," "planned all along."* Dès le départ le destin de l'héroïne est scellé et tout espoir est détruit pour elle : elle est vouée non seulement à la vieillesse et à la mort, comme tout un chacun, mais à une solitude croissante.

Les protagonistes qui n'ont pas encore atteint quarante-cinq ans se prévoient déjà une vieillesse triste, comme si leur destin était inscrit depuis la nuit des temps. Une superposition des romans révèle à quel point leurs réflexions se font écho. Ruth, à qui l'avenir fait peur,[1] prend peu à peu conscience qu'une solitude croissante l'attend.[2] Kitty, épouvantée par la vue de deux femmes âgées, pauvres et aigries, qui s'avèrent être mère et fille, voit sa vie comme un cheminement inexorable vers une solitude toujours plus grande.[3] Frances s'imagine avec terreur devenant aussi vieille, seule et discrète que sa bonne, Nancy, et prend la résolution de lutter contre ce qu'elle perçoit être son "destin."[4] Rachel aussi est intimement convaincue qu'elle est inévitablement programmée pour être une "vieille fille à vie" — "*lifelong spinsterhood*" (*FFE* 77-78) — et se voit déjà en "baby-sitter", en "confidente," en "spectatrice" de la vie des autres.[5] Lewis, qui se perçoit comme vieux avant son temps,[6] qui voit son "itinéraire" comme "voué au désillusionnement" (*LP* 189), et qui se croit "programmé pour écrire" (*LP* 21), est épouvanté à l'idée de la solitude à laquelle il

---

1 "fear of the future took her in its grip" (*SL* 144).

2 "she was beginning to realise, problems of increased loneliness awaited her" (*SL* 94).

3 "She saw her life, all physical geography removed, as an inexorable progress towards further loneliness" (*PR* 94).

4 "I thought with terror of the days and nights ahead of me, of the months and the years in which nothing might change and I might become as old and as discreet as Nancy. And I think I then resolved to find the courage to fight this fate..." (*LM* 183-184).

5 "it was I who would become the audience, the reflector, the confidante, the babysitter. [...] I would become 'poor Rachel'. Perhaps I already was" (*FFE* 201).

6 "He saw himself as an old man in a young man's body" (*LP* 22).

se croit destiné,[1] et de la décrépitude physique qui l'attend.[2] Il s'imagine vieillissant comme ces érudits qu'il a vus, enfermés "dans une bibiothèque et dans la biographie d'un autre," et reconnaissables par leurs cravates ternes, leurs chaussures sans éclat et leurs cheveux épars retombant en désordre sur leur cou.[3]

Les trois derniers romans confirment que la jeune héroïne ne s'était pas trompée sur son sort. Cette fois les héroïnes parlent au passé. Fay est âgée de soixante-dix ans lorsqu'elle passe en revue sa vie : "*I was never destined for a happy ending*" (*BL* 17). Son destin était inscrit dans sa nature même : "*I behaved, I think, naturally, and to outwit nature would take a stronger character than mine*" (*BL* 129).[4] Harriet aussi fait l'observation suivante : "*the battle was lost even before it was engaged*" (*CE* 146) et sait aussi qu'on ne se refait pas : "*Whatever she was or had become was unlikely to change*" (*CE* 140). Anna, qui, nous dit le narrateur omniscient, a une foi quasi mystique en son destin,[5] est devenue cette vieille fille tant redoutée, son destin étant, d'après Mrs Marsh, le pire des destins : "*It seemed to her* [...] *that the worst fate in the world was to grow old as Anna would grow old*" (*FR* 36). Les autres la voient ainsi : "*Typical spinster, I suppose*" (*FR* 14). Elle-même en a conscience : "*I am a spinster...*" (*FR* 117). La dernière héroïne remarque, à propos de sa vie : "*this had been planned all along*" (*FR* 148). Elle entrevoit ce qu'aurait pu être son existence, mais refoule tout de suite la pensée : "*Anna had a glimpse of what her own life might have been had her mother been confident and happy*" (*FR* 198).

Après le cap des cinquante ans et face à cette vie solitaire tant redoutée, Fay pense aux années qui l'attendent :

---

1 "To live alone was his destiny and probably always had been" (*LP* 218). "if, as he supposed, solitariness was again to be his portion" (*LP* 174).

2 "How long would he have to go home to an empty house? Pure panic seized him when he thought of his inevitable descent into illness and squalor..." (*LP* 171).

3 "or, if not these, then certainly eccentricity [...] He had seen elderly scolars in the library, locked for years inside someone else's biography, and now recognizable by their dull ties, their unpolished shoes, the hair straggling down their necks. He would probably become like one of them" (*LP* 171).

4 Aussi : "It is nearly always a fatal mistake to go against one's nature, however unsatisfactory that nature proves to be. One must be authentic if one is to be anything at all" (*BL* 161).

5 "a belief in her destiny which verged on mysticism..." (*FR* 41).

Eventually I would become an object of pity, if I were lucky enough not to become an object of derision. [...] I too should grow old [...] the beginning of the dark days, days when one doubts one's own durability. [...] I thought of myself, growing old alone, with all hope gone. (*BL* 147, 202, 214)

"*Middle-age*" est l'âge fatidique, moment où la vie de l'héroïne bascule : il ne lui reste plus que l'inévitable déclin. "*Middle-age*" signale pour elle la fin de tout espoir, qui est remplacé petit à petit par un vague désir — "*longing*," "*yearning*" — qui cède à un sentiment de déception — "*disappointment*," "*dissatisfaction*." Le terme "*middle-age*," si souvent réitéré dans les romans, est synonyme d'horreur et de désespoir. Dans *A Start in Life*, Ruth n'a que vingt ans lorsqu'elle constate sa déception devant la vie : "*Disappointment was now built into any hopes she might have had*" (*SL*130). Dans *Providence*, Kitty a vingt-cinq ans lorsqu'elle exprime ses craintes devant la vie qui l'attend : "*She could not accept that so much ardour and longing, so much torment and courage, should peter out into the flatlands of middle and old age*" (*PR* 35). Lorsque Lewis est "*on the verge of middle-age*" (*LP* 189), il a l'impression que tout est terminé pour lui : "*as if everything were over for him, as if middle-age had closed down on him without warning, and for ever*" (*LP* 183). Rachel aussi a peur d'atteindre cet "âge incertain" qui signale la fin de tous les espoirs : "*I would plough on to a game middle-age...*" (*FFE* 200). Lorsqu'elle est "*middle-aged*"(*BL* 63), Fay ressent toujours un immense désir de plénitude — "*I was aware of the immense and unbearable longing I still felt for gratification, plenitude, abundance*" (*BL* 61) — mais a le sentiment que ce désir ne sera jamais assouvi : "*the durability, the hopelessness of desire...*" (*BL* 216). Dans *Fraud*, Anna, à l'âge de cinquante ans, remarque : "*In middle life, she knew, the feelings wither slightly, rancour and disappointment replacing earlier hope and expectation*" (*FR* 113).

Le désespoir lié à cet âge fatidique est indissociable du problème majeur de l'héroïne, celui qui sous-tend toute l'œuvre : l'absence d'enfants. Les images confirment ce qui a été révélé par le symbolisme

de la grenade, et aussi par le darwinisme : alors que sa rivale est faite pour enfanter, l'héroïne appartient à une espèce vouée à l'extinction. À première vue, le désir lancinant qu'éprouve celle-ci d'avoir des enfants n'est pas flagrant, car ces images ne sont pas souvent répétées dans chaque roman et y sont presque cachées. Néanmoins, toute l'œuvre est hantée par l'insupportable vide laissé par ce manque fondamental. Comme nous le savons, les héroïnes se voient comme de parfaites épouses et mères, mais les deux seules à tomber enceintes sont Mimi et Harriet. Or, Mimi perd son enfant et Imogen meurt à l'âge de vingt ans.

Dans le premier roman. Ruth dit à propos de Helen. sa mère. révélant ainsi sa propre attirance envers les enfants : "*She* [Helen] *had never been a maternal woman, had never felt that hunger that makes a woman reach to caress and stroke a child's flesh and which is never assuaged...*" (*SL* 162). Dans ses rêves, Rachel porte des enfants.[1] Le gâteau contenant l'anneau d'or, celui qui annonce le mariage et dont rêve Anna, est décoré avec des raisins glacés, symboles de fertilité, comme la grenade.[2]

Les images obsessionnelles concernant les enfants que les héroïnes aiment tant et qu'elles n'ont pas eus, commencent avec *Hotel du Lac*, lorsque l'héroïne a quarante-cinq ans, et vont croissant jusqu'à atteindre leur apogée dans *Brief Lives*. *Hotel du Lac* fait cinq fois référence aux enfants, *A Misalliance* six fois, *Brief Lives* onze fois, *A Closed Eye* trois fois, et *Fraud* une fois.[3]

L'envie irrésistible que ressent Harriet de toucher la chair d'un enfant rappelle celle de Ruth : "*when she saw a child she longed to reach out and touch it*" (*CE* 247). Les mots qu'elle utilise pour exprimer son amour des enfants — "*I do love babies, always have*

---

[1] "In dreams I bear children..." (*FFE* 81).

[2] "crowned with crystallized grapes" (*FR* 37).

[3] *Family and Friends*, *Latecomers* et *Lewis Percy*, qui n'ont pas une héroïne unique comme focalisatrice et dans lesquels les personnages ont des enfants, sont dépourvus de ces images nostalgiques.

done" (*CE* 47) — seront repris par Fay, comme un écho : "*I wanted babies*" (*BL* 27). Blanche constate que Sally, comme Helen, est dépourvue de cette attirance qu'elle-même ressent envers les enfants : "*Sally* [...] *lacked the wistfulness that betrays the woman who loves children*" (*MIS* 118).

À partir de l'âge de quarante-cinq ans, l'héroïne est fascinée par les enfants des autres. Blanche est heureuse de sortir dans la rue avec la petite Elinor, car elle aime sentir sa petite main dans la sienne et voir les sourires des passants.[1] Edith attend la visite de sa petite voisine tous les soirs.[2] Lorsqu'elle est seule chez elle l'après-midi, en train d'écrire, elle entend les enfants qui rentrent à la maison, et ressent un pincement au cœur parce qu'il n'en rentre jamais chez elle.[3] Fay, oisive, suit mentalement le rythme de vie d'une mère de famille. Le matin elle se joue un scénario, faisant semblant d'être seule parce que ses enfants imaginaires sont partis à l'école : "*having mentally seen the children off to school*" (*BL* 148). L'après-midi, elle attend les enfants qui passent devant sa fenêtre en rentrant de l'école et les imagine chez eux, devant la télévision, alors qu'elle-même est seule.[4]

Cette fascination se transforme en jalousie et en amertume. Comme le constatent Ruth à propos de sa mère et Blanche à propos de Sally, Dawn — la gouverante employée par Harriet — remarque que Tessa n'est pas maternelle et ajoute : "'*Women like that shouldn't have children...*'" (*CE* 78). Blanche se sent accablée par l'injustice de la "distribution d'enfants" : "*The cruelty of the world in apportioning children to the wrong mothers plunged her briefly into a kind of mourning...*" (*MIS* 103).

Passé le point de non-retour, l'héroïne regrette infiniment de

---

1 "enjoying the feel of the little girl's hand tugging at her own [...] it was to have the child's hand in hers and to see the smiles on the faces of passers-by that Blanche desired" (*MIS* 57, 59).

2 "her neighbour's child [...] would slip through the hedge to say goodnight [...] Edith [...] would whisper, 'Good night, my little love. Sleep well.' And would kiss the child, now calm, and send her off to bed" (*HL* 121).

3 "in the deserted afternoons, before the children came home from school, and turned in at other gateways [...] while the children were coming home from school" (*HL* 120).

4 "I would scan the streets [...] and reflect with sadness that the children would all be gathered safely in, watching television, and that none would pass my window, waving, as they sometimes did" (*BL* 147).

n'avoir jamais eu d'enfants et éprouve un sentiment d'échec, celui de n'avoir pas "rempli son rôle de femme." Edith fait deux fois référence à sa "stérilité" : "*'I really don't think I have much of a womb to talk about,' she said with an unhappy laugh*" (*HL* 101). Lorsqu'elle essaie de se persuader d'épouser Mr Neville, pour avoir le "confort" de la femme mariée,[1] tout en constatant qu'il est "trop tard" pour l'essentiel, il est évident qu'elle fait référence à l'enfant qu'elle n'a pas eu : "*I shall never have that for which I long with my inmost heart. How could I? It is too late*" (*HL* 118). Lorsque, refoulant ses larmes, elle pense à David en compagnie de sa femme, elle l'imagine avec ses enfants (*HL* 61). Blanche, qui est un peu plus âgée qu'Edith, utilise le conditionnel passé pour exprimer ses regrets : "*And if only there had been that pram in the hall...*" (*MIS* 32). Elle se demande tristement pourquoi elle n'a jamais eu d'enfant.[2] Fay, se rappellant son mariage, exprime son désir d'enfants au passé et ajoute que toutes les femmes sont "ainsi programmées" par la nature.[3] Lorsqu'elle a cinquante ans, elle constate : "*I no longer regretted not having children, although other women's children attracted me irresistibly. I was getting older and I tried not to have regrets*" (*BL* 79). À l'âge de soixante-dix ans, elle essaie de se persuader qu'il a mieux valu ne pas avoir d'enfants, car elle aurait été inquiète en permanence.[4]

Mais, comme le constate Fay, la vie de celles qui n'ont pas obéi à "la loi naturelle" perd tout son sens, et est vouée à l'oubli :

> *The old law, the commandment to go forth and multiply, was still the best, the only one that could stand the test of time. But for those who had not obeyed the commandment, or had mismanaged it, there was little on offer.* (*BL* 206)

La vieillesse ne peut avoir de signification que si on peut la consacrer à

---

1 "But there are all the comforts of what is called maturity: pleasant companionship, comfort, proper holidays" (*HL* 118).

2 "'I [Patrick Fox] have often wondered why you had no children of your own.'
'So have I.' She looked down" (*MIS* 169).

3 "Looking back I see that all women are programmed this way and are hardly aware of it" (*BL* 27).

4 "I am glad that I never had children, for I think I should have ended up weeping for them all the time" (*BL* 215).

ses enfants, qui "prendront la relève." La phrase de Fay est un véritable cri du cœur : "*I had never become pregnant and now I knew I never should* [...] *Growing old is so meaningless when there are no children to watch*" (*BL* 39). En voyant les enfants dans la rue, Fay a l'impression de ne pas mener une vie "normale" : "*Those children, those young people I admired so much in the early mornings - they were the proper occupation for a woman of my age*" (*BL* 118). Il est évident que lorsqu'elle parle de "*my inadequacy, my incompetence as a woman*" (*BL* 185) ou de "*some completeness I had failed to find*" (*BL* 126), il s'agit du fait qu'elle n'a pas eu d'enfant. C'est pour cela qu'Anna a un tel sentiment d'inutilité : "*Anna must be fifty or more, old enough to know that she would never have children, old enough to reflect bitterly that nature had no further use for her*" (*FR* 22). Lorsque la dernière héroïne constate que l'écart se creuse inexorablement entre désir et réalité, c'est bien de l'impossiblité d'enfanter qu'il s'agit : "*There was too much distance between what she desired and what was offered*" (*FR* 197-198)

Comme le sait déjà la première héroïne, l'homme n'est vraiment important qu'en tant que géniteur : "*She* [Ruth] *thought, it doesn't matter who the father is. The purpose has been served. You are no longer important*" (*SL*133). La seule raison pour laquelle Julia regrette de n'avoir pas eu d'enfants est que son nom mourra avec elle.[1] Blanche sait qu'un enfant aurait pu résoudre tous ses problèmes :

> *She also saw that her original misunderstandings could have been corrected by the birth of a child, who would not only be an eternal agent of reconciliation, but the recipient of her own childishness, the last hope of a good outcome in a world flawed by false expectations.* (*MIS* 72)

Le message de *Latecomers* est que seule la continuité familiale peut se dresser contre l'éphémère destructeur et exorciser la mort, comme le découvre Fibich :

> *What was to deliver him as the thought of his own death* [...] *and he brushed*

---

[1] "The only reason she regretted not having children was that there was no one to carry on the name..." (*BL* 5).

> *aside the past* [...] *in the interest of seeing to whatever future remained to him, leaving matters in good order for those who came after him. Time the regulator, he thought...* (*L* 201)

Il a enfin compris ce que Hartmann savait : l'héritage légué par une génération à la suivante est la seule certitude qui peut conjurer la mort. À travers la mort Fibich rejoindra ses parents, et son fils, Toto, assurera leur continuité à tous, et ainsi de suite : "*energies have to be reinvested in that new generation, not squandered on his own past*" (*L* 211). En retrouvant son propre passé et en le léguant à son fils, Fibich rétablit le lien brisé avec ses parents. Les racines familiales qu'il est allé chercher à Berlin sont destinées à son fils,[1] et le roman se termine sur la lettre accompagnant la petite autobiographie que Fibich lui a écrite à son retour d'Allemagne : "'*I want you to have this little memoir, which contains your history and as much of mine as I can remember*'" (*L* 236-237). Il laisse à son enfant le soin de prendre la relève : "*Marry, have children, and you will know my joy*" (*L* 237). Au-delà de la quête de l'homme idéal on trouve celle de conjurer la mort en ayant des enfants, de revivre à travers eux et de perpétuer la race. Seul le temps peut contrecarrer son propre effet destructeur, "renversant l'irréversibilité" du cheminement vers la vieillesse et la mort, transformant la mort en vie nouvelle.

Malheureusement la vie exclut l'héroïne de Brookner et ne lui offre pas la possibilité de revivre par ses enfants : sa vie, faite de solitude, d'ennui, d'attente et d'enfermement, ressemble étrangement à celle des vieilles personnes ; elle vieillit sans avoir jamais été jeune. L'épanouissement des rivales, de celles que l'éclat physique, l'assurance en elles-mêmes et le rayonnement personnel rendent invulnérables, se mesure à l'effacement de l'héroïne.

Ce renoncement est imposé à l'héroïne, qui est une victime. Toutefois, elle refuse de s'y soumettre sans résistance. Aux thèmes de l'aliénation, de la vieillesse solitaire et de la mort vient s'ajouter celui

---

[1] "This pilgrimage, undertaken for Toto, to answer Toto's questions, to furnish Toto with a lineage..." (*L* 191). "He wanted to give him roots, a family inheritance" (*L* 193).

du retrait progressif et cette fois *volontaire* de la vie. L'héroïne se retire volontairement de cette vie trop décevante et se recroqueville progressivement, comme un embryon dans la matrice maternelle. Puisque son destin est l'exclusion, elle accentue instinctivement son exil, pour tenter de le transformer en renaissance. C'est ce rétrécissement de son espace de vie menant à la non-existence, qui va lui permettre de revivre, car en s'excluant de la vie, elle pourra retrouver sa mère morte et renaître symboliquement par l'écriture, la seule arme qui lui reste.

Nous avons vu que, "fatiguée d'être platonicienne," Brookner ne se contente pas d'isoler les structures schizomorphes de l'imaginaire, mais tente de les synthétiser en inscrivant la structure rassurante du cycle dans les tréfonds de son œuvre : la nuit ne fait que précéder le jour, n'est que promesse d'aurore dans un éternel recommencement. Selon Durand, il y a une autre façon d'exorciser le visage menaçant du temps: "c'est au sein de la nuit même que l'esprit quête sa lumière et la chute s'euphémise en descente." Le retrait progressif de l'héroïne du monde aboutit à ce que Durand appelle la "pratique de l'antiphrase par inversion radicale du sens affectif des images."[1] À partir du négatif, Brookner reconstitue du positif, par une négation elle détruit l'effet d'une première négativité. Paradoxalement l'on descend le temps pour mieux le remonter. Selon Novalis, "toute descente en soi est en même temps assomption vers la réalité extérieure."[2] La fuite du temps contient sa propre antidote.

En évoquant le retrait progressif de la vie, la mort, Brookner annihile cette dernière, pour affirmer, *a contrario*, la vie. Son héroïne devance en quelque sorte la mort, pour la vaincre. Brookner inverse la valeur affective attribuée aux visages du temps. À l'irréversibilté du déclin physique inéluctable, elle oppose une possibilité de réversibilité. La structure du cercle, qui ramène l'héroïne au point de départ et l'enferme, permet ainsi un nouveau départ. Le cercle devient cycle.

---

[1] Durand *Les structures anthropologiques* 224.
[2] Durand *Les structures anthropologiques* 237.

De toute l'œuvre de Brookner il ressort nettement que les livres et le travail intellectuel représentent un moyen de se retirer d'un monde décevant et de se réfugier dans un ailleurs gratifiant. La lecture et l'écriture sont des refuges pour l'héroïne, qui les utilise comme substituts à une vie décevante.

Déjà, lorsqu'elle est étudiante, la bibliothèque représente l'asile idéal pour la première héroïne : "*But in the library she came as close to a sense of belonging as she was ever likely to encounter*" (*SL* 29).

Edith Hope, qui, dès qu'elle se retrouve dans un lieu public, se réfugie dans un livre qu'elle fait semblant de lire,[1] est consciente du rôle que jouent les livres dans sa vie : "*Fiction, the time-honoured resource of the ill-at-ease...*" (*HL* 66). Alfred, qui passe des heures enfermé dans sa chambre à lire, associe la lecture à l'ambiance familiale de son enfance, aux bruits lointains de la maison qui vit autour de lui, à cette demeure qu'il ne veut pas quitter pour affronter le monde : "*Reading, for Alfred, means a dream of home that he is condemned to lose, to forfeit in some unsought trial of manhood*" (*FF* 30). Lizzie, enfant mal-aimée, ne s'intéresse qu'aux livres (*CE* 83). Fay essaie de combler ses soirées vides en emportant un livre au lit (*BL* 80). Lorsque la vieille Madame Weiss meurt, la jeune fille, qui lisait dans la chambre de la malade, ne lève pas les yeux de son livre, ultime réconfort (*SL* 18). Il n'y a que dans les livres que Kitty peut trouver un semblant de sécurité.[2]

L'écriture est aussi un moyen pour oublier le monde ambiant. Ainsi Edith s'enferme des heures dans sa chambre d'hôtel pour écrire ses romans et en sort dans un état second : "*emerging dazed and haggard from her room after several hours with* Beneath the Visiting Moon..." (*HL* 51). Le narrateur laisse entendre que les après-midis que passe Edith à écrire chez elle à Londres relèvent d'une activité "anormale," lors de laquelle elle est coupée du monde et d'elle-même. Lorsqu'elle est "rendue à elle-même,"[3] épuisée, les cheveux hirsutes et

---

[1] "When she next raised her eyes from her book - a book from which she had absorbed not a single word..." (*HL* 17).

[2] "It was a feeling [more primitive assumptions of safety] she only managed to recover among her books" (*PR* 62).

[3] "And the ensuing exhaustion [...] which returned her to herself..." (*HL* 120).

les mains tachées d'encre, elle ressent un certain dégoût : "*as if something orgiastic had taken place*" (*HL* 120). Ces heures passées, enfermée à écrire, sont juxtaposées aux bruits que font les enfants des autres en rentrant de l'école et ensuite à la préparation terre-à-terre du thé, tout en ouvrant la porte de la cuisine pour respirer "l'air normal" de l'extérieur (*HL* 120). *Look at Me* associe clairement l'écriture à la solitude : "*I was only too glad to be relieved of the burden of my solitude - which was what my writing represented...*" (*LM* 53).

Réunissant les bibliothèques, la lecture et l'écriture, le travail intellectuel est pour l'héroïne le substitut idéal à une vie par ailleurs creuse. Si cette héroïne aime tant le lundi matin, c'est parce que son travail lui permet de fuir une existence qu'elle ressent comme inutile, telle Rachel : "*There was nothing I wanted to do except go home, bury myself in work, and try to rid myself of this curious feeling of shame which seemed to have come upon me*" (*FFE* 201). Devant sa déprime croissante, Edith constate que "le seul remède est le travail."[1] Pauline Bentley, la collègue professeur de Kitty, dit la même chose : "'*I use work as a weapon against depression*'" (*PR* 31). La vie semble si compliquée et le temps si difficile à remplir à Kitty, qu'elle constate qu'il est plus facile d'être au travail.[2]

Dans le premier roman, Miss Parker, le professeur de lycée de Ruth, explique pourquoi son élève fera peut-être de la recherche : "'*She may become a good scholar out of the sheer love of the safety net beneath her. She may grow up and throw the whole thing away. Girls who are alone too much need not suffer in this day and age. They can do research.*'" (*SL* 23). Ruth elle-même sait ce que représente la recherche pour elle : "*Work was a refuge* [...] *Work, she thought, is a paradox: it is the sort of thing people do out of sheer inability to do anything else. Work is the chosen avocation of those who have no other calls on their time*" (*SL* 67). Effectivement, dès que Ruth rencontre Richard, elle lit moins,[3] et à Paris, lorsqu'elle se lie avec Hugh et Jill,

---

1 "the only remedy was work" (*HL* 148).

2 "Really, she thought, it is almost easier to be at work; I am not built for leisure" (*PR* 180).

3 "In any event she had been reading less since her first meeting with Richard" (*SL* 50).

elle fréquente moins la bibliothèque.[1] Kitty considère ses "obligations intellectuelles" comme un pis-aller en attendant d'avoir "trouvé sa voie,"[2] c'est-à-dire le mariage ; comme le lui dit la famille lors du mariage de son cousin, ce sera son tour lorsqu'elle aura mis ses livres de côté.[3] Frances aussi arrête d'écrire après avoir rencontré James et trouvé ainsi une sécurité affective.[4] En décidant d'épouser Geoffrey, Edith s'était dit qu'elle échapperait à l'écriture pour mener une vie normale.[5] Dans le dernier roman, Anna confirme ce que pressentaient Ruth et Miss Parker :

> *The research had given her some agreeable moments, but she could not quite hide from herself the knowledge that until now the work had been more alibi than pastime, enabling her to escape, if only to Colindale, to read old newspapers, or to the library of the Victoria and Albert Museum...* (*FR* 139)

Et, à la page cent soixante-dix de ce dernier roman de deux cent vingt-quatre pages, lorsque Mrs Marsh lui demande où en est sa recherche, Anna constate, les yeux enfin complètement dessillés : "*'A fiction,' she replied, seeing it at last for what it really was*" (*FR* 170).

Pour s'enfermer ainsi dans le monde des livres, l'héroïne se retire parallèlement et progressivement de la vie. Dès le premier roman, l'héroïne, vivant seule avec son père, est décrite par Mrs Jacobs comme étant "*oddly absent*" (*SL* 167). Le terme "*absent*" est aussi employé pour décrire l'expression de Kitty (*PR* 140), qui donne l'impression de "vivre dans un rêve,"[6] comme Edith.[7] Rachel se décrit comme étant parfois dans un état "d'hypnose" (*FFE* 85). Lewis est

---

1 "Ruth's visits to the Bibliothèque Nationale became less regular and her knowledge of Paris more extensive" (*SL* 98).

2 "Secretly she regarded her task as a temporary and rather pleasant way of filling in the time until her true occupation should be revealed to her" (*PR* 32).

3 "When you put away those books it will be your turn" (*PR* 161).

4 "And I did not write for many evenings that followed. In my new security I began to seee it all in a different light" (*LM* 84).

5 "Perhaps she would never write again. She would have that life she supposed other women have: shopping, cooking, arranging dinner parties, meeting friends for lunch" (*HL* 123).

6 Caroline lui dit : "'You seem to be in a dream'" (*PR* 173).

7 "'In a dream half the time,' observed Mrs Dempster..." (*HL* 127).

tellement "perdu dans ses pensées,"[1] qu'il qualifie son existence de "*mole-like*" (*LP* 77). Anna aussi a un "air lointain."[2] L'héroïne se retire progressivement de la vie pour vivre dans un monde imaginaire. Dans *A Closed Eye*, les expressions dénotant l'enfermement croissant de Harriet se multiplient : elle est décrite comme étant "*remote*" (*CE* 100), "*absorbed*" (*CE* 150), "*a sleep-walker*" (*CE* 239), et son état d'esprit reflète une "absence perpétuelle" (*CE* 238).

Les protagonistes ont un tel sentiment de solitude, d'inutilité, qu'elles rêvent de fermer leur porte et de partir, persuadées que leur départ passera inaperçu. Le désir de fuir cette vie inutile se mêle à celui d'une nouvelle vie, et ne peut manquer d'évoquer chez le lecteur le désir de mort et de résurrection. La retraite se transforme en régénération. Les mots de Rachel :

> *I could see myself putting up the sign saying CLOSED on the door and slipping away, never to reappear. I did not think that anyone would miss me, nor would I leave very much behind in the way of commitments. I could abandon the flat without regret, much as one leaves an hotel room at the end of a holiday.* (*FFE* 169-170)

trouvent des échos chez Alfred,[3] chez Lewis,[4] chez Christine,[5] chez Fay,[6] et chez Anna,[7] la seule qui, nous le savons, passe à l'acte.

Ce retrait volontaire de la vie de la part de l'héroïne se traduit par un enfermement croissant. Ce qui explique le fait paradoxal que, même si l'héroïne n'aime pas rentrer chez elle, elle perçoit néanmoins sa maison comme un refuge. De plus, les images d'intimité, de contenants, de creux dans lesquelles se réfugie l'héroïne, que ce soient la maison aux fenêtres closes, la chambre sombre, le lit, la baignoire

---

1 "wrapped up in his thoughts..." (*LP* 11).

2 "a faraway look" (*FR* 57).

3 "One day, quite simply, he will [...] walk out of the door..." (*FF* 172).

4 "Left to himself, he might have slipped away, unnoticed" (*LP* 119). "he knew that his absence would make little difference to those he would leave behind" (*LP* 242).

5 "she [...] thought how she would like to disappear..." (*L* 89). "She dreamed increasingly of flight" (*L* 129).

6 "I longed to hand it over [the house] and to disappear" (*BL* 87).

7 "the enriching fantasy of escape..." (*FR* 90). "She remembered her fantasy of escaping to another place, another climate, and wondered if she would ever have the courage to enact it" (*FR* 195).

d'eau chaude, sont toutes des métonymies à la fois de mort et du giron maternel, l'abri initial. Le traumatisme de la naissance pousse l'héroïne à fuir le monde hostile, pour se réfugier dans les substituts caverneux du ventre maternel, à mourir à la vie pour renaître.

Le désir de s'abriter dans sa maison est plus fort que celui de fuite. Lorsque Ruth n'a que vingt ans, à Paris, elle aime déjà se terrer chez elle : "*the flat, which was tiny and dark but nevertheless desirable. It seemed to Ruth an ideal refuge and she began to long for it quite painfully*" (*SL* 96). L'image de l'appartement-asile revient dans toute l'œuvre. Kitty, ressentant soudainement un besoin de protection, quitte les rues ensoleillées pour s'enfermer dans son appartement sombre.[1] Assise dans la cuisine avec Nancy, Frances a un sentiment de paix et de sécurité, qu'elle veut prolonger.[2] Edith pense à sa petite maison, qu'elle appelle son "domaine privé," et qui devient métaphoriquement "un coquillage" où se cacher pour écrire et dormir.[3] L'image de Blanche, assise dans son appartement sombre, avec ses lumières faibles,[4] ses rideaux tirés,[5] ou ses volets fermés contre le soleil,[6] revient huit fois dans *A Misalliance*.[7] L'héroïne s'inquiète, car elle a de moins en moins envie de sortir[8] et de plus en plus envie de rentrer,[9] car cet appartement sombre représente pour elle un havre de paix et de sécurité.[10] Rachel appelle son petit appartement vide et blanc un "*bunker*" (*FFE* 107), ou encore un "*little concrete warren*" (*FFE* 123).

Cette tendance s'accentue avec l'âge. Après la mort de sa mère et de son mari, Fay, qui a alors cinquante ans, rêve d'un petit appartement

---

1 "feeling in sudden need of protection in the small sunny stony garden, Kitty rose and turned her steps towards home [...] In the flat - suddenly dark after the brightness outside..." (*PR* 96).

2 "It was peaceful in the kitchen, and safe, and I had no desire to move" (*LM* 173).

3 "Like this little house, so long her privante domain, a shell for writing in, for sleeping in..." (*HL* 120).

4 "Blanche's rooms, where the lamps were always low..." (*MIS* 34).

5 "As she sat in her dim drawing-room, curtained against the afternoon sun..." (*MIS* 131).

6 "the shuttered drawing-room..." (*MIS* 133).

7 *MIS* 7, 25, 34, 131, 133, 134, 147, 188.

8 "impelled by sheer inertia not to move from the flat, a worrying trend of which she was increasingly conscious" (*MIS* 25).

9 "She longed for home..." (*MIS* 133).

10 "safely at home again" (*MIS* 134).

à elle seule (*BL* 86), ensuite y passe de plus en plus de temps, assise dans l'obscurité toutes fenêtres fermées (*BL* 104, 117). Harriet aussi, a de moins en moins envie de sortir, et ceci depuis avant la mort de sa fille (*CE* 175). Après le décès d'Imogen, elle ne supporte plus la présence d'autres personnes dans son appartement suisse : "*What she craved was not so much death as silence*" (*CE* 241). Le dernier roman multiplie les références à l'atmosphère feutrée — "*the felt-lined quiet and obscurity*" (*FR* 18), "*emollient*" (*FR* 20) — et claustrophobe — "*this faded and claustrophobic bower*" (*FR* 19) — qui règne chez les Durrant, où l'air confiné est lourd et douceâtre.[1] Anna a beau avoir l'impression d'avoir échappé à une prison lorsqu'elle vend la maison de sa mère pour prendre un petit appartement (*FR* 107, 112, 140), une fois chez elle, elle se réfugie à nouveau derrière ses rideaux : "*She got up and pulled the red and white striped curtains, switched on the fire, creating an illusion of warmth and comfort*" (*FR* 44).

À l'intérieur de sa maison, la chambre, le lit, la nuit, le sommeil et le bain sont des refuges supplémentaires.[2] L'héroïne se réfugie dans sa chambre, qui est sombre, froide, tranquille et sans air, comme un tombeau. *Hotel du Lac* est le roman qui insiste le plus sur la chambre comme refuge contre le monde extérieur. Edith s'enferme constamment dans sa chambre d'hôtel,[3] aux couleurs beiges, aux lumières faibles et aux rideaux en dentelle : "*she wanted to be alone in her room.* [...] *In the dim pinkish room, so serious, so quiet, she sat down once more like an exile*" (*HL* 30). Sa chambre à Londres est aussi décrite comme sombre et froide (*HL* 120). Blanche hésite à sortir de sa chambre étouffante et calme — "*the stifling stillness of her bedroom...*" (*MIS* 152) — pour affronter le monde extérieur : "*And so she lingered in her bedroom and chose her armour with care*" (*MIS* 7). Harriet rêve d'une "chambre à elle" : "*She longed for a small remote sunny room to which she alone might have access* [...] *it was the*

---

[1] "The air felt heavy and sweetish, as if [...] the windows were never opened" (*FR* 16).

[2] La migraine peut aussi être considérée comme un moyen de s'isoler du monde extérieur, devenu insupportable. Lors des crises de migraine, les héroïnes se réfugient dans leur lit. Par exemple, Blanche parle de "the bubble of illness" (*MIS* 157).

[3] *HL* 9, 24, 30, 51, 65, 88, 115, 136, 171, 179, 183.

private place which she had never quite been permitted" (*CE* 64). L'ambiguïté que l'héroïne ressent envers son appartement se retrouve dans ses sentiments envers sa chambre, qui est à la fois refuge et prison — "*the prison of her bedroom...*" (*FR* 114).

Dans la chambre, c'est le lit qui attire irrésistiblement l'héroïne. La tendance de la première héroïne est à nouveau confirmée et accentuée avec le temps. Ruth va au lit très tôt et lit Balzac avant de sombrer dans un profond sommeil (*SL* 128). Kitty, qui est d'habitude couchée à neuf heures (*PR* 116), attend le moment où elle pourra se mettre au lit et lire et relire la carte postale reçue de Maurice (*PR* 101). Toutes les héroïnes se couchent tôt, afin de fuir la journée : "*the order of release: bed*" (*MIS* 15). Edith est au lit "trop tôt" (*HL* 61), "très tôt," parfois même avant le coucher du soleil (*HL* 122). Rachel dort pendant toutes ses vacances (*FFE* 169). Mimi passe ses journées à attendre la nuit, qui lui appartient.[1] Harriet pense qu'elle n'aurait pas dû se marier, car elle a trop besoin de sommeil![2] Lizzie aussi dit aimer aller au lit de bonne heure (*CE* 250). Après la mort de son mari, Fay se couche tôt, avec un livre.[3] *Brief Lives* répète plusieurs fois que Fay attend l'heure d'aller se coucher comme une délivrance : "*As soon as I could I got into bed* [...] *I would nervously count the hours that remained before I could go to bed*"(*BL* 98, 147).

Fraud insiste sur l'envie irrésistible et croissante qu'éprouve Anna de dormir : "'*I feel a heaviness, a drowsiness. I long for sleep, yet I wake up exhausted.*' [...] *she felt an immense desire to yawn, to lie down, to drift into sleep*" (*FR* 162, 171). Elle préfère la nuit au jour, le sommeil à la vie, qui lui semble trop "problématique."[4]

L'image du bain présente la même ambiguïté que celles de la maison, de la chambre et du lit tombeaux. Si (comme nous l'avons vu à propos de *A Friend from England*) l'eau représente "l'eau ophélisée,"

---

1 "enable her to get through the day as quickly and as quietly as possible and prepare the way for the night which is her own time" (*FF* 126).

2 "I sometimes think I should never have married because I need too much sleep" (*CE* 171).

3 "I discovered the pleasures of going to bed early, with a book" (*BL* 80).

4 "Such a sleep seemed preferable to life itself, for life was proving problematic" (*FR* 113).

la passion qui tue, dans l'ensemble de l'œuvre le fait de s'allonger dans un bain chaud procure un sentiment de sécurité que voudrait prolonger l'héroïne, comme l'exprime Frances : "*I lay in the water, the kindest of all elements, the one that welcomes and soothes and cradles you and from which it is difficult to break free*" (*LM* 174). Il paraît évident que cette eau du bain est associée au liquide amniotique, l'eau qui "berce" et qui "apaise" étant une image maternelle. Frances régresse dans l'élément liquide.

L'héroïne a effectivement tant de mal à se "libérer" du ventre maternel, qu'elle y revient symboliquement dans presque tous les romans, se réfugiant régulièrement dans un bain chaud. Le premier roman fait huit fois référence aux bains que prend Ruth, lorsqu'elle attend nerveusement Richard,[1] ou le Professeur Duplessis,[2] mais surtout quand elle est à Paris, loin de sa mère :

- "'*Are there any arrangements for having a bath?*'" (*SL* 91)
- "*And you can have your bath at six o'clock in the evenings* [...] *Since then, she had got used to shutting up her books in the Bibliothèque Nationale at five sharp, so that she could clock in in time for her bath.*" (*SL* 92)
- "*in Paris* [...] *having multiple baths...*" (*SL* 101)
- "*As she emerged from the bathroom...*" (*SL* 104)
- "*not go out after her bath...*" (*SL* 134)

Ces bains pris régulièrement à six heures du soir et après lesquels il ne faut plus sortir dans le froid, font immanquablement penser à ceux d'enfants. Kitty aussi prend un bain lorsqu'elle est particulièrement angoissée.[3] À la fin de *Look at Me*, alors que Frances est dans le désarroi le plus total, elle prend des bains à répétiton. Blanche (*MIS* 84, 127), Rachel (*FFE* 84, 127) et Fay (*BL* 104) prennent toutes des bains pour se réconforter.

---

1 "she made some sort of timetable [...] the bath..." (*SL* 50).

2 "But first a bath..." (*SL* 131).

3 - "She took a bath, ate another apple, got into bed and tried to read" (*PR* 78).
- "And now she was very tired herself, longing for a bath..." (*PR* 101).
- "Kitty Maule tried and failed to finish her cup of coffee, ate an apple instead, took a long cool bath..." (*PR* 166).
- "I shall feel better after a bath, she thought" (*PR* 183).

Si l'héroïne devance la mort en se retirant de la vie, c'est aussi pour mieux retrouver sa mère morte. C'est en effet la séparation avec sa mère qui est à l'origine de ses problèmes. Elle lutte pour s'affranchir du souvenir de sa mère, pour enfin pouvoir vivre sa vie, mais reste bloquée dans une nostalgie infinie de cette fusion originelle, qui ne fait que croître avec l'âge.

Le sentiment d'exil ("*homelessness*") qu'a l'héroïne date de sa naissance, du moment où elle fut séparée de sa mère. Lorsque Harriet dit : "*She felt homesick for the shop, for the back room...*"(*CE* 134), elle remonte le temps, au-delà du cadre de son enfance : "*Leaving home!* [...] *symbolically, had felt a yearning, a heaviness, an aching sense of loss...* (*CE* 161). C'est à la mort de sa mère que Fay constate que l'exil est inhérent à la condition humaine, puisqu'un jour on s'en va de chez ses parents, on grandit, on coupe le cordon, on naît : "*No home is perfect, except the home in which one has been happy, and that, somehow, is the home one leaves for ever*" (*BL* 95). Juste après ce décès, l'héroïne va chez le coiffeur et est frappée par la scène d'une petite fille, qui, paniquée par sa première coupe de cheveux, s'accroche à sa mère : "*What impressed me, and what I particularly remember, was the child's passionate attempt to re-enter her mother*" (*BL* 69-70).

Le terme "*home*" est clairement associé à la mère dans *Family and Friends* : lorsque Lautner épouse Mimi et peut enfin appeller Sofka "*Mama*," le narrateur explique le sens de ce terme: "*it means all the world to Lautner. It means coming home*" (*FF* 168). Lorsque Helen meurt dans le taxi qui la ramène à la maison avec sa fille, Ruth hurle : "'*Take me home. Take me home. Take me home.*' *Tears spurted from her eyes and her mouth opened like a child's. 'Take me home,' she chanted. 'Take me home.'*" (*SL* 164). La chambre dans laquelle l'héroïne se réfugie la nuit est explicitement comparée au ventre maternel par Mrs Marsh qui sent venir l'approche de la mort : "*homesick above all for my bedroom, so gloomy in daytime, so comfortingly womblike at night*" (*FR* 97). L'abri initial que l'héroïne veut retrouver est le giron de sa mère morte.

La nostalgie de la fusion originelle, du retour aux origines, se traduit par une reprise à l'infini du récit de la mort de la mère,

inoubliable et inacceptable. Ce "culte de la déesse-mère" rejoint "les plus anciennes démarches religieuses." Cette "commémoration sans fin du désastre premier" est en soi-même éternel recommencement.[1] Comme Virginia Woolf, pour qui la mort de sa mère "fut le plus grand désastre qui pût arriver,"[2] l'héroïne de Brookner ne parvient pas à se remettre du décès de sa mère, envers laquelle ses sentiments ambigus sont faits d'un mélange de haine, d'amour passionné et de culpabilité.

Providence est hanté par la présence de Marie-Thérèse, sur la mort de laquelle Kitty revient six fois (*PR* 18, 22, 85, 141, 163, 181), et sur laquelle se clôt le roman. Kitty pense à l'absence de sa mère lorsqu'elle accompagne Maurice visiter une cathédrale, lorsqu'elle raconte son passé à la vieille Mrs Bentley, elle n'oublie surtout pas de décrire la robe de mariée de sa mère.[3] À défaut de coudre une robe de mariée pour sa petite-fille, Louise lui fait une robe pour sa première conférence ; elle utilise alors un tissu qui avait été mis de côté pour Marie-Thérèse.[4] Le décès de sa mère lui est rappelé lorsqu'elle se rend au mariage de son cousin, Jean-Claude, et se trouve entourée de gens qui connaissaient Marie-Thérèse (*PR*163). Tous ses problèmes sentimentaux viennent de la mort de sa mère, décès qu'elle n'a jamais admis :

> *...the very reflection brought with it an echo of that terrible cry, 'Marie-Thérèse! Marie-Thérèse!' It was the source of all her woes. But that is over, she assured herself, struggling against despair.* (*PR* 181)

Et le roman se clôt à table, sur l'évocation de cette mort à une autre table.

Dans *Lewis Percy*, le récit revient six fois sur la mort de Mrs Percy (*LP* 31, 33, 36, 44, 49, 50). Lewis est hanté par le souvenir de sa mère, dont il ne peut accepter la mort : "*he knew that he would need the rest of his life to comprehend the fact that she was gone...*" (*LP*31).

---

[1] Didier 225, 226.

[2] Cité dans Didier 224.

[3] "Kitty was describing her mother's wedding dress, now shrouded in tissue paper, but still hanging in her grandparents' flat..." (*PR* 85).

[4] "the honey-coloured silk, which had been wrapped in black tissue paper since the death of Marie-Thérèse, for whom it had been destined, would finally be made into a dress..." (*PR* 141).

Il se sent éternellement coupable de l'avoir quittée pour aller étudier à Paris. La bibliothèque où elle empruntait des livres sera toujours imprégnée de la présence[1] de celle qui fait partie intégrante de son enfance.[2] Après son mariage, le récit ne revient plus sur la mort de Mrs Percy, sauf une fois, lorsque Lewis va être père (*LP* 167). Si son mariage est un échec, c'est parce qu'il a épousé Tissy pour essayer de remplacer le vide laissé par sa mère et l'a idéalisée tout comme il idéalisait sa mère.

Latecomers reprend deux fois la dernière image qu'a Fibich de sa mère s'évanouissant sur le quai de la gare à Berlin (*L* 144, 214-215) et il finit par comprendre que c'est le sentiment de culpabilité de l'avoir laissée à son triste sort qui est à l'origine de son angoisse permanente. Dans *Look at Me*, même si la mort de la mère de Frances n'est que brièvement évoquée en analepse externe, sa présence, entretenue par la vieille bonne, hante l'appartement. Et le roman se termine sur le souvenir de cette mère. Dans *Family and Friends*, Sofka, la matriarche meurt peu avant la fin du roman, mais survit par sa fille, Mimi, qui lui ressemble de plus en plus et prend sa place à la tête de la maison familiale. Le roman s'achève sur une photographie de Sofka entourée de sa descendance. Dans *A Friend from England*, Rachel remplace sa mère par Dorrie, qui, elle aussi, meurt.

Dans *Brief Lives* Fay, en vieillissant, revient de plus en plus souvent sur la mort de sa mère, qui signale pour elle la fin de sa jeunesse.[3] Fay est plus affectée par la mort de sa mère, qui lui fait revivre son enfance,[4] que par celle de son mari, sur laquelle le récit ne revient pas, car cette relation fusionnelle ne peut être remplacée par un homme : "*I was very lonely in the weeks that followed my mother's death. I knew that I should never again be all the world to anyone, as it says in the songs*" (*BL* 69). L'homme enlève l'héroïne à sa mère. Fay, dans *Brief Lives*, constate que si Julia a retenu une certaine innocence[5]

---

1 "He would always see her here..." (*LP* 49).

2 "His boyhood, the last days of which he was sorrowfully living, would remain imprinted with his mother's quiet habits..." (*LP* 49-50).

3 "What youthfulness I had left deserted me: it was as if she had taken it with her" (*BL* 75).

4 "childish memories assailed me" (*BL* 75).

5 "I had always wanted to be good, yet turned out to be flawed. Julia, though impossible, was

c'est parce qu'elle est toujours restée près de sa mère : "*Maybe, like Julia, I should never have left my mother*" (*BL* 148).

Il n'y a que la mort qui peut réunir à nouveau l'héroïne à sa mère, et finir de boucler la boucle : "*At the end they were as one again. Death, and the prospect of life without one another had reunited them as birth had once done*" (*FR* 43). Le désir exacerbé de sommeil qu'éprouve Anna, la dernière héroïne, représente un désir de mort, qui la réunirait enfin à sa mère :

> *She went to bed earlier and earlier, for the night thoughts were precious to her. Only then, in her solitude, did she seem to join her mother, whose presence was always in a corner of her consciousness. Lying down she found not only peace but her essential self, her loving self, when love came easily and was met with equal love, before cruelty and loss had taken their toll.* (*FR* 68)

Look at Me associe clairement le sommeil à la régression, à la mort et à la mère, et le lit au tombeau. Lorsqu'elle se sent abandonnée de James, Frances éprouve aussi une "fatigue extrême" (*LM* 180), ainsi qu'un besoin irrésistible de sombrer dans un profond sommeil, qui ressemble à la mort : "*I fell into a deep death-like sleep that lasted all the way through until the morning* [...] *I would sit up in bed* [...] *I would drift off again, and feel the heaviness pulling me down*" (*LM* 130). Elle explique pourquoi elle s'épuise jusqu'à tuer toute pensée avant de tomber dans son lit : "*if I did not so exhaust myself I would feel that I was entering a tomb, rather than a perfectly ordinary bed*" (*LM* 169). Elle parle de sommeil en termes d'obscurité — "*blackness* [...] *black and undisturbed sleep* [...] *dense, thick, engulfing...*" (*LM* 177) — et de régression — "*this state of total regression*" (*LM* 177) — et l'associe à un état de deuil — "*a mood of lethargy that was almost one of mourning*" (*LM* 180).

L'héroïne de *Look at Me* régresse, à travers un sommeil profond comme la mort, pour se retrouver, habillée dans la chemise de nuit de sa mère,[1] dans la chambre de sa mère où rien n'a été déplacé,[2] et, de

---

somehow uncompromised." (*BL* 139).

[1] "I put on the nightgown, a white nightgown [...] It was one of the nightgowns I had bought for my

plus, dans le lit — qu'elle compare à un "tombeau"[1] — où est morte sa mère. Et c'est là, confinée derrière la porte fermée à double tour par Nancy, murée par l'obscurité qu'elle perçoit par la fenêtre — "*The window, black with night, shuts me in...*" (*LM* 191) — qu'elle entend la voix de sa mère défunte. C'est lorsqu'elle est ainsi coupée du monde des vivants que la mémoire se déclenche et elle prend sa plume pour écrire : "*A voice says, 'My darling Fan.' I pick up my pen. I start writing*" (*LM* 192).

Ainsi les images récurrentes de Brookner, qui minent la logique apparente d'une écriture traditionnelle, nous permettent d'entrevoir le paysage mental et affectif de l'écrivain, qui dit à Haffenden l'année où elle commença à écrire des romans : "*I feel I could get into the Guinness Book of Records as the world's loneliest, most miserable woman!*"[2] Ce nombrilisme, voire narcissisme, est signalé par Julia Kristeva, dans son ouvrage *Soleil noir, dépression et mélancolie*, comme faisant partie ses symptômes de l'ensemble mélancolico-dépressif féminin : "La dépression est le visage caché de Narcisse..."[3]

Sans pour autant vouloir nous ériger psychanalyste ou psychologue, il est frappant de constater combien l'héroïne de Brookner présente des symptômes décrits par Kristeva, dans cet ouvrage que nous avons découvert seulement après avoir écrit tout ce qui précède, et résumés dans la description de l'état extrême de l'une de ses patientes :

> Anne se plaint [...] d'états d'abattement, de désespoir, de perte du goût de la vie, qui la conduisent fréquemment à se retirer des jours entiers dans son lit, refusant de parler et de manger [...] Cette intellectuelle parfaitement insérée [...] dévalorise cependant toujours son métier et ses réalisations, se disant "incapable", "nulle", "indigne" [...] le rapport conflictuel qu'elle entretient avec

---

mother" (*LM* 175).

2 "She always wanted everything to stay the same [...] her clothes were still hanging in the wardrobe..." (*LM* 176).

1 "if I did not so exhaust myself I would feel that I was entering a tomb, rather than a perfectly ordinary bed" (*LM* 169).

2 Haffenden 75.

3 Kristeva 15.

sa mère [...] le fond de mon chagrin demeure intouchable...[1]

Sur cette tristesse infinie, qui peut être "en partie biologique,"[2] et qui hante les héroïnes de Brookner, Kristeva dit ceci : "La tristesse est l'humeur fondamentale de la dépression [...] le chagrin est la manifestation majeure qui trahit le désespéré. La tristesse nous conduit dans le domaine énigmatique des affects : angoisse, peur..."[3]

C'est le désespoir de l'héroïne brooknerienne qui lui donne "une vie invivable, chargée de peines quotidiennes, de larmes avalées ou versées, de désespoir sans partage, parfois brûlant, parfois incolore et vide. Une existence dévitalisée, en somme, qui, quoique parfois exaltée par l'effort [fait] pour la continuer, est prête à basculer à chaque instant dans la mort." Elle vit effectivement un "ralentissement moteur, affectif,"[4] une "mort vivante,"[5] une vie faite d'attente passive, d'enfermement progressif menant à la mort. "Le mélancolique avec son dedans chagrin et secret est un exilé en puissance..."[6]

La nostalgie manifestée par les romans de Brookner, ainsi que le retour obsessionnel vers le passé, dans lequel est inscrit l'avenir, font aussi partie de ces symptômes. Selon Kristeva, le mélancolique vit dans une "temporalité décentrée," qui "ne s'écoule pas" :

> ...*un moment* bouche l'horizon de la temporalité dépressive, ou plutôt lui enlève tout horizon, toute perspective. Fixé au passé, régressant [...] le mélancolique est une mémoire étrange : tout est révolu, semble-t-il dire, mais je suis fidèle à ce révolu, j'y suis cloué, il n'y a pas de révolution possible, pas d'avenir... Un passé hypertrophié, hyperbolique, occupe toutes les dimensions de la continuité psychique. Et cet attachement à une mémoire sans lendemain...[7]

C'est "la séparation avec l'objet qui ouvre la phase dite

---

[1] Kristeva 67.
[2] Kristeva 45.
[3] Kristeva 31.
[4] Kristeva 46.
[5] Kristeva 13, 14.
[6] Kristeva 74.
[7] Kristeva 71.

dépressive."[1] La mélancolie "s'affirme dans le doute religieux."[2] Mais c'est l'obsession que manifeste l'héroïne de Brookner pour la mort de sa mère qui serait la cause première de son désespoir. À l'origine de cette tristesse fondamentale serait le "*deuil impossible de l'objet maternel*,"[3] le deuil inaccompli parce que jamais accepté[4] par l'héroïne qui "n'arrive précisément pas à perdre"[5] sa mère.

La répétitivité et la monotonie de ces romans, qui minent l'écriture en apparence raisonnable, qui inscrivent la figure du cycle dans les tréfonds de l'œuvre, seraient l'expression typique de la mélancolie : "Un rythme répétitif, une mélodie monotone, viennent dominer les séquences logiques brisées et les transformer en litanies récurrentes, obsédantes."[6]

Kristeva nous dit que "le désespéré devient un hyperlucide." Si les textes de Brookner procurent un tel sentiment d'absence d'action, mal supporté par certains critiques, c'est parce qu'"il ne se produit que l'essentiel." Béatrice Didier définit "l'essentiel" dans l'écriture féminine comme "la naissance, la croissance des enfants, la mort et la succession des enfants."[7] Mais chez Brookner il y a subversion, "l'essentiel" concernant davantage l'absence de croissance et de succession, qui donne lieu à une "mort dans la vie," et qui annonce la fin à venir. Brookner peut bien être qualifiée de "one of the bravest novelists around,"[8] dans la mesure où elle ne cherche pas à se distraire, ni à distraire, mais a le courage d'examiner l'écart qu'il y a d'une part entre le désir d'amour, d'appartenance, de "place au soleil" qu'a tout individu au fond de lui et de l'autre, la réalité fondamentale de la vie, qui est la séparation, débutant avec la déchirure de la naissance et se terminant

---

[1] Kristeva 74.

[2] Kristeva 18.

[3] Kristeva 19.

[4] Kristeva ajoute : "en raison de quelque défaillance paternelle." Or, nous avons vu que chez Brookner le père est absent.

[5] Kristeva 55.

[6] Kristeva 45.

[7] Didier 152.

[8] Compte rendu de *Brief Lives*. *The Guardian Weekly* vol. 143 (septembre 1990): 29. Coe, Jonathan. "The Chilly Arcady of Childhood's End."

avec la mort, retour ou départ solitaire vers l'inconnu. L'auteur se qualifie elle-même de "courageuse" : "*I think I've been very brave, and I wish I'd never started.*"[1] "Pris entre un réel qui n'offre aucune possibilité d'espérer et des songes creux qu'on n'a garde d'entretenir, privé de toute marge de manœuvre, le personnage est condamné à une sorte de mort dans la vie."[2] Les romans sont ambitieux et sérieux : la vie, rien que la vie, avec ses questions sans réponse. "Le déprimé ne parle de rien, il n'a rien dont parler," sauf de "la Chose," : "Cette Chose totale et insignifiable est insignifiante : c'est un Rien, son Rien, la Mort."[3]

Kristeva ajoute que, chez le mélancolique, le "ralentissement moteur [...] peut s'accompagner [...] d'un processus cognitif accéléré et créatif" ; le mélancolique est "un intellectuel capable de brillantes constructions... abstraites."[4] Paradoxalement, la tristesse qui imprègne l'œuvre de Brookner et la sape de l'intérieur, non seulement est une défense contre le morcellement de la personnalité et un rempart contre la folie,[5] mais est à l'origine même de son écriture. L'écriture est cette "carapace," cette "armure," ce "masque," dont parle l'héroïne ; mais sans ses "accès mélancoliques" latents, qui surgissent de temps en temps, il n'y aurait pas d'écriture. C'est cette tristesse, ce sentiment de manque, qui poussent Brookner à écrire. Il serait réducteur de ne voir que l'expression du mal-être de l'auteur dans cette mélancolie qui imprègne ses romans, car c'est de cette tristesse que découle son œuvre. L'écriture de Brookner s'inscrit dans l'écart qui se creuse entre désir et réalité. Comme le dit Anna : "*There was too much distance between what she desired and what was offered*" (*FR* 197-198). Du manque de l'auteur surgit l'œuvre.

Si l'écriture est un moyen pour l'écrivain de "mettre de l'ordre"

---

[1] Barber 27.
[2] Jordis 69.
[3] Kristeva 62-63.
[4] Kristeva 70, 74-75.
[5] Kristeva 29, 53.

dans sa vie, ainsi qu'une façon d'exorciser ses angoisses, elle est aussi un refuge, une manière de combler le vide de sa vie, de survivre, de ne pas sombrer, comme elle l'exprime très clairement dans ses premières entrevues.[1] Ainsi dit-elle à Haffenden : "*you write novels out of that sense of injustice . . . or you go under.*"[2] Les propos qu'elle tient à Guppy sont encore plus explicites : "*Writing is a very lonely activity* [...] *If I were happy, married with six children, I wouldn't be writing. And I doubt if I should want to* [...] *Writing has freed me from the despair of living.*"[3] Dans *Look at Me*, dans lequel le cri de cœur geignard de l'héroïne — "'*Look at me!*'"— est réitéré sept fois (*LM* 15, 20, 85, 126, 133, 158), la franchise, certes un peu agaçante, de Frances fait écho aux propres mots de l'artiste :

> *It was then that I saw the business of writing for what it truly was and is to me. It is your penance for not being lucky. It is an attempt to reach others and make them love you. It is your instinctive protest, when you find you have no voice at the world's tribunals, and that no one will speak for you.* (*LM* 84)

L'écriture est un moyen de combler le vide créé par le manque d'amour et de rappeler aux autres que l'on existe : "*That is why I write, and why I have to. When I feel swamped in my solitude and hidden by it, physically obscured by it, rendered invisible, in fact, writing is my way of piping up. Of reminding people that I am here*" (*LM* 19).

Par la projection et par la répétition obsessionnelle de son conflit intérieur, la romancière manifeste incontestablement sa volonté de le résoudre. Le réalisme qui imprègne tout chez Brookner, même la description de l'angoisse devant la fuite du temps, sert à exorciser la peur, en la décortiquant, en l'étalant, en la rendant tangible, voire plate, banale, étriquée et mesquine, et finalement en la renversant. L'écriture de Brookner objective sous forme d'images concrètes les principaux événements (ou non-événements) de son existence et de son

---

[1] Après lesquels elle se renferme, comme par peur d'en avoir trop révélé.

[2] Haffenden 60.

[3] Guppy 151.

mode de vie. Par la création littéraire, l'auteur "transpose l'affect dans les rythmes, les signes, les formes."[1] Par l'écriture, elle triomphe de la tristesse. Plutôt que de sombrer dans sa mélancolie, elle la transforme en création littéraire, comme l'exprime si bien Mauron : "Si le moi de l'écrivain est faible ou passif [...] il deviendra le serviteur de son inconscient ; l'œuvre écrite se transformera en rêve [...] Si, au contraire, le moi de l'écrivain est fort, il va capter l'énergie de la fantaisie inconsciente et la faire travailler..."[2] Dans les termes de Barthes, l'écriture naît de ce que l'auteur "maîtrise le corruptible et convertit la négation de la mort en puissance de travail..."[3]

L'œuvre de Brookner met à nu la relation entre la mort, la mère et la création littéraire, que l'on retrouve si souvent chez les critiques et philosophes, et telle que la décrit Barthes dans *La Chambre claire* :

> Si, comme l'ont dit tant de philosophes, la Mort est la dure victoire de l'espèce, si le particulier meurt pour la satisfaction de l'universel, si, après s'être reproduit comme autre que lui-même, l'individu meurt, s'étant ainsi nié et dépassé, moi qui n'avais pas procréé, j'avais, dans sa maladie même engendré ma mère. Elle morte, je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur (l'espèce). Ma particularité ne pourrait jamais plus s'universaliser (sinon utopiquement par l'écriture, dont le projet, dès lors, devait devenir l'unique but de ma vie). Je ne pouvais plus qu'attendre ma mort totale...[4]

Puisque Brookner n'a pas pu elle-même participer au cycle de l'éternel retour, de l'éternel recommencement, en participant à la continuité familiale, en ayant des enfants, elle s'y inscrit par l'écriture. L'écriture fournit le chaînon manquant. Pour Charles Mauron, la création correspond "biologiquement [...] au double instinct de conservation et de reproduction."[5] Le secret de toute l'œuvre de Brookner se trouve dans cette obsession de la continuité familiale, qui, seule, peut contrecarrer les effets destructeurs du temps. L'échec,

---

[1] Kristeva 33.

[2] Mauron 215.

[3] Barthes, *La Chambre claire* 141.

[4] Barthes, *La Chambre claire* 113.

[5] Mauron 233.

l'incapacité de l'héroïne à se reproduire, qui s'inscrit dans la béance créée par les paradoxes de l'œuvre, se transforme en espoir par l'écriture qui permet de triompher de la mort en régressant dans le temps.

Ce que dit Béatrice Didier à propos de Virginia Woolf, et qu'elle qualifie comme "peut-être le fondement de toute écriture," comme "son sens premier et magique." est mis à nu par l'écriture de Brookner :

> L'écriture, en permettant d'évoquer les morts, va donc créer un sens à la vie : ainsi l'écriture devient rite, et remplit ces deux fonctions fondamentales de toute religion et plus visiblement encore des premiers cultes : établir un contact avec les morts, avec l'au-delà, créer du symbolique, du sens, et, comme tel, tâcher de triompher de l'absurde du monde des vivants.[1]

Redevenir la mère, revenir à un stade pré-natal, équivaut à retrouver ceux qui vous ont précédé. Selon Béatrice Didier, "retrouver l'enfance, c'est encore retrouver des êtres, le plus souvent ressusciter des morts dans l'évocation d'une certaine continuité familiale."[2] Les morts continuent à vivre dans la mémoire des vivants, comme le dit Kitty : "*Her mother was there, and her grandmother and grandfather; they would continue, long after their own deaths, as parents, racial memories...*" (*PR* 5). L'héroïne cherche à "remonter toujours plus loin dans le passé, comme si, derrière son enfance, elle pouvait retrouver d'autres enfances, jusqu'à l'enfance du monde."[3] Cette vie collective qui circule vient de la mère et, dans les romans de Brookner, les hommes sont, en grande partie, absents, exclus de la succession du pouvoir. Non seulement l'écriture permet de retrouver les morts (ou la morte), mais elle est un moyen de s'immortaliser, de continuer à exister, surtout si on n'a pas pu le faire par sa descendance. Lorsque la romancière ne sera plus là, il ne restera que ses livres pour témoigner de sa vie et pour la perpétuer.

---

[1] Didier 224.
[2] Didier 25.
[3] Didier 25.

Si Brookner meurt à la vie, c'est pour renaître par l'écriture : la vie perdue est retrouvée, comme le temps de Proust, et ainsi que le résume Mauron :

> Elle [la création] affirme l'absurde, le miracle d'un temps coulant en sens inverse du temps entropique, la victoire positive sur la mort. C'est pourquoi elle implique un néant préalable, lui-même précédé (si le mot n'avait déjà perdu tout son sens) par un Etre absolu. A ces termes initiaux, insaisissables par l'intelligence, nous pouvons du moins donner un sens affectif. Avant tout éveil de la conscience chez l'enfant, nous pouvons supposer un état de communion totale avec la mère. La conscience naît, sans doute, avec le sentiment que cet état est perdu. C'est une conscience de solitude et de néant. La création correspondrait à une mère retrouvée...[1]

Durand cite Éliade pour affirmer la même chose : "“La vie n'est rien d'autre que le détachement des entrailles de la terre, la mort se réduit à un retour chez soi...”"[2] L'héroïne de Brookner régresse, remonte le temps, pour se retrouver dans le ventre maternel, mais c'est une régression réversible, dans la mesure où elle mène à une (re-)naissance. C'est ce qui explique la contradiction apparente dans les termes d'Anna lorsqu'elle dit à propos de la mort de sa mère, " *Death and the prospect of death had reunited them as birth had once done*" : l'héroïne ne se contente pas de retrouver un état de fusion initial avec la mère à travers la mort, mais, à partir de là, elle renaît par l'écriture.

La structure du cercle et du cycle sont les images mêmes de l'ambiguïté (comme présence simultanée d'éléments opposés) fondamentale des romans de Brookner, qui se subvertissent en s'écrivant. La structure du cercle (qui se manifeste par les retours vers le passé, que ce soit au niveau de l'intrigue ou à celui des procédés stylistiques) ramène au point de départ, enferme, mais toutefois permet un nouveau départ. Celle du cycle (qui se manifeste par la répétition et par le retour aux origines afin de renaître) suppose un recommencement, mais sans fin, sans répit ; il suppose donc en même temps la joie du renouvellement et l'absurdité ou le malheur d'une tâche toujours à recommencer. Le thème du retour (qui est à la fois

---

[1] Mauron 233.

[2] Durand *Les structures anthropologiques* 269.

desir et peur du retour) au giron maternel est lié contradictoirement à la mort, qui est associée à la possiblité de renaissance. D'une part, il y a le thème de l'irréversibilité du temps, du destin, et, d'autre part, une structure qui manifeste un désir de réversibilté de ce même temps. L'écriture, comme pratique, confirme la vie, puisqu'elle est un moyen d'exorciser ses angoisses (pour les héroïnes, comme pour Brookner), de "prendre la relève" de la vie, de lutter contre la dépression. Toutefois, l'écriture comme ensemble de procédés stylistiques (répétitions, structures temporelles en analepse) et de thèmes récurrents, nie la vie, puisqu'elle condamne à une répétition sans fin de la même quête vouée à l'échec. L'écriture, ironiquement, nie et confirme à la fois la vie.

CONCLUSION

Avec un écrivain comme Brookner, parler de la "mort de l'auteur" serait probablement un non-sens. Ses romans présentent un aspect autobiographique certain, qui explique leur inspiration étroite, perçue comme agaçante par certains lecteurs, surtout masculins.

Nous avons évoqué, dans le premier chapitre de cette étude, le lien étroit existant entre la vie de l'auteur et celle décrite dans ses romans. L'attitude paradoxale qu'adopte Brookner dans ses interviews témoigne d'une espèce de dédoublement. D'une part, elle refuse qu'on l'identifie à ses protagonistes : "*I think they* [les critiques] *made the initial mistake of identifying me with my female protagonists.*"[1] Elle se réjouit du fait que Rachel, dans *A Friend from England*, est bien trop "émancipée" pour que l'on puisse croire qu'elle est à l'image de son auteur.[2] Une autre stratégie pour tromper le lecteur est de créer un personnage principal masculin, comme Lewis Percy. Mais d'autre part, elle admet partager le tempérament, les espoirs et les déceptions de la plus "romantique" de toutes ses héroïnes, Edith Hope.[3] Elle dit clairement que Mimi, dans *Family and Friends*, est sa mère et que ce roman représente sa propre famille.[4] Elle admet que *A Start in Life* est un roman autobiographique[5] et dit : "*One has to use one's own life; one has no other material.*"[6] Ou encore: "*It seems to me that the novels one*

---

[1] Guppy 165.

[2] Guppy 167.

[3] Kenyon, *Women Writers Talk* 14.

[4] "It's my family [...] My mother was Mimi, the good daughter, who stayed at home." Kenyon, *Women Writers Talk* 16, 18.

[5] Guppy 150.

[6] Haffenden 69.

writes are so rooted in one's pathology that it would be as difficult to explicate them as it is to extract them."[1]

L'interprétation de l'œuvre romanesque de Brookner comme émanation de sa vie et de son tempérament est confirmée par l'approche qu'adopte l'historienne de l'art lorsqu'elle étudie des tableaux ou des œuvres littéraires, attitude qui lui a d'ailleurs valu de nombreux reproches.[2] Ainsi elle écrit. dans son introduction à *Genius of the Future* :

> *...the art criticism of Diderot, Stendhal. Baudelaire, Zola, the Goncourts, and Huysmans exudes a particularly strong flavour of personality* [...] *Like travellers embarking on fairly alien shore, they tell us more about their own journey than about their point of arrival* [...] *The genre* [art criticism] *was* [...] *the field in which the man of letters could* [...] *let slip some information about himself.*[3]

Sa remarque à propos de Stendhal pourrait s'appliquer à sa propre écriture : "*Stendhal's aesthetic system was based on a concept which had its roots in the whole personality...*"[4] Et ce qu'elle dit sur Delacroix pourrait tout aussi bien s'appliquer à elle-même : "*Delacroix very much resented Baudelaire's whole-hearted annexation not only of his works but of his intentions. Delacroix hated to be interpreted or to have his motives uncovered.*"[5]

Si l'auteur exprime une si grande méfiance à l'égard des critiques, donnant raison à quatre-vingt-dix pour cent au "cliché" qui affirme que tout auteur souffre aux mains du critique insensible,[6] et si elle essaie de décourager toute tentative de creuser sous le contenu manifeste, qui suffit à assurer la lecture et la vente de romans en

---

[1] Interview d'Anita Brookner. *The Living Novelist.*

[2] On a reproché à l'historienne de l'art une approche trop littéraire, voire imaginative, psychologique et biographique. Brookner en est elle-même consciente : "I see myself as a speculative art historian rather than a scholar, and I am sometimes worried that I might not be rigorous enough." Kenyon, *Women Writers Talk* 10.

[3] Brookner, *Genius* 4.

[4] Brookner, *Genius* 59.

[5] Brookner ajoute, deux pages plus loin : "the perception remains so acute that one can almost understand Delacroix's distaste at being tracked down by this specialist in emotional subtleties." Brookner, *Genius* 79.

[6] "It is a cliché of the Romantic legend [...] that the artist, whether he be painter or poet, inevitably suffers at the hands of the uncomprehending critic. Like all clichés, this one is perhaps ninety per cent true." Brookner, *Genius* 85.

apparence faciles à lire, c'est justement parce que son œuvre a son origine dans les problèmes d'une vie. Il n'est pas étonnant que l'auteur, après avoir trop révélé dans ses premières interviews, devienne de plus en plus réservée. Et ce n'est qu'au terme de cette étude que nous pouvons pleinement expliquer le refus total qu'a manifesté Brookner de coopérer avec quiconque voudrait entreprendre une thèse sur des romans qui remplacent en fait une psychanalyse.[1] L'intention de Brookner, le sens de son œuvre, le pourquoi de sa création s'expliquent par cette forme autobiographique.

Le "mythe personnel" de l'auteur, fait de solitude et de mélancolie, et qui résiste à la superposition des romans, tel qu'il nous a été révélé par les images obsédantes, est confirmé par une comparaison entre l'héroïne et l'écrivain. Toute l'œuvre de Brookner présente la "valeur biographique" telle qu'elle est définie par Bakhtine pour le "roman biographique,"[2] à propos duquel il dit ceci : "il n'y a jamais eu de forme pure dans le roman biographique. Il y a un principe biographique (autobiographique) de structuration du héros dans le roman..." De plus, nous pouvons noter qu'à chaque fois que ces "valeurs biographiques" sont respectées par les textes, elles présentent des parallèles frappants avec ce que nous savons sur la vie de l'auteur, ce qui confirme que le principe à l'œuvre dans les textes est *auto*biographique.

Le rapport auteur-héroïne correspond bien à celui du texte autobiographique. L'auteur se situe en effet au plus près de son héroïne unique ; elles participent du même monde spatio-temporel et des mêmes valeurs. Il n'y a pas de frontière tranchée pour les délimiter. Nous avons vu que héroïne, focalisatrice et narratrice sont, la plupart du temps, "interchangeables" ; Brookner se glisse dans son œuvre à travers "l'autre possible" : sa protagoniste-narratrice. Derrière Ruth,

---

[1] Voir, dans l'annexe II, la réponse de l'auteur à une demande de rencontre.

[2] Bakhtine, *Esthétique de la création* 157-172, et 221-224. Bakhtine distingue deux types biographiques de base : l'aventure héroïque et le roman biographique socio-domestique. C'est à ce deuxième type que correspondent l'ensemble des romans de Brookner.

Kitty, Edith, Blanche ou Fay, il existe "la réalité d'un surmoi féminin,"[1] que Bakhtine appelle l'"auteur objectivé." L'héroïne-narratrice, auteur de la biographie, est "l'autre possible" de Brookner elle-même. L'héroïne est la représentation de l'auteur, qui se dédouble pour pouvoir se voir. Elle "s'imite," comme Barthes dit qu'il fait devant l'objectif, elle "se fabrique un autre corps."[2]

Parce que son existence est vouée à la passivié, à l'exil et à la mort, l'héroïne (ou Brookner) doit écrire. Inversement, pour écrire, elle doit avoir une existence passive. Elle utilise cette passivité imposée par les circonstances, elle l'accentue, afin de la vaincre. Pour vivre son vécu, Brookner doit s'abstraire d'elle-même. Pour écrire sa vie, elle doit mourir à la vie. Pour être active en tant qu'écrivain et s'occuper de donner forme à sa vie, son existence doit devenir une activité passive. C'est pourquoi l'héroïne n'agit pas, elle ne s'occupe que d'observer. L'héroïne-narratrice est représentée du dedans, elle vit sa rêverie, ses propres souvenirs, laissant à l'auteur le soin de les transcrire. Par contre, les autres personnages sont des types, qui sont décrits de l'extérieur, à travers la conscience de l'héroïne.

L'image de l'héroïne correspond aussi à celle du "roman biographique" ainsi défini. Bien que la biographie de l'héroïne constitue le sujet principal des romans, l'image de l'héroïne elle-même est "dépourvue d'un devenir véritable, d'une évolution" : la vie de l'héroïne (sa destinée) s'élabore, évolue, tandis qu'elle demeure inchangée. Ses traits ont un caractère figé. Les événements ne la façonnent pas elle, mais sa destinée. "L'attention se concentre sur [...] ses actes [...] sur les formes que prennent sa destinée, son bonheur..."

Concernant le physique, la personnalité et le comportement social, les ressemblances entre Brookner et son héroïne sont frappantes. Physiquement, l'auteur est petite, mince, voire frêle, avec de beaux yeux bleus (comme Anna dans *Fraud*), des cheveux légèrement roux (les beaux cheveux roux des protagonistes reviennent souvent dans toute l'œuvre) et s'exprime de façon claire et posée (comme Kitty dans *Providence*). Elle s'habille de façon très élégante et soignée, plutôt à la

---

[1] Mauron 221.

[2] Barthes, *La Chambre claire* 25 et 29.

française. Éminemment passive de nature, effacée et silencieuse en groupe, elle a tendance à fuir la société, qui la relègue dans le rôle d'observatrice à l'écoute des autres.

Dans le roman biographique (socio-domestique), "le monde revêt un caractère particulier," nous dit Bakhtine. "L'histoire n'est pas une force organisatrice de la vie ; l'humanité des autres dont participe et dans laquelle se situe la vie du héros est donnée sous l'angle non plus historique, mais social." Cette histoire sociale ne saurait être une simple toile de fond, mais, "la généalogie, la famille, la nation [...] la classe sociale, l'époque, l'idée de [...] la filialité," autrement dit "la situation, la profession, la naissance [...] déterminent consubstantiellement la vie."

L'ancrage des romans de Brookner dans le temps et dans l'espace, dans un milieu bien défini, n'ont pas pour but de faire une étude historique, ni de fournir une simple toile de fond. L'auteur fait participer son héroïne à une société et à un système de valeurs dans l'unique but de la déterminer socialement, d'expliquer ce qu'elle est et de mieux cerner ses motivations.

Le passé familial de l'héroïne ressemble à celui de Brookner. Comme son auteur, l'héroïne est née en Angleterre, à Londres, et a des origines juives continentales. L'ambiance familiale triste et pesante de l'enfance de Ruth et de Kitty évoque celle de Brookner, dont les parents vivaient chez sa grand-mère. La mère de Ruth dans *A Start in Life* est actrice et celle de Fay dans *Brief Lives* fut chanteuse, telle Maude Shiska, la mère de Brookner. Le père de Frances, dans *Look at Me* et M. Dorn dans *Family and Friends* furent à la tête d'une affaire familiale prospère "importée" d'Europe centrale, qui rappelle celle de la famille Brookner. L'héroïne, enfant unique, se différencie de sa famille et s'intègre davantage au pays d'accueil par ses études et sa carrière, tout comme l'a fait son auteur.

L'enfance et l'éducation de la protagoniste font écho à celles de l'auteur. Ses souvenirs d'enfance sont tristes, avec la même impression d'un père absent et d'une mère exclusive et égoïste, qui n'était pas heureuse et qui ne remplit pas son rôle de "guide," mais qui était néanmoins exigeante envers sa fille unique. L'héroïne et l'auteur reçurent toutes deux une éducation victorienne et livresque similaire.

La "middle-class" dont fait partie l'héroïne, et à laquelle se limite l'action des romans, est identique à celle de la romancière, dont le petit appartement à Chelsea rappelle ceux des héroïnes. Ses trajets à travers Londres, entre *Elm Park Gardens* et l'Institut *Courtauld* ou entre *Chelsea* et le centre commercial de Londres sont plus ou moins les mêmes que ceux qu'empruntent les protagonistes. Vu son métier, l'auteur a dû beaucoup fréquenter les bibliothèques et les musées de Londres, notamment la *National Gallery* où va si souvent méditer Blanche dans *A Misalliance*.

L'auteur et l'héroïne participent aussi au même univers temporel. "La particularité essentielle qu'offre le roman biographique c'est qu'on y voit apparaître le temps biographique," nous dit Bakhtine. Ce type de roman "ne connaît pas le temps historique," car "la vie biographique ne peut pas se faire hors d'une époque" et est "figurée, avant tout par les générations."

Il y a correspondance approximative entre l'âge auquel Brookner commença à écrire des romans (elle avait cinquante-trois ans en 1981) et l'âge auquel l'héroïne se penche sur sa vie (Ruth, sa première héroïne en a quarante lorsqu'elle passe en revue son existence, et Anna, la dernière en a cinquante). Les coïncidences entre l'héroïne et son auteur sont renforcées et confirmées par le fait que l'héroïne appartient à la même génération que l'auteur, qui est née en 1928 ; ses parents sont de la génération des parents Brookner, nés au début du siècle. Dans l'ensemble, l'action principale des romans, qui concerne la vie adulte des protagonistes, se situe dans des années de plus en plus avancées dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Le vieillissement de l'héroïne suit celui de Brookner dans le temps : la protagoniste est enfant lors de la deuxième guerre mondiale, elle "débute dans la vie adulte," après de longues études, vers la fin les années cinquante et vieillit dans les années 1980. Dans les derniers romans, l'héroïne commence à entrevoir sa propre mort, qui ne peut pas intervenir dans l'œuvre elle-même, car Brookner ne saurait décrire au passé sa propre mort.

"Sur cette base temporelle, le roman biographique présente en gros plan les événements particuliers et les péripéties." Le sujet des

romans de Brookner, qui examinent différentes "tranches de vie" de l'héroïne qui vieillit, est celui du roman biographique, qui "est bâti sur "les moments typiques et fondamentaux de toute vie humaine — sur la naissance, l'enfance, les années d'étude, le mariage, l'aménagement d'un destinée humaine, les travaux et les jours..."

Bakhtine nous dit aussi que "les valeurs et les possiblités intérieures qui guident l'auteur dans sa représentation du héros sont les mêmes que celles qui guident le héros dans sa vie." "Tout ce que l'auteur voit en son héros et veut pour son héros, c'est ce que celui-ci voit et veut en lui-même et pour lui-même dans la vie." Et il ajoute : "un acte biographique est, dans une certaine mesure, un acte unilatéral : on a deux consciences, sans avoir deux positions de valeurs..." Effectivement, c'est sa propre philosophie de la vie que décrit Brookner, ses propres espoirs et déceptions. Comme le dit l'auteur elle-même : "*If my novels contain a certain amount of grief it is to do with my not being what I would wish to be.*"[1]

Moralement, l'auteur et l'héroïne se disent toutes deux très exigeantes envers elles-mêmes, ayant un sens exacerbé du devoir, surtout filial, inculqué par une éducation rigoureusement victorienne et transmis par l'art et la littérature du dix-neuvième siècle, notamment les romans de Dickens. Elles croient jouer la sincérité et la transparence dans leurs relations avec autrui et perçoivent les hommes comme des amis, des alliés.

L'héroïne est aussi critique que son auteur envers l'époque contemporaine, dont elles déplorent toutes deux l'absence de valeurs. Nostalgiques d'un monde révolu, obéissant à des règles morales désuètes, elles ne sont pas à l'aise dans leur temps. Pourtant, par leur impossiblité à croire en Dieu, leur scepticisme et leur lucidité, elles appartiennent bien à leur époque. À la fois en accord avec et en retard sur leur temps, elles se situent à la frontière entre les dix-neuvième et vingtième siècles.

Les interviews de Brookner révèlent le même sentiment de solitude et de tristesse qu'éprouve son héroïne. Leur sentiment

---

[1] Kenyon, *Women Writers Talk* 9.

d'insatisfaction est identique : que ce soit envers un passé familial ressenti comme pesant, envers une ambiguïté culturelle aliénante, envers des parents considérés comme inadéquats et trop exigeants, envers l'univers contemporain qu'elles rejettent en faveur de la nostalgie du monde "plus doux" du siècle précédent, envers leur propre personne, et surtout envers leur lot dans la vie. Leur célibat est vécu comme un échec, que la réussite professionnelle ne saurait adoucir, et dont les origines se trouvent dans les rapports ambigus, faits d'amour passion et de haine, avec la mère, qui n'a pas su libérer sa fille et qui l'a nourrie de littérature mensongère.

Brookner rêvait, par dessus-tout, comme ses héroïnes, de se marier et d'avoir des enfants, comme elle le dit à Haffenden, se gardant bien de répéter ce genre de confidence par la suite :

> *I only ever wanted children, six sons [...] I wanted characters quite different from myself. I wanted to get away from my own family and to be absorbed in another, more regular set-up, instead of being this sort of grown-up orphan with what you call success. That's the sort of rank statement I wish I hadn't made, but it is true.* [1]

Or elle n'a pas eu d'enfant et ne s'est pas mariée. Elle laisse entendre des déceptions amoureuses : "*My next encounter will have the same high hopes, the same momentary failure of nerve, and everything will go wrong from there.*"[2] Son histoire fut tout autre que le "beau mariage" souhaité pour elle par ses parents et son échec est pour elle inextricablement lié à sa relation avec ses parents. Elle avait d'abord souhaité se détacher de sa famille. C'est d'ailleurs dans ce but qu'elle a choisi d'aller à Paris pour écrire sa thèse. Puisque ses parents étaient résolument opposés à son départ, ils ont refusé de subvenir à ses besoins, mais les restrictions financières n'ont pas gêné la jeune Brookner, tant elle était heureuse de se sentir enfin libre.[3] Comme Ruth Weiss, elle voulait s'établir en France, mais fut obligée de

---

[1] Haffenden 62-63.

[2] Haffenden 69.

[3] "More than anything else I wanted to escape from my family [...] My family, of course, were dead against my going and wouldn't support me, so I lived in a very poor way. But I didn't mind because I was free. It was marvellous." Barber 27.

retourner soigner sa mère malade : "*I had no choice.*"[1] Elle s'est ensuite consacrée à ses parents : "*Mine was a dreary Victorian story: I nursed my parents till they died.*"[2]

C'est pour cela que ses héroïnes ne trouvent jamais l'homme de leur vie, ni le bonheur. Soit elles restent célibataires, soit leur mariage est un échec, et la seule à avoir un enfant le perd. Les héroïnes ne peuvent pas trouver leur bonheur, puisqu'elles sont le double de l'auteur, qui, elle-même, ne l'a jamais trouvé.

L'"exotopie" de Brookner par rapport à son héroïne est quasiment non-existante, son "surplus cognitif" se limitant à la description qu'en donne Bakhtine pour la construction réaliste d'un caractère : "le surplus cognitif de l'auteur ramène le caractère au rang de simple illustration des théories (sociales ou autres) d'un auteur; se fondant sur l'exemple que lui offre son héros aux prises avec les conflits de sa propre vie (or, un héros se rit des théories), il cherche des solutions à ses propres problèmes cognitifs (dans la meilleure des hypothèses, il se servira du héros pour poser un problème)."

Effectivement, en comparant romans et interviews, il ressort que, vers l'âge de cinquante ans (âge auquel elle a commencé à écrire), l'auteur, constatant que sa vie ne la satisfait pas, se tourne vers l'écriture, avec un premier roman intitulé "Un début dans la vie," pour mettre de l'ordre dans sa vie, pour essayer de résoudre ses problèmes, pour mieux comprendre son "échec," dû à une "imposture," le titre du dernier roman de la série de douze étudiée ici. Elle est obsédée par ce qu'elle perçoit comme l'échec de sa vie et tous ses romans reprennent les mêmes problèmes, inlassablement, comme pour les exorciser : ils examinent les liens entre amour et mariage, entre rêve et réalité, entre vertu et bonheur, entre parents et enfants. L'auteur tente d'expliquer sa vie. L'œuvre s'inscrit dans le creux entre désir et réalité et c'est le malaise de l'auteur qui lui insuffle sa dynamique. L'aspect

---

[1] Barber 27.

[2] Kenyon, *Women Writers Talk* 12.

autobiographique des romans de Brookner est à l'origine même de son écriture, qu'elle utilise pour tenter de trouver une réponse à sa propre insatisfaction et à son angoisse. L'écriture est pour Brookner une thérapie, un "contre-dépresseur."

Ainsi annexée pour remplacer une psychanalyse, "l'écriture de la subversion" semble devenir la "subversion de l'écriture," dans la mesure où l'écriture est subordonnée à l'existence, qui vient en premier, enlevant à l'écriture une existence autonome. Cette illustration du fondement de toute écriture par un "nombrilisme" exacerbé peut être perçue comme une subversion supplémentaire, qui enlève toute illusion quant à un but plus "noble" qu'aurait la littérature.

Mais l'on peut se demander si ceci est vraiment une "subversion," et ce qu'est, en fin de compte, la littérature. Car l'écriture de Brookner met à nu ce qu'est peut-être toute écriture : un moyen de réflexion sur la vie, un moyen d'expression de soi, un moyen de contrecarrer doublement les effets destructeurs du temps, d'abord en l'annihilant par la mémoire et ensuite en assurant sa propre continuité dans la mémoire collective.

Lorsqu'on dit que Brookner "s'occupe de ces sentiments minuscules qui remuent les êtres plus souvent que ne le font les grandes tempêtes intérieures,"[1] on évoque peut-être justement ce qui fait la "noblesse" de son écriture. C'est cette attention accordée aux tout petits faits de la vie (que tant d'autres ne voient pas) qui donne son prix à l'œuvre. Même si Brookner agace certains par son aspect répétitif et par son sujet "étroit," ce n'est pas forcément du "nombrilisme" (complaisance ridicule et vaine) que de s'attacher aux petits détails. L'œuvre de Brookner prend sa valeur par l'importance que peuvent représenter, au plus intime de chacun, ces "sentiments minuscules," qui sont bien plus essentiels que les grands événements.

---

[1] Compte rendu de *Family and Friends* *Le Monde* 8 mai 1987. Par Bott, François. "Anita Brookner, ou la subversion des convenances."

Sans vouloir à tout prix défendre Brookner, il serait réducteur de s'arrêter au sentiment de lassitude qu'inspire indéniablement l'étroitesse de cette écriture et de la condamner comme mesquine, car l'auteur a su utiliser son malaise personnel pour assembler avec brio différents types d'écriture, dans des romans qui restent très populaires, que ce soit pour leur lisibilité superficielle ou pour les réflexions psychologiques, sociales, morales, métaphysiques et ontologiques qu'ils offrent.

Les textes de Brookner troublent, renversent l'ordre établi : ils ne sont pas ce qu'ils semblent être et s'éloignent de la catégorie du "texte réaliste" traditionnel et aussi du roman féministe auxquels ils sont habituellement assimilés par la critique.

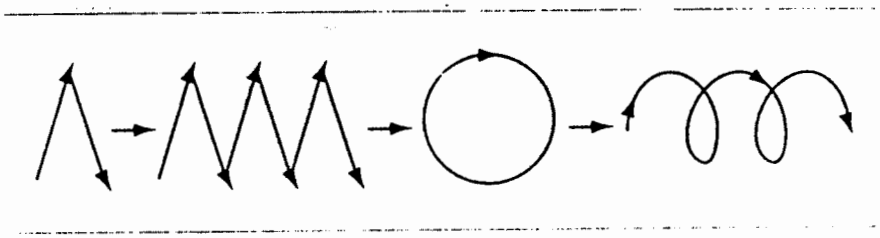
Le texte apparent prône la raison par son écriture traditionnelle et aussi par le comportement des héroïnes, qui agissent selon la leçon de la littérature dont elles ont été nourries par leurs parents, c'est-à-dire en conformité avec des règles morales rigoureuses, surtout en ce qui concerne le devoir filial. Mais Brookner s'acharne à montrer qu'en réalité un tel comportement n'est fondé que sur une "imposture," perpétuée par les parents et qui ne peut mener qu'à des impasses stériles dans l'effondrement moral du monde moderne. Un comportement chrétien, fondé sur le respect d'autrui, n'est pas viable sans la possibilité d'une récompense dans l'autre monde. Tout comportement héroïque est voué à l'échec dans le monde contemporain compétitif et amoral. Si Brookner tourne son héroïne en dérision, lui refusant tout bonheur, c'est aussi parce que celle-ci est en désaccord avec son époque, comme elle le dit à Haffenden : "*I think my personages could be reactivated if the times were right: I hope so.*"[1] Ce mépris dont fait preuve l'auteur pour son héroïne minable exprime en partie une critique du monde moderne.

Les trois types d'écriture assemblés par Brookner émanent directement de la forme autobiographique de ses romans. Une lecture de l'œuvre allant du plus vers le moins apparent nous a révélé que le

---

[1] Haffenden 74.

texte réaliste est sapé par un texte ironique et parodique, qui est à son tour miné par un texte mythique. Ces trois types d'écriture, qui découlent l'un de l'autre, se détruisent tour à tour et peuvent être illustrés par les figures géométriques suivantes :



La ligne droite ascendante illustre l'illusion d'un bonheur possible, l'espoir dans la possibilité d'un monde meilleur, dans l'harmonie et la fusion des contraires, ainsi que la conception linéaire de l'histoire, la foi dans le progrès et dans la raison. Dans le texte ironique, ces lignes sont maintes et maintes fois brisées et retombent, dans un mouvement de va-et-vient vertical, pour remettre en cause les fondements philosophiques du "texte réaliste classique" et les remplacer par une vision moderne pessimiste d'un univers essentiellement paradoxal, dépourvu de présence divine et fait de non-sens et d'absence de communication. L'écriture de la raison, poussée à une lucidité extrême, bascule ainsi dans un mode d'expression moderne, l'optimisme cédant au pessimisme, démasquant ainsi les illusions véhiculées par les textes antérieurs que reprend Brookner. Le texte ironique, poussé à l'extrême, se referme en cercle, bouclant l'œuvre sur elle-même. À son tour, le formalisme exagéré de l'expression moderne se révèle stérile, et il reste la structure sous-jacente du cercle, qui se dessine dans la forme profonde de l'œuvre. À force de se répéter, le cercle se transforme en cycle. Le déterminisme de ces romans si solidement ancrés dans le temps et dans l'espace est démenti par la forme profonde du texte, qui bascule en fin de compte dans un anti-déterminisme, abolissant le temps linéaire et refusant le désespoir de l'homme moderne. Finalement, le texte mythique serait la "solution" de Brookner, la consolation qu'elle s'offre, puisque la structure circulaire des intrigues affirme le miracle d'un temps s'écoulant en sens inverse. Puisque la mort de l'héroïne est présentée comme un retour à la mère,

l'insistance des romans sur la mort équivaut à affirmer *a contrario* la vie, puisque la "mort vivante" de l'héroïne et son cheminement inexorable vers le néant esquissent un mouvement de retour aux sources, au ventre maternel. Ce retour à la mère est aussi la condition et la garantie d'un renouveau, d'une régénération de l'être et du monde, par la pratique de l'écriture.

Plutôt que de percevoir cette structure du cercle uniquement comme répétition purement stérile et maladivement obsessionnelle, nous l'avons interprétée comme étant un effort de la part de Brookner pour imiter le rythme cyclique de la nature, de l'éternel retour, afin de contrecarrer les effets destructeurs du temps. En réponse à l'impossibilité rationnelle de croire en Dieu, malgré un besoin de foi, se dressent les forces de l'imaginaire, pour offrir la possibilité d'un éternel recommencement. Au scepticisme de l'homme moderne s'oppose une vision primitive, magique, celle qui voit la nuit comme annonciatrice de l'aube et la mort comme renaissance. Par sa forme profonde, le texte lutte contre l'avance linéaire inexorable vers la vieillesse et la mort de l'héroïne, rendues insupportables par l'impossibilité de croire en une autre vie et aussi par l'absence d'enfant, qui lui aurait permis de s'inscrire dans la continuité familiale (présentée dans ces textes comme la seule façon certaine de contrecarrer l'éphémère destructeur).

Toutefois, la seule renaissance possible pour les héroïnes de Brookner passe par l'écriture. Le triomphe de Brookner ne serait que très relatif, dans la mesure où elle devient prisonnière de son écriture, de ses répétitions obsessionnelles, condamnée à recommencer éternellement le même texte, comme Sisyphe. Sa puissance de travail ne manifeste-t-elle pas aussi la présence, la pression, la puissance de la mort, qui la pousse toujours à retravailler, à écrire un autre roman pour survivre, pour tenter de nier — ou de dépasser — cette mort? Le triomphe de l'"éternel retour" serait bien relatif.

Si l'écriture remplace la psychanalyse chez Brookner, elle est néanmoins différente :

> ...la création esthétique et notamment littéraire [...] diffère de la voie psychanalytique qui se propose la dissolution de ce symptôme. Cependant cette représentation littéraire [...] possède une efficacité réelle et imaginaire, relevant plus de la catharsis que de l'élaboration ; elle est un moyen thérapeutique utilisé dans toutes les sociétés au long des âges.

Si la psychanalyse est un "antidépresseur neutralisant," la création littéraire est un "contre-dépresseur lucide."[1] Ce qui explique la remarque que fait Brookner à Haffenden : "*Well, if it* [l'écriture] *were therapy, I wish it had worked. It doesn't work that way, which is why I have to keep on doing it.*"[2] L'écriture devient finalement presqu'une drogue, qui permet de tenir la dépression à l'écart, mais sans toutefois l'annihiler, comme l'auteur l'admet dans une interview accordée à Olga Kenyon : "*Writing is my form of taking a sedative.*"[3] C'est pourquoi Brookner se trouve prise dans un cercle vicieux, à répéter obsessionnellement les mêmes thèmes. C'est pourquoi, après *Fraud*, incapable de s'arrêter, elle continue à écrire des romans qui ressassent les mêmes thèmes, devenant lassants pour le lecteur, comme le témoignent les comptes rendus de plus en plus sévères.

La parution du treizième, puis du quatorzième et du quinzième roman nous a confortée dans notre thèse, même si la ressemblance entre *A Private View* (1994) et *Lewis Percy*, ainsi qu'entre *Incidents in the Rue Laugier* (1995) et *Family and Friends*, nous a quelque peu dérangée.

A Family Romance (1993) semble à la fois marquer une cassure après *Fraud* et représenter un bond en arrière. La narratrice-focalisatrice, Jane Manning, est une jeune femme née en 1964 — elle dit à la fin du roman : "*I am still young...*" Le roman décrit sa vie surtout depuis l'âge de quatre ou cinq ans jusqu'à l'âge de vingt ans (lorsque meurt sa mère), alors que tous les romans précédents examinaient la vie de l'héroïne surtout à partir de vingt ans. Le sujet n'est plus la vie gâchée d'une femme qui a passé l'âge d'avoir des

---

[1] Kristeva 34, 35.

[2] Haffenden 59.

[3] Kenyon 12.

enfants. Le point de vue alterne entre celui de Jane enfant et celui de Jane adulte plus avisée. Surtout, l'expression de la déréliction disparaît pendant la majeure partie du roman, pour n'apparaître qu'à la mort de la mère. Cette mélancolie n'est plus présentée comme un état permanent, mais comme une réaction temporaire à un malheur, réaction contre laquelle la jeune fille lutte. La narratrice-focalisatrice ne correspond plus à l'héroïne, qui est sa tante Dolly, le sujet principal étant les relations entre Jane et Dolly. De plus, cette dernière (qui est de la génération des héroïnes précédentes) appartient au type de l'anti-héroïne (tel que nous l'avons défini dans le chapitre trois).

On ne retrouve plus, après *Fraud*, cette coïncidence entre narratrice, focalisatrice et héroïne. Le personnage principal de *A Private View* est un homme, George Bland étant l'homologue masculin de l'héroïne, tout comme l'était Lewis Percy. Dans *Incidents in the Rue Laugier*, la narratrice-focalisatrice s'introduit pour la première fois au sein de son récit, expliquant au lecteur qu'elle va raconter la vie de sa mère qu'elle a reconstruite d'après un carnet de notes.[1] Sa mère s'appelle "Maud," comme celle de Brookner, Maude (Schiska). Ce livre est inspirée de la vie des parents de Brookner, tout comme l'était *Family and Friends*, avec la différence que Maud, née vers 1940, est de la génération des héroïnes précédentes, opérant une sorte de "téléscopage" entre l'héroïne et sa mère.

Pourtant, avec *A Private View* et *Incidents in the Rue Laugier*, les images et leitmotive obsédants de mélancolie reviennent en force. Le héros du premier, George Bland, qui ressemble à Lewis Percy, a soixante-six ans, exactement le même âge qu'avait Brookner lorsqu'elle a écrit le livre, en 1994 — ce qui confirme la coïncidence, dans le temps réel, entre l'auteur et son personnage principal. À travers George, Brookner fait le triste bilan de sa vie — "*passing his life in review...*" (*A Private View* 218) — telle qu'elle est apparue dans les douze premiers romans. Nous retrouvons, à répétition, le sentiment de révolte contre le destin — "*the powerful feeling of protest against the*

---

[1] "Please accept me as an unreliable narrator. My parents died years ago [...] When I was clearing my mother's flat [...] I found a notebook from which I have constructed the story which follows" (*Incidents in the Rue Laugier* 2).

hand which life had dealt him..." (122), ainsi que celui d'une vie gâchée — "*That happy end had never come about*" (105) — par la lecture : "*It all comes from reading you know*" (203). La dichotomie devoir/plaisir est plusieurs fois soulignée : "*It began to seem like a duty, rather than the pleasure he had originally envisaged. The story of his life, he thought...*" (98). George dit clairement qu'il "réécrit sa vie" — "*What he was really doing was correcting the past, rewriting his own history*" (150) — et exprime cette impression d'"avancer à reculons" que dégage l'œuvre de Brookner : "*If life were to be lived backwards in this way, as it seemed to be...*" (121).

Les mêmes thèmes, la même écriture et les mêmes personnages sont repris, obsessionnellement. Par exemple, il est frappant à quel point Katy Gibb (*A Private View*) est la reprise du personnage de Sally, la séductrice de *A Misalliance* et combien le héros romantique David Tyler (*Incidents in the Rue Laügier*) est l'homologue du beau séducteur de *Look at Me*, Nick Fraser.

Une phrase du quinzième roman confirme notre interprétation de la structure cyclique comme tentative de réconfort : "*At times like these he* [Edward Harrison, le père de la narratrice] *was convinced of the poetry of life, of its unending circularity*" (*Incidents in the Rue Laugier* 20). Ce roman montre aussi que nous ne nous sommes pas trompée en choisissant la peinture de Masaccio pour illustrer ce que dit Brookner sur Adam et Ève : "*She* [Maud, la mère de la narratrice] *felt like Eve after the Fall, remembering the stricken agonised figure in Masaccio's fresco...*" (108).

Si les romans de Brookner sont classés dans la catégorie des "romans réalistes," c'est aussi en raison de leur prétendu mimétisme. Effectivement ces textes reflètent le réel en étant solidement enracinés dans un milieu bien défini, celui de la "middle-class" londonienne de la deuxième moitié du vingtième siècle. Mais, si nous sommes d'accord avec Linda Richards pour dire que l'écriture de Brookner, comme celle de Barbara Pym, se caractérise par "une simplicité et une discrétion trompeuses," nous ne pouvons pas accepter l'affirmation que l'auteur appartient à une catégorie de romancières britanniques

contemporaines qui "se distinguent par leur indifférence à tout ce qui relève de l'expérimentation [...] par leur absence de techniques manifestement innovantes telles [...] métafiction ou intertextualité."[1]

L'intertextualité et le mélange de genres que nous avons démontrés comme étant à l'œuvre dans les romans de Brookner semblent typiques de l'écriture dite postmoderne qui a découlé du modernisme aux alentours des années soixante. comme le souligne François Gallix :

> C'est très certainement le mélange des catégories littéraires et des styles qui s'est développé le plus au cours de ces dernières années. Cette intertextualité donne une nouvelle dimension à ces œuvres qui souvent ont une structure dite "feuilletée" et qui font parfois penser à des palimpsestes (une image ou un texte étant superposé à un autre...)...[2]

Même si la notion de "postmodernisme" (qui n'est pas limitée à la littérature), utilisée dès les années cinquante par des critiques américains, fait couler beaucoup d'encre et si les opinions divergent quant à la justesse de l'expression elle-même, quant à la définition du concept et à la localisation temporelle du phénomène. il semble cependant possible d'isoler certains traits communs aux textes littéraires contemporains. La connaissance et l'utilisation des œuvres du passé semblent bien faire partie des divers procédés postmodernistes.

D. Lodge situe le postmodernisme par rapport aux oscillations du pendule qui semblent faire qu'une écriture "métonymique" alterne avec une expression "métaphorique" :

> There is, however, a certain kind of contemporary avant-garde art which is said to be neither modernist nor antimodernist, but postmodernist; it continues the modernist critique of traditional mimetic art, and shares the modernist commitment to innovation, but pursues these aims by methods of its own. It tries to go beyond modernism, or around it, or underneath it, and it is often very critical of modernism as it is of antimodernism.[3]

---

[1] Richards, Linda. *La Subversion des apparences dans les romans de Barbara Pym*. Thèse nouveau régime, Grenoble III, nov. 1993. p. 313.

[2] Gallix, François. *Le Roman britannique du XXe siècle : modernistes et postmodernes*. Paris: Masson, 1995. p. 84.

[3] Lodge, *Modes* 220-221.

Sans pour autant emprunter la route du merveilleux et du fantastique ("fabulation"), ou celle du roman non fictif ("non-fiction novel") — les deux possibilités identifiées par D. Lodge comme étant offertes au romancier anglais se tenant sur la grand-route du roman réaliste victorien et édouardien temporairement détournée par les expérimentations modernistes mais rouverte par la suite[1] — les romans de Brookner semblent se situer dans cette "quatrième catégorie" postmoderne. Celle-ci, sans renier totalement la littérature réaliste et le roman psychologique, montre son insatisfaction, à la fois à l'égard des codes du réalisme social et des excès du modernisme.[2]

Dans le souci de s'approprier ce qui existe déjà, les écrivains actuels reprennent en effet très souvent des textes antérieurs, comme le souligne Marie-Françoise Cachin, qui parle de "la cohorte de ces écrivains britanniques contemporains [...] qui chacun à leur manière s'appuient sur les textes littéraires anglais du 19e siècle, s'en inspirent, les reprennent, les continuent ou les pastichent pour construire leurs propres romans."[3] "Il y a très souvent en effet une reprise du passé, sous la forme de citations, d'échos littéraires, de parodies, ou de pastiches."[4]

Anita Brookner, en dépit des apparences, semble pouvoir rejoindre cette "cohorte" ; elle s'appuie non seulement sur le roman victorien sentimental et le roman psychologique américain, mais aussi sur le réalisme et le naturalisme français, dans une écriture qui est avant tout parodique. Si, en raison de son style traditionnel, dont est absente toute innovation stylistique (à l'opposé d'une romancière comme Angela Carter), Anita Brookner peut être classée, comme le fait Linda Richards, avec Barbara Pym, Margaret Drabble et Penelope Lively, elle appartient aussi à la même catégorie d'écrivains que Jean

---

[1] Cf. Lodge, David. "The Novelist at the Crossroads," 1969. Paru dans *The Novel Today*, éd. Bradbury, Michael. Londres, Fontana, 1977. p. 104. Et dans le recueil d'articles critiques *The Novelist at the Crossroads*. Londres : Ark, 1971. p. 22.

[2] Gallix 81-82.

[3] Cachin 131.

[4] Gallix 85.

Rhys, John Fowles, Antonia Byatt, David Lodge[1] ou Susan Hill,[2] justement par l'utilisation qu'elle fait de l'intertextualité.

Le texte brooknerien illustre une autre caractéristique de la littérature contemporaine, qui a été appelée sa "métafictionalité." Ce terme est parfois utilisé pour signifier la réintroduction de l'auteur/narrateur au sein même de son récit, mais il semblerait moins réducteur d'utiliser le terme "surfiction"[3] pour décrire ce genre de procédé. Le terme métafiction est ici utilisé pour décrire la réflexivité d'une écriture qui, plutôt que de refléter passivement un "réel objectif" fait de situations ou objets existant indépendamment de toute représentation linguistique, renvoie à une autre écriture. Signifiant et signifié sont tous deux des écritures. Une métafiction est une fiction qui signifie une autre fiction, qui devient ainsi le signifié. Cette "autre fiction" peut être soit un texte individuel, soit un genre ou encore une convention littéraire.

Ainsi toute métafiction s'intéresserait à des problèmes d'ordre ontologique (qui s'interrogent sur la nature et l'existence même de la réalité), plutôt qu'à des questions de nature épistémologique (qui concernent les modes de connaissance d'une réalité dont l'existence n'est pas mise en doute). Pour Brian McHale ce serait là un trait distinctif du postmodernisme, alors que le modernisme, comme le réalisme, s'intéresse plus particulièrement à des problèmes d'ordre épistémologique.[4] C'est pourquoi une des caractéristiques du postmodernisme serait non seulement de remettre en question les rapports entre art et vie,[5] mais de s'interroger sur les modes de représentation d'une réalité qui n'a pas d'existence autonome :

---

[1] Cf. Cachin 131.

[2] Cf. Théry, Michèle. "Ni tout à fait la même ni tout à fait autre: *Mrs de Winter* de Susan Hill et *Rebecca* de Daphne du Maurier." *Études britanniques contemporaines* no. 8 (déc. 1995): 13-36.

[3] Waugh, *Metafiction* 14.

[4] Cf. McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. Londres: Routledge, 1992.

[5] Puisque tout texte littéraire est perçu comme présentant une vision de la réalité, l'étude de la manière dont cette réalité est construite devient un modèle de réflexion sur la façon dont les humains perçoivent le monde. La relation entre un texte littéraire (ce système linguistique arbitraire) et le monde auquel il est censé se référer, est, tout comme celle entre le langage et le monde, hautement problématique et conventionnelle.

> Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality [...] What connects [...] all the very different writers whom one could refer to as broadly 'metafictional', is that they all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction [...] explore the relationship between the world *of* fiction and the world *outside* [c'est Waugh qui souligne] fiction.[1]

Ainsi que le souligne Jean-Michel Ganteau,[2] c'est cette préoccupation pour des problèmes d'ordre eschatologique, métaphysique et spirituel plutôt que de nature sociale, communautaire ou morale, qui caractérise ce que Lodge qualifia de "roman problématique" dès 1969.

L'écriture de Brookner présente en effet une réflexion sur les relations entre art et vie et les deux s'y trouvent si inextricablement mêlés que le lecteur a une impression de vertige devant cette "réverbération" qu'il y a entre vie concrète et vie de l'esprit. Cette confusion entre art et vie pourrait expliquer la remarque énigmatique de la première héroïne : "*They* [Ruth et sa grand-mère] *got on well, obsessed with absent families, one real, the other between the covers of the same unending book*" (*SL*13). La vie ne serait qu'un "livre sans fin," une "pièce de théâtre,"[3] ou, selon Derrida, il n'y a pas de hors-texte. Cette écriture sur l'écriture, cette écriture qui se réfère à une autre forme d'écriture, remet sans cesse le texte en question en soulignant son artificialité, son ancrage, non pas dans un réel concret, mais dans des formes d'écriture découlant de ce réel. Le réel est aussi fait d'autres textes, qui reflètent le réel passé et influencent le réel à venir. Les textes ont toujours une "longueur de retard" sur la vie.

Brookner (comme son héroïne) est le fruit non seulement d'un milieu social concret, mais aussi d'une éducation, d'un "système de valeurs," d'une mentalité, de "codes culturels." Confondant art et vie, elle s'est comportée comme un être de fiction dans la vie réelle. Elle a calqué son comportement sur ses lectures de romans d'une époque

---

[1] Waugh, *Metafiction* 2-3.

[2] Ganteau, Jean-Michel. *David Lodge, romancier catholique*. Thèse nouveau régime, Montpellier III, mars 1995. Chapitre six.

[3] Comme le dit Ruth, faisant écho à Shakespeare : "Dr Weiss [...] thought back to the play in which she had been entrusted with such an exacting part" (*SL* 10).

révolue, d'où son malheur. Elle utilise l'écriture pour essayer de comprendre ce qui s'est passé, et aussi pour démasquer les illusions véhiculées par la littérature qui l'a façonnée. Sa vie ayant été gâchée par la littérature, elle utilise la littérature elle-même pour détruire les illusions véhiculées par l'art. De plus, dans ses livres, elle utilise l'iconographie pour illustrer un réel qui lui échappe et qui ne semble pas avoir d'existence autonome.

Brookner brouille la frontière entre art et vie : elle se confond avec son personnage/narrateur/focalisateur, qui, comme elle-même, est victime de ses lectures ; elle ancre son texte dans un autre texte ; elle utilise l'écriture comme réflexion sur l'existence. Ce faisant, Brookner demande implicitement si l'art reflète la vie ou bien s'il la réinvente. Elle remet sans arrêt le texte en question, en soulignant clairement son artificialité.

Le fait de "mettre à nu" l'artificialité du texte ainsi que le fondement de son écriture, peut être interprété comme une troisième caractéristique de la littérature postmoderne. Si Brookner ne se réintroduit pas physiquement dans son récit, si elle ne s'adresse pas directement au lecteur, elle ne cherche par contre aucunement à se dissimuler, se glissant au contraire au sein de son texte par cette "valeur autobiographique." Cet effort de la part de l'auteur pour comprendre sa propre vie crée un effet comparable à celui qui est obtenu lorsqu'un héros-narrateur fait part au lecteur de ses difficultés au fur et à mesure de l'élaboration d'une écriture pleine d'incertitudes.

Les romans de Brookner, qui présentent certains caractéristiques du postmodernisme, peuvent aussi être classés dans la catégorie de l'écriture dite "féminine." S'il est vrai que ces romans présentent les caractéristiques d'une écriture féminine, cela n'a rien à voir avec le féminisme en tant que mouvement politique, même si l'auteur jette un regard d'une lucidité toute moderne sur son héroïne. En effet, à travers ses romans, l'auteur apparaît plutôt comme anti-féministe, subversion supplémentaire. Toute l'œuvre contient une nostalgie de l'image victorienne de la femme au foyer ; la critique de la femme moderne est

associée à l'éloge de la femme traditionnelle. Si cette dernière est tournée en dérision, c'est uniquement parce qu'elle n'est plus viable dans l'époque contemporaine et parce que c'est précisément en y croyant que l'héroïne a "raté sa vie." On pourrait dire que la critique de la femme traditionnelle mène à une dénonciation de la femme moderne, qui reconduit à un éloge de la femme traditionnelle. L'auteur elle-même refuse l'étiquette "féministe" : "*You'd have to be crouching in your burrow to see my novels in a feminist way. I do not believe in the all-men-are-swine programme.*"[1]

Pourtant cette écriture est bien "féminine." Comme le dit Virginia Woolf : "A woman's writing is always feminine: it cannot help being feminine [...] the only difficulty lies in defining what we mean by feminine."[2]

L'aspect féminin relève des constantes dans les formes d'"écriture féminine," telles que les définit Béatrice Didier, dans *L'écriture-femme*, que ce soit dans les thèmes, dans la façon de ressentir le temps ou dans l'aspect autobiographique.

Effectivement, l'importance accordée à dire le quotidien, l'insistance sur des thèmes privés plutôt que publics, l'absence d'événementiel, la concentration sur les relations entre les êtres, l'importance accordée à l'amour et au rêve, l'obsession de l'enfance, le retour à la mère, la fascination pour un autre type de femme opposée à elle-même, l'absence ou l'inconsistance des personnages masculins, sont autant de caractéristiques de l'écriture brooknerienne qui rejoignent les traits que B. Didier isole comme étant typiques de l'écriture féminine.

"Il est possible aussi que la femme ressente le temps autrement que ne le fait l'homme, puisque son rythme biologique est spécifique. Temps cyclique, toujours recommencé..."[3] L'insistance de Brookner sur l'espace intérieur et sur la structure du cercle refléteraient une écriture féminine telle que la décrit B. Didier :

> L'écriture féminine est une écriture du Dedans : l'intérieur du corps, l'intérieur

---

[1] Haffenden 70.

[2] Cité par Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." David Lodge, ed. *Modern Literary Theory and Criticism*. Londres: Longman, 1988. p. 334.

[3] Didier 32-33.

> de la maison. Ecriture du retour à ce dedans, nostalgie de la Mère et de la mer. Le grand cycle est le cycle de l'éternel retour. Qui tout naturellement nie le mythe masculin du progrès technique et de la foi dans le futur. Le grand mythe de l'horreur du progrès, Frankenstein, a été créé par une femme. [...] On voit que, poussée à ses extrêmes conséquences, l'écriture féminine remet en cause l'ordre et l'idéologie sur lesquels a reposé notre civilisation...[1]

"Dans cette recherche d'une autre réalité" la littérature féminine a souvent été entraînée vers l'autobiographie. C'est ainsi que, par son simple aspect autobiographique aussi, le texte de Brookner s'apparente au roman féminin. Selon Béatrice Didier, "le roman féminin est souvent chargé de flux autobiographique," la femme parvenant "difficilement à créer des êtres absolument distincts d'elle."[2] Nous pouvons nous interroger avec elle sur cet "égotisme" tant dénoncé chez Brookner : "De cet "égotisme" de la littérature féminine, il est bien difficile de savoir s'il faut rendre responsable la société ou le prétendu caractère féminin."[3]

Même dans sa féminité, l'écriture de Brookner est subversive, et non seulement par son aspect anti-féministe. Alors que "les femmes ont été amenées à porter leur préférence [...] sur [...] le poétique, le merveilleux, le "noir" [...] parce qu'il s'agit de domaines où va être remise en cause l'organisation rationnelle."[4] Brookner choisit une forme d'expression en apparence hautement rationnelle et métonymique, pour mieux la subvertir, de l'intérieur.

Toutefois, si cette forme rationnelle est habituellement associée à une "écriture masculine," il ne faut pas oublier que, vue la "bisexualité latente de l'artiste" (ou de tout être humain), il est difficile d'établir "une ségrégation absolue entre écriture masculine et écriture féminine."[5] Aussi, un homme peut utiliser une écriture "féminine" et une femme peut écrire de façon "masculine." C'est pourquoi il convient aussi de distinguer entre "ecriture féminine" et "écriture de femme."

Les romans de Brookner relèvent non seulement de l'écriture

---

[1] Didier 37-38.
[2] Didier 18-19.
[3] Didier 19.
[4] Didier 20.
[5] Didier 6.

féminine, mais aussi de l'écriture de femme. Ils présentent avant tout des "images de femmes" ancrées dans le temps et dans l'espace. Ils sont presque tous écrits d'un point de vue féminin, l'homme étant réduit au silence, comme le reconnaît l'auteur, qui accepte l'étiquette "a woman's novelist" :

> *Women have devoted themselves to a certain kind of storytelling, which is extremely valid and extremely absorbing; mainly to other women, but to men as well, I think. It's quite a different genre. It does limit itself, but it tends to go deeper. Also it's full of information. Women tend to read novels for information — and to learn about other women, so the novel fulfils a particular function if it's written by a woman for other women.* [1]

D'autres lectures renforceraient sans doute cette interprétation de l'œuvre de Brookner et révèleraient peut-être des facettes inexplorées. Une étude plus approfondie de l'intertextualité montrerait sûrement des réverbérations avec d'autres œuvres que celles mentionnées ici. Les jeux de focalisation, ainsi que la narration (les phénomènes respectivement, de "mode" et de "voix") mériteraient, nous semble-t-il, qu'une étude plus approfondie leur soit consacrée. Finalement une étude psychanalytique et un examen des rêves de l'héroïne creuseraient davantage la mélancolie qui se dégage de ces textes. Mais les perspectives de recherche les plus intéressantes qui s'offrent à nous en cette fin d'étude sont les similarités avec d'autres écrivains contemporains, notamment au niveau du mélange des genres, de l'intertextualité et de la métafiction. Au lecteur de Brookner qui va au-delà de l'étroitesse d'inspiration et de l'aspect "roman de gare pour intellectuelles" de son œuvre s'ouvrent des perspectives de réflexion sur le rôle de l'écriture, sur les buts de la littérature et sur les rapports entre l'auteur et son récit.

---

[1] Kenyon, *Women Writers Talk* 22.

ANNEXES

ANNEXE I : Portrait d'Anita Brookner

ANNEXE II : Lettre reçue d'Anita Brookner

ANNEXE III : Plan de Londres faisant ressortir l'espace de vie des héroïnes

ANNEXE IV : Tableaux : Le système des personnages

ANNEXE V : Iconographie

ANNEXE VI : Chansons

ANNEXE VII : La structure circulaire des romans

ANNEXE VIII : Les couvertures des romans

..EXE I

'A BROOKNER

PORTRAIT D'ANITA BROOKNER

ANNEXE II

LETTRE RECUE D'ANITA BROOKNER

FLAT 6
68 ELM PARK GARDENS
LONDON SW10 9PB
071 - 352 6894

2nd February 1993.

Dear Ms. Wanquet,

I get dozens of letters like yours every week, all from people wanting to write the same thesis, and all asking for meetings, interviews, biographical material, and, most of all, my cooperation. I regret that I am not able to cooperate: to do so would be to encourage an industry of which I disapprove. You must therefore find another subject for your thesis, as I should have told you had you written to me before deciding. I am very sorry, but this is my final word on the matter.

Yours sincerely,

Anita Brookner

Anita Brookner.

ANNEXE III

PLAN DE LONDRES FAISANT RESSORTIR L'ESPACE DE VIE DES HÉROINES

L'ESPACE DE VIE DES HEROINES

Lieux visités :
Les personnages se promènent dans :
- Hyde Park
- St James's Park
- Le long de l'Embankment

Ils visitent les musées :
- La National Gallery
- La Tate Gallery
- Le Victoria and Albert Museum
- Le British Museum

Ils vont au théatre :
- Au Coliseum
- A Covent Gardens
- A St. Martins Lane

Ils se font soigner :
- À Harley Street Clinic

Ils fréquentent les grands magasins :
- Harrods
- Harvey Nichols
- Selfridges
- Peter Jones

SL **1** : L'appartement que prend Ruth Weiss, l'héroïne, est à Edith Grove, Chelsea.
SL **2** : La famille Weiss vit à Oakwood Court.
SL **3** : Mrs Jacobs, la maîtresse de George Weiss, habite Bayswater.
SL **4** : Roddy, le fils de Mrs Jacobs, qu'épouse Ruth à la fin du roman, habite Notting Hill.
SL **5** : Le magasin de livres anciens de George Weiss se trouve à Mount Street.
SL **6** : Ruth travaille à l'Université de Londres, à Bloomsbury.
SL : **Trajet emprunté par Ruth** : Partant de chez elle à Edith Grove, Ruth longe la Tamise, marchant le long de l'Embankment,

L'ESPACE DE VIE DES HEROÏNES.

jusqu'à Chelsea Old Church ; un peu avant d'arriver à Victoria Station, elle change de direction, pour revenir vers Sloane Square, s'engager ensuite dans King's Road, puis dans Fulham Road, pour retourner chez elle.

***PR* 1** : Kitty Maule prend un appartement à Old Church street, Chelsea.
***PR* 2** : Le salon de haute couture de Louise et Vadim, les grands-parents de Kitty se trouve à Grosvenor Street.
***PR* 3** : Kitty travaille à l'Université de Londres, à Bloomsbury.

***LM* 1** : Frances Hinton habite la maison de ses parents, à Maida Vale.
***LM* 2** : Ses amis, Alix et Nick Fraser habitent dans King's road, à Chelsea.
***LM* 3** : L'Institut où travaille Frances est à Manchester Square.
LM : Trajet souvent emprunté par Frances, dans les deux sens, entre chez elle et l'appartement de ses amis, Alix et Nick : King's Road, Sloane Square, Knightsbridge, Hyde Park, Oxford Street, Edgeware Road, Maida Vale.

***HL* 1** : Le mariage d'Edith avec Geoffrey Long devait avoir lieu pas loin de Sloane Square, près de l'appartement d'Edith.
***HL* 2** : Geoffrey habite Montagu Square.
***HL* 3** : David, l'amant d'Edith, habite Holland Park.
***HL* 4** : Les Pusey habitent St John's Wood.

***FF* 1** : La famille Dorn habite Bryanston Square.
***FF* 2** : L'usine familiale est située à Westminster Bridge Road.

***MIS* 1** : Blanche habite un appartement situé à West Brompton.
***MIS* 2** : Bertie, le mari de Blanche, habite Fulham.
MIS : Trajet emprunté par Blanche : Elle prend Park Lane et arrive à Hyde Park Corner avant d'être terrassée par une migraine.

***FFE* 1** : L'appartement de Heather se trouve à Portman Square.
***FFE* 2** : Oscar et Dorrie Livingstone, les parents de Heather, achètent

un appartement à leur fille et à leur beau-fils, Michael, près de Marble Arch, derrière Norfolk Square.
FFE **3** : Les Livingstone habitent Wimbledon.
FFE **4** : La librairie de Rachel se trouve à Notting Hill.

L **1** : Hartmann et Fibich, mariés, habitent Ashley gardens, près de Victoria.
L **2** : Hartmann et Fibich, lorsqu'ils étaient enfants, habitaient chez la tante Marie, à Compagne Gardens, dans le nord-ouest de Londres.
Christine, l'épouse de Fibich, quand elle était enfant, habitait West End Lane, dans le nord-ouest de la ville.
Yvette, l'épouse de Hartmann, quand elle était enfant, habitait à Manchester Square, aussi dans le nord-ouest de la ville.
L **3** : Le bureau de Hartmann et Fibich est à Spanish Place.

LP **1** : La maison de Lewis (celle que sa mère lui laisse) est à Parson's Green, dans la prolongation de King's Road.
LP **2** : Mrs Harper, la mère de Tissy (l'épouse de Lewis) habite Britannia Road.
LP **3** : Lewis travaille à la College Library.
LP : **Trajet emprunté tous les jours par Lewis, pour se rendre à pied de son domicile à son lieu de travail** : The Strand, Trafalgar Square, the Mall, Victoria, Pimlico Road, Sloane Square, King's Road, Parson's Green.

BL **1** : Après la mort d'Owen, son mari, Fay prend un appartement à Drayton Gardens.
BL **2** : Fay et Owen habitaient Gertrude Street.
BL **3** : Julia et Charlie vivaient à Onslow Square.
BL **4** : Fay, jeune fille, prend un appartement à Foubert's Place.
BL **5** : Fay, enfant, habitait Camberwell Grove, dans le sud-est de Londres.
BL **6** : Vinnie, la belle-mère de Fay, habite Sloane Avenue.
BL **7** : Le bureau de Owen se trouvait à Hanover Square.

CE **1** : Quand Harriet épouse Freddie, ils vivent à Cornwall Gardens.

CE **2** : Harriet et Freddie changent de maison et emménagent à Wellington Square.
CE **3** : L'appartement de Tessa est dans Beaufort Street.
CE **4** : L'appartement de Jack Peckham, le mari de Tessa, se trouve à Judd Street.
CE **5** : Les Dodd, les parents de Tessa, habitent Cadogan Square.
CE **6** : Le magasin des parents de Harriet se trouvait à William street (et ils habillaient les dames de Pont Street).
CE **7** : Harriet, jeune fille, travaillait dans une librairie de Cork Street.

FR **1** : Après la mort de sa mère, Amy Durrant, Anna prend un appartement à Cranley gardens, South Kensington.
FR **2** : Après ses études, Laurence s'installe à Chelsea.
FR **3** : Après son mariage, Laurence habite Tryon Street.
FR **4** : Mrs Marsh habite près de King's Road.
FR **5** :Les Durrant habitaient Albert Hall Mansions.

ANNEXE IV

TABLEAUX : LE SYSTÈME DES PERSONNAGES

TABLEAU I : Aspect physique

TABLEAU II : Tempéraments

TABLEAU III : Attitude en société

TABLEAU IV : Morale

TABLEAU V : Morale : attitude sexuelle

TABLEAU VI : Récapitulatif

TABLEAU III
AXE PARADIGMATIQUE

AXE SYNTAGMATIQUE

ATTITUDE EN SOCIÉTÉ		
Traits pertinents	Caractérisants	
	A	B
Sociabilité	Insociable	Sociable
	Ruth : * "The greed with books was still with her, although sharing them with others was not so pleasant as taking them to table and reading through the meals" (SL 28). Kitty : * "Kitty, who lacked extensive diversion..." (PR 33) Frances : * "When I come home in the evenings I see no one..." (LM 21) Mimi : * "Mimi always hesitates when she receives an invitation, searching vainly for an excuse" (FF 131). Blanche : * "My pleasures were always too modest, thought Blanche... (MIS 119). Christine : * "By lunchtime [après une matinée aux magasins] Christine was dazed, Yvette invigorated" (L 119). Fibich : * "the neighbours found him slightly odd, curiously unwilling to join them" (L 45). Fay : * "I was a quiet person, who needed few distractions" (BL 78). Lizzie : * "friends were a burden for which she had neither the time, nor the inclination. Her own silence, her own solitude seemed entirely preferable" (CE 187). Anna : * "I rarely go out in the evenings..." (FR 172). * "But really, I rather like sitting on my own. I'm not much good in company. I suppose I like a quiet life" (FR 203).	George : * "he was of a gregarious disposition..." (SL 14) Helen : * "they all drank tea, nibbled biscuits and smoked" (SL 13) Alix et Nick : * "they usually eat out" (LM 34) "The restaurant was always crowded, full of noise and smoke" (LM 60) Betty : * "she has a passion for cafés, bars and restaurants..." (FF 85). Mousie : * "Dinner with a crowd of about ten every night" (MIS 170). Sally : * "The holidays, the parties, the dinners, Sally implied, were of such a superior nature that she could not be expected to put up with anything less..." (MIS 78). Yvette : Hartmann : * "How Hartmann had loved a party!" (L 235). Julia : * "Julia was a stickler for amusement..." (BL 3). Immy : * "she had an extensive social life" (CE 224) * "the child [Immy] apparently had a foreknowledge of all the social graces" (CE 82). Vickie : * "We do a lot of entertaining" (FR 203). * "Vickie's friends were [...] noisy, materialistic" (FR 173).
Aisance	Timide Introverti	Éffronté Extraverti
	Edith : * "an unwordly person like myself..." (HL 46). * "Edith sought ways for delaying the moment when she would be forced to descend into the dining-room and take her first meal in public" (HL 24). * "She went in and sat down, taking a notebook out of her bag to give herself a countenance" (HL 45). Tissy : * "Agoraphobia. [...] says she can't go out alone" (LP 52). * "She ducked her head in embarassment at having said so much..."(LP 51). Fay : * "I felt nervous just the same, my social muscles unused" (BL 151).	Mrs Pusey et Jennifer : * "Edith had observed her in all sorts of attention-catching ploys..." (HL 83). * "having assured herself that her presence had been noted, and would indeed be welcomed, she advanced graciously to her table. Her daughter followed after, smiling to left and right, as if to gather up the bouquets" (HL 33). Emmy : * "As a spectacle, she was in a class of her own: She was not an actress for nothing [...] she would always be looking for the ideal court of appeal..." (LP 151). Julia : * "Most people to her were an audience..." (BL 3)

Prise de parole	Écoute	Parle
	Ruth : * "She was of that placid appearance and benign or perhaps indifferent disposition that invites confidences, particularly from these too restless to harbour information" (SL 31). Kitty : * "trustworthy, and safe, and discreet" (PR 62) Frances : * "I am an extremely good listener, and thus pretty well in demand..." (LM 70). Edith : * "I am required to listen and not to speak" (HL 76). Blanche : * "the confidences of strangers, having received so many..." (MIS 48).	Anthea : * "Anthea's conversation consisted [...] of triumphant reminisences - how she had spurned this one, accepted that one..." (SL 31). Caroline : * "she had many stories to tell [...] : the parties, the cruises, the weekends at important houses" (PR 64). Maurice : * "Kitty sensed that he [Maurice] was now ready to talk" (PR 60). Alix: * "she told me [Frances] [...] how she misses all that vivid and strenuous life" (LM 33). Mrs Pusey : * "Edith was to [...] provide an audience for Mrs Pusey's opinions, reminiscences, or general views on life's little problems" (HL 38). Sally : * "Many were her references to her life before [...] to parties, holidays, tremendous sprees that did not end till the dawn of the following day, joy rides, Morocco for breakfast dinner in Venice" (MIS 77).

Rôle de conseiller	Reçoit des conseils	Donne des conseils
Ruth reçoit les conseils d'Anthea : "Anthea's conversation consisited of [...] recommendations beginning 'Why don't you?...'" (SL 31).		
Kitty reçoit les conseils de la vieille Mrs Bentley, ancien professeur : "'Remember to aim your voice at the back of the room. And try not to look at anyone in particular'" (PR 156). Kitty reçoit les conseils de Caroline : "'But don't you think you ought to liven it [sa robe] up a bit?'" (PR 159) "'Why don't you come with me...?'" (PR 65).		
Edith reçoit les conseils de Mrs Pusey : "'Why, Edith, [...] What on earth have you done to your hair? [...] Let me have a proper look at you [...] But I think I liked it better the other way'" (HL 156). Edith reçoit les conseils de Mr Neville : "'That cardigan is not warm enough ; I do wish you would get rid of it" (HL 158). "'I think you should marry me, Edith...'" (HL 163). Edith reçoit les conseils de Monica : "I reckon that if you played your cards right..." (HL 147).		
Hartmann décide pour Fibich : "it was understood between them that they would agree on everything, as they did, and had always done, the ebullient Hartmann literally dragging Fibich along with him..." (L 9).		
Anna reçoit les conseils de Vickie : "'You'll never be asked out if you don't eat you know. you want to get married, don't you? Men hate finnicky eaters" (FR 203).		
Pouvoir social	Impuissant, Impopulaire, Passe inaperçu Soumis	Puissant, Populaire, Se fait remarquer Autoritaire
	Kitty : * "Kitty looked like an obedient child before a party..." (PR 173). * "she would sit in the audience with all his [Maurice] admirers..." (PR 19)." * "There must be ways of getting what she wanted, but she did not know what they were" (PR 69). Frances : * "People like Nick [...] also attract people like me : observers" (LM 14). * "I had become an observer when I saw that I was not to be allowed to participate" (LM 123). * "So I made no demands, brought about no changes" (LM 93). * "So I learned to divert her [Alix]..." (LM 69).	Alix et Nick : * "People like Nick attract admirers, adherents, followers" (LM 14). * "being with her is like belonging to a club" (LM 35). * "Alix [...] She who must be obeyed" (LM 93). * "There was, I perceived, a certain feudalism in her attitude; she not only exacted a sort of emotional droit de seigneur, she extended this into perpetual suzerainty" (LM 92). * "royal expectation..." (LM 42). "he sweeps in [...] demands with an urgent clicking of the fingers..." (LM 11).

	Edith : * "Penelope monitored her every movement" (HL 134). * "Edith crept to her accustomed seat" (HL ???). * "I have certainly bored others..." (HL 9). "I am simply not fascinating"(HL 159). Mimi : * "she feels invisible" (FF 126). Blanche : * "Her neighbours thought her unapproachable and therefore did not approach her" (MIS 6). * "She was neither amusing enough..." (MIS 117). * "he got bored with my being sensible all the time"(MIS 17). "My dull company" (MIS 127). Fay : "she found me dull [...] 'Suburban bore'" (BL 93). Harriet :: * "She was a dull woman..." (CE 87). Anna : * "My son hardly noticed her..." (FR 13). * "Her composure, which so disconcerted others, ensured that no one addressed a word to her..." (FR 138). * "very slightly boring" (FR 215). * "Anna [...] was an upsetting person" (FR 15). * "'Still maddening,' thought Mrs Marsh..." (FR 25). "I find her rather tiresome..."(FR 35). "I found her a crashing bore"(FR 78).	Les Pusey : * "they were undoubtedly strong..." (HL 33). * "As one of the waitresses approached, they turned on her a winning smile, begged for tea, but with an assurance that it would certainly be forthcoming..." (HL 19). * "waiters appeared from all sides to settle them in their chairs, menus were flourished..." (HL 33). * "the smart set..." (HL 46). * "Mrs Pusey was an enchantress..." (HL 39). Betty : * "I've got an appointment at the Moulin Rouge [...]' She has simply walked into the place and asked them to take her on [...] Betty snaps her fingers and orders more coffee..." (FF 64-65). Frederick : * "Frederick charms everyone, employees, clients, secretaries, machine minders. They never know when he is coming in, and so they work harder: the uncertainty, the desire to earn one of his winning smiles, makes them all very conscientious" (FF 22-23). Mousie : * "Mousie was [...] on the whole, great fun" (MIS 29). Julia : "she was an excellent mimic" (BL 3). "I could see that with Julia one's natural position was one of subservience..."(BL 42). Immy : * "But Harriet had secretly admired Imogen's imperiousness, a quality she herself had never possessed" (CE 95). Vickie : * "she was so animated and sure of herself that she soon had quite a crowd round her" (FR 60).
Assurance	Manque d'assurance	Assuré
	Ruth : * "she believed herself to be dim and unworldly..." (SL 37). Kitty : * "She wondered if there were anything in her life, in herself, that could make her lovable..." (PR 62). * "whereas Kitty usually felt she was the one who had to prove her desirability..." (PR 69). Frances : * "I doubted my ability to inspire love" (LM 123). Edith : * "She sat near them [Les Pusey], as if to gain some bravery, some confidence, from their utterly asssured presence" (HL 33-34).	Anthea et Helen : * "Anthea's concern with her looks extended to an appreciation of those other, better-known women. Helen had arranged herself for the occasion..." (SL ???). Caroline : * "As if Caroline, regarding herself as a prize, were waiting for someone to come and claim her" (PR 69). Alix et Nick : * "She seemed to await the best of everything, and I [Frances] remember staring at her, as if she had descended from another planet [...] they were impervious..." (LM 42). Les Pusey : * "Mrs Pusey [...] is a supremely confident woman..." (HL 46). * "the enormous celebration of her own person, of her physical charm" (HL ???). Yvette : * "Yvette thought of herself as desirable [...] her amorousness was therefore devoted entirely to herself" (L ???).

TABLEAU 1

AXE SYNTAGMATIQUE

AXE PARADIGMATIQUE

	Romans	Code ou axe sémantique / Supports de caractérisation / Personnages	Démarche	Voix et langage	Dents	Bouche	Rire/sourire	Expression	Visage
A	SL	Ruth	"a slight hesitancy in her walk" (8)	"quiet"(15)				"blinked nervously"(15) "her absent and slightly haggard expression (8)	"pale" (11)
	PR	Kitty		"clear voice"(132) "pretty voice" (155) "perfect enunciation"				"grey, neat and unnaturally watchful face"(105) "rigorously schooled and discreet" (33)	"pale" (80)
	LM	Frances		"sharp tongue" (43)				"normally I know I look rather disdainful"(175)	"naturally pale" (83)
	HL	Edith	"crept back to her accustomed seat" (66) "modest demeanour" (130)				"for the first time in weeks Edith laughed" (75)	"pursed lips" "Bloomsburian" (27) "mild-looking" (10) "meek-neck" (10) "grim" (159)	"hollow cheeks" (27) "pale" (118)
	HF	Mimi	"Walks sedately" (61)	"muted voice" (105) "veiled, elegaic" (124)				"suffering expression" (57)	"pale face" (57) slightly hollow cheeks" (105)
	MIS	Blanche	"her steps were brisk, although her destination was a matter of some uncertainty"(5)				"her smile careful" (13) "indomitable smile (38) "quizzical smile" (31)	"cold" (130)	"thin face" (18)
	FFE	Rachel							
	L	Christine		"silent"(50)				"take that expression off your face. Men hate a misery" (53)	
*	CE	Merle							"stillness of a lizard" (62)
	LP	Tissy	"awkward, apologetic"(57)	"her quietness" (87) "silent as a cat" (98)	"the teeth unexpectedly strong, slightly protruding" (51)			"mournful" "withdrawn" (51) "prayerful"	long and "pale" (51) "chin a little weak" (51)
	BL	Fay		"my voice was musical" (9) "I kept quiet" (45)				"I look tired and plain" (46)	
	CE	Harriet							"the red mark beneath the [...] eyes" (19,21,23,40,44,53,73,106,149,196,220)
	CE	Lizzy	"clumsy movements"(84)	"laconic" (108)				"impassible"(178) "blank expression" (85) "woeful" (78)	"pale" (8)
	PR	Anna		"a strenuous gaiety in Anna's voice (25)		"soft lips" (20) "mouth too wide" (28)	"patient smile" (82) "forbearing smile" (102) "maniacally merry" (28	"flat, almost unseeing eyes" (30) "far away look (57)	"her still, pale face" (168) "her face was too broad" (28) "ordinary sort of face" (8)
B	SL	Helen		"noisy" (13)			"entrancing smile" (117)		
	SL	Anthea				"beautiful mouth" (32)	"professional smile" (32)		
	PR	Jane							
	PR	Caroline							
	PR	Alix	"confident unhurried stride" (41)	"high carrying voice" (47)	"rapacious teeth" (47)	"magnificent mouth" (47)	"mouth opened in one of those laughs" (47)	"laughing face" (47)	
	PR	Maria	"she sauntered, almost swaggered" (158)	"low, hoarse voice" (158)				"haughty" (35)	
	HL	Jennifer			"her regularly incurving teeth" (54)	"from her teeth a tiny thread of saliva hung glistening" (115)	"joyous and congratulatory spasms of laughter" (19)	"smiling face" (19)	"large" (38) "rosy" (44)
	HL	Monica					"helpless with laughter" (64)	"disdainful" (24) "a superb stare" (32)	
	HL	Penelope	"the way she bounced along" (60)	"a loud, confident voice" (60)	*			"insolent air of authority" (60)	
	HL	Priscilla	"argumentative" (86)						"highly coloured" (86)
	HF	Betty	"a charming little undulating walk, languorous but tongue-in-cheek" (91)			"sharp puckered mouth" (32)		"sharp expression" (114)	"her colour" (92)
	HF	Evie		"loud-voiced" (72) "noisy"	"gleaming teeth" (72-75) "woodcutter's teeth" "giant-sized teeth" (72)		"incessantly laughing" (72) "shouting laughter" (75) "throw back her head in a peal of laughter, revealing her trembling pink uvula" (75)		
	MIS	Mousie							
	MIS	Sally			"strong white teeth (79)	"drooped naturally, as if in fatigue or disdain" (43)	"a dazzling smile" (57)	"a hint of boredom" (43) "discontented brooding face" (61)	"small white face" (43)
	FFE	Heather					"uninflected smile [...] complex" (30)	"scornful" (15) "placid" (28)	"pale milk-fed appearance" (16)
	L	Yvette			"the strong but widely spaced teeth" (27)				
	LP	Emmy						"restless" (134) "unyielding (204) "indignation" (151) "exitable" (151)	"round face" (20) "flushed cheeks" (130)
	LP	Mrs Harper	"the peculiar showiness of her gait" (121) "walked elaborately" [...] hips in movement, legs thrust forward, small feet turned outward" (57)	"a voice that contained chest notes" (58)				"capricious, exigent" (55) "discontented" (55) look of disdain (55)	"puffiness round the mouth and chin" (55)
	BL	Julia						"snobbish" (3)	
	CE	Tessa					"laughter" (23)	"purposeful, unafraid" (80)	
*	CE	Immy							"perfection of feature" (75) "her small face was white" (92)
	PR	Vickie		"her voice held deep, almost parodied compassion" (62) "talkative" (169)				"an expresion of spotlit festivity" (62) "all petulance and smiles (60) "permanent air of excitement and suspicion" (85)	
	PR	Amy		"a soft voice" (16)				"strange coquettish look"	

ASPECT PHYSIQUE

Peau	Yeux	Cheveux	Santé	Corps	Taille	Seins	Appétit
		"her beautiful long red hair was compressed into a classical chignon"(8)	"delicate" (8)	"narrow"(8) thin (15)			
				"slight"(96) "graceful"(23) "thin"(80)	"tall" (23)		
	"fixed and fearful eyes" (175)		"look so healthy [...] "that's because I walk to work" (78)	"thin (79) "insignificant" (174) "slight, almost childish" (175)			"I could eat very little..." (182)
	"gazing fearfully around the [...] salon" (30) "distant, inoffensive, quite nice eyes" (10)	"her hair, slipping from its usual firm control"(99) "tidy"(11) "pin it up"(120) "firmly secured"(171)	"the Perrier water which always gave her wind" (26)	"slightly bony (10)	"quite nice eyes" (10)		"she passed her plate over" (147)
	"the enormous eyes" (105)	"heavy chignon"(61) "coiled red hair"(42)	souffre de migraines (115)	"gaunt"(77)			"never hungry (105)
		"brushed her hair carefully"(128)	"looking peaked" (25) "maintained herself in a state of grim good-health" (53) migraines (147)	"rib bed Gothic feet (21)			boit du vin blanc (15, 33, 34, 51)
	"large blue eyes" (54)	"her heavy hair would be loosened for no other purpose than to brush it for the night"(54)		"slender figure" (54)			
				"her neat figure"(19)			
"the skin was fine" (51)	"beautiful indigo eyes cast downward" (57)	"thick hair [...] midway between blonde and beige" "held back" (51)	"her pallor" (52) "air of delicacy" "agoraphobia" (52) "semi-invalid" (55) "alarming fragility"	"hunched" "tiny wrists"(123) "thin legs"(97 "narrowness"(52) "long unmarked slightly upcurling fingers, white" (51)		"the breasts were scarecly noticeable"(52)	"filling her mouth with chocolate" (112)
			"giving me a migraine headache" (24, 82)				
		"smoothing [...] back" (74) "fine thick hair almost black"(50)	"battling with a headache" (116)	"your figure was always good"(60)			
"blotchy" (75)	enfant: "her wandering right eye" (84) "beautiful [...] a dark blue (178) "wide impassive eyes" (249)	"limp hair" (84) "straight light-coloured hair" (249)		"thin"(8) "slight" (12)			"no appetite (76)
"coarse skin of her face" (131) "slightly pitted complexion" (78) "poor skin" (8) "bad skin" (85)	"her eyes too flat (28)	"rather fine dark red hair. A lot of it. She wore it long, coiled up"(8)	"a small pulse beat in her head signalling a future headache" (62)	"she was thin, slight" "her hips are scarcely wider than her waist" (30) "he found her body beautiful fine and gracile" (131)	"about five foot three" (8)	flat figure(105)	"mildly anorexic" (6) "pale, sweet foods" (33)
	"blue eyes" (36)	"short red hair" (117)					
"her skin would retain its golden character" (47)	"her immense eyelids lowered in obviously meaningful reminiscence (47) "greenish eyes"	"long pre-Raphaelite tendrils of beige hair"(47)				"her full and rather low bosom(47)	
		"fluffing out her blonde hair"(29)					
	"rather small grey eyes (47)	"rough streaky hair"(47) "careless hair"(47)	"a look of health" (40)	"curves of her figure[...]opulent" (58)	"tall" (47)		"infallible appetites" (182)
					"tall and commanding" (35)		
	"her eyes watching from under half-closed lids" (115) "light blue eyes" (54)	"fair" (54) "blonde hair"	"ruddy health" (54) "everything about her gleamed"	"a stolidity which verged on opulence"(39) "abundant hips"(34) "a bottom shaped like a Victoria plum" (18) "physical stolidity" "opulence"(39)			"glorious appetite" (33)
	"huge oyster-coloured eyes" (70)	"rather dishevelled about the hair (31)		"thin" (66)	"tall" (149		
		"blonde"(60)			"tall" (61)		
	"cat's eyes, long and narrow" (32) "seductive eyes" (114) "like a cat's" (64)	"mat of red hair, uncut, closely waved, excessive in its length and thickness" (32) "shorn into a bushy triangular bob"(38)	"a healthy animal" (90)	"piquant little body"(37) "firmly muscled little legs"(15)			"orders caviae, steak, and ile flottante" (92)
		"springy yardage of hair"(75)	"unvarnished good health" (73)	"earthiness" "fecund"(139) "seems to promise the propagation of the race"(73)	"gives an impression, greatly exaggerated, of size" (73) "large-boned" (72)		"eats with a hearty appetite" (81)
"the sheen of her skin" (39	"the eyes, down-drooping at the corners, were deeply set, the eyelids a colour between grey and bistre"(43)	"coarseness of the red hair" (39) "the orange hair, heightened in colour [...] was fashionably disarrayed"(43)	"the ichor of extreme and abundant youth" (39)	"slender body"(61) "small brown foot"(61)			
"marvellously white skin, which never seemed to [...] alter" (99)	"widely-spaced eyes (94)	"schoolboy's hairstyle"(15) "brutal haircut"(19) "garçonne haircut (94)	"healthy" (28)	"long pale neck"(29)			
"the fine skin (27)		"defiantly blonde"(154) "fair hair (27)		"perfect body"(27) "the white hands(21)		"her spendid breasts"(28) legendary breasts"(23)	"the solemn expression with which she greeted all nourishment"(118)
"fine clear face" (130		"long brown hair" (20) "reddish brown"(32)	"the rosy stain of her cheeks" (20)	"long waist and legs"(120) "strong soft body"(137)	"too big" (134)	"the shape of her breast"(134)	"I'm always hungry" (132)
		"unswept dark hair" (55)		"plumpish compact little body"(55) "fine legs"		"opulent bosom"(63) "noble bust (64)	
	"huge semi-transparent eyes" (1) "pale blue eyes (3) "heavy eyelids" (3) a creature of insinuation, the eyelids lowered and then flying open ... (89)	"flat hair" (1)		"strikingly [...]slim" (3) "her feet were so narrow"	"strikingly tall (3)		
		"fair" (22)		"lean, long-legged figure"(80)	"tall [...] and commanding " (22)		
"beauty of colouring (92) "white skin" (123)	her eyes were dark (92)	"dark and silky (92)		"beauty of bone" (92) "slim and straight" (123)			
		"dark" (62)		"urgent little body" (84)	"small" (62)		
	"pleading periwinkle blue						

Vêtements	Chemise de nuit	Maquillage	Bijoux	Parfum	Présentation	Beauté	"Sex-appeal" pouvoir de séduction
"pleated shirts" "cardigans" "saddle shoes" (28)					"neatness" (8)	"je ne suis pas assez belle pour lui " (8) "Had she but known it, her looks were beside the point ; she was attractive enough for a clever woman, but it was particularly as a clever woman that she was attractive" (37) "je suis trop laide" (54)	"virginal" (142)
"terribly smart" (87) "too formal" (77) "grey" (103)		pas de maquillage (146, 159)	pas de bijoux (146, 159)		"prim" (70) "too elaborate" (24) "careful (5)	"pretty when she is animated and rather plain when she is not" (155)	"virginal" (96)
"my grey dress with the white collar [...] a rather prim dress" (150)	"a white nightgown with long sleeves" (175)	"wiped and scrubbed all the colour off" (58)			"orderly" (19)	"I am no beauty [...] rather plain" (155)	"not irresistably attractive" (123) "I doubted my ability to inspire love" (123) "look [...] totally inexperienced" (149)
"liberty silk smock [...] plain kid pumps" (24) "cardigan" (10) "blue" (12) "tweed skirt" (44)	"her long white night gown" (36)				"extremely correct appearance" (10) "reticent" (79) "modest demeanour" (130)	ressemble à Virgina Woolf (8,63,75,88,158) à Princess Anne" (63) "you're not bad-looking Edith, when you put your mind to it" (148)	
"navy and grey" (33) "her best cream silk dress" (70) "good tweed suit" (131)	"her plain white night-gown" (71)				"hesitant" (105) "nervousness" (61)	"more tranquil unfocused beauty" (32)	
"tweed suit and polished shoes" (7) "elegant (12) "cardigan" (191) "careful grey sandals (120)	"long white nightdress" (21)				"she maintained an excellent appearance" (7)	"good-looking" (18) "plainness as a child" (31)	
"plaid skirt and blazer" (117)						"a country mouse" (117)	
"her high heels" (19) "tremendously dressed up" (58)		"her red, red lipstick" (19)				"beauty" "ravishingly pretty" (18)	"provocative" (18)
"asexual (53) "pale pink twinset [...] grey jacket (54)				"odour of sanctity (108)	"absorbed in problems of her hygiene" (98)	"not pretty" (51)	"spectacularly virginal" (52) "aura of chastity" (140)
"blue tweed coat, with the pink scarf at the neck" (150)					"dressed with care" (100) "inaction" (59)	"I was nice to look at" (27) "some said I was a pretty girl, although standards were lower then" (8)	
"olive tweed suit" (37) "white crêpe de Chine shirt, the black skirt and the pearl stud earrings" (42)							
"blue cardigan" (226) "jeans and a denim jacket" (178)					"wariness" "anxiety" (12)	"poor appearance" (84)	"some found her attractive" (249)
"beautiful little tweed suits" (13) "she was always beautifully turned out" (13) "the same suit" (23)				"odour of gardenias" (5)	"formal" (60)	"she would never be a pretty woman ..." (28) "like a nun or a saint (29) "bland" (82)	"he had thought her a virgin, as did evergone else" (68) "if one were to see her a long way off, one would think her an attractive woman" (29)
"a caftan" (32)		"heavily made-up" (13)	"gold earrings" (32)			"beautiful" (31) "charming (117)	
						"beautiful" (31) "intense charm" (32)	"radiated sexual energy" (32)
"Miss Fairhild had replaced her sweater with a crumpled blouse" (128)					"natural"	"so extremely beautiful" (47)	"in a sensuous fashion" (53)
"violet trousers, a blue silk shirt" (67) "poule de luxe outfit" (63)		"her face fully made-up" (63)	"several chains around her neck" (67)			"beautiful" (31)	"seductively" (53)
"a very tight black jersey dress, cut low at the front" (157)		"smeared red over her wide mouth" (161)			"easy manner" (35) "unconcern" (41)	"her beauty" (42) "she was not beautiful, but she had such an aura of power that she claimed one's entire attention" (47)	
"satin trousers and a white ruffled shirt" (158)						"very handsome" (35)	"physical presence" (178)
"tight white trousers" (18) "pink harem pants" (106) sleeveless black dress" (33)	"exotic deshabilles " (83) "slightly transparent lawn night-gown (138)	"lips gleamed anew" (34)		"rosy and perfumed wake" (34)	"having a good time" (20)	"charm" (33)	"glamorous" (21) "insistent physcal presence" (37
"in some stunning creation" (24) "flame-coloured dress" (175)				" a rosy scent" (24)		"beautiful" (46)	
"expensive dress of printed silk" (126)				"a strong smell of scent" (126)	"air of carelessness" (60)	"handsome" (58)	
						"very good looking" (61)	"sexy" (86)
"violently printed silk dresses" (64) "pinks and blues" (33)	"a simple voile shift" (37)	"coral-coloured nails" "eyes rimmed with a subtle grey shadow" (64)	"many strands of coral neck-lace" (65)	"a sharpish odeur" (46) "the acid sweat of a true redhead"	"something Bohemian" (36)		"mauvais genre " (91) "a du chien " "guttersnipe charm" (32) "piquant little body" (37)
"sluttishness" "deshabille" "broken savates" (139)	"her nightgown slightly soiled with milk" (73)	"unpainted lips" (139)			"conveys an idea of power" (73) "concentration of animality" (75)	"not bad-looking [...] as a member of the species [...] in those days before the lava cooled" (73)	"voluptuous" (139)
"clothes that broadcast messages of youth and leisure" (34)						"very pretty (88)	
"layered cotton garments (39) "flimsy dressed up garment (61) "Roman sandals" (98) "strange corolla of a dress" (68) "bitter green linen" (98) "expensive multi-coloured garments (186)			"the gold bracelets she wore on either wrist" (39)		"impression of carelessness" (43) "a free-running emotion was mirrored in her appearance" (44)	"fertility" (39) "nearly a beauty" (43) "spectacular" (39)	
"flat shoes, the long skirt (15) "goblin shoes" (19) "violet print skirt (72) "modish black garments" (16)			"long dangling earrings (15)		"steadiness", "placid" (28)	"rather striking" (94)	
"her royal blue blouse and her black skirt" (209) "dressed in bright colours" (208) "high -heeled shoes" (30)		"her face bright with colour" (230)	"bracelets [...] tinkling on her wrists" (230)	"gave off waves of a scent" (20) "a blast of Joy" (255)	"faultlessly put together" (20) "marvellously groomed" (117)	"an aura of feminity (20) "voluptuous, sensual, a woman of mystery" (226)	"an aura of feminity" (20) "voluptuous, sensual, a woman of mystery" (226)
"she dressed with her usual extravagance" (119) "her full skirts" (200)			"much Mexican turquoise jewellery" (119)	"her mimosa scent" (132)	"too untidy" (134) "spread [...] an air of folly" (151)	"charm" (205) "born to be a mistress" (205)	"very desirable" (151) "her power" (205)
"rather tight black coat and skirt with a silk blouse open to show..." (63)		"red-lipped" (55)				"a beauty" (55	"smouldering creature" (55) curiously out-of-date sex-appeal" (55) "brutal appeal (65)
"beautiful severe clothes by Lelong and Patou" (4) "elegance"		"dark lipstick" (1)				"so obvious an aristocrat" (2) "alarming" (3)	"a number of hard sexy mannerisims (3)
"short and unmaternal skirt" (77)		"cheeks [...] heavily coloured" "mouth [...] painted brick red, almost brown" (107)		"heavy musky scent" (106)		"she looked amazing" (107) "glamorous" (55	
				"every month she trailed a slightly feral odour" (177)		"her beauty was astonishing" (75) "she was exquisite" (92)	
"a short red dress with enormous shoulder pads (60)		"her red nails" (67)	"diamond on her finger" (67)		"animated" (60)	"a star" (62) "very pretty" (61)	"urgent little body" (84)
	"pink brushed nylon night-	"rosy polished nails" (16)			"flower-like" (17)	"must once have been a	

TABLEAU V
AXE PARADIGMATIQUE

AXE SYNTAGMATIQUE

Morale : ATTITUDE SEXUELLE		
Traits pertinents	Caractérisants	
	A	B
Expérience sexuelle	Sexuellement innocent	Sexuellement expérimenté
	Ruth : "She was in no hurry to enter the adult world, knowing [...] that she was badly equipped for being there" (SL 22). "Ruth had no expectations of this kind. But it did cross her mind that she might invite Richard for a meal" (SL 39). Frances : "I did not quite know what he wanted. I was not sufficiently experienced to guess" (LM 109). Mimi : "At thirty-five, Mimi seems unfledged. As a young girl she had been enchanting; her innocence was then reflected in the candour of her looks" (FF 125). Alfred : "Alfred's lack of experience with women..." (FF 115). Blanche [lorsqu'elle s'est mariée)] : "At the beginning she had talked too much, too artlessly. Novices in love..." (MIS 11). Christine et Fibich : "Uneducated in the ways of love, she matched Fibich in innocence..." (L 55). Tissy et Lewis : "They were both novices [..] for the inexperienced certain degres of experience in others are almost unacceptable" (LP 68). Harriet : "her lack of sexual awareness" (CE 38). "she was too young for her age..." (CE 29). Anna : "she was hopeless around a man" (FR 13).	Anthea : "Anthea had already run through the entire gamut of adult female experience" (SL 32). "Don't expect him [Richard] to be any good in bed,' she [Anthea] added..." (SL 39). Alix : "Well, girls,' said Mrs Halloran, [...] 'That's how to treat a man, [...] She has him by the balls" (LM 50). "[Alix's] cleverer, more adult eyes..." (LM 129). Nick : "he was [...] desire in its pure state..." (LM 38). Betty : "Knowing so much more about men" (FF 43). Emmy : "I've had lovers since I was sixteen" (LP 136). Tessa : "She [Harriet] would be invited for tea, along with Pamela Harkness and Mary Grant, whoms ahe also thought of as her friends, although there was an undefinable difference; [...] the three of them were occasionally distracted by laughter which left Harriet puzzled" (CE 23). "To Immy, Harriet had the foolishness that only came with sexual innocence" (CE 184). Vickie : "She [...] immediately began to tease him [Nick]" (CE 61).
Chasteté	Pur	Impur
	Frances : "To be in his company, to hold his hand, to feel his large fingers tighten round my own..." (LM 91). Edith : "You see, Harold, my readers are essentially virtuous. And as far as they are concerned — as far as I'm concerned — those multi-orgasmic girls with their suitcases can go elsewhere" (HL 28). "As to vice there is plenty to be found if you know where to look. I never seem to find it,' said Edith" (HL 158). Mimi : "'Betty!' says Mimi, shocked. 'behave yourself'" (FF 35). "This eruption of sexual energy has left Mimi thoughtful and despairing" (FF 122). Alfred : "Alfred's purity reacts instinctively to another's impurity; what he feels for Betty is in fact not hatred but disgust" (FF 46). "Alfred, like Mimi, is pure, with a scornful purity, that resists all advances" (FF 38).	Mrs Pusey : "the glimpses she (Edith] had caught of a somewhat salacious mind" (HL 83). Penelope : "She [Penelope] was, Edith saw, accomplished in venery" (HL 57). La mère d'Edith et Mrs Pusey : "Très portée sur la chose..." (HL 84). Betty : "Betty's altogether unwelcome sexuality. Of all her [Sofka] children Betty appears to be alomost viciously in touch with her lower instincts..." (FF 37). "Betty's immediate aniaml appeal [...] the range of her appetite" (FF 92). Frederick : "his excellent sensual imagination..." (FF 145).

	Tissy : * "Such duties as a married woman might expect to have were construed by her with a narrowness [...] she assented to his overtures without demure -" (LP 93). Anna : * "She [Vickie] was is partner in vice as Anna could never be" (FR 166).	Emmy : * "he was disconcerted by the speediness of her behaviour" (LP 153). Julia : * "She was a lewd woman" (BL 58). Vickie : * "Sex with Vickie was violent, uninhibited: she was a conscientious and eager lover, thought out enticing scenarios, to which he always responded" (FR 166). "She was attractive principally because she was greedy, and because her greediness was intimately bound up with, and even redolent of, sexul appetite. For such a woman, the need for a man was obvious, even if the man's role was thereby reduced" (FR 206).
Fidélité Sérieux	Fidèle Sérieux	Infidèle Léger
	Ruth : * "Hugh also took Ruth back to her room one day and began to make love to her; she was so amazed that she forgot all the routine objections. 'But why ?' she asked. He shrugged. 'Why not?'" (SL 98-99). Edith : * "And for me those pleasures so lightly called physical would remain where they have been for so long now, so long that they have become my lifetime" (HL 184). * "you know the difference between flirtation and fidelity" (HL 166). * My idea of absolute happiness is to sit in a hot garden all day, reading, or writing, utterly safe in the knowledge taht the person I love will come home to me in the evening. Every evening" (HL 98). Mimi : * "Mimi is one of those women who marry early or not at all..." (FF 43). * "for she knows, instinctively, that she was meant to be the wife of a man, so truly loved that he would validate her entire existence" (FF ???). Alfred : * "the silky hair of Nettie was Alfred's unique wish for the company of women..." (FF 47). Fay : * "My own desire to be liked, or if possible loved – lifelong..." (BL 59). * "to me, falling in love was a lifelong commitment..." (BL 27).	Penelope : * "Her tone with such men was flirtatious, mocking, never serious; she spread about her a propaganda of rapid affairs, rapidly consummated, with a laughing lack of commitment on both sides. She seemed to take pride in the steady succession of names" (HL 57). Mrs Pusey : * "Mrs Pusey's disposition to flirt.." (HL 83). Jennifer Pusey : * "And Jennifer was no doubt one of thiose trivial diversions of which he [Mr Neville] spoke so dismissively" (HL 183). "And the daughter [Jennifer] would bridle and blush, thus inviting the lubricious speculation on the part of the elderly gentleman..." (HL 19). La mère (et la tante) d'Edith: * "accomplished Viennese flirts..." (HL 48). Betty : * "this child, he [Max] thinks, has the temperament of a great allumeuse..." (FF 93). * "At fifteen she is already the accomplished flirt..." (FF 32). Frederick : * "Frederick breaks too many hearts..." (FF 11).
Agressivité	Compréhensif, Soumis, Attentif, Gentil	Capricieux, Agressif, Exigeant
	Frances : * "James was my friend, and I held his hand as confidently as a child holds the hand of its parent" (LM 95). Edith : * "Such women strike me as dishonourable. And terrifying" (HL 146). * "you [Edith] will not shame me [Mr. Neville], will not ridicule me, will not hurt my feelings " (HL 166). "They were sensible people. No one was to be hurt" (HL 61).	* "Yet how curious it is that some women have to be placated all the time" (HL ???). * "the ultra-feminine [...] the complacent consumers of men with the complicated but unwritten rules of what is due to them. [...] The right to make illogical fusses.." (HL 146). Penelope (la femme de David, l'amant d'Edith) : * "She [Edith] imagined scenes, conflagrations, accusations" (HL 87). * "his [David's] wife [...] argumentative..." (HL 86). Betty : * "that perverse spirit taht has always inclined Betty to moods, sulks and screaming tantrums" (FF 36).

Agressivité	Compréhensif, Soumis, Attentif, Gentil	Capricieux, Agressif, Exigeant
	Frances: * "James was my friend, and I held his hand as confidently as a child holds the hand of its parent" (LM 95). Edith: * "Such women strike me as dishonourable. And terrifying" (HL 146). * "you [Edith] will not shame me [Mr. Neville], will not ridicule me, will not hurt my feelings " (HL 166). "They were sensible people. No one was to be hurt" (HL 61). Blanche: * "And a woman who bore no malice, taking all the blame. She had simply bowed her head when Bertie [son mari] had told her he was in love with this Amanda, or Mousie [...] Bowed her head and said 'Do you want me to move out?'" (MIS 17). * "She did not care, out of pride, out of love, to cause him any of the uneasiness she was almost sure he must feel" (MIS 15). Yvette: * "could be trusted with Hartmann's tastes and pleasures" (L 22). * "no other woman could have given herself so devotedly to his domestic peace" (L 120). Fay: * "I never nagged, never provoked a quarrel..." (BL 55). Harriet: * "With a shrewd and self-preserving instinct, he [Freddie] knew that she [Harriet] would never do battle with him, betray him, make fun of him" (CE 64). "Harriet had allowed him to retain all his bachelor habits; his wife was agreeable in the ways in which he thought a wife should be agreeable. In return for her docility he wanted to protect her from those who might wear away her confidence" (CE 65).	* "Yet how curious it is that some women have to be placated all the time" (HL ???). * "the ultra-feminine [...] the complacent consumers of men with the complicated but unwritten rules of what is due to them. [...] The right to make illogical fusses..." (HL 146). Penelope (la femme de David, l'amant d'Edith): * "She [Edith] imagined scenes, conflagrations, accusations" (HL 87). * "his [David's] wife [...] argumentative..." (HL 86). Betty: * "that perverse spirit taht has always inclined Betty to moods, sulks and screaming tantrums" (FF 36). Mousie: * "Tears of rage would start up in her eyes, accustations would pour from her hotly, presents would be spurned. In this way she cemented attachment through guilt [...] Mousie needed to function fom a poition of emotional dominance" (MIS 27). * "Mousie, whom she [Blanche] knew to be a type of emotional gangster, given to hijackings and to other acts of terrorism..." (MIS 51). Yvette: * "She herself preferred the idea of winning concessions from men, and saw no shame in doing so, even if the behaviour involved meant a certain amount of exploitation" (L 120). Yvette: * "thought women should be provocative, demanding, narcissic, as if anything les spelled failure, unpopularity, spinsterishness [...] She herself preferred the idea of winnning concessions from men, and saw no shame in doing so, even if the behaviour involved meant a certain amount of exploitation" (L 120). Julia: * "She believed in the rights of women, she told us, but what she really believed in was the right of women to behave capriciously" (BL 146). * "Julia [...] capricious" (BL 41). Helen (l'ex-femme de Freddie): * "Hearing in his mind's ear Helen's laughter in the bedroom, or more properly speaking the cruelty of that laughter [...] almost constant humiliation" (CE 70). Immy: * "He [Freddie] saw in Immy some of that ruthlessness which Helen had mobilized in order to taunt him: he saw, in her childish eyes, a scorn that was unfriendly. He remembered Helen's jibes and knew that his daughter would be sexually unmanageable" (CE 169). "her tears and smiles, her whims, her caprices" (CE 91).

Sincérité	Naïf, Sincère, Honnête, Soumis	Calculateur, Effronté
	Ruth: * "I have no manipulative powers" (SL 45). Kitty: * "Her endearments to him [Maurice] were always irrepressible and sincere. [...] Words meant such a very great deal to her -" (PR 117). Frances: * "I even wanted to wait until he suggested it [partir à deux et consummer leur relation jusqu'alors platonique]" (LM 98).	Anthea: * "'For God's sake,' cried Anthea in exasperation. 'Why do you have to let everything show?'" (SL 45).

	Mimi : * "One looked and saw no guile" (FF 125). * "Mimi is [...] naïve" (FF 38). * "She has made no firm appointment with Frank Cariani, but all the time she is drawing him towards her, invoking him, with the full force of her passive dreaming nature" (FF 69). Blanche : * "all I learnt from my calculating mother was to be her opposite and not to calculate at all" (MIS 69). * "entirely genuine..." (MIS 17). * "open-hearted..." (MIS 17). * "She meant no harm, having never been a calculating woman..." (MIS 97). * "At the beginning she had talked too much, too artlessly. Novices in love think they have to explain their childhoods, recount their history up to the moment of meeting the object of their choice" (MIS 11). Dorrie : "Dorrie was without guile..."(FFE 27).. Anna : * "her gaze was without guile..." (FR 128). Fay : "my eyes were empty of calculation" (BL 27).	Betty : * "She wants to capture Frank Cariani..." (FF 43); * "a spark of calculation in the eyes..." (FF 32). Lili et Ursie, les employées des Dorn : * "these girls intend to secure husbands.." (FF 125). Emmy : * "her forwardness" (LP 135). Julia : "She was an unreliable mixture of the calculating and the obtuse" (BL 146).
Talents culinaires	Cuisine bien Sert	Ne sait pas cuisiner Se fait servir
	Ruth : * "Ruth [...] read cookery books to find the perfect meal for Richard's ulcer" (SL 41). * "she had become a very good cook" (SL 172). Kitty : * "Kitty made the coffee and served him [Maurice] " (PR 57). * "a good cook..." (PR 63). * "Sometimes Kitty ate with enjoyment, as when she prepared a meal for her lover..." (PR 18). Edith : * "I am [...] a good plain cook..." (HL 8). * "those lovely meals that she had cooked for David, those heroic fry-ups..." (HL 29). Blanche : * "'You are a very good cook, Blanche,' said Barbara" (MIS 18). * "her dashing to the kitchen to bring him [Bertie] a taste of someting she had prepared that afternoon for dinner..."(MIS 12). * "placing a perfect omelette, crowned with a sprig of parsley, on a tray, on his knees" (FF 130). * "She had served vegetable terrine, baked chicken, salad, cheese and fresh pineapple with a raspberry sauce" (MIS 86). Yvette : * "her cooking elaborate, rich and reassuring" (L 22). Tissy : * "Her cooking was up to it, though it was not exciting;" (LP 105).	Anthea : * "Why chicken casserole? Why don't you just grill him [Richard] a bit of sole?" (SL 43). Helen : * "She hated cooking..." (SL 12). * "She [Ruth] was alarmed by the sight of three grown-up people [ses parents et la bonne] behaving as if they were having a midnight feast,. her mother in bed..." (SL 20). Jane Fairchild : * "the biscuits, which Kitty had assumed to be the creation of Miss Fairchild's own hands, turned out to be ordinary digestives..." (PR 136). Alix : * "Alix [...] can't cook a thing except steak and spaghetti..." (LM 32). * "Shall we have a cup of coffee ? Nick? Put the kettle on darling" (LM 142). Penelope : * "And Penelope had such a curious attitude to providing food; she regarded it as some sort of unseemly submision" (HL 57). Betty : * "she cannot, of course, cook or housekeep..." (FF 85). Mousie : * "she ordered everything from a caterer and dressed up to the nines to compensate for the fact that the dishes tended to emerge from the oven at the wrong temperature"(MIS 33). Sally : * "Sally and Elinor [l'enfant] appeared to live on spaghetti, toast, and green apples" (MIS 101). Emmy : * "Her attitude to food seemed to be temporary, festive, far removed from the rendering of raw materials that engaged so much of Tissy's time [...] This lunch was more in the nature of a children's party" (LP 133).

	Fay : **It was natural for me to cook for someone else..." (BL 76). **lemon mousse..." (BL 34) **coconut tuiles..." (BL 35) **ratatouille..." (BL 41). Harriet : **Food was always on her mind: another anxiety" (CE 13).	Mrs Harper : **Mrs Harper, like Marie Antoinette, believed in luxury above necessity. He [Lewis] had been presented with a coffee gâteau crowned with whipped cream and a ginger cake with a melting base of pear and crushed walnut" (LP 63). Julia : **Food seeemed a particularly uncertain comodity, owing to the extreme incompetence that prevailed" (BL 141). Merle : **An array of cakes, none of them home-made..." (CE 60). Vickie : **her fearfully elaborate cooking. Heavily spiced and garnished Mediterranean dishes.." (FR 131).
Talents ménagers	Maison bien tenue, Propre, Ordonné	Maison négligée, Sale, Désordonné
	Ruth : **She was the neatest person in the house" (SL 30). "On wings of love she cleaned and ploished everything" (SL 40). Blanche : "a spotless kitchen..." (MIS 22). Yvette : **She was a competent, even creative housewife [...] Her interior was lavish and yet comfortable;" (L 22). **a perfectly run household..." (L 120). Tissy : **what was in fact becoming a small marital museum, virtuous with household tasks punctiliously performed; [...] She had assumed that maternal air of women who regard men as children, to be kept clean and fed, and disciplined out of unruly thoughts" (LP 94). **He [Lewis] loved the orderliness of his home, the shining windows, the laundered sheets, the smell of wax polish" (LP 95). Harriet : "his [Freddie's] house was well run..." (CE 65).	Helen : **her [Ruth's] mothers' bedroom was untidy..." (SL 16). Alix et Nick : **their flat was always cluttered with expensive magazines"(LM 54). "She indicated the box of chocolates [...] surrounded by screwed-up wrappings" (LM 144). **She slipped out of her fur coat, which she threw over the back of a chair, disarranging a pile of photographs, planted her bag on my [Frances] desk..." (LM 48). Betty : **The flat is a mess..." (FF 86). **Flimsy dresses are strewn over chairs, stockings trail in the basin, there is a half-eaten apple on the dressing-table, and the tissue paper in which the morning's croissant was wrapped has been screwn up and aimed unsuccessfully at the overflowing waste-paper basket" (FF 89). Sally : **the mixture of style and squalor [...]were the most evident characteristics of the room" (MIS 59). "the draining boad of a stone sink held a washed pile of mugs, plates and cheap knives and forks [...] most of the kitchen's contents were piled on the table: half a loaf of bread, standing in its own field of crumbs [...] an open packet of Earl Grey tea [...] something in a brown paper bag [...] and a brown earthenware teapot with a chipped spout. [...] Blanche found this to be full of cold tea and could not refrain from tipping it and rinsing the pot" (MIS 66). Tessa : **The flat was large, but empty of all the necessities of life" (CE 46). **And the state of that flat . . . " (CE 101).

Épouse	Tempérament d'épouse	Tempérament de maîtresse
	Les filles Dorn, jeunes : * "they long for marriage in order that they may be virtuous young matrons, attentive to their duties and their husbands' welfare, able to supervise servants, and, eventually the children's nurse. Able to present the breadwinner with evidence of good housewifery, his shirts impeccably laundered and scented with vetiver, his newspaper and journals intact and uncreased, his house and garden tended, his accounts faultless" (FF 12). Mimi : * "Mimi, so dreamy, so passive, so correct, might, would, with the right partner, come to a deep amorous understanding, an expansive love without need of gestures, a radiant acceptance of what a man has to offer, and a joyous capacity for motherhood that Betty knows can never be hers" (FF 42). Blanche : * "she was a first-class wife" (MIS 17). Tissy : * "There was nothing of the mistress about Tissy" (LP 205). Fay : * "and the prospect of marriage a solemn undertaking" (BL 27).	Emmy : * "With her charm, her power, her inventivness, she was born to be a mistress" (LP 205). * "she had none of the attributes of a wife. She was easily bored..." (LP 205).
Mère	**Maternelle**	**Pas maternelle**
	Edith : * "her neighbour's child would slip through the hedge to say goodnight" (HL 121). Blanche : * "the wistfulness that betrays the woman who loves children" (MIS 118). Mrs Duff : * "You would have made a good motehr, always concerned, always delighted..." (MIS 103). Fay : * "I wanted babies" (BL 27).	Helen : "She was not a maternal woman" (SL ???) Sally : * "a careless attitude towards children; nymphs are not known for their maternal feelings" (MIS 61).

TABLEAU II

AXE PARADIGMATIQUE

AXE SYNTAGMATIQUE

TEMPÉRAMENTS		
Traits pertinents	Caractérisants	
	A	B
Courage	Craintif	Audacieux
	Ruth : * "There's this man coming to dinner tonight and I'm terrified" (SL 49). Frances : * "a boldness which I simply could not match" (LM 158). Edith : * "Edith's mood [...] one of caution..." (HL 52). Blanche : * "I have been cautious for far too long" (MIS 64). Christine et Fibich : * "there was a genuine fear of taking on the world's complications that could pass for innocence, but was in fact nothing but cowardice, lack of the right stuff" (L 125). Tissy : * "'Agoraphobia...'" (LP). Lewis : * "the safety of his ordinary life..." (LP 239). Harriet : * "cautious, fearful women like myself..." (CE 171). * "She was chattering now because she was very frightened" (CE 172)	Alix et Nick : * "they shared a boldness..." (LM 158). Emmy : * "her boldness..."(LP 138). Immy : * "Immy grew in [...] boldness..." (CE 82).
Perception de la vie	Pessimiste Triste	Optimiste Heureux
	Ruth : * "She studied the couple closely, [Jill et Hugh] as if they were an unknown species. They were happy" (SL 94). Edith : * "she has such sad eyes" (HL 35). Blanche : * "She supposed her sadness to be a matter of temperament..." (MIS 109). Fibich : * "He feared the future" (L 34). Lewis : * "a heaviness, a dullness..." (LP 239).	Les Pusey : * "the joyous congratulatory spasms of laughter that escaped them from time to time (HL 19). Mousie : * "her gaiety..." (MIS 27). Hartmann : * "Hartmann's sunny and insouciant attitude..." (L 44). * "his bonhomie rarely faltered" (L 83). Emmy : * "good humour..." (LP 131).

Énergie	Passif	Actif
	Ruth : * "benign or perhaps indifferent disposition..." (SL 31). Kitty : * "Kitty's dreamy nature..." (PR 96). * "You want to take the initiative a bit more. Nothing's going to happen if you just sit in this flat" (PR 159). Mimi : * "her unquestioning acceptance of her fate" (FF 106). * "the dreamy passivity..." (FF 159). Christine et Fibich : * "a peculiar passivity which they had in common..." (FF 66). Fay : * "there was in me an absence of volition..." (BL 50). * "I was not strong enough [...] to do as I pleased" (BL 175). Anna : * "She had patience..." (FR 19).	Helen et George : * "hectic [...] atmosphere..." (SL 16). Les Pusey : * "they were veritable concentrations of energy..." (HL 33). Betty : * "high spirits..." (FF) * "Betty's fire..." (FF 36) * "Betty's snap and vivacity" (FF 124) * "Betty seems to obey to some inner tangle of tensions and energies" (FF 36). Yvette : * "Yvette was a naturally energetic woman..." (L 118). Julia : * "she was restless most of the time" (BL 3). Vickie : * "Vivacious" (FR 155).
Prévisibilité	Prévisible	Imprévisible
	Frances : * "my regular orderly life, with its bourgeois preoccupations..." (LM 60). * "I was so predictable, so consistent [..] Alix would say" (LM 59)	Alix et Nick : * "their lives contained no element of routine..." (LM 41).
Mobilité	Immobile	Agité
	Blanche : * "there was no hint of mobility or change in Blanche's rooms.." (MIS 34).	Sally : * "The irregularity of Sally's life..." (MIS 181). * "her eternal mobility;" (MIS 184). Mousie : * "Mousie was all for keeping on the move," (MIS 34). Bertie : * "he was a restless man..." (MIS 36).
Physiologie	Lymphatique	Sanguin
	Tissy : * "the lymphatic coldly repulsing the sanguine..." (LP 129).	Emmy : * "the sanguine..." (LP 129).

AXE SYNTAGMATIQUE

TABLEAU IV
AXE PARADIGMATIQUE

MORALE		
Traits pertinents	caractérisants	
	A	B
Sens du devoir filial	"Bon enfant"	"Mauvais enfant"
	Ruth : **"The child loved her parents passionately..." (SL 16). "Ruth was a dear, a real dear, but obviously the girl was gonig to have to look after her father..." (SL 161). **"Occasionally she went to Paris, not too often, because her parents always reacted with dismay if she appeared to be leaving them" (SL 69). **"You've been a good girl..." (SL 175). **"You won't leave him now, will you dear? You won't go back to Paris?"[...] There was no question of Ruth's going back to France" (SL 165,169). Kitty : **"her filial visits..." (PR 96). Alfred : **"he is usually described as a devoted son..." (FF 101). **"the model son" (FF 103). **"Little Alfred stands behind his mother's chair until told to go and play" (FF 18). **"sad little Alfred [...] can be relied upon to assume al the burdens that might otherwise have been shared" (FF 11). **"Little Alfred would manfully trundle his cousin round the floor, looking to his mother for approval..." (FF 9). **"Alfred stands all night in his mother's room, at the foot of her bed [elle est mourante]. I never meant to leave you, he says, and now he knows it to be true" (FF 178). **"Something keeps him in Bryanston Square [la maison familiale], some factor in his life which says, Stay" (FF 179). Mimi : **"the good daughter..." (FF 105). **"she has always been happiest when protected by her family" (FF 68). **"her charming devotion to her mother..."(FF 104). Mimi épouse Lautner pour plaire à sa mère : **"'You have waited?' asks Mimi, with a strange laugh. 'Then I must not keep you waiting any longer'" (FF 134). Harriet [elle épouse Freddie, de trente ans son aîné, pour plaire à ses parents] : **"I hope you know what all this is leading up to, Hattie,' she [Merle] said. 'Yes,' said Harriet, even more tired and depressed. 'I suppose I do' 'Daddy and I aren't getting any youger, you know. We'd like to enjoy: life while we still can. [...] Don't keep him waiting darling'" (CE 26-27). **"Harriet [...] was a dear good girl..." (CE 29). Anna : **"she was too good, too filial'" (FR 11). **"She was too devoted..." (FR 11). **"daughterly..." (FR 11). **"She loves me [Amy, la mère d'Anna], but I've taken away her life. [...] I clung to her, I admit" (FR 21).	Anthea : **"Anthea hissed, 'For God's sake, get out before he's [George] bedridden'" (SL 169-170). Frederick : **"Frederick's contacts with England are now confined to whatever Sofka and Mimi care to send" (FF 143). Betty : **"Betty [...] has decided to run away from home..." (FF 32). **"She is foolish and headstrong and worries our mother'" (FF 67). **"She is so used to thinking about herself that her brothers and her sister have no reality for her. They exist in her memory, and she is incurious about their present life" (FF 156). Tessa : **"To exploit this condition [le fait que Harriet est prête à lui garder sa fille] seemed to Tessa entirely natural, much as she would demand a discount if she had a friend who worked in a shop" (CE 86).

Charité	Kitty : Charitable	Egoïste
	* "trustworthy, safe and discreet [...] the one who understands, sympathises and soothes" (PR 62). Frances : * "Being of a sacrificial disposition" (LM 163). * "the staff at the Institute, who seem to think I am good with old people" (LM 63).	Alix et Nick Fraser : * "rampant egotism..." (LM 163). * "selfish hedonism..." (LM 181). * "I [la vieille Miss Morpeth] know what they are [...] I am simply not interesting enough for them to bother about [...] They look on me as a boring old woman. Nothing to do with them" (LM 139). * "The Frasers could only understand success. Their sympathies were with the successful, not the unsuccessful, with the monied rather than with the poor, with the fortuanate rather than with the unlucky" (LM 72).
	Mimi : * "she goes mostly to the hospital, where she does voluntary work [...] All this reinforces the impression of a maiden lady devoted to good works" (FF 104). Edith : * "'You are a good woman...'" [lui dit Mr Neville] (HL 99).	Les Pusey : * "the Pusey's curious refusal of mutuality. Behind their extreme pleasantness there lies something entrenched, non-negotiable, as if they can really take no one seriously but themselves" (HL 109).
	Blanche : * "Blanche was dispensing ea for the Outpatients, this being her occupation for two days of every week..." (MIS 38). * "When she learned that Barbara had succumbed to influenza, she put down her bag, walked to the kitchen and began to assemble supplies..." (MIS 53). * "you are very kind, Blanche. I had forgotten what a kind woman you were. I suppose it is because you don't pretend to be kind, as so many people do'" (MIS 54). "Blanche [...] could detect sorrow a mile off [...] The gift of compassion is born in one or not at all;" (MIS 41).	Sally : * "She was not inclined to, or stimulted by, acts of altruism" (MIS 102).
	Anna : * "But then Anna had been kind, useful, offering help on more than one occasion" (FR 24). * "she had a curious authority: she knew about illness and did not sentimentalize it" (FR 189). * "A good woman. Unselfish" (FR 12). * "'She is virtuous,' said Mrs Marsh. 'She is a good woman'" (FR 70).	Julia : * "Julia was a dedicated woman. She was dedicated principally to herself..." (BL 41).
Comportement social	"Correct" "Good behaviour"	"Incorrect" "Bad behaviour"
	Kitty : * "Kitty had joined in the laughter but had felt prim, knowing that she could never achieve such ease of manner" (PR 70). * "She was discreet" (PR 33). * "Kitty listened politely" (PR 160). Edith : * "She behaved well, as she knew she was expected to behave: quietly, politely, venturing little" (HL 85). * "my extremely correct appearance..." (HL 10).	Mrs Pusey : * "Mrs Pusey's [...] lack of inhibition [...] not all [...] in the quietest of taste..." (HL 83).

	Mimi : * "she [...] puts a discreet hand..." (FF 60). * "Only Mimi bothers to knock" (FF 30). * "her docile good manners, [...] her almost saintly self-effacement" (FF 104). Blanche : * "so schooled in good behaviour..." (MIS 28). "She was neither [...] nor indiscreet enough..." (MIS28). Tissy : * "I [Tissy] thought she [Emmy] was rather rude..." (LP 123). Fay : * "I was of an uncomplaining disposition [...] good at disguising my cares [...] all this good behaviour..." (BL 101). Harriet : * "Such rudeness, she thought [...] I have never been as rude as that in my life, although I may have wanted to be (CE 163). Lizzie : * "Lizzie maintained a prudent silence" (CE 105). * "She was always polite..." (CE 11). Anna : * "she was being reduced to good behaviour..." (FR 197).	Mousie : * "her very indecency..." (MIS27). Emmy : Julia : * "the bad language that constantly fell from her chiselled lips" (BL 3). Immy : * "I wouldn't,' said Immy rudely" (CE 105). Vickie : * "her stunning rudeness" (FR 205).
Rigueur	Ascétique, Modéré	Dépensier, Gourmand, Excessif
	Ruth : * "It seemed to her that money was faintly indecent, something to be dealt with in secret" (SL 98). Kitty : * "The sort of hotel which Kitty thought it appropriate to afford..." (PR 116). Frances : * "Spartan in my habits..." (LM 19). Blanche : "You do so little with your money," (MIS 181). Fay : * "The only thing that made me uneasy was the fact that I should have rather a lot of money" (BL 93).	Alix et Nick : * "their grasping hands, their infallible appetites [...] these lords of misrule, in heat and noise, amid platefuls of sucked bones and the collapsing ruins of puddings, at a table awash with glossy leaves and discarded wrappings, the air blue with smoke from monster cigars, and idle hands searching lazily for nuts, sweetmeats, marzipan" (LM 182-183) * "I felt in my bones, [...] that these people were innnocent of everything except greed [...] Eating too much, filling their smeared mouths with sweetness. Having a party, a celebration, laughing too loudly, dressing up" (LM 180-181). * "they seemed to spend a great deal..." (LM 69). Betty : * "that wild, unstudied side of her nature that could turn with equally keen appetite, from simple physical greed to the stern and unforgiving appraisal of her appearance before some evening party..." (FF 152). Betty : * "Betty spent lavishly" (FF 154). Sally : * "Sally preferred funds to come winging through the atmosphere, preferably in large quantities..." (MIS 180). Owen et sa mère, Vinnie : * "Owen was generous to her [Vinnie] because he understood the impluse to spend money — they both had it" (BL 76). Merle : * "The prospect of spending money [...] cheered her up considerably..." (CE 30).
Activité	Travailleur	Paresseux
	Ruth : * "so much work [...] books to be bought" (SL 93). Kitty : * "I am not built for leisure" (PR 180). * "Kitty preferred her busy life..." (PR 31). * "I have been working too hard..." (PR 139). Edith : * "her serious and hard-working personality..." (HL 8). Tissy : * "a good little worker, mind you"... (LP 52).	Jane Fairchild : * "Miss Fairchild released her hands and closed a notebook in which she had not made a single note. She never did" (PR 52).

Sérieux	Réfléchi, Lit beaucoup, Écrit, Intelligent	Irréfléchi, Ne lit pas, Frivole
	Ruth : * "always reading..." (SL 17). "a clever woman..." (SL 37). Kitty : * "who is clever..." (PR 11). * "Oddly enough she had never found her work difficult" (PR 31). Frances : * "a short story I once wrote – actually about the library, though heavily disguised of course – was once published" (LM 16). Edith : * "She was not a professor's daughter for nothing..." (HL 28). * "'You are a clever woman...'" HL 100). * "I wonder she doesn't put me in a book.' I have, thought Edith,. You did not recognize yourself.'" (HL 127). Blanche : * "He appeciated her as a clever woman;" (MIS 93). ** she sought information in books..." (MIS 95). Lewis : * "you're brilliant, you know" (LP 79)-.	George : * "Her father's dressing-room contained few books..." (SL 16). Alix : * "She read little herself, although their flat was always cluttered with expensive magazines" (LM 54). Monica : * "Light conversation is all that is called for" (HL 69). Jennifer Pusey : * "She did not have too much to day for herself..." (HL 37). Mrs Pusey : "after flicking distractedly through the pages of the colour supplements..." (HL 73).
Sens du devoir	Conscientieux, controlé	Spontané
	Ruth : * "she was scrupulous..." (SL 8). * "the child learned an immense sense of reponsibility" (SL 13). * "she had imprisoned herself in a routine as destructive of liberty and impulse as if it had been imposed on her by a police state" (SL 94). Edith : * "She prided herself on giving nothing away" (HL 61). Blanche : * "It even seemed likely that her conscience was not to be appeased by anything else" (MIS 159-160). * "Your standards were always too high Blanche" (MIS 17). "Still conscientious, she shopped scrupulously..." (MIS 9). "calm, unemotional woman..." (MIS 27). Dorrie :Livingstone : * "Dorrie's most characteristic remark was, 'I hope I did the right thing'" (FFE 22). Lewis : * "All was effort in his life" (LP 132). * "Yes, but you see, I am responsible. And I shall go on being reponsible. There's no way out of responsibility once it has become your lot" (LP 135). Anna : * "She [...] made too much of an effort..." (FR 12).	Hugh (et Jill) : * "He did most things for money or pleasure" (SL 99). Helen et George : * "a lightweight [...] a lighter weight still... (SL 15)." * "insubstantial..." (SL 14) Julia : * "If she thought a thing, she said it, and if she wanted to do something, she did it" (BL 41). La mère de Blanche : * "Blanche's mother's maxim hed been 'Do it now!'" (MIS 100). Merle et Hughie : "lightweights..." (CE 58).

Assurance, Remise en cause, Sentiment de culpabilité	Honteux, Humble Coupable	Impudent
	Kitty : * "she wonderd, with genuine humility, if she could ever be such a woman, delighting in her appearance, devoting much time and effort to embellishing it..." (PR 69). Edith : * "overcome by a sense of unworthiness..." (HL ???). * "Good women always think it is their fault when someone else is being offensive. Bad women never take the blame for anything" (HL 99). Dorrie : * "Even if she took a defective article back to the shop from which she had bought it the day before, she would feel ashamed" (FFE 22). Fay : * "unsuccessfully, as I did most things" (BL 1).	Jane Fairchild : * "She [Kitty] recognised that Miss Fairchild was unreachable, and this in itself was frightening. but more than that; Miss Fairchild was unteachable because she felt she knew enough already" (PR 47). Les Pusey : * "most of Mrs Pusey's sentences began with the words 'of course,' they had a range of tranquil confidence..." (HL 55). Julia : * "I never knew a woman, so little given to self-doubt or self-questioning" (BL 41).

ANNEXE V

ICONOGRAPHIE

1. Bronzino, *An Allegory with Venus and Cupid* 549
2. Von Aachen, *Bacchus, Cérès et l'Amour* 550
3. Titien, *La Bacchanale* 551
4. Botticelli, *Le Printemps* 552
5. Kouros 553
6. Berliner Göttin 554
7. Van der Weyden, *Piéta* 555
8. De Menabuoi, *Triptych: The Coronation of the Virgin, and other Scenes* 556
9. Masaccio, *Adam et Ève chassés du Paradis* 557
10. Rossetti, *Béata Béatrix* 558
11. Foujita, *Nu allongé avec un chat* 559
12. Titien, *Sacred and Profane Love* 560
13 Degas, *Petites filles spartiates provoquant les garçons* 561
14. Seurat, *Poseuses* 562
15. Géricault, *Le radeau de la méduse* 563
16. Titien, *Bacchus et Ariane* 564

"...the archaic smile of the invulnerable and patrician nymphs of the National Gallery's Italian Rooms." (*MIS* 46)

Bronzino (1503-1572)

An Allegory with Venus and Cupid
National Gallery, Londres

(Levey, Michael. *The National Gallery Collection.*
Londres: The National Gallery Publications, 1993. p. 65)

"...nymph-like..." (*MIS* 103)

Hans Von Aachen

Bacchus, Cérès et L'Amour (fin XVIe, début XVIIe S)

(Jestaz, Bertrand. *L'Art de La Renaissance.*
Paris: Éds. Mazenod, 1984. Fig. 476)

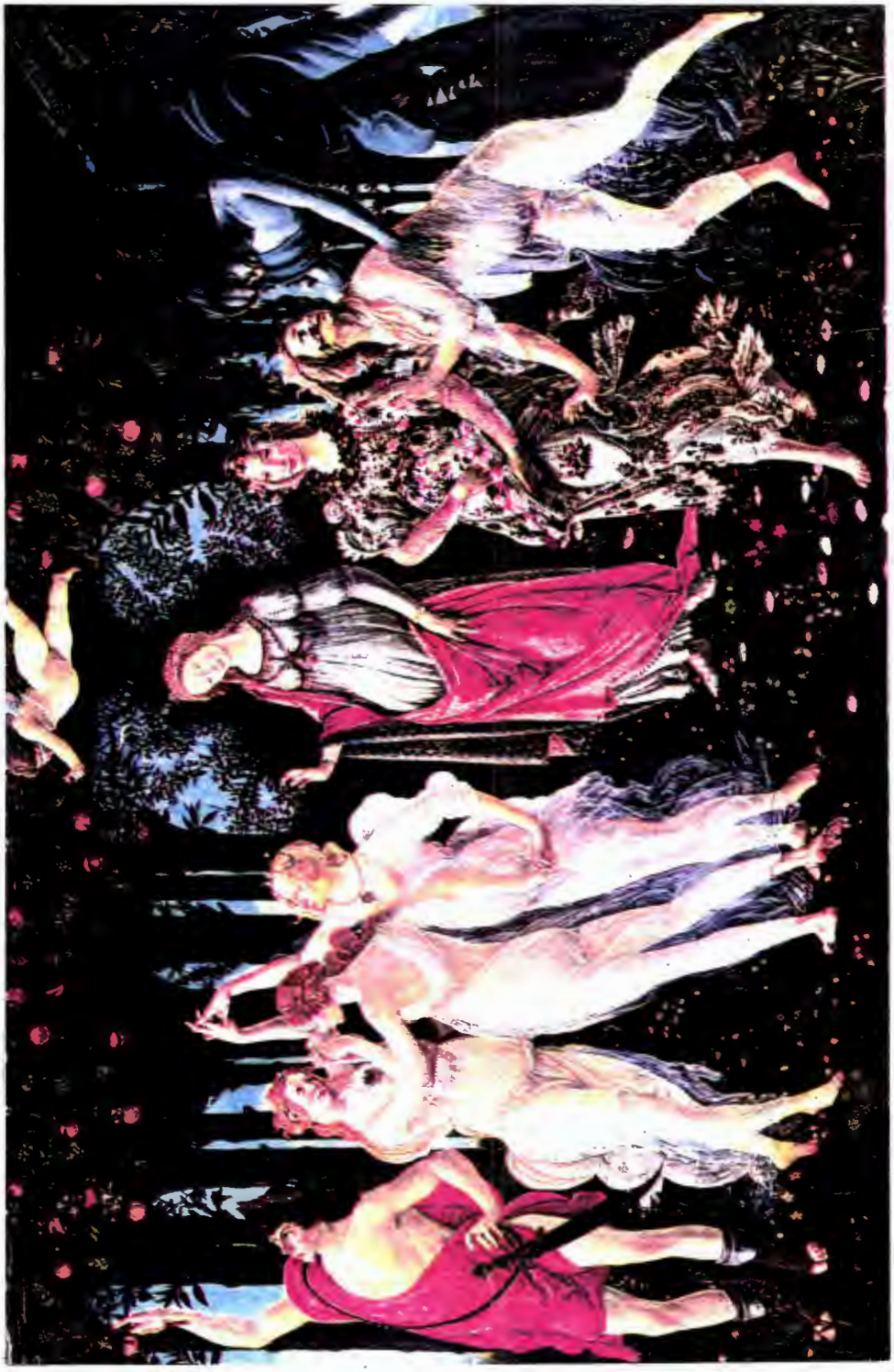
"...those lords of misrule..." (LM 183)

Titien

La Bacchanale

(Jestaz, Bertrand. *L'Art de la Renaissance*. Paris: Éds. Mazenod, 1984. Fig. 107)

"...nymphs and deities..." (*MIS* 148)

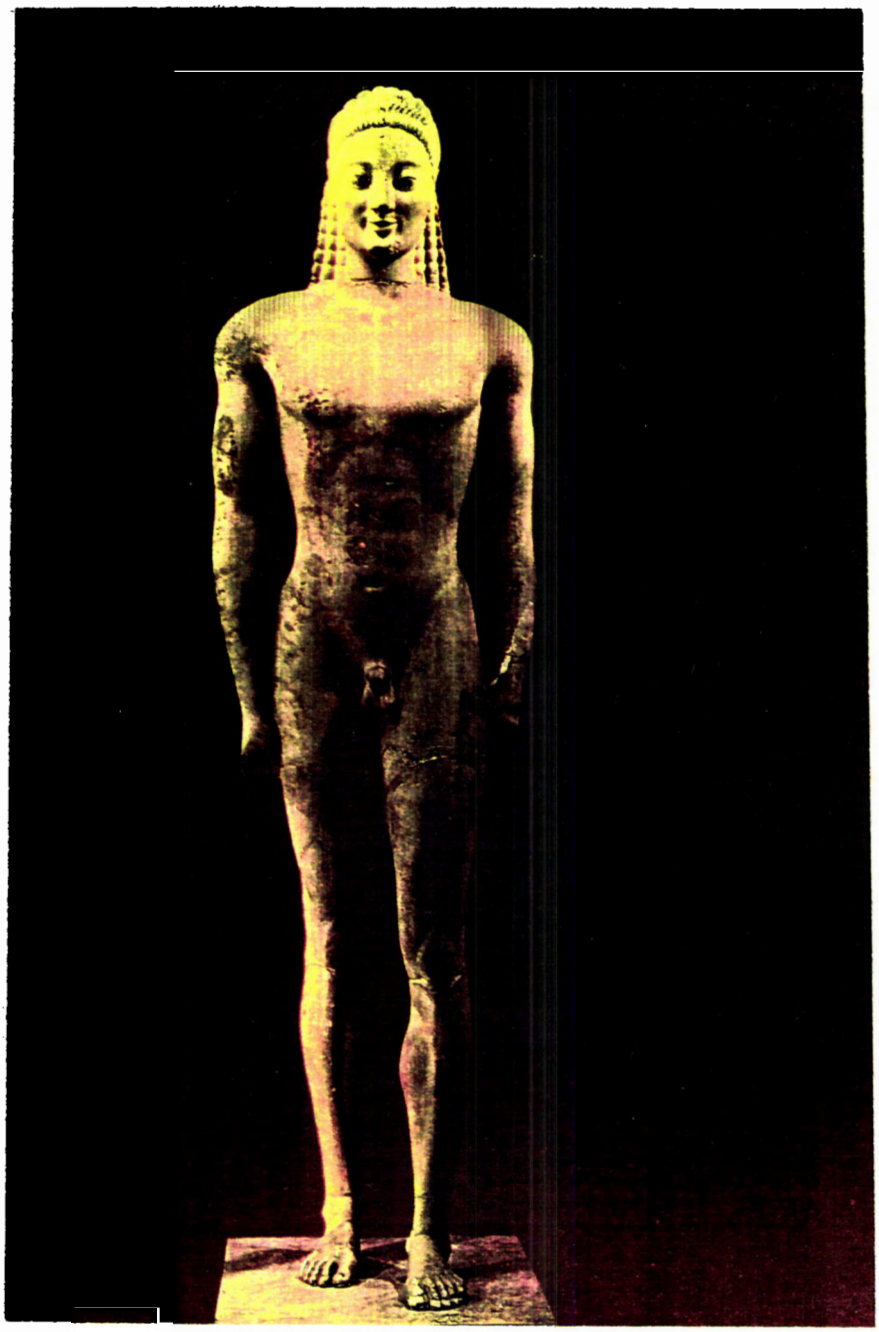


Sandro Botticelli

Le Printemps, vers 1482

(Deimling, Barbara. *Sandro Botticelli (1444/45-1510)*. Allemagne: Taschen, 1994. p. 40)

"...the archaic smile of the Kouros in the Athens Museum..." (*MIS* 109)



Kouros, Milieu du VIe siècle av. J.-C.
Salle du Kouros de Volomandra, Athènes

(Petrakos, Basile. *Musée National. Sculptures - vases et bronzes.*
Athènes, 1982. Illustration n°1906, p. 60)

"Their [the kouroi] *smile, like that of the Goddess with the Pomegranate in Berlin, pertained to certainty to fulfilment."* (*MIS* 9)

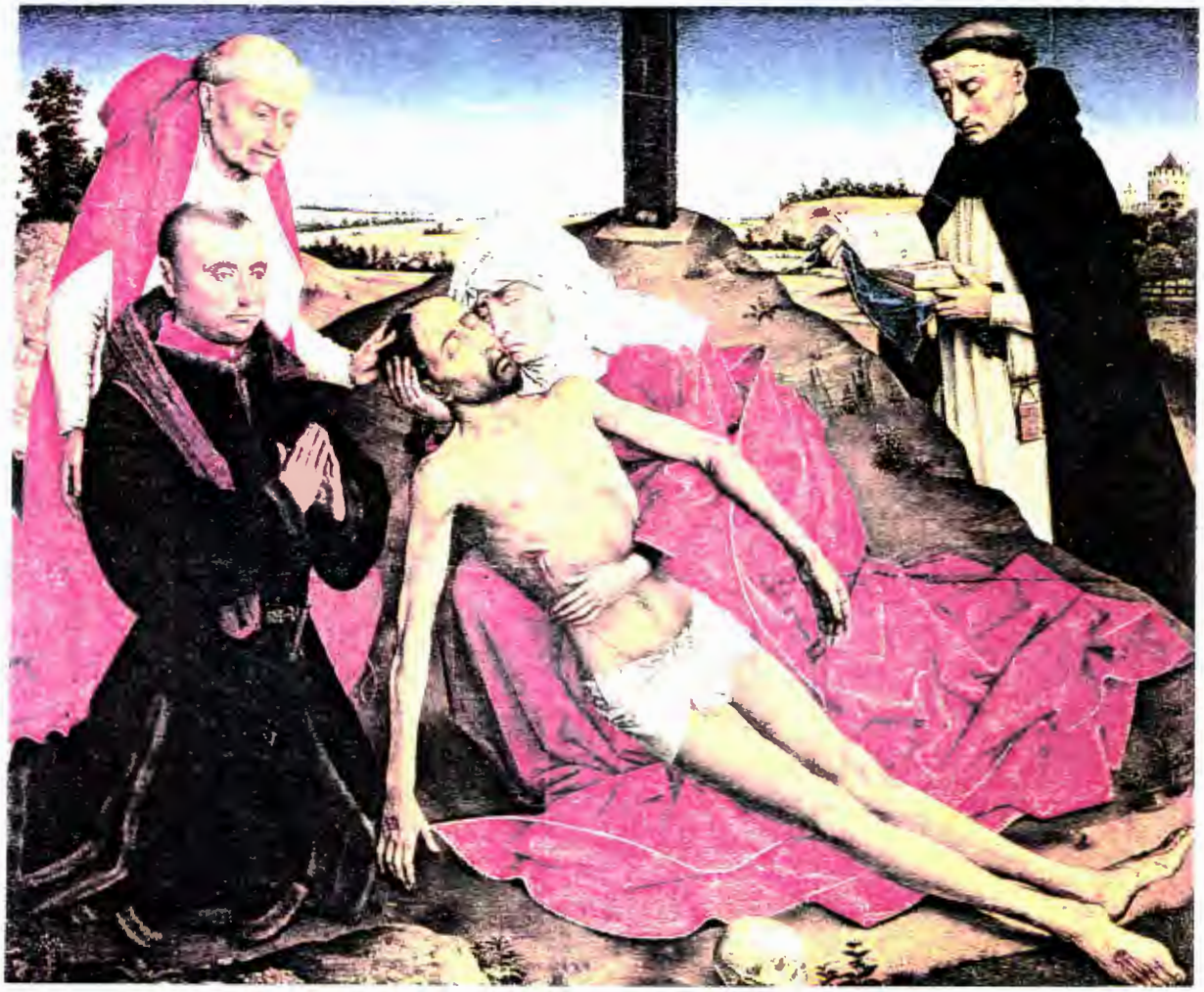
Auteur inconnu

Berliner Göttin ou "Statue of a Lady", entre 560 et 580 av. J.-C.
Berlin

("Pergamonmuseum"
Antikensammlung
Bodestr. 1-3
10178 Berlin)

"...the Flemish primitives, with their immaculate pain and sorrow, their thoughtful grieving little heads, their chilly pallid Christs deposed..." (SL 93)

"...the anxious look, the lugubrious bleached look of an inhabitant of mediaeval Flanders." (MIS 21)

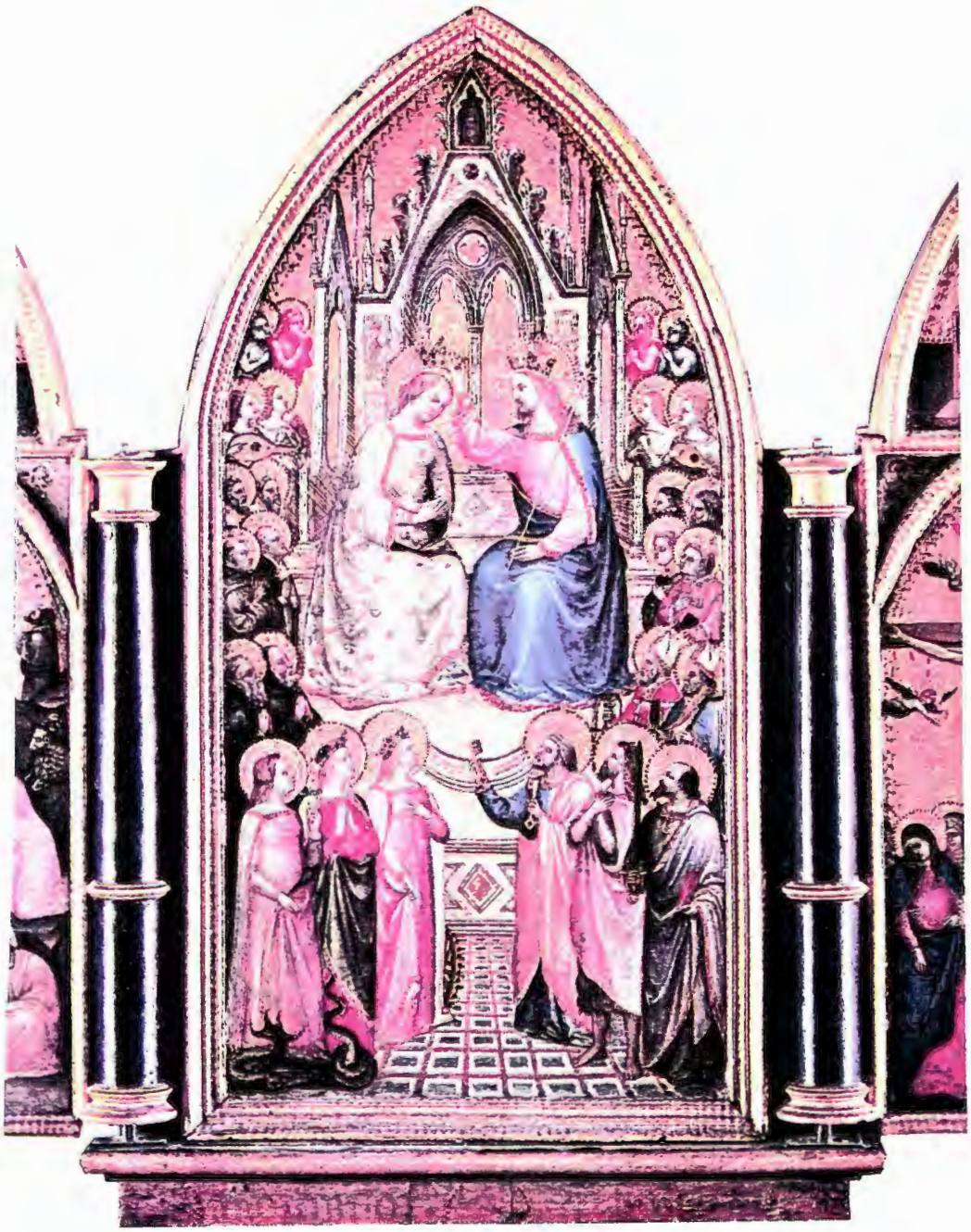


Van Der Weyden (1399-1464)

Piéta
National Gallery, Londres

(Levey, Michael. *The National Gallery Collection.*
Londres: The National Gallery Publications, 1993. p. 108)

"These poor saints, throwing away their lives [...] so that they could be shown in painting, resurrected, in perfect form, with merely a tower or a key or a wheel as a dainty allusion to their sufferings." (MIS 54)



Giusto de Menabuoi

Triptych: The Coronation of the Virgin, and other Scenes, 1367
National Gallery, Londres

(Wilson, Michael. *A Guide to the Sainsbury Wing at the National Gallery*. Londres: The National Gallery Publications, 1991. p. 31)

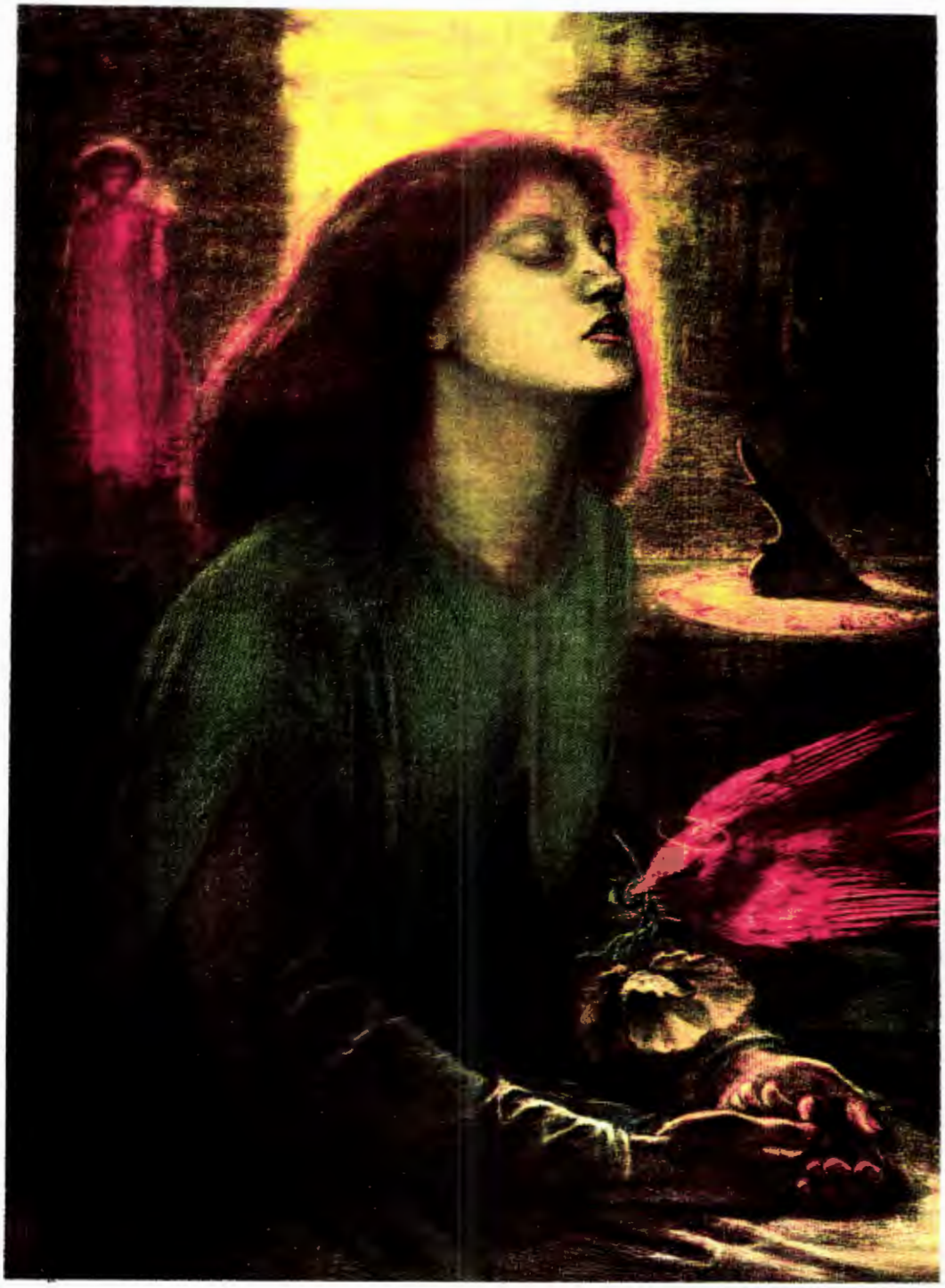
"...Adam and Eve, mawkishly, stupidly, ashamed, half-hearteady instinctive, and instantly, massively rebuked..." (MIS 148)

Masaccio (1401-1427)

Adam et Eve chassés du Paradis

(Jestaz Bertrand: *L'Art de la Renaissance.*
Paris: Éds. Mazenod, 1984. p. 221)

"She [Mimi] *looks like Rossetti's 'Beata Beatrix' which she has seen in a reproduction in Alfred's collection." (FF 70)*



Dante Gabriel Rossetti

Beata Beatrix, 1863
Tate Gallery, Londres

(Rose, Andrea. *The Pre-Raphaelites.*
Londres: Phaidon Press, 1992. p. 109)

"...Betty looks like a painting by Foujita, a native Parisian, a Bohemian, a fallen angel." (*FF* 40)

Léonard-Tsugouharu Foujita

Nu allongé avec un chat, 1921
Petit Palais, Genève

(Selz, Jean. *Foujita*. Paris: Flammarion, 1980. p. 17)

"One is naked, the other clothed [...] *Much to his surprise he had found that the unclothed figure was deemed to be sacred, while the other, in her brilliant dress, represented the pomps of this world."* (*FR* 169)

Titien

Sacred and Profane Love
(Reproduit sur la couverture de *Fraud*)

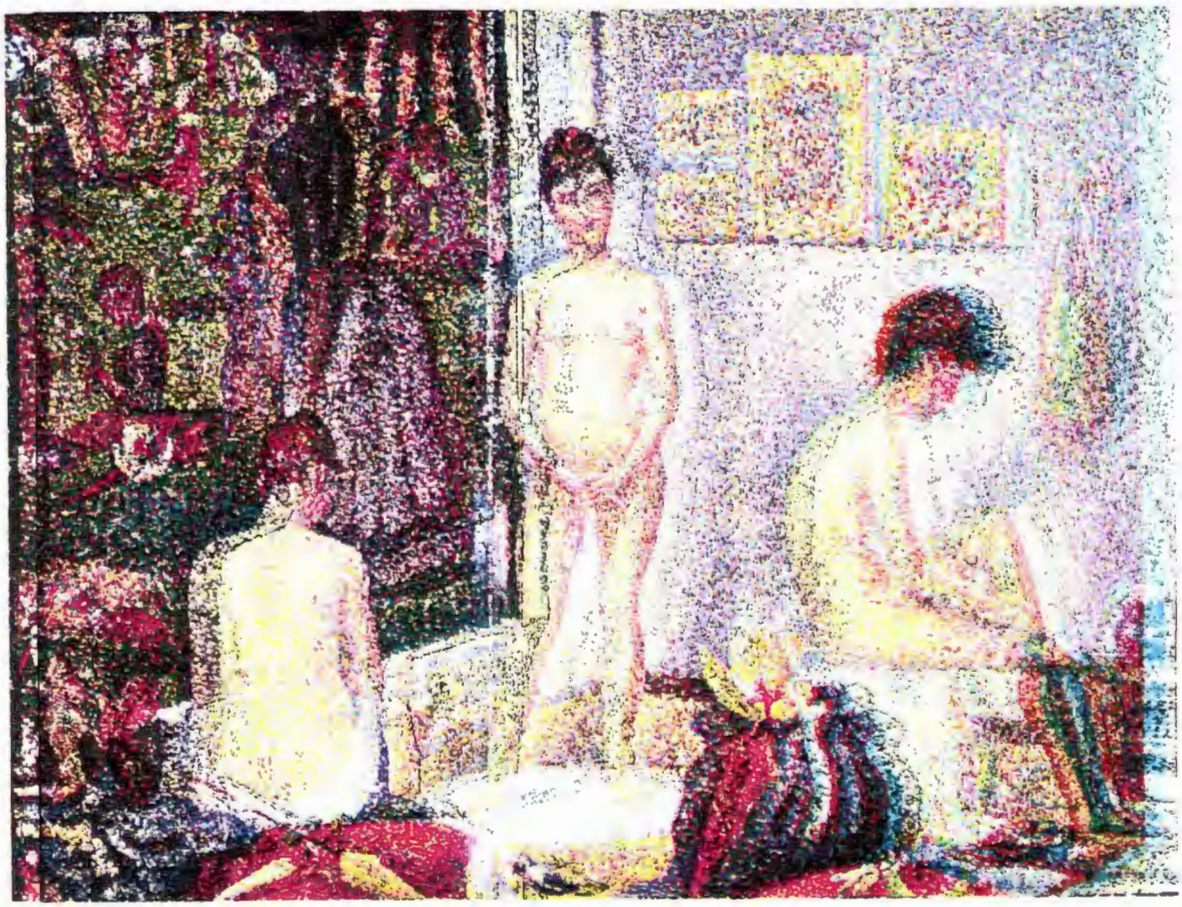
"He was reminded of one of Degas's Jeunes Spartiates s'exerçant à la guerre*."* (*FR* 131)

Degas

Petites filles spartiates provoquant les garçons, vers 1860/62
National Gallery, Londres

(Growe, Bernel. *Edgar Degas (1834-1917)*.
Allemagne: Taschen, 1994, p. 20)

"The girl's forbearing smile, her way of standing with her ballet dancer's feet in the third position, her clasped hands, like these of Seurat's Poseuse*..."* (*FR* 102)



Seurat

Poseuses, 1888

(Cachin, Françoise. *Seurat: Le rêve de l'art-science.* Paris: Gallimard, 1991, pp. 88-89)

"...the early nineteenth century galleries [...] the sheer size of everything: giant figures enmeshed with one another, toiling towards rescue after shipwreck, towards liberty after oppression..." (*SL* 93)

Géricault

Le radeau de la méduse, 1819
Le Louvre, Paris

(Laclotte, Michel et Cuzin, Jean-Pierre. *Le Louvre. La peinture européenne.* Paris: Éds. Scala, 1993. p. 127)

"...that ecstatic moment of recognition..." (*MIS* 16)

Titien

Bacchus et Ariane
National Gallery, Londres

(Levey, Michael. *The National Gallery Collection.*
Londres: The National Gallery Publications, 1993. p. 75)

ANNEXE VI

CHANSONS

1 . *Only Make Believe* 566
2. *You are my Heart's Delight* 567
3 . *Arcady* 568

ONLY MAKE BELIEVE

Only make believe I love you.
Only make believe that you love me.
Others find peace of mind in pretending;

Couldn't you? Couldn't I? Couldn't we?
Make believe our lips are blending
In a phantom kiss, or two, or three.
Might as well make believe I love you.
For, to tell the truth I do.

Your pardon I pray.
'Twas too much to say the words that betray my heart.
We only pretend,
You do not offend
In playing a lover's part.
The game of just supposing is the sweetest game I know;
Our dreams are more romantic than the world we see.
And if the things we dream about don't happen to be so.
That's just an unimportant technicality.
Tho' the cold and brutal fact is
You and I have never met.
We need not mind convention's P's and Q's.
If we put our thoughts in practice,
We can banish all regret
Imagining 'most anything we choose.

We could make believe I love you,
We could make believe that you love me.
Others find peace of mind in pretending

Reprise de la deuxième strophe

YOU ARE MY HEART'S DELIGHT

You are my heart's delight,
And where you are I long to be!
You make my darkness bright
When like a star
You shine on me!
Shine, then, my whole night through!
Your light divine
Bids me hope anew
That dreams of mine
May perchance come true
And I shall hear you whisper "I love you!"

In dreams, when night is falling,
I seem to hear you calling!
For you have cast a net around me,
And'neath a magic spell have bound me
Yours, yours alone!
How wondrous fair
Is your beautiful hair!
Bright as the summer skies
Is the light in your eyes
Soft as the turtle dove's
Is the voice of my love!

Reprise de le première strophe

[illegible]

Far away i[illegible]
Summer [illegible]
Warm the wind th[illegible]
Thro' the b[illegible]
Sunbeams [illegible]
Mint a gold[illegible]
Dimpled you[illegible]
Hand in ha[illegible]

Land of l[illegible]
Land wh[illegible]
There the [illegible]
Arcady, A[illegible]

Flying nymp[illegible]
Sport amid [illegible]
Flora, fresh [illegible]
Binds her fairest [illegible]
Beauty in the shining pool
Mirrors all [illegible]
Where the [illegible]
Lift thei[illegible]

Land of [illegible]
Land where [illegible]
There the birds [illegible]
Arcady, [illegible]

ANNEXE VII

LA STRUCTURE CIRCULAIRE DES ROMANS

Légende 570
1 . *A Start in Life* 571
2 . *Providence* 572
3 . *Look at Me* 573
4 . *Hotel du Lac* 574
5 . *Family and Friends* 575
6 . *A Misalliance* 576
7 . *A Friend from England* 577
8 . *Latecomers* 578
9 . *Lewis Percy* 579
10 . *Brief Lives* 580
11 . *A Closed Eye* 581
12 . *Fraud* 582

La structure circulaire des romans

Echelle approximative :
1 chapitre (la longueur
des chapitres varie avec les romans)

Direction du récit

Retour en arrière

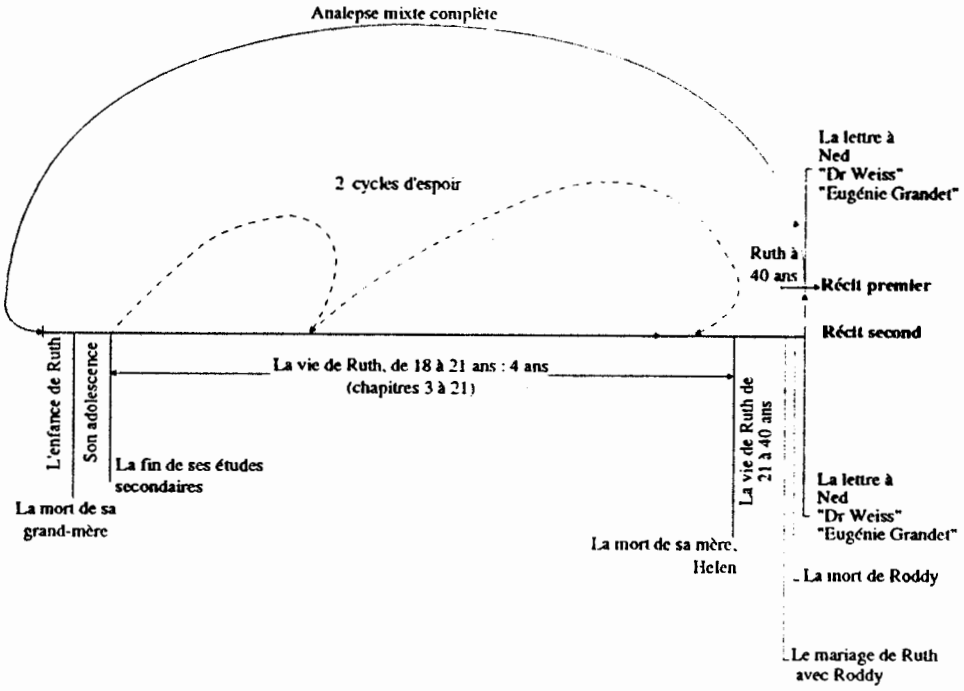
Cycle d'espoir, revirement ironique

Niveaux temporels du récit.
Le récit est rétrospectif

Temps couvert par le récit
(et l'âge des personnages)

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET '94

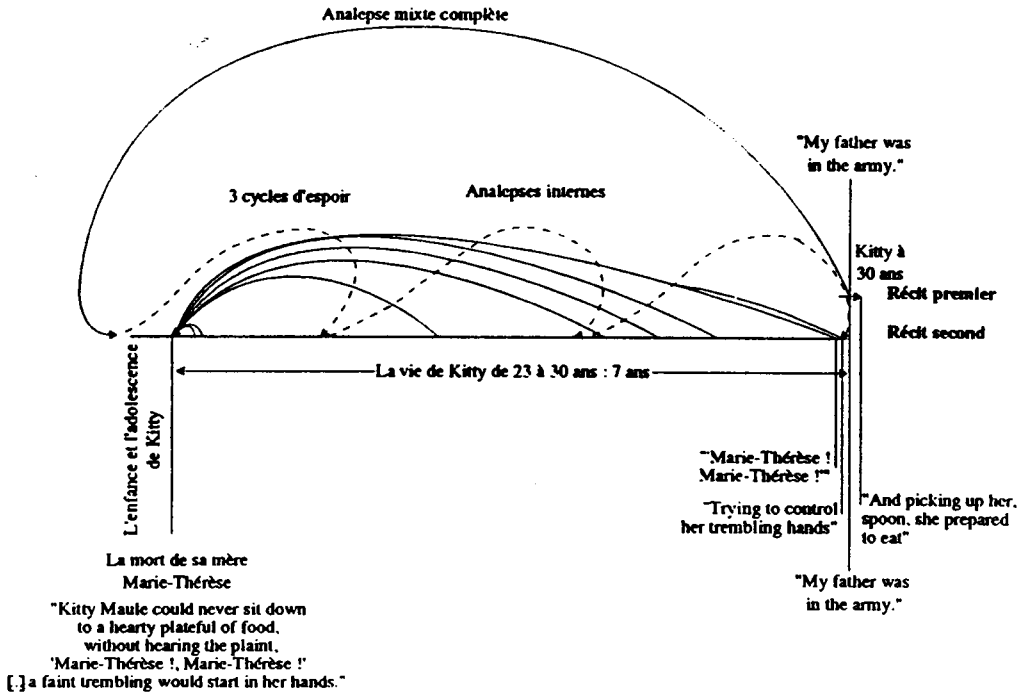
A Start in Life (SL), 1981



- - Espoirs de Ruth : trouver l'amour et se détacher de ses parents

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET 94

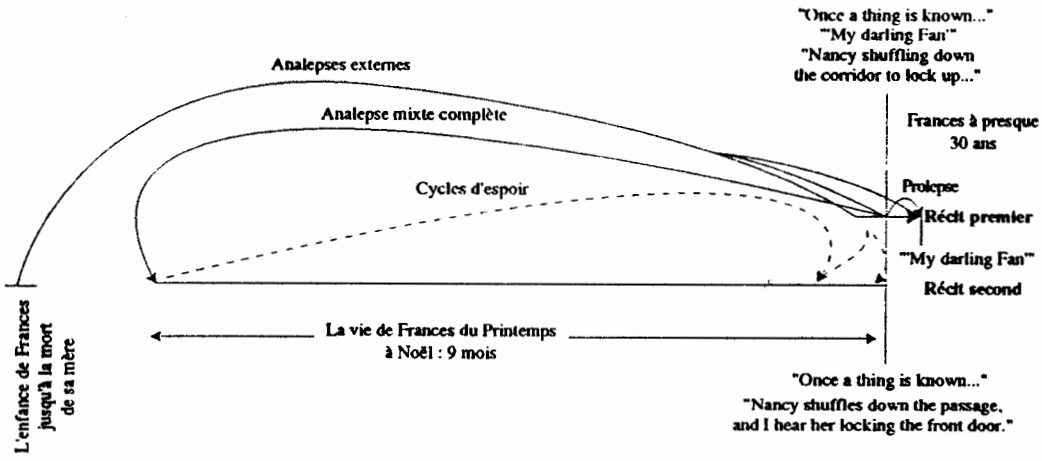
Providence (PR), 1982



- - - - Espoirs de Kitty : épouser Maurice et se détacher de sa famille

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET '94

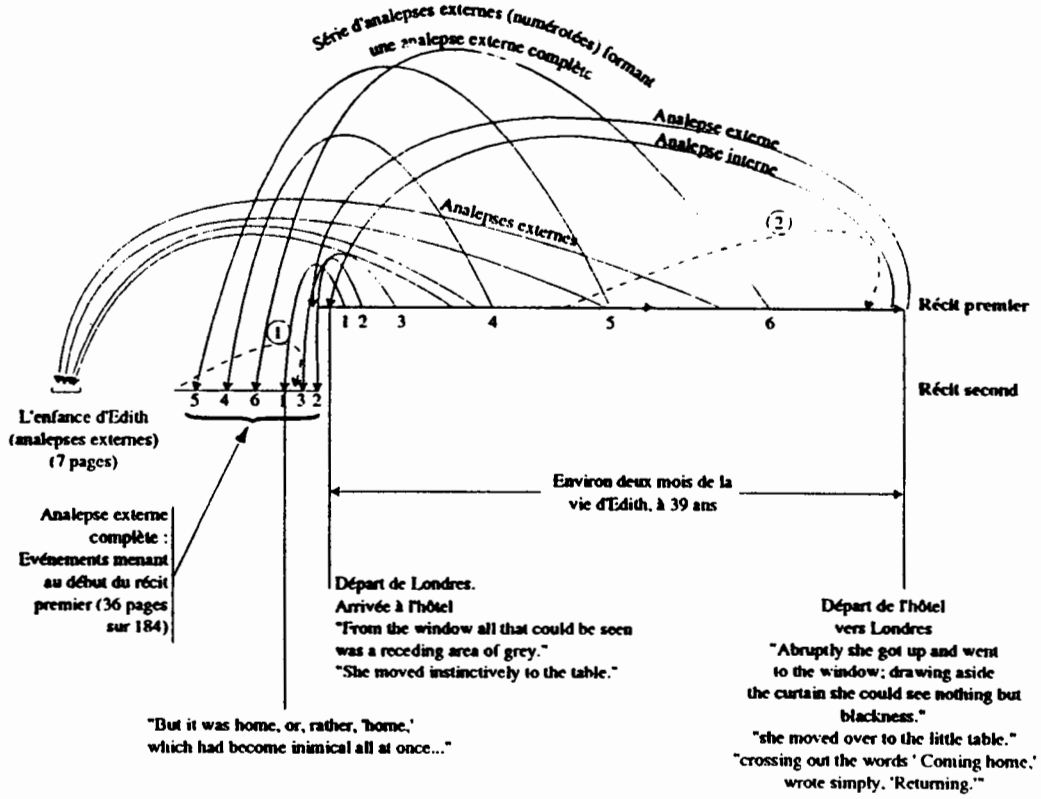
Look at Me (LM), 1983



- - - - Espoirs de Frances : é pouser James et quitter la maison familial

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET (94)

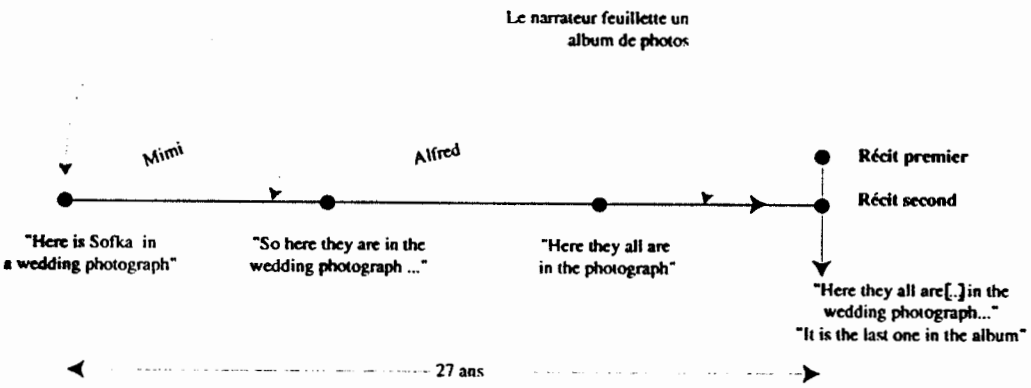
Hotel du Lac (HL), 1984



- - - - Espoirs d'Edith :
(1) Epouser Geoffrey Long
(2) Epouser Mr. Neville (et se libérer de David)

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET ©

Family and Friends (FF), 1985

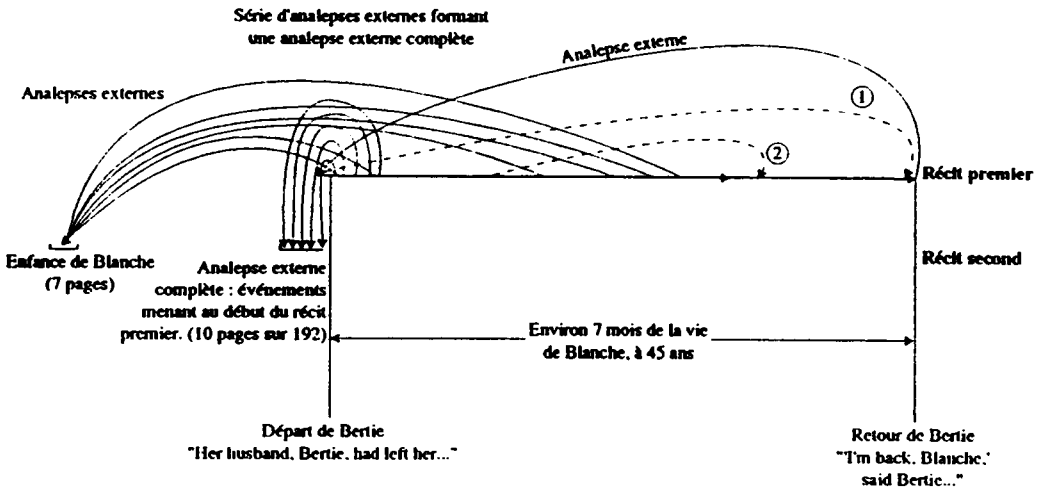


● Photos de famille

-Espoirs :
- de Mimi de trouver l'amour
- d'Alfred de trouver un chez-soi

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET 94

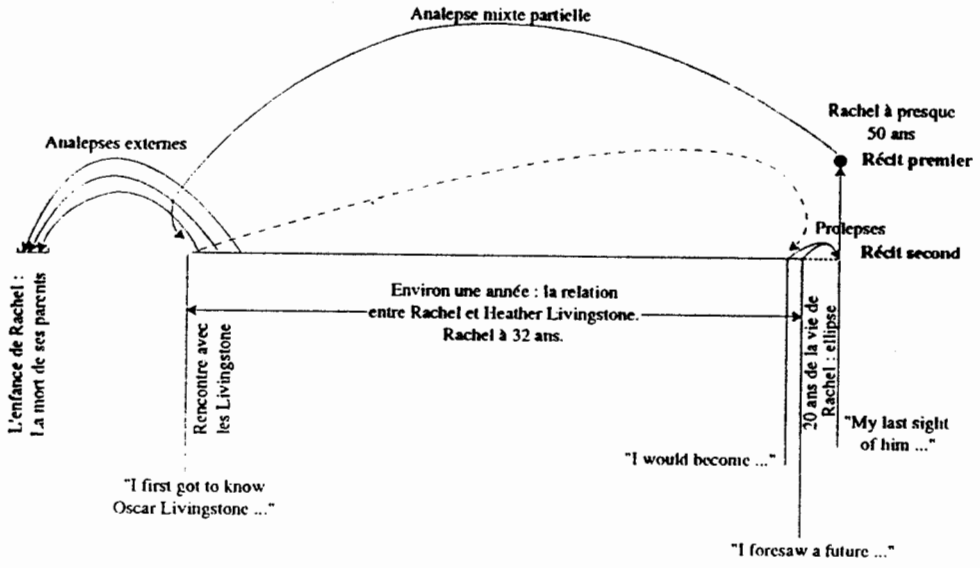
A Misalliance (MIS), 1986



- - - - Espoirs de Blanche :
① se détacher de Bertie
② se faire aimer par Elinor

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET 94

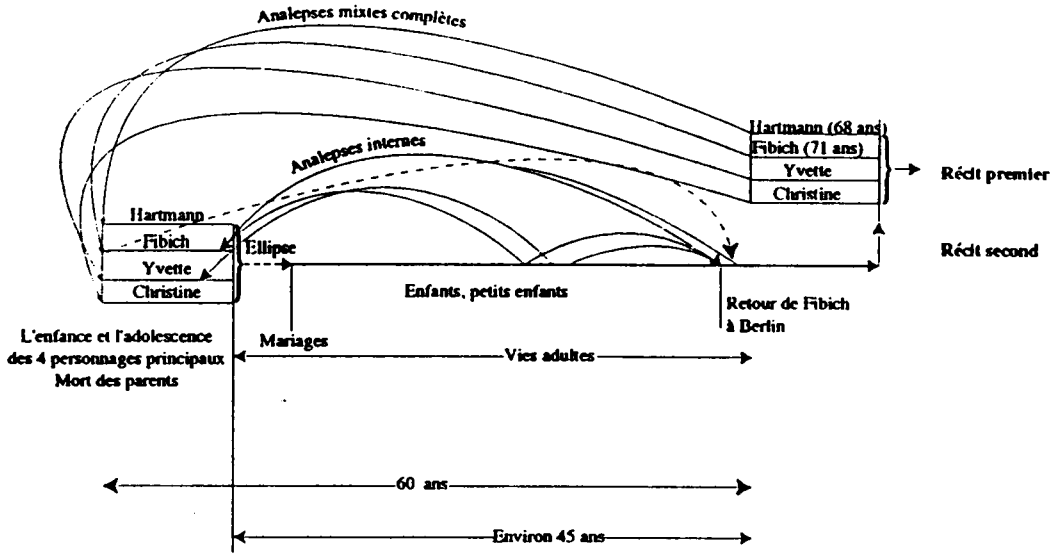
A Friend From England (FFE),1987



- - - - Espoir de Rachel : se détacher de toute attache sentimentale

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET '94

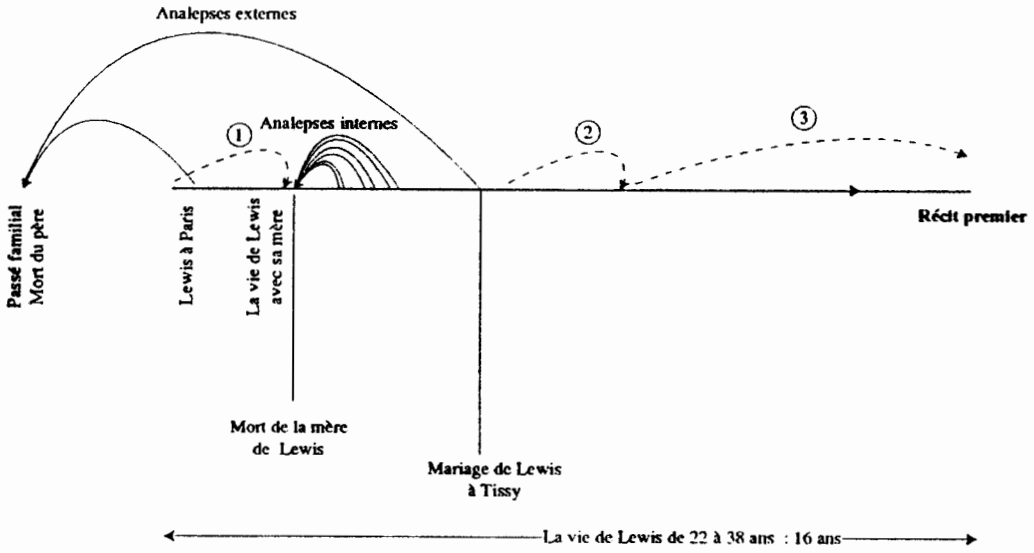
Latecomers (L), 1988



- - - - Espoir de Fibich : se détacher de son passé

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET ©

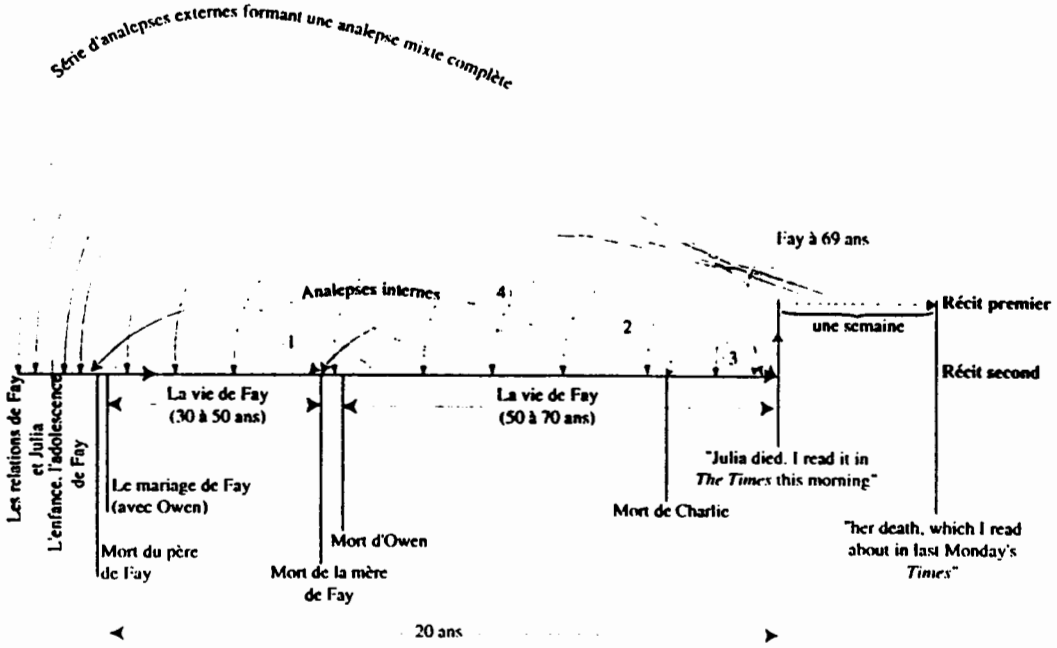
Lewis Percy (LP), 1989



- - - - Espoirs de Lewis
(1) Quitter Londres
(2) Faire un mariage d'amour
(3) Faire un vrai mariage d'amour (avec Emmy)

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET (94)

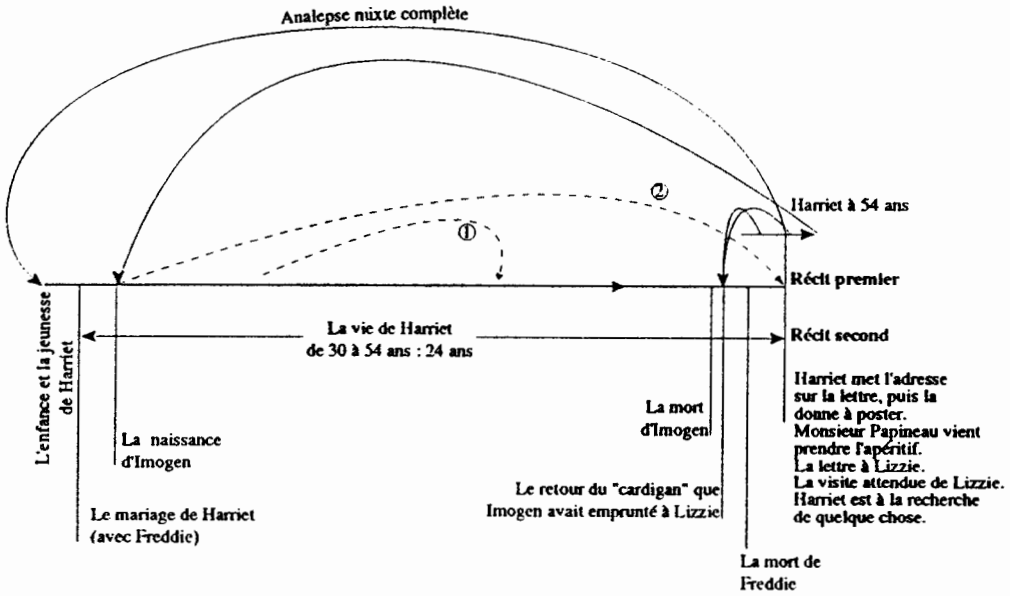
Brief Lives (BL), 1990



Espoirs de Fay :
1 réussir son mariage
2 trouver un amant
3 trouver un nouvel amant
4 se détacher de ses parents

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET 94

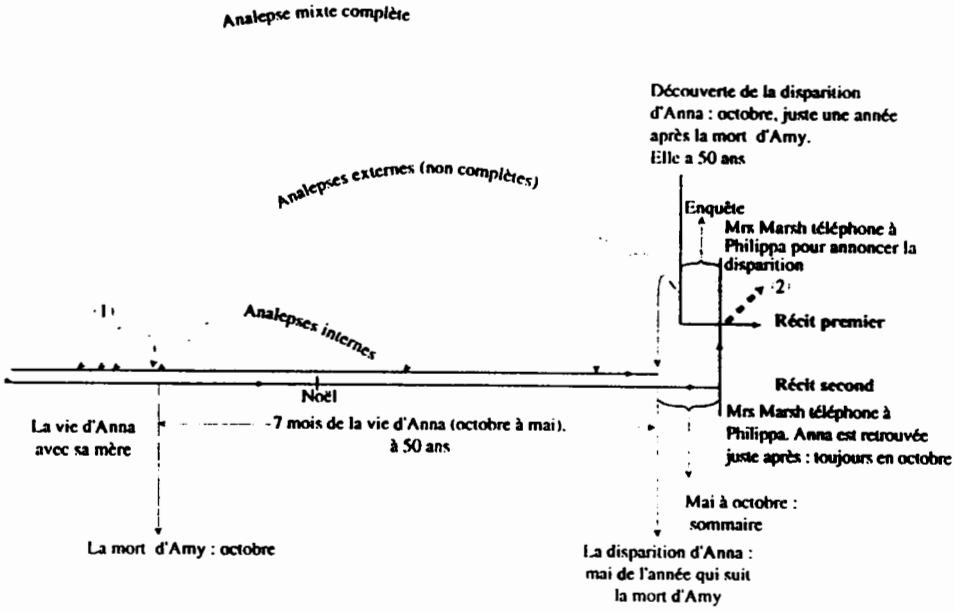
A Closed Eye (CE), 1991



- - - - - Espoirs de Harriet :
① commettre l'adultère avec le héros de ses rêves
② se détacher de son enfance

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET ⓒ

Fraud (FR), 1992



Espoirs d'Anna :
(1) épouser Lawrence
(2) débuter une nouvelle vie

Eileen WANQUET. Cartographie : Christophe HILLAIRET 94

ANNEXE VIII

LES COUVERTURES DES ROMANS

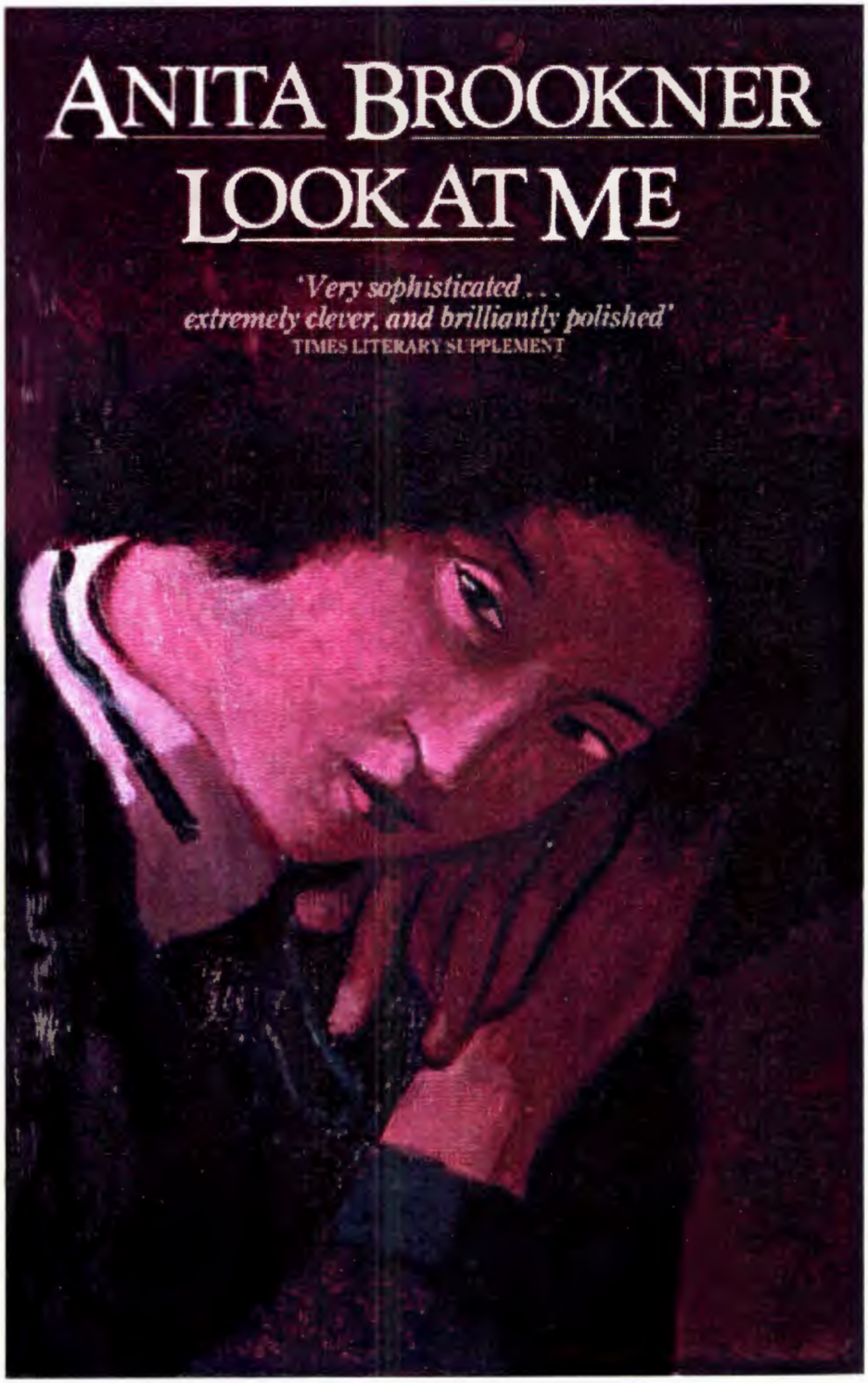
1 . *Providence* 584
2 . *Look at Me* 585
3 . *A Friend from England* 586
4 . *Family and Friends* 587
5 . *A Misalliance* 588
6 . *A Start in Life* 589
7 . *Brief Lives* 590
8 . *Lewis Percy* 591
9 . *Hotel du Lac* 592
10 . *A Closed Eye* 593
11 . *Latecomers* 594

COUVERTURE DE
PROVIDENCE (PR)

Moïse KISLING

Kiki de Montparnasse, 1933.
Musée du Petit Palais, Genève.

COUVERTURE DE
LOOK AT ME (LM)



Portrait de Madame Rita Van Leer, 1928.
Ancienne collection Paul Guillaume.
Collection privée de M. et Mme J. Beaudan, Paris.

André DERAIN

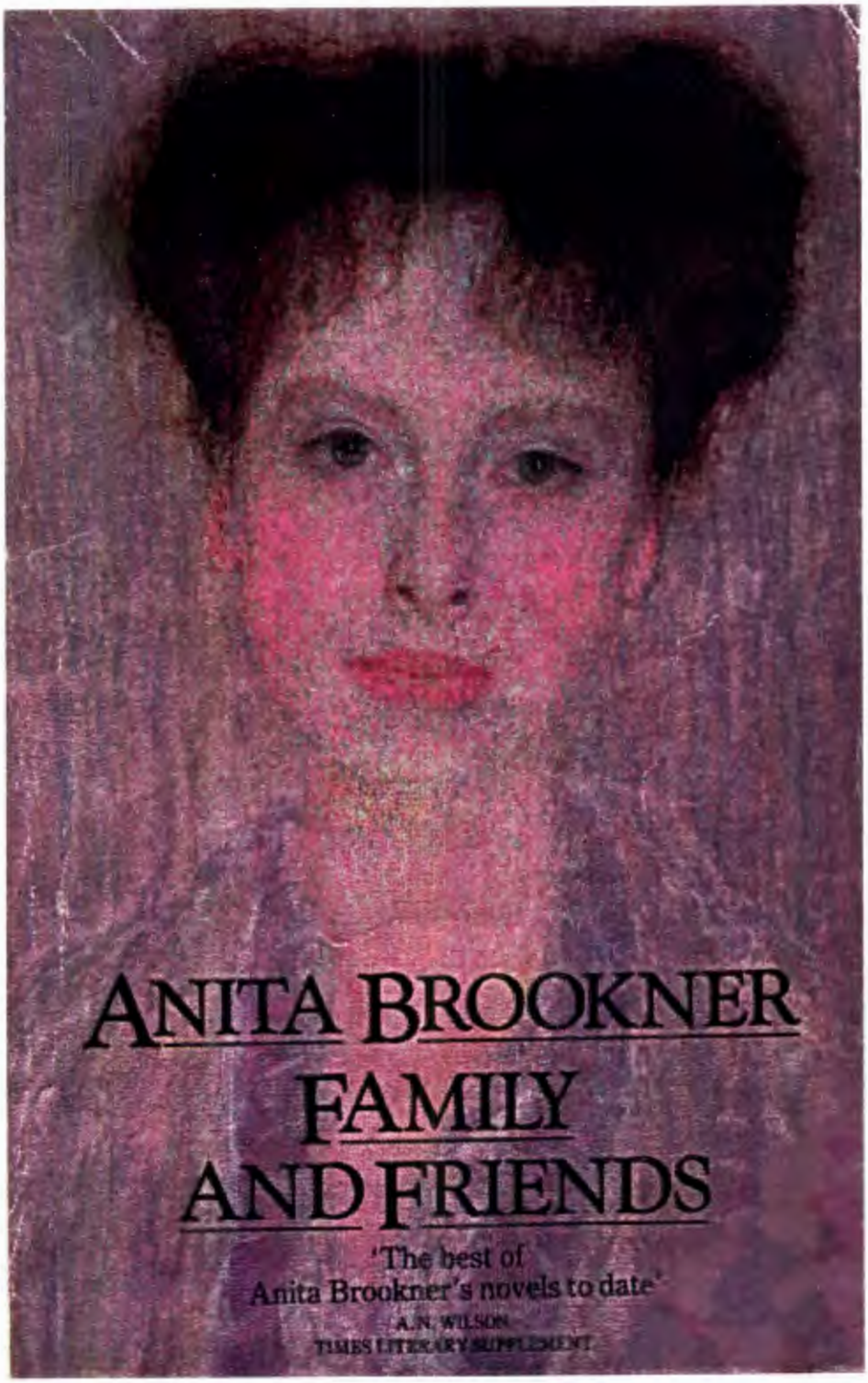
COUVERTURE DE

A FRIEND FROM ENGLAND (FFE)

Norman HEPPLE

Portrait of a Young Woman.
Collection privée, Londres.

COUVERTURE DE
FAMILY AND FRIENDS (FF)



Gustav KLIMT

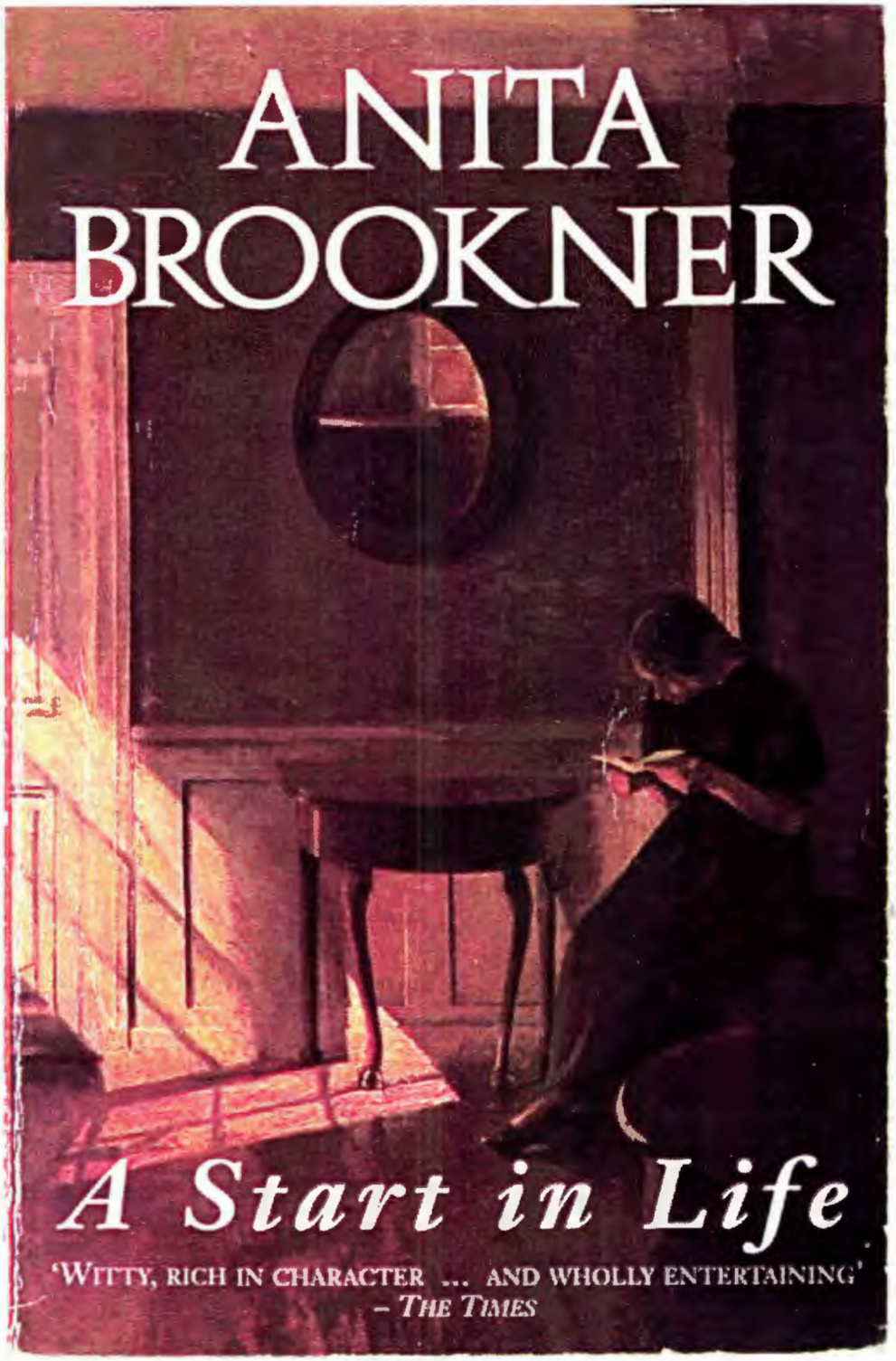
Portrait de Gertha Felsovanyi, 1902.
Collection privée, Salzbourg.

COUVERTURE DE
A MISALLIANCE (MIS)

Woman with a Siamese Cat,
Collection privée Ellen Melas Kyriazi.

Kees VAN DONGEN

COUVERTURE DE
A START IN LIFE (SL)



Peter LISTED

A Girl Reading in an Interior (détail).
Christie's Colour Library.

COUVERTURE DE
BRIEF LIVES (BL)

Carl HOLSOE

A Lady in an Interior.
Collection privée.

COUVERTURE DE
LEWIS PERCY (LP)

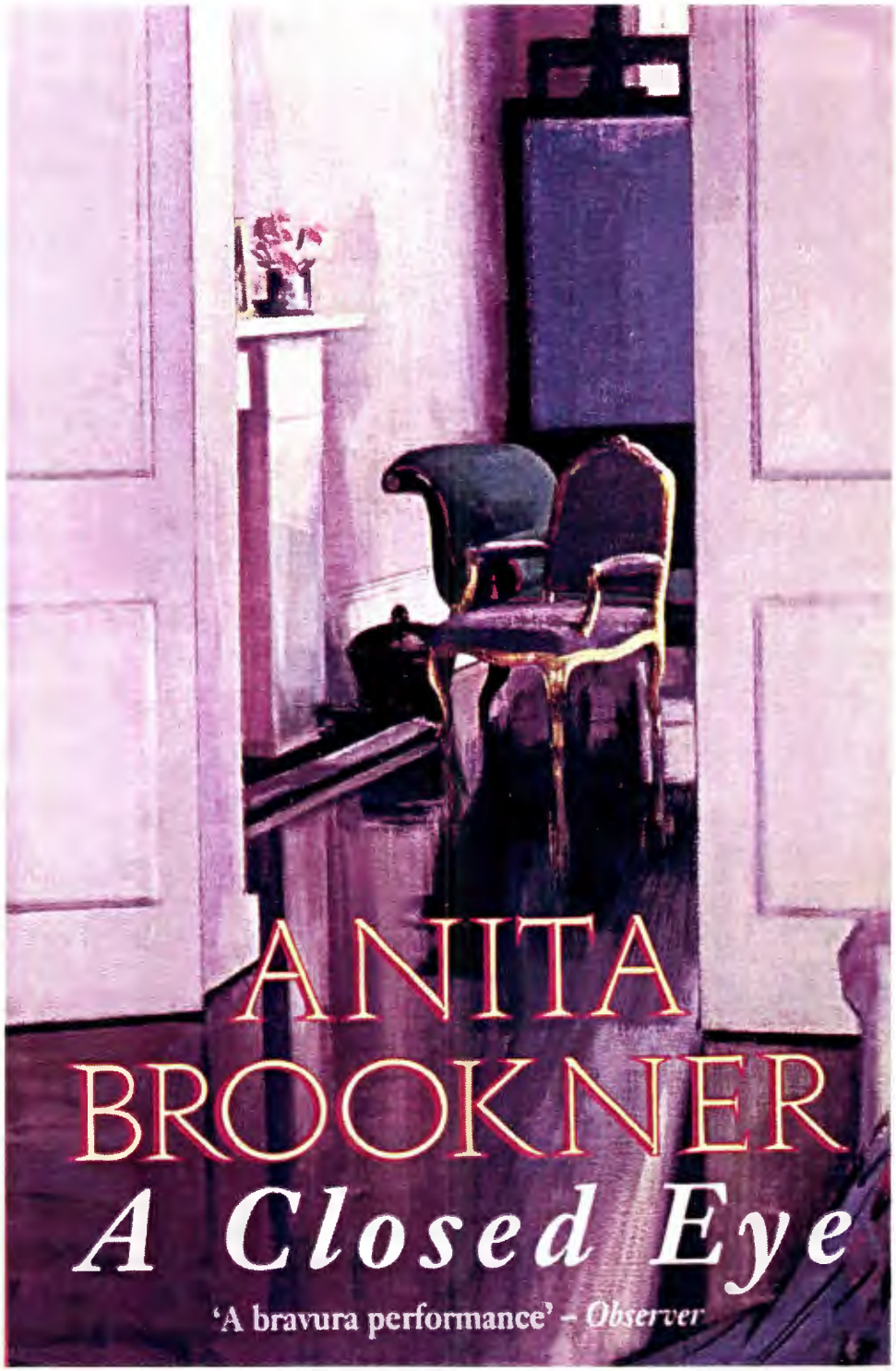
Victor PASMORE

Lamplight.
Tate Gallery, Londres.

COUVERTURE DE
HOTEL DU LAC

Susan NOXLEY

COUVERTURE DE
A CLOSED EYE (CE)



F.C.B. CADELL

The blue room.
Portland Gallery.

COUVERTURE DE
LATECOMERS (L)

Jan VAN HUYSUM

Basket of Flowers (détail).
Alte Pinakothek, Munich.

BIBLIOGRAPHIE

I. ANITA BROOKNER : ŒUVRES PRIMAIRES

I-1. ROMANS

Les romans sont présentés dans l'ordre de publication. Pour chaque roman nous donnons la première édition. ensuite l'édition utilisée.

BROOKNER, Anita. *A Start in Life*. Londres: Jonathan Cape, 1981. Harmondsworth: Penguin Books, 1991.

---. *Providence*. Londres: Jonathan Cape, 1982. Londres: Triad, Grafton Books. 1983.

---. *Look at Me*. Londres: Jonathan Cape, 1983. Londres: Triad, Grafton Books. 1982.

---. *Hotel du Lac*. Londres: Jonathan Cape, 1984. Londres: Triad, Panther Books. 1985.

---. *Family and Friends*. Londres: Jonathan Cape, 1985. Londres: Triad, Grafton Books. 1986.

---. *A Misalliance*. Londres: Jonathan Cape, 1986. Londres: Grafton Books,1987.

---. *A Friend from England*. Londres: Jonathan Cape, 1987. Londres: Grafton Books.1988.

---. *Latecomers*. Londres: Jonathan Cape, 1988. Londres: Grafton Books, 1989.

---. *Lewis Percy*. Londres: Jonathan Cape, 1989. Harmondsworth: Penguin Books. 1990.

---. *Brief Lives*. Londres: Jonathan Cape, 1990. Harmondsworth:

Penguin Books. 1991.
---. *A Closed Eye*. Londres: Jonathan Cape, 1991.
---. *Fraud*. Londres: Jonathan Cape, 1992.
---. *A Family Romance*. Londres: Jonathan Cape, 1993.
---. *A Private View*. Londres: Jonathan Cape, 1994. Harmondsworth: Penguin, 1995.
---. *Incidents in the Rue Laugier*. Londres: Jonathan Cape, 1995. Harmondsworth: Penguin, 1996.

I-2. OUVRAGES SUR L'HISTOIRE DE L'ART

Présentés dans l'ordre de publication.

BROOKNER, Anita. *Watteau*. Londres: Hamlyn, 1968.
Ce livre comprend une vingtaine de pages de texte, dont cinq pages de remarques rapportées sur l'artiste, suivies d'une dizaine de pages de commentaires sur les quarante-sept illustrations finales. Les remarques de Brookner éclairent ses propres idées sur le modernisme et sur l'amour. L'auteur interprète la peinture de Watteau comme un mélange de fantaisie et de souci réaliste et insiste sur les rapports art/vie, disant que la peinture fut une distraction pour cet homme tourmenté.
---. *The Genius of the Future: Studies in French Art Criticism: Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, The Brothers Goncourt, Huysmans*. Londres et New York: Phaidon Press, 1971.
Cette œuvre est la publication de six cours donnés par Brookner à Cambridge en 1967-68. Elle explique la critique par six écrivains français d'œuvres exposées aux salons du dix-neuvième siècle par leurs tempéraments, leurs idées et leur ancrage dans le temps et dans l'espace. Elle insiste sur le fait que la critique d'art fut pour ces romanciers un moyen d'exprimer leurs réactions subjectives non seulement face aux tableaux, mais face à la vie.
---. *Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth Century Phenomenon*. Londres: Elek et Greenwich, 1972.
Dans cette étude de la vie et de la peinture de Greuze (1725-1805), Brookner le qualifie de "sensible." Cet idéaliste, déchiré entre "sa

sensualité et son puritanisme," peint la passion et l'innocence perdue et ses tableaux offrent une réflexion morale. La peinture de Greuze est interprétée comme un produit de la "sensibilité," définie comme une façon d'appréhender le monde, qui a ses origines dans les dilemmes religieux de la fin du dix-septième siècle et du début du dix-huitième. La sensibilité, réaction instinctive et émotive à une conception de plus en plus matérialiste du monde, est née du désir de réconcilier raison et foi, séparées dans la pensée française du dix-huitième siècle. Brookner qualifie cette époque d'incroyablement optimiste, après le cynisme initial : la loi naturelle, l'instinct, remplacent le devoir comme bien suprême. La fascination qu'éprouve Brookner pour la dichotomie raison/sentiments, son attirance pour une réaction spontanée et sensible envers la vie et son mépris du regard froid et sceptique du vingtième siècle, transparaissent à travers cet ouvrage.

---. *Jacques Louis David: A Personal Interpretation.* Londres: Chatto and Windus, 1980.

Dans cette première monographie en anglais de la vie turbulente et de l'œuvre de David, Brookner présente le peintre comme étant le reflet de son époque, avec toutes ses ambiguïtés. Elle insiste sur la tension entre raison et passion, qui est à l'origine de l'œuvre de David.

---. "Rigaud: Portrait of Louis XIV." *Great Paintings.* Mullins, Edwin, éd. Londres: B.B.C., 1981. 96-100.

Dans la confrontation entre peintre et Roi, Rigaud a réussi à préserver sa propre dignité, dit Brookner, pour qui, loin d'être ridicule, ce portrait est émouvant, représentant des grandeurs passées et un Roi vieillissant.

I-3. TRADUCTIONS DE LIVRES SUR L'HISTOIRE DE L'ART

Présentées dans l'ordre alphabétique d'après le nom de l'auteur.

CRESPELLE, Jean-Paul. *The Fauves.* Traduit par Anita Brookner.

Londres: Oldbourne Press. 1962.

Le Fauvisme du début du vingtième siècle, fut de courte durée. Les peintres, d'origines différentes, ne formaient pas un véritable mouvement, représentant essentiellement l'expression libre et spontanée du tempérament de l'artiste à travers la couleur dans une peinture divorcée du réel. "Soupape de sécurité," la peinture servait à clarifier les idées et à assouvir les désirs en exprimant l'opposition à une société corrompue.

GAUTHIER, M. *Gauguin*. (Reproductions et introduction). Traduit de l'italien par Anita Brookner. Londres: The Oldbourne Press. 1963.

Le tempérament excentrique et excessif de Gauguin est interprété comme le résultat d'un conflit entre son besoin d'obéir à des principes raisonnables et son désir de s'abandonner à une imagination folle.

WALDEMAR, George. *Utrillo* (Reproductions accompagnées d'un texte introductif). Traduit du français par Anita Brookner. Londres: Oldbourne Press. 1960.

L'introduction esquisse la vie du peintre : après une enfance malheureuse, il découvrit la peinture à l'âge de dix-neuf ans. Mélancolique, alcoolique et colérique, il connut une vie mouvementée. La peinture est présentée comme une thérapie pour cet être instable et inadapté.

I-4. COMPTES RENDUS LITTÉRAIRES

Présentés dans l'ordre chronologique.

BROOKNER, Anita. Compte rendu de *Delacroix, The Death of Sardanapalus*, de Spector, Jack J. *Times Literary Supplement* 10 janv. 1975.

---. Compte rendu de *Salon de 1846* , de Baudelaire, Charles. Kelley, David, éd. *Times Literary Supplement* 7 mars 1975.

---. Compte rendu de *The Artist and Writer in France* , de Whiteley, John et alia. Haskell, Francis et alia., éds. *Times Literay*

Supplement 21 mars 1975.

---. Compte rendu de *Géricault*, de Clement, Charles. *Times Literay Supplement* 9 janv. 1976.

---. Compte rendu de *Journals and Letters of Fanny Burney [Madame D'Arblay]* Vol. V: 1801-1803, Vol VI: 1803-1812 , Hemlow, Joyce, éd. Times Literary Supplement 30 janv. 1976.

---. Compte rendu de *George Sand*, de Jordan, Ruth. *Times Literary Supplement* 11 juin 1976.

---. Compte rendu de *Victor Hugo* . de Richardson, Joanna. *Times Literary Supplement* 5 nov. 1976.

---. Compte rendu de *The Doctor's Wife*, de Moore, Brian. *Times Literary Supplement* 19 nov. 1976.

---. Compte rendu de *Thomas Jefferson's Paris*, de Rice, Howard C. Jnr. *Times Literary Supplement* 31 déc. 1976.

---. Compte rendu de *Turnstiles*, de Holden, Ursula. *Times Literary Supplement* 18 fév. 1977.

---. Compte rendu de *Gustave Moreau*, de Mathieu, Pierre-Louis. *Times Literary Supplement* 18 mars 1977.

---. Compte rendu de *An Evil Streak*, de Newman, Andrea. *Times Literary Supplement* 1 Avr. 1977.

---. Compte rendu de *The Mariage Ring*, de Kitchen, Paddy et Barber, Dulan. *Times Literary Supplement* 1 avr. 1977.

---. Compte rendu de *Susan Lennox: Her Fall and Rise*, de Graham Phillips, David. *Times Literary Supplement* 29 avr.1977.

---. Compte rendu de *Lettres à Madame Récamier* (1807-1830), de Constant, Benjamin. Harpaz, Ephraim, éd. *Times Literary Supplement* 6 mai 1977.

---. Compte rendu de *Oliver's Story*, de Segal, Eric. *Times Literary Supplement* 13 mai 1977.

---. Compte rendu de *The Gentle Barbarian* , de Pritchett, V.S. *Times Literary Supplement* 24 juin 1977.

---. Compte rendu de *The Country Waif*, de Sand, George. Wynne Zimmerman, Dorothy éd. Traduit par by Collis, Eirene. *Times Literary Supplement* 8 juill. 1977.

---. Compte rendu de *Chateaubriand* Vol I, de Painter, George D. *Times Literary Supplement* 21 oct. 1977.

---. Compte rendu de *The Thorn Birds*. de McCullough. Colleen. *Times Literary Supplement* 11 nov. 1977.

---. Compte rendu de *Beggerman, Thief*, de Shaw. Irwin. *Times Literary Supplement* 25 nov. 1977.

---. Compte rendu de *Minutes to Midnight*. de Spain. Nancy. *Times Literary Supplement* 24 fev. 1978.

---. Compte rendu de *Bloodline*. de Sheldon. Sidney. *Times Literary Supplement* 7 avr. 1978.

---. Compte rendu de *Cesar and Augusta*, de Harwood. Ronald. *Times Literary Supplement* 5 mai 1978.

---. Compte rendu de *Mes Cahiers Bleus*. de Pougy de. Liane. *Times Literary Supplement* 26 mai 1978.

---. Compte rendu de *Past Imperfect*. par Colins. Joan. *Times Literary Supplement* 7 juill. 1978.

---. Compte rendu de *Reigning Passions*. de Perutz. Kathryn. *Times Literary Supplement* 14 juill. 1978.

---. Compte rendu de *Cristina*, de Archer Bromber. Bett. *Times Literary Supplement* 4 août 1978.

---. Compte rendu de *A Family Album*, de Galloway, David. *Times* 8 sept. 1978.

---. Compte rendu de *Picture Palace*, de Theroux. Paul. *Times Literary Supplement* 8 sept. 1978.

---. Compte rendu de *Other People's Letters*, de Curtiss. Mina. *Times Literary Supplement* 13 oct. 1978.

---. Compte rendu de *The Obstacle Race*, de Greer. Germaine. *Times Literary Supplement* 23 nov. 1979.

---. Compte rendu de *Pierrot: A Critical History of a Mask*. de Storey. Robert F. *Times Literary Supplement* 21 déc. 1979.

---. Compte rendu de *Being Bernard Berenson*, de Secrest. Meryle. *Times Literary Supplement* 18 janv. 1980.

---. Compte rendu de *Bernard Berenson*, de Samuels. Ernest. *Times Literary Supplement* 18 janv. 1980.

---. Compte rendu de *Puffball*. de Weldon. Fay. *Times Literary Supplement* 22 fév. 1980.

---. Compte rendu de *Correspondance*. de Mme de Staël et Don Pedro de Souza. D'Andlan. Béatrix éd. *Times Literary Supplement* 14

mars 1980.

---. Compte rendu de *Corot*, de Leymarie, Jean. *Times Literary Supplement* 21 mars 1980.

---. Compte rendu de *Stendhal: a Biography*, de Alter, Robert. *Times Literary Supplement* 30 mai 1980.

---. Compte rendu de *Women's Friendship in Literature*, de Todd, Janet. *Times Literary Supplement* 20 juin 1980.

---. Compte rendu de *Misia*, de Gold, Arthur et Fizdale, Robert. *Times Literary Supplement* 27 juin 1980.

---. Compte rendu de *Genius in the Drawing-Room* , Quennell, Peter éd. *Times Literary Supplement* 4 juill. 1980.

---. Compte rendu de *Flaubert and an English Governess*, de Oliver, Hermia. *Times Literary Supplement* 8 août 1980.

---. Compte rendu de *Deliberate Regression*, de Harbison, Robert. *Times Literary Supplement* 17 oct. 1980.

---. Compte rendu de *Darling, You Shouldn't Have Gone To So Much Trouble*, de Blackwood, Caroline et Haycraft, Anna. *Times Literary Supplement* 14 nov. 1980.

---. Compte rendu de *The Book of Job*. *Times Literary Supplement* 26 déc. 1980.

---. Compte rendu de *The Horror of Life*, de Williams, Roger L. *Times Literary Supplement* 13 fév. 1981.

---. Compte rendu de *Antoine Watteau*, de Posner, Donald. *Times Literary Supplement* 23 mars 1981.

---. Compte rendu de *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, de Fried, Michael. *Times Literary Supplement* 3 avr. 1981.

---. Compte rendu de *La plus belle de toutes les fêtes*, de Pauge de, Victor. *Times Literary Supplement* 10 avr. 1981.

---. Compte rendu de *La Belle Otero*, de Castle, Charles. *Times Literary Supplement* 14 août 1981.

---. Compte rendu de *Rosa Bonheur*, de Ashton, Dare and Browne, Denise. *Times Literary Supplement* 16 oct. 1981.

---. Compte rendu de *Fair Ophelia* , de Raby, Peter. *Times Literary Supplement* 17 déc.1982.

---. Compte rendu de *Marthe, A Woman and Her Family*, Brown,

Frederick éd. Traduit par Frame, Donald M. *Times Literary Supplement* 28 juin 1985.

---. Compte rendu de *Painters and Public LIfe in Eighteenth Century Paris*, de Crow, Thomas E. *Times Literary Supplement* 29 nov. 1985.

---. Compte rendu de *Judith Gautier*, de Richardson, Joanna. *Times Literary Supplement* 6 mars 1987.

---. "Comments on Books Recently Read." *Sunday Times* 29 avr. 1990: hzd.

---. "Comments on Books Recently Read." *Sunday Times* 16 sept. 1990: 8/ze.

---. "Comments on Recent Reviews." *Sunday Times* 1 sept. 1991: 6/11 a.

---. "Triumph of the Genius and Journeyman." Compte rendu de *The Man Who Wasn't Maigret: A Portrait of Georges Simenon*, de Patrick Marnham. *The Observer: Books* dim. 5 avr. 1992: 63.

---. "The Firm Embrace of the Eighteenth Century." Compte rendu de *Diderot: A Critical Biography*, de P.N. Furbank. *The Observer: Books* dim. 26 avr. 1992.

---. "Hamlet, Though not Meant to Be." Compte rendu de *The Prince of West End Avenue* de Isler, Alan. *The Spectator* 4 fév. 1995.

I-5. COMPTES RENDUS D'EXPOSITIONS ET D'ÉMISSIONS DE TÉLÉVISION

Présentés dans l'ordre chronologique.

BROOKNER, Anita. Compte rendu de l'exposition des tableaux de *Constable, John*. Tate Gallery, Londres. *Times Literary Supplement* 27 fév. 1976.

---. Compte rendu de l'exposition *Faces as Art*. Carlton House Terrace, Londres. *Times Literary Supplement* 23 juill.1976.

---. Compte rendu de l'exposition de photographies de *Joyce, Paul*. National Portrait Gallery, Londres. *Times Literary Supplement* 30 déc. 1977.

---. Compte rendu de l'exposition des tableaux de *Courbet, Gustave*. Royal Academy of Arts, Londres. *Times Literary Supplement* 27 janv. 1978.

---. Compte rendu de la *Collection Hirsch*. *Times Literary Supplement* 23 juin 1978.

---. Compte rendu du programme de télévision *The Foundation*. *Times Literary Supplement* 20 oct. 1978.

I-6. LIVRE PARU SOUS LA DIRECTION DE BROOKNER

BROOKNER, Anita, éd. *The Stories of Edith Wharton*. Nouvelles selectionnées et présentées par Anita Brookner. Londres: Simon and Schuster Ltd., 1988.

Cette sélection de quatorze nouvelles d'Edith Wharton est précédée d'une introduction de trois pages, dans laquelle Brookner insiste sur la dualité de la personnalité de la romancière et sur la dichotomie individu/société, présente dans toute l'œuvre, qui souligne l'aspect étouffant des conventions sociales. Brookner signale que, si les héroïnes de Wharton tentent de défier le code social, elles finissent toujours par se plier à une société décevante, dans une œuvre qui a pour thème majeur la relation entre le mariage et l'amour et qui perçoit une incompatibilité fondamentale entre les sexes.

I-7. INTERVIEWS DONNÉES PAR BROOKNER (DONT CELLES DONNÉES À LA RADIO ET À LA TÉLÉVISION)

Présentées dans l'ordre chronologique.

En accord avec notre directeur de thèse, nous avons choisi de commencer la référence par le nom de l'interviewer plutôt que par celui de l'auteur.

Mc GREGOR, Sue. Interview d'Anita Brookner. *Woman's Hour*.

B.B.C. Radio Four, Londres. 13 janv. 1982.
Cette interview donnée juste après la parution du premier roman est celle où l'auteur parle le plus de sa carrière d'historienne de l'art, de son amour pour la France et de la fascination qu'exerce sur elle la dichotomie raison/sentiments.

BARBER, Michael. "Bluestocking Blues: Interview with Anita Brookner." *Books and Bookmen* mars 1983: 26-27.
Après son troisième roman, Brookner parle assez librement de sa famille, des influences littéraires qui l'ont marquée et de ce que représente pour elle l'écriture.

HAFFENDEN, John. "Playing Straight: John Haffenden Talks to Anita Brookner." *The Literary Review* sept. 1984: 25-31.

---. *Novelists in Interview*. Londres: Methuen. 1985. pp. 57-75.
Le livre de Haffenden reproduit l'interview qu'il avait publiée sur Brookner juste après qu'elle a obtenu le Booker Prize pour son quatrième roman, *Hotel du Lac*. L'auteur continue à s'exprimer très librement concernant son enfance, sa famille, son écriture, ainsi que ses frustrations et regrets. Elle donne ses idées sur l'amour et compare le vingtième siècle aux deux siècles précédents, faisant preuve de beaucoup d'érudition.

MAYNE, Richard. Interview d'Anita Brookner. *Kaleidoscope*. B.B.C. Radio Four, Londres. 18 oct. 1984. (Reproduit par la B.B.C. Script Library).
La romancière parle essentiellement du roman qui lui a valu le Booker Prize.

Interview d'Anita Brookner. *The Living Novelist*. B.B.C. Radio Three. Londres. 30 août.1985.
Juste après la sortie de *Family and Friends*, Anita Brookner explique comment le thème du roman lui a été inspiré par une réunion de famille et donne des indications précieuses sur sa manière d'écrire et sur ce que représente pour elle l'écriture.

LEE, Hermione. Interview d'Anita Brookner. *London Week-End T.V.* B.B.C. Book Four, Londres. 4 sept. 1985.
Brookner a tendance à reprendre les mêmes thèmes que dans les interviews précédentes, tout en insistant sur l'incompatibilité entre plaisir et devoir, ainsi que sur l'aspect "féminin" de son écriture.

GUPPY, Shusha. "Interview with Anita Brookner." *The Paris Review* no. 29 (automne 1987): 147-169.
Dans ce long entretien très complet, l'auteur reprend et confirme les thèmes déjà traités et il semblerait que ce soit l'un des derniers où elle parle si librement. Elle commente son dernier roman publié, *A Misalliance*, et son prochain livre *A Friend from England* .

KENYON, Olga. *Women Writers Talk*. Oxford: Lennard Publishing, 1989. pp. 7-24.
Cette interview ressemble étrangement à l'entretien télévisé mené par Hermione Lee en 1985.

"Discussion by Four Authors on naming Characters" (Anita Brookner, Kingsley Amis, Beryl Bainbridge and Simon Raven). *Bookshelf*. B.B.C. Radio Four, Londres. 7 fév. 1991.
Anita Brookner paraît très effacée, n'intervenant que très peu.

II. ANITA BROOKNER : ŒUVRES SECONDAIRES

II-1. TRADUCTIONS DES ROMANS D'ANITA BROOKNER EN FRANÇAIS

Présentées dans l'ordre de composition

BROOKNER, Anita. *La vie quelque part* (*A Start in Life*). Traduit par Nicole Tisserand. Paris: Pierre Belfond, 1990.

---. *Providence* (*Providence*). Traduit par Nicole Tisserand. Paris: Pierre Belfond, 1990.

---. *Regardez-moi* (*Look at Me*). Traduit par Fanchita Gonzalez Battle. Paris: La Découverte, 1986.

---. *Hôtel du lac* (*Hotel du Lac*). Traduit par Solange Lecomte. Paris: Pierre Belfond, 1988.

---. *Sofka* (*Family and Friends*). Traduit par Fanchita Gonzalez Battle. Paris: La Découverte, 1987.

---. *Mésalliance* (*A Misalliance*). Traduit par Nicole Tisserand. Paris:

Pierre Belfond. 1993.

---. *Une amie d'Angleterre* (*A Friend from England*). Traduit par Fanchita Gonzalez Battle. Paris: La Découverte. 1988.

---. *La Porte de Brandenbourg* (*Latecomers*). Traduit par Fanchita Gonzalez Battle. Paris: La Découverte, 1989.

---. *Lewis Percy* (*Lewis Percy*). Traduit par Fanchita Gonzalez Battle. Paris: la Découverte. 1991.

---. *Julia et moi* (*Brief Lives*). Traduit par Annie Lennkh. Paris: La Découverte. 1992.

---. *Esquives* (*A Closed Eye*). Traduit par Annie Lennkh. Paris: La Découverte. 1993.

---. *Impostures* (*Fraud*). Traduit par Claudine Richetin. Paris: La Découverte. 1994.

---. *Dolly* (*A Family Romance*). Traduit par Claudine Richetin. Paris: Pierre Belfond. 1995.

---. *L'Automne de M. Bland* (*A Private View*). Traduit par Claudine Richetin. Paris: La Découverte, 1995

II-2. BIOGRAPHIES D'ANITA BROOKNER

BLAIN. Virginia. Clements. Patricia et Grundy. Isobel. éds. "Brookner. Anita." *The Feminist Companion to Literature in English*. Londres: B.T. Batsford Ltd., 1990. 143-144.

JARNET-PESTOURIE, Marie-Claire. "Brookner. Anita." *Dictionnaire universel des littératures*. Paris: P.U.F.. 1993 (à paraître).

CHARLES, Gerda. "Brookner, Anita." *Contemporary Novelists* (4e édition). Kirkpatrick, D.L., éd. Londres et Chicago: St. James Press. 1986. pp. 142-143.

PYKETT, Lyn. "Brookner. Anita." *Contemporary Novelists* (5e édition). Henderson. Lesley et Watson. Noelle. éds. Londres et Chicago: St James Press. 1991. pp. 147-148.

HOSMER. Robert. E. Jr. et Jones. Janet. "Brookner. Anita." *Dictionary of British Women Writers*. Todd. Janet.. éd.

Londres: Routledge, 1991. pp. 99-101.

II-3. OUVRAGE ENTIÈREMENT CONSACRÉ À ANITA BROOKNER

SKINNER, John. *The Fictions of Anita Brookner: Illusions of Romance*. Londres: Macmillan. 1992.

Cette monographie contient de nombreuses remarques fort intéressantes, notamment concernant l'intertextualité et l'aspect autobiographique dans les romans de Brookner, ainsi que les diverses approches méthodologiques possibles.

II-4. OUVRAGES PARTIELLEMENT CONSACRÉS À ANITA BROOKNER

Présentés dans l'ordre alphabétique

ALEXANDER, Flora. *Contemporary Women Novelists*. Londres: Edward Arnold. 1989. pp. 15-34.

Alexander fait du "gender criticism," se concentrant sur l'aspect écriture-femme des romans. Le thème majeur est la solitude de femmes insatisfaites.

L'auteur classe Anita Brookner avec Margaret Drabble et Antonia Byatt, en raison de leur mode d'écriture réaliste, qui contraste avec celui d'Angela Carter, Emma Tennant, Sara Maitland et Alice Thomas caractérisé par le recours à la métaphore et à la fantaisie. Fay Weldon, Zoe Fairbanks et Pat Barker sont regroupées du fait de leur approche militante.

BLAMIRES, Harry. *Twentieth-Century English Literature*. Londres: Macmillan, 1991. pp. 277-278.

BURCHFIELD, Robert. "Two Kinds of English? Jeffrey Archer and Anita Brookner." *The State of the Language*. Ricies, Christopher et Michaels, Leonard éds. Berkeley: University of

California, 1990. pp. 356-366.
Burchfield compare l'anglais de Brookner à celui de Jeffrey Archer, pour conclure que le langage de Brookner est d'une correction exemplaire qui tend à disparaître de nos jours.

JORDIS, Christine. *De Petits enfers variés : romancières anglaises contemporaines*. Paris: Seuil, 1989. pp. 59-105.
Jordis place Brookner dans une tradition d'écriture féminine réaliste victorienne, qui insiste sur la prédominance de la raison au détriment des sentiments et dont les héroïnes, frustrées à force de réprimer leurs désirs, réagissent par diverses formes de méchanceté et de mutilation de leur être.
L'auteur étudie sous cet angle les romancières suivantes : Virginia Woolf, Jean Rhys, Jane Austen, Barbara Pym, Molly Keane, Sylvia Townsend Warner, Ivy Compton-Burnett, Iris Murdoch, Doris Lessing, Angela Carter, Muriel Spark et Anita Brookner. Brookner, de même que Pym, est présentée comme l'héritière directe de Jane Austen : la raison l'emporte au prix d'un enfermement qui va jusqu'à la non-existence.

KENYON, Olga. *Women Novelists Today: A Survey of English Writing in the Seventies and Eighties*. Brighton: The Harvester Press, 1988. pp. 144-164.
Cette approche féministe souligne le conflit entre raison et sentiments chez l'héroïne de Brookner, perçue comme victime de ses désirs romantiques rétrogrades, dans une œuvre qui utilise un mode d'écriture réaliste.
Les cinq autres chapitres portent sur Iris Murdoch, A.S. Byatt, Margaret Drabble, Fay Weldon et Emma Figes, chez qui Kenyon étudie la mise en œuvre de modes d'écriture réalistes et fantastiques pour exprimer des préoccupations féministes.

MASSIE, Allan. *The Novel Today: A Critical Guide to the British Novel, 1970-1980*. Londres: Longman, 1990. pp. 60-61.
Pour Massie le thème majeur est la solitude, et le message ultime de l'œuvre de Brookner est que la vie est difficile et qu'il faut une bonne dose de stoïcisme pour la supporter.

SAMARTH, Manini. "The Internalised Narrative: A Study of Lyricism and Irony in the Novels of Anita Desai and Anita

Brookner." *Dissertation de doctorat.* Université de Purdue dans l'Indiana, 1988.

Cet ouvrage contient des remarques intéressantes concernant l'ironie et la relation Moi/Monde dans les romans de Brookner.

WAUGH, Patricia. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern.* London and New York: Routeledge, 1989. pp. 139-151.

Étudiant la quête d'identité chez un certain nombre de romancières, Waugh situe Brookner avec Margaret Drabble, Sylvia Plath, Ann Tyler et Grace Paley : aucune d'elles ne peut être qualifiée ni de "réaliste," ni de "moderne," ni de "postmoderne," car ces termes appartiennent à la tradition libérale cartésienne, dont ces auteurs se dissocient par leur désir de se créer une identité fondée sur la relation avec autrui.

WRIGHT, Peter (avec Greengrass, Paul). *Spycatcher. The Candid Autobiography of a Senior Intelligence Officer.* Toronto: Stoddart, 1987. pp. 323-324.

Ce livre, qui n'est consultable que sur place à la British Library et qui n'est plus édité, présente seulement un intérêt anecdotique résumé ci-dessous.

Peter Wright fut directeur adjoint aux Services Secrets britanniques (M15) de 1949 à 1976. Sa chasse aux espions russes à l'intérieur des Services Secrets l'amena à ouvrir une enquête sur les renégats des années trente, découvrant ainsi que les Russes recrutaient des agents dans les universités d'Oxford et de Cambridge, parmi les intellectuels de gauche. Mis à part les transfuges, qui émigrèrent vers l'Est pendant la guerre froide des années cinquante, ces gens faisaient partie de l'Establishment en 1960.

Anthony Blunt, anciennement professeur d'Anita Brookner et directeur du Courtauld Institute lorsqu'elle y enseignait, reconnut (en 1964) avoir espionné pour le compte des Russes pendant la guerre et collaboré avec les Services Secrets en échange de l'immunité diplomatique. Il manipula Anita Brookner, à la grande indignation de cette dernière, afin d'obtenir des informations de la part d'une collègue, elle aussi ancienne espionne pour le compte des Russes.

II-5. LISTE SÉLECTIVE DES COMPTES RENDUS LITTÉRAIRES CONSACRÉS AUX ROMANS D'ANITA BROOKNER

Chaque année, depuis 1981, la parution d'un nouveau roman de Brookner donne lieu à des articles de critique littéraire dans des journaux et périodiques britanniques, américains et français : dans *America*, *Antioch Review*, *Atlantic*, *Atlantic Provinces Book Review*, *Belles Lettres*, *Books*, *Books and Bookmen*, *Books in Canada*, *Booklist*, *Boston Review*, *Book World* (*The Washington Post*), *Commonweal*, *Contemporary Review*, *Christian Science Monitor*, *Encounter*, *L'Évènement du Jeudi*, *Madame Figaro*, *The Financial Times*, *Fortune*, *The Guardian Weekly*, *Harper's*, *Hudson Review*, *Illustrated London News*, *Jonathan Cape Journal*, *Kirkus Reviews*, *The London Review of Books*, *Los Angeles Times Book Review*, *The London Review of Books*, *The Listener*, *The Literary Revie* , *Le Monde*, *Nation*, *New Leader*, *The New Republic*, *The New Statesman*, *The New Statesman and Society*, *Newsweek*, *The New Yorker*, *The New York Review of Books*, *The New York Times*, *The New York Times Book Review*, *Le Nouvel Observater*, *The Observer*, *Partisan Review*, *Publishers Weekly*, *Punch*, *Review of Contemporary Fiction*, *San Francisco Review of Books*, *Southern Review*, *The Spectator*, *The Sunday Times*, *The Times*, *Times Education Supplement*, *Times Literary Supplement*, *Tribune Books* (Chicago), *The Village Voice*, *Virginia Quarterly Review*, *West Coast Review of Books*, *World and I*, *World Literature Today*, *Women's Review of Books*, *Wall Street Journa* , *The Yale Review*.

Nous avons pu obtenir ces articles à la British Library et à la Colindale Newspaper Library à Londres.
Les articles sont regroupés d'abord par romans, ensuite par ordre alphabétique d'après le nom de la revue. L'auteur et le titre, dans l'ensemble moins parlants, figurent en dernier.
Dans l'ensemble nous n'avons pas inclus les références des très courts

comptes rendus sans grand intérêt, parus sous des rubriques comme "Latest Fiction," "New and Noteworthy," "Paperback Best Sellers," ou "Books Appeared," notamment ceux trouvés dans *Publishers Weekly*, dans *Library Journal* et dans *The New York Times Book Review*.
Les références sont suivies par des astérisques dont le nombre va croissant en fonction de l'intérêt que présente le compte rendu.

A Start in Life (1981)

Books and Bookmen juill. 1983: 18. Par Barber, Michael. "Summer Selection : *A Start in Life*, by Anita Brookner."*

Illustrated London News vol. 269 (août 1981): 76. Par Emerson, Sally. "A Start in Life."*

Library Journal vol. 106 (1 mars 1981): 574. Par Lavoie, Thomas. "The Début."*

The Listener vol. 105 (28 mai 1981): 717. Par Naughton, John. "Family Lives."*

The New York Times Book Review vol. 86 (29 mars 1981): 14-15. Par Gotlieb, Annie. "Three Hapless Heroines: The Debut."*

The Observer 24 mai 1981: 28. Par Lee, Hermione. "In the Footsteps of Balzac."**

The Spectator vol. 247 (18 juill. 1981): 21. Par Moorehead, Caroline. "Hoary Sins."*

The Sunday Times 24 mai1981: 42C. Par Boyd, William. "Fiction and the Triumph of Life."**

The Times 21 mai 1981: 15d. Par Tinniswood, Peter. "Fiction: A Start in Life, by Anita Brookner."**

The Times Literary Supplement 29 mai 1981: 595 d. Par Duchêne, Anne. "Familial Snares."***

***Providence* (1982)**

Books and Bookmen oct. 1983: 36. Par Barber. Michael. "In Brief: *Providence*, by Anita Brookner."*

Christian Science Monitor vol. 76 (15 mars 1984): 24. Par Rubin. Merle. "The Case of a Woman's Romantic delusion."***

Harper's vol. 268 no. 1605 (fév. 1984): 75-6. Par Taliaferro. Frances. "*Providence*. by Anita Brookner."*

The Hudson Review vol. 37 (automne 1984): 478. Par Lesser. Wendy. "*Providence*. by Anita Brookner."**

The Illustrated London News vol. 270 (juill. 1982): 61. Par Emerson. Sally. "*Providence*. by Anita Brookner"***

The Listener vol. 107 (3 juin 1982): 22. Par Mellors. John. "Left Luggage."*

The London Review of Books vol. 4 (20 mai à 2 juin 1982): 18-19. Par Taubman. Robert. "Submission."*

The New Republic vol. 190 no. 12 (26 mars 1984): 39-40. Par Kearns. Kathleen. "Brief Reviews: *Providence* , by Anita Brookner."***

The New Statesman vol. 103 (14 mai 1982): 25. Par Glastonbury. Marion. "Sentimental Education."*

The New Yorker vol. 60 (9 avr. 1984): 144. "Briefly Noted Fiction."*

The New York Times vol. 133 (1 fév. 1984): 19. Par Katutani. Michiko. "Books of the Times: *Providence*, by Anita Brookner."***

The New York Times Book Review vol. 89 (18 mars 1984):17. Par Gies, Judith. "An Anachronism in Love."***

The Observer 16 mai 1982: 30. Par O'Faolain. Julia. "A Life Lost to Literature."*

Publishers Weekly vol. 224 (16 déc. 1983): 66. Par Bannon. Barbara A. "Providence."*

The Spectator vol. 248 (5 juin 1982): 27. Par Waugh. Harriet. "Misfit."**

The Sunday Times 16 mai 1982: 42a. Par Shrimpton. Nicholas.

"Under Hard Covers."***

The Times 13 mai 1982: 11f. Par Seymor, Miranda. "Fiction: *Providence*, by Anita Brookner."**

***Look at Me* (1983)**

Books and Bookmen janv. 1985: 29. Par Barber. Michael. "*Look at me*. by Anita Brookner."**

The Illustrated London News vol. 271 (juin 1983): 85. Par Emerson. Sally. "*Look at Me*."**

The Listener vol. 109 (14 avr. 1983): 32. Par Mellors. John. "Travel Talk."**

The London Review of Books vol. 5 (21 avr. 1983): 22. Par Jordan. Elaine. "Travelling."***

Le Monde 12 déc. 1983. Par Bott, François. "Anita Brookner à la recherche d'un regard."**

The New York Times vol. 132 (4 juill.1983): 13. Par Katutani, Michiko. "Two Articulate Women."***

The Observer 27 mars 1983: 32. Par Lee, Hermione. "Melancholia in Maida Vale."***

Publishers Weekly vol. 223 (4 mars1983): 91. Par Bannon, Barbara A. "*Look at Me*."*

The Spectator vol. 50 (26 mars 1983): 27. Par King, Frances. "Best of British."***

The Spectator vol. 251 (17 déc. 1983): 53. Par Moorehead. Caroline. "Best and Worst Books of the Year: Anita Brookner's *Look at Me*." (Classé dans "Best Books").

The Sunday Times 27 mars 1983: 42a. Par Lodge, David. "Writing and Unhappiness."***

The Times 15-21 déc. 1984:16e. Par Barnes. Anne. "Whodunnit: Tales of Trojans: Fiction: *Look at Me*, by Anita Brookner.*

The Times Literary Supplement 26 avr. 1985: 479 a. Craig. Patricia. "In Brief: Anita Brookner. *Look at Me*."*

Hotel du Lac (1984)

The American Spectator vol. 17 (déc. 1984): 29. Par Taki. "*Hotel du Lac*, by Anita Brookner."*

The Antioch Review vol. 43 (automne 1985): 503. "Books: *Hotel du Lac*, by Anita Brookner."*

Books and Bookmen no. 384 (sept. 1984): 18. Par Faulks, Sebastian. "A Moral Tale."*

Book World (The Washington Post) vol. 15 (10 fév.1985): 1. Par McPherson, William. "Anita Brookner: The Autumn of Romance."**

Commonweal vol. 112 (20 sept. 1985): 502-3. Par Jones, Robert. "Romancing the Novel."***

Encounter vol. 64, no. 2 (fév. 1985): 42. Par Lasdun, James. "Pre-Modern, Post-Modernist."***

The Hudson Review vol. 38 (été 1985): 309. Par Flower, Dean. "Hotel du Lac,by Anita Brookner."*

The Illustrated London News vol. 272 (déc. 1984): 99. Par Emerson, Sally. "*Hotel du Lac*."**

Library Journal vol. 110 (15 fév. 1985): 178. Par Soete, M. "*Hotel du Lac*."*

The Listener vol. 112 (4 oct. 1984): 28. Par Cruise, Kate. "More Golden Boys."*

The Literary Review sept. 1984. Par Beevor, Anthony. "Frontiers."**

The London Review of Books vol. 6 (6 sept. 1984): 20. Par Sutherland, John. "The Great Exhibition."*

The New Republic vol. 192 no.12 (25 mars 1985): 37-8. Par Bayles, Martha. "Romance à la Mode."***

New Statesman vol. 108, no. 2790 (7 sept. 1984): 32-34. Par McRobbie, Angela. "Fine Disorder."*

Newsweek vol. 105, no. 8 (25 fév. 1985): 87. Par Clemons, Walter. "*Hotel du Lac*."**

The New York Times vol. 134 (22 janv. 1985): 25. Par Gross, John.

"*Hotel du Lac*, by Anita Brookner."**

The New York Review of Books vol. 32, no. 1 (31 janv. 1985): 17-19. Par Mars-Jones, Adam . "Women Beware Women ."***

The New York Times Book Review vol. 90 (3 fév. 1985):1. Par Tyler, Anne. "A Solitary Life is Still Worth Living."***

The New York Times Book Review vol. 91 (27 avr. 1986): 38. Par O'Connor, Patricia T. "New and Noteworthy: *Hotel du Lac*, by Anita Brookner."*

The Observer 9 sept. 1984: 22. Par Lee, Hermione. "Cleopatra's Way."***

The Spectator vol. 253, no. 8150 (22 sept. 1984): 26-27. Par Jebb, Julian. "Unblinking."***

The Sunday Times 9 sept. 1984: 42e. Par Glendinning, Victoria. "Very Bad Behaviour."***

The Sunday Times 6 oct. 1985: 38d. Par Dunn, Elisabeth. "The Lady on the Lake." (L'actrice qui interprète le rôle d'Edith Hope parle de l'adaptation du roman à la télévision par la B.B.C.).***

The Times 6 sept. 1984: 11e. Par Appleyard, Brian. "Art in Limitations."**

The Village Voice vol. 30, No. 4 (22 janv. 1985): 43-4. Par Helgesen, Sally. "Anita Brookner's Damaged Goods." *

The Virginia Quarterly Review. vol. 61 (été 1985): 92. "Notes on Current Fiction."*

***Family and Friends* (1985)**

Books and Bookmen no. 359 (sept. 1985): 26-7. Par Gardam Jane. "The Freedom of the Spirit."*

Book World (The Washington Post) vol. 15 (13 oct. 1985): 3. Par Yardley, Jonathan. "Anita Brookner: Scenes from a Wedding."***

Book World (The Washington Post) vol. 16 (21 déc. 1986): 12. "New in Paperback Fiction: *Family and Friends*, by Anita Brookner."*

The Illustrated London News vol. 273 (sept. 1985): 63. Par Emerson,

Sally. "*Family and Friends*."*

Library Journal vol. 110 (1 oct. 1985): 110. Par Prokop, Mary K. "Family and Friends."*

The Listener vol. 114 no. 2925 (5 sept.1985): 26. Par Derwent May. "Still Life With Elders."***

The London Review of Books vol. 7 (5 sept. 1985): 13. Par Kermode. Frank. "Losers."***

Le Monde 8 mai 1987. Par Bott. François. "Anita Brookner ou la subversion des convenances."**

New Statesman vol. 110 (6 sept. 1985): 30. Par Greenland. Colin. "Mists of Time."**

The New Yorker vol. 62 (10 mars 1986): 121. Par Lardner. Susan. "Nostalgia."*

The New York Times vol. 135 (12 oct. 1985): 18. Par Kakutani, Michiko. "Family Bonds."*

The New York Times Book Review vol. 90 (10 nov. 1985): 15. Par James. Caryn. "Snapshots of Lost Innocence."**

The Observer 17 août 1986:23. "Paperback Choice."*

The Observer 8 sept. 1985: 21. Par Strawson, Galen. "Picture Album."**

Publishers Weekly vol. 228 (2 août 1985): 60. Par Steinberg, Sybil. "*Family and Friends*."*

The Spectator vol. 255 (14 sept. 1985): 28. Par Bedford. Sybille. "Reflections of a Golden Mirror."**

The Sunday Times 8 sept. 1985: 45a. Par Ackroyd. Peter. "A Family and its Discontents."**

The Times 5 Sept. 1985: 9a. Par Stanhope. Henry. "Hawk's Eye on the Vagaries of Life."*

***A Misalliance* (1986)**

Books and Bookmen sept. 1986: 25. Par Seymour. Miranda. "Self-Sufficiency."***

Book World (*Washington Post*) vol. 17 (8 mars 1987): 3. Par

Yardley, Jonathan. "Anita Brookner: Loneliness in London Town."***

Contemporary Review vol. 249 (oct. 1986): 213. Par Wade, Rosalind. Compte rendu de *A Misalliance* parmi ceux d'autres romans.*

The Guardian Weekly vol. 132 (28 sept. 1986): 21. Par Kermode, Frank. "The Obedient and the Free."***

The Listener vol. 116 (4 sept. 1986): 22. Par Tonkin, Boyd. "Airless Elegance."***

London Review of Books vol. 8 no. 15 (4 sept. 1986): 20-22. Par Bayley, John. "Ladies." ***

Le Monde 22 oct. 1993. Par de Ceccaty, Réné. "La revanche des gens ordinaires."***

The New Statesman vol.112 no. 2891 (22 août 1986): 26. Par Blue, Adrianne. "Floral Print."***

The New York Times Book Review vol. 92 (mars 29 1987):9. Par Eberstadt, Fernanda. "Good Works and Bad Lovers."***

The New York Times Book Review vol. 93 (31 janv. 1988): 34. "Review of *A Misalliance*."*

The Observer 24 août 1986: 20. Par Lee, Hermione. "A Sip of Dry Sherry."**

The Observer 30 nov. 1986: 21. Par Spark, Muriel. "*A Misalliance* : Review."*

The Observer 30 août 1987: 21. "Paperbacks: *A Misalliance*, by Anita Brookner."*

The Spectator vol. 257 (23 août 1986): 22. Par Colegate, Isabel. "Those the Gods disdain."**

The Sunday Times 17 août 1986: 42f. Par Moore, Caroline. "Feelings at Bay."**

The Times Literary Supplement 29 août 1986: 932a. Par Craig, Patricia. "On not being overwhelmed."***

Virginia Quarterly Review vol. 63 (automne 1987): 130. "Notes on Current Books: *A Misalliance*, by Anita Brookner."**

A Friend from England (1987)

Books no 5 (août 1987): 26-7. Par Parker Peter. "Melancholy Stylist."***

Book World (*Washington Post*) vol. 18 (28 fév. 1988): 5. Par Gorra. Michael. "Anita Brookner's Heroines: Spectators to the Feast."**

Christian Science Monitor vol. 80 (8 juin 1988): 20. Par Rubin Merle. "From. England. a Jamesian sensivity and Ambivalence."***

Contemporary Review vol. 251 (oct.1987): 213. Par Wade. Rosalind. "Quarterly Fiction Review: *A Friend from England*. by Anita Brookner."*

The Guardian Weekly vol. 137 (6 sept. 1987): 21. Par Maitland. Sarah. "Too Sad to be True."***

Hudson Review vol. 41 (automne 1988): 544. Par Bloom. Alice. "*A Friend from England*, by Anita Brookner."**

The Listener vol. 118 no. 3025 (20 août 1987): 18-19. Par Neill Heather. "The Shock of Truth."**

London Review of Books vol. 9 (1 oct.1987): 11. Par Wall. Stephen. "Rachel and Heather."***

Los Angeles Times Book Review 20 mars 1988: 2. Par Lee. Hermione. "Drowning Tastefully in the Dark."***

Le Monde 8 avril 1988. Par Rérolle, Raphaëlle. "Anita Brookner ou la peur du vide."***

Le Monde avril/juin 1988. Par Rérolle. Raphaëlle. "Une amie d'Angleterre."*

The New York Times Book Review vol. 93 (20 mars 1988): 9. Par Plante, David. "They Won Their Life on the Football Pools."**

The Observer 23 août 1987: 24. par Burgess, Anthony. "Water. Water Everywhere."***

Publishers Weekly vol. 232 (8 janv.1988): 73. Par Steinberg. Sybil. "Fiction: *A Friend from England*, by Anita Brookner."*

The Spectator vol. 259 no. 8302 (août 22, 1987): 27-8. Par Stephen Kathy. "No Respite from the Struggle." ***

The Sunday Times 23 août 1987: 36f. Par Levin. Bernard. "Vacant

Heart, Hand and Eye."**

The Times 20 août 1987:15e. Par Rapael, Isabel. "A Friend in Need."***

Time vol. 131 (21 mars 1988): 76. Par Sheppard, R.Z. "Ashes of Envy."***

***Latecomers* (1988)**

Book World (The Washington Post) vol. 19 (12 mars 1989): 3. Par Yardley, Jonathan. "Anita Brookner's Quartet in Autumn."**

The Guardian Weekly vol. 139 (4 sept. 1988): 29. Par Melmouth, John. "The Sin that Wins."***

Le Monde 22 sept. 1989. Par Jordis, Christine. "Anita Brookner et le désir infini."***

The Listener vol. 120 (18 août 1988): 25. Par Taylor, Linda. "Nobody grows Up."**

The London Review of Books vol. 10 (1 sept. 1988): 24. Par Thwaite, Anthony. "Ruined by Men."***

Le Nouvel Observateur 21- 27 oct. 1989. Par Ozouf, Mona. "La cuisine des tortues."***

New Statesman and Society vol. 1 (19 août 1988): 39. Par Craig, Patricia. "Muted Lives."*

The New York Times vol. 138 (24 fév. 1989), late ed.: C31. Par Katutani Michiko. "Brookner's Outsiders as Opposites Who Attract."***

The New York Times Book Review vol. 94 (2 avr. 1989): 3. Par Leavitt David. "'Look! We Have Come Through.'"**

---. Par Cassidy, Suzanne. "A Brush With Espionnage."**

The Observer 14 août 1988: 41. Par Rendell, Ruth. "Best Friends to the Death."***

The Spectator vol. 261 (20 août 1988): 24. Par Annan, Gabriele. "Her Novels are Now Ended?"***

The Sunday Times 21 août 1988: G.5. Par Moore, Caroline. "Getting Off to a Slow, Sad Start in Life."***

Times Literary Supplement 12 août 1988: 891a. Par Duchêne Anne. "Coming Through."***

Virginia Quarterly Review vol. 65 (automne 1989): 129. "Notes on Current Books: *Latecomers*, by Anita Brookner."**

The Yale Review vol. 79 (printemps 1990): 414. Par Sundrann. Jean. "Comings and Goings."***

***Lewis Percy* (1989)**

Books vol. 3 (sept. 1989): 14. Par Colvin. Clare. "Altruism Exacerbated." **

Boston Review vol. 15 (août 1990): 30. Par Simon. Linda. "*Lewis Percy*, by Anita Brookner."***

Book World (*The Washington Post*) vol. 20 (18 fév. 1990): 3. Par Tyler. Anne. "Tea and Milquetoast."**

Contemporary Review vol. 255 (oct. 1989): 213. Par Abel. Betty. "Quarterly Fiction review: *Lewis Percy*, by Anita Brookner."*

Dalhousie Review vol. 69 (hiver 1989): 614. Par Baxter. Gisèle Marie. "*Lewis Percy*, by Anita Brookner."**

Library Journal vol. 115 (15 mars1990): 110. Par McCluer. Molly. "Book Reviews: Fiction. Anita Brookner: *Lewis Percy*."*

The Listener vol. 122 (24 août 1989): 25. Par Parker. Peter. "Warming the Teapot."***

The London Review of Books vol. 11 (14 sept. 1989): 19. Par Birch. Dinah. "Looking for Magic."***

Los Angeles Times Book Review 25 mars 1990: 3. Par Kendall. Elaine. "Like Miniver Cheevy, Born Too Late."***

Le Monde 21-26 juin 1991. Par Jordis, Christine. "L'art du minuscule."***

The New Yorker vol. 66 (23 avr. 1990): 115. "Briefly Noted Fiction: *Lewis Percy* by Anita Brookner."*

The New York Times vol. 139 (20 fév. 1990), late ed.: C19. Par Katutani. Michiko. "About a Very Old Young Man Married to a Ninny."***

The Observer 27 août 1989: 38. Par Tomalin. Claire. "Sentimental Education."**

Publishers Weekly vol. 237 (12 janv. 1990): 456. Par Steinberg. Sybil. "Fiction: *Lewis Percy* by Anita Brookner."*

The Spectator vol. 263 (26 août 1989): 21. Par Hillier. Bevis. "All these Lonely People."***

The Sunday Times Books 27 août 1989: G6. Par Kemp. Peter. "The Mouse that Whinged."***

Time vol. 135 (19 mars 1990): 83. Par Stanley. Alessandra. "Quixotic Quest."**

Times Literary Supplement 25 août 1989: 917c. Par Symons. Julian. "Parsons Green Pursuits."***

***Brief Lives* (1990)**

Books vol. 4 (sept. 1990): 14. Par Ross Maris. "A Study in Melancholy."***

Financial Times 5 août 1990: 12. Par Wullshlager. Jackie. "Combative Friendship."***

The Guardian Weekly vol. 143 (16 sept. 1990): 29. Par Coe. Jonathan. "The Chilly Arcady of Childhood's End."***

The Listener vol. 124 (30 août 1990): 22. Par Hughes-Hallet. Lucy. "Nowhere to Run."***

The London Review of Books vol. 12 (13 sept. 1990): 16. Par Symons. Julian. "Dirty Jokes."**

Los Angeles Times Book Review 7 juill. 1991: 3. Par Dorris. Michael. "Ordinary People."**

The New Leader vol. 74 (7 oct. 1991): 20. Par Hale Davis, Hope. "Respectability is not Enough."***

The New York Times vol. 140 (22 juill. 1991). late ed.: C16. Par Lehmann-Haupt. Christopher. "Lonelier and then Still Lonelier."***

The Observer 26 août 1990: 55. Par Fitzgerald. Penelope. "End of the Day."***

The Spectator vol. 265 (8 sept. 1990): 33. Par King, Francis. "Some Delightful Scenes."*

The Sunday Times Books 2 sept. 1990: 8/5a. Par Perrick, Penny. "Friends in Need."***

The Sunday Times 16 sept. 1990: 8/2. Par Niemojowska, M. "Switch Bitch."***

The Times 30 août 1990: 16. Par Murphy, Nicola. "Fading Away in W8."***

The Times Education Supplement 5 oct. 1990: R2a. Par Heron, Elisabeth. "Fiction: Anita Brookner's *Brief Lives*."*

Times Literary Supplement 24 août 1990: 889a. Par Duguid Lindsay. "The Downward Drag and the Loss of Allure."***

Virginia Quarterly Review vol. 68 (hiver 1992): 21. "Notes on Current Books: *Brief Lives* by Anita Brookner."**

***A Closed Eye* (1991)**

Book World (Washington Post) vol. 22 (22 mars 1992): 6. Par Smiley, Jane. "Only the Lonely."**

Christian Science Monitor vol. 84 (10 juill. 1992): 11. Par Rubin, Merle. "Tomes for the Tote Bag."**

The Guardian Weekly vol. 145 (8 sept. 1991): 28. Par Smith, Joan. "Fantastical Passions."***

The London Review of Books vol. 13 (29 août 1991): 18. Par Parrinder, Patrick. "Dreams of Avarice."**

Le Monde 22 oct. 1993. Par de Ceccaty, René. "La revanche des gens ordinaires."***

The New York Times Book Review vol. 97 (12 avr. 1992): 12. Par Casey, Constance. "One Name Must Never be Mentioned."***

The New York Times vol. 141 (28 fév. 1992): C32. Par Katutani, Michiko. "Mousy, Snivelling Heroine Finds Her Fantasy Cad."***

The Observer 25 août1991: 51. Par Sage, Lorna. "Answering Back."***

The Spectator vol. 267 (31 août 1991): 25. Par Moore, Caroline.

"Letting 'I dare not' wait upon 'I would.'"***

The Sunday Times 25 août 1991: 6/6c. Par Melmoth John. "Women Must Weep."***

The Sunday Times 1 sept. 1991: 6/11a. Par Porlock Harvey. "On the Critical List."***

Times Literary Supplement 23 août 1991: 20b. Par Armstrong Isobel. "Choosing What to Know."***

Virginia Quarterly Review vol. 68 (automne 1992): 129. "Notes on Current Fiction: *A Closed Eye*, by Anita Brookner."**

***Fraud* (1992)**

Book World (*The Washington Post*) vol. 23 (31 janv. 1993): 3. Par Elmore, Leonard. "All the Lonely People."**

Christian Science Monitor vol. 85 (8 fév. 1993): 14. Par Gardner, Marilyn. "Self-Imprisoned by Devotion to Duty."**

The Guardian Weekly vol. 147 (13 sept. 1992): 29. Par Coe, Jonathan. "An Absence of Good Behaviour."***

The Hudson Review vol. 46 (automne 1993): 600. Par Van Kirk, John. "Fiction Chronicle."*

Illustrated London News vol. 280 (hiver 1992): 90. "Book Choice: Short Notes on some selected Books for Winter Reading."**

Library Journal vol. 117 (déc. 1992): 184. Par Love, Barbara. "*Fraud*."*

The London Review of Books vol. 14 (8 oct. 1992): 12. Par Bayley, John. "Living with a Little Halibut."***

New York Times Book Review vol. 98 (10 janv. 1993): 7. Par Hegi, Ursula. "The Curse of Being a Good Woman."**

The Observer 23 août 1992: 47. Par Kellaway, Kate. "Alone Again."**

The Spectator vol. 269 (22 août 1992): 20. Par Buchan, James. "Sex, Death and Cups of Tea."***

The Times Literary Supplement 21 août 1992: 17. Par Rodd, Candice. "Drawing Room Despair."***

A Family Romance (1993)

The Guardian Weekly 2 fév. 1994. Par Yardley, Jonathan. "Worlds of Understanding."***

The Observer 11 juill. 1993: 61. Par Selway, Jennifer. "Quiet Days in Battersea."***

The Sunday Times Books 4 juill. 1993: 6.11. Par Shone, Tom. "Tea's Maid."***

The Times Literary Supplement 6 août 1993: 20. Par Spalding, Frances. "Fiction: Anita Brookner's *A Family Romance*."**

The Times Literary Supplement 25 juin 1993: 22. Par Foster, Aisling. "Brookner Country."**

A Private Eye (1994)

Time 6 fév. 1995. Par Duffy, Martha. "Tantric Message for Mr. Bland."***

III. OUVRAGES CRITIQUES GÉNÉRAUX

III-1. OUVRAGES CRITIQUES

L'intérêt de chaque ouvrage pour la présente étude est indiqué par des astérisques :

*** Indispensable

** Utile

* Peut être consulté

Nous avons aussi inclus (sauf lorsque l'ouvrage est très connu ou lorsque le titre est suffisamment explicite) une note succincte sur l'utilité des ouvrages dans le cadre de cette thèse.

ALTER, Robert. *Partial Magic. The Novel as a Self-conscious Genre.* Berkeley: University of California Press, 1975.***
À travers l'étude de Sterne, de Diderot, ainsi que de quelques romanciers modernes dont Nabokov, Alter soutient l'hypothèse que le roman est particulièrement adapté à des considérations ontologiques, étant le reflet de traditions littéraires plutôt que d'une "réalité" extérieure.

ALLEN, Walter. *The English Novel.* Londres : Pelican, 1958.*
Revue du roman britannique depuis ses débuts au dix-huitième siècle jusqu'à 1920 environ.

ALLEMAN, André. *Unité et structure de l'univers balzacien.* Paris : Plon (Coll. Histoire des mentalités), 1965.**
Utile pour l'intertextualité.

ANDERSON, Linda. *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction.* Londres: Edward Arnold, 1990.*
Collection d'essais à perspective féministe sur: D Lessing, A. Carter, G. Paley, *The Colour Purple* de A. Walker, *Imaginary Friends* de A. Lurie.

AUERBACH, Eric. *The Representation of Reality in Western Literature.* Traduit de l'allemand par Trask, Willard R. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1953.**
Auerbach étudie l'évolution des notions de réalité et de sujet dans la société occidentale, telle qu'elle apparaît dans la littérature. Alors que l'écriture réaliste s'apparenterait à celle d'Homère et des Gréco-Romains, l'écriture moderne, avec son insistance sur la subjectivité, aurait pour objectif l'universalité, comme La Bible : l'absence d'ancrage dans le temps et dans l'espace, de point de vue unique et d'explications claires, font que le texte s'adresse à tous les hommes de tous les temps.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les Rêves.* Corti, José, 1991.**

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman.* Paris: Gallimard, 1978.***
Cet ouvrage présente une base méthodologique et une théorie du roman : partant d'une critique du formalisme russe, l'auteur

redonne à la littérature son sens et sa place dans l'ensemble de la culture humaine. Le roman est d'abord un phénomène de langage, qui n'est rien en dehors de la parole ; le discours romanesque est "polyphonique," dialogue entre plusieurs genres littéraires, qui représentent des points de vue différents sur le monde.

---. *Esthétique de la création verbale.* Paris: Gallimard, 1979.***
Étude des rapports entre auteur et héros.

BAL, Miecke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative.* Toronto: University of Toronto Press, 1985.*

BARDÈCHE, Maurice. *Stendhal romancier.* Paris : La table ronde, 1947.**
Utile pour l'intertextualité.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* Paris: Seuil, 1953.***
Liens entre écriture et société.

---. *Critique et vérité: essai.* Paris: Seuil (Coll. Tel Quel), 1966.***
Cette défense de la Nouvelle Critique en France est particulièrement intéressante pour définir le discours critique et pour les notions de la mort de l'auteur et du sens pluriel du texte.

---. *S/Z.* Paris: Seuil (Coll. points), 1970.***
Dans ce découpage du texte classique réaliste de Balzac, mettant à jour un autre texte latent, les notions de "codes culturels" et de "code herméneutique" sont particulièrement utiles.

---. *Le Plaisir du texte.* Paris: Seuil (Coll Points), 1973.**
Dans cette approche post-structuraliste, Barthes finit de tuer l'auteur : la lecture devient plaisir, jeu érotique dans le "texte de jouissance," tissu sans fin, opposé au "texte de plaisir" ou texte classique réaliste.

---. *La Chambre claire.* Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.**
Cette "note sur la photographie," inspirée par une photographie de sa mère, que Barthes a retrouvée après la mort de celle-ci, nous livre des réflexions intéressantes sur les images, sur le dédoublement qui se produit lorsque l'on se sait photographié, et surtout sur la relation entre la mort, la mère et la création littéraire.

--- . *Essais critiques*. Paris: Seuil (Coll. Points), 1981.***
Réflexions sur la nature de la critique littéraire et de l'activité structuraliste, sur les liens entre littérature et société.

---. *Sur la littérature*. Presses universitaires de Grenoble, 1980.***
Dans une discussion avec M. Nadeau, Barthes parle de la "socialité" de la littérature, de l'intertextualité, de l'auteur, de la communication littéraire, du lecteur et de la différence entre "écriture" et "écrivance."

BARTHES, Roland, W. KAYSER, W.C. BOOTH, et Ph. HAMON. *Poétique du récit*. Sous la direction de Genette, Gérard et Todorov, Tzvetan. Paris: Seuil (Coll. Points), 1977.***
Quatre essais: "Introduction à l'analyse structurale des récits" de R. Barthes, "Qui raconte le roman?" de W.Kayser, "Distance et point de vue" de W. Booth et surtout "Pour un statut sémiologique du personnage" de Ph. Hamon, qui a inspiré notre étude sémiotique des personnages.

BARTHES, Roland, L. BERSANI, Ph. HAMON, M. RIFFATERRE, et Ian WATT. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.**

BELSEY, Catherine. "Re-reading the Great Tradition." *Re-reading English*. Widdowson, Peter, éd. Londres: Methuen. pp. 121-135.*

---. *Critical Practice*. Londres: Methuen, 1980.***
La différence faite entre "classic realist text" et "interrogative text" semble correspondre à celle faite par Barthes entre texte "lisible" et texte "scriptible." Belsey démontre que la critique littéraire traditionnelle participe de la même idéologie que le texte classique réaliste. Elle pense que cette position n'est plus tenable après l'influence de Lacan et rejoint Barthes et Derrida pour proposer une nouvelle pratique de critique littéraire, qui déconstruit le texte pour montrer qu'il peut avoir plusieurs sens (qui dépendent à la fois de l'auteur et du lecteur), souvent contradictoires, même s'il essaie de le masquer.

BEER, Gillian. *The Romance*. Londres: Methuen (Coll. The Critical Idiom), 1986.***
Définition du genre romanesque.

BÉNAC, H. *Diderot, œuvres romanesques*. Paris: Éditions Garnier

Frères, 1962.*
Intertextualité.

BERGEZ, Daniel et al. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire.* Paris: Bordas, 1990.**
Résumé des différentes approches possibles d'un texte littéraire.

BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées.* Paris: Éditions Robert Laffont, 1976.***

BOOTH, Wayne, C. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: The University of Chicago Press, 2e édition 1983.**

---. *A Rhetoric of Irony.* Chicago et Londres: The University of Chicago Press, 1974.***
Définition de l'ironie qui insiste sur les rôles de l'auteur et du lecteur: il doit non seulement y avoir une intention ironique de la part de l'auteur, mais le lecteur doit savoir la reconnaître, doit rejeter le sens littéral du texte pour trouver un sens caché, indiqué par le texte lui-même. L'ironie présuppose une référence extérieure au texte, qui dans le cas de la parodie, est un autre texte littéraire.

BRADBURY, Malcolm, éd. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction.* Londres: Fontana, 1990.***
Plusieurs écrivains anglo-saxons contemporains (Iris Murdoch, Frank Kermode, Milan Kundera, Philip Roth, Saul Bellow, David Lodge, Doris Lessing, John Fowles) donnent leur définition du roman et de l'écriture. I. Murdoch distingue entre modes d'écriture qu'elle appelle "journalistic" et "crystalline," la première tentant de reproduire la réalité et la deuxième se concentrant sur la forme. Ce recueil comprend le fameux essai de D. Lodge *The Novelist at the Crossroads.*

BRÉHIER, Émile. *Histoire de la philosophie* 7e édition. Paris: P.U.F., 1931. 3 vols.**
Utile pour le stoïcisme, le déterminisme et le réalisme.

BRÉMOND, Claude. *Logique du récit.* Paris: Seuil (Coll. Poétique), 1973.*
L'auteur reprend les fonctions du récit définies par Propp et fait la différence entre "virtualité" (le but à atteindre), "actualisation" (la conduite pour atteindre ce but), et le but atteint ou manqué.

BROOKS, Cleanth. "Irony as a Principle of Structure." *Twentieth Century Criticism: The Major Statements*, Handy, William J. et Westbrook, Max. éds. New-York: Free Press. 1974.*

Brooks présente l'hypothèse que l'ironie est présente dans toute poésie, même dans la poésie lyrique, dans la mesure où toute affirmation (qui est une partie du poème) est modifiée par le contexte général du poème (le tout). L'exemple le plus frappant d'une structure fondée sur le contraste est la poésie de John Donne, dans laquelle l'insignifiance des amants est contredite par le fait qu'ils sont l'un pour l'autre le centre de l'univers.

BROOKER, Peter éd. *Modernism/Postmodernism.* New York: Longman Publishing, 1992.*

Collection d'essais sur les définitions du modernisme et du postmodernisme.

BRYCE-LAPORTE. Roy S. et Claudewell. S. Thomas. *Alienation in Contemporary Society: A Multidisciplinary Examination.* New-York: Praeger Publishers. 1976.***

Cette collection d'essais étudie l'aliénation (notion complexe et évolutive) selon des perspectives théologique, sociologique et psychologique. L'article de Paul Meadows est particulièrement intéressant : partant du principe que toute notion d'aliénation comporte forcément une impression de manque, il distingue entre la séparation entre l'homme et Dieu ("Eschatological Alienation Theory"), celle entre l'homme et sa propre histoire ("Historistic Alienation Theory") et celle entre individu et société ("Dramatistic Alienation Theory"). Depuis le milieu du dix-neuvième siècle l'accent est mis sur l'incompatibilité entre individu et société.

BUISSON, Sylvie et Dominique. *Léonard-Tsuguharu Foujita.* Paris: ACR Édition, 1987.**

CAWS, Mary Ann. *Reading Frames in Modern Fiction.* Princeton: Princeton University Press. 1978.***

Caws étudie comment certains passages d'un récit sont mis en relief : ces passages, signalés par des modifications dans l'écriture et souvent par l'intrusion d'un autre genre, fonctionnent comme synecdoques, contenant l'essence de l'œuvre.

CENTRE DE RECHERCHES LINGUISTIQUES ET SÉMIOLOGIQUES DE LYON (rédigé par C. Kerbrat-Orecchioni, M. Le Guern, P. Bange et A. Bonyl). *L'Ironie*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1978.***

CHALIER, Catherine. *Figures du Féminin : Lecture d'Emmanuel Lévinas*. Paris: La Nuit Surveillée, 1982.
Ecriture féminine.

CHARBONNEAUX, Jean. *La sculpture grecque archaïque*. Paris, 1945.*
Utile pour l'interprétation des références que fait Brookner aux kouroi dans *A Misalliance*.

CHEVALIER et GHEERBRANDT. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont et Jupiter, 1969.***

CHERNIN, Kim. *The Hungry Self: Women, Eating and Identity*. U.S.A. Times Books, 1985.*
Aide à interpréter l'aspect physique des héroïnes de Brookner, ainsi que leurs rapports à la nourriture.

CHERNIN, Kim. *Womansize: The Tyranny of Slenderness*. London, 1981.
Étudie l'aspect physique imposé aux femmes par la société moderne.

CHODOROV, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Londres, 1978.*
Chodorov compare les processus d'identification masculins (oppositionnels) et féminins (relationnels).

COHN, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris : Seuil.1981.**
Technique d'écriture.

CRAVEN, Stanley. *Wolfgang Koeppen. A Study in Modernist Alienation*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982.***
Craven définit l'aliénation moderne comme une vision pessimiste de la condition humaine.

DAICHES, David. *Critical Approaches to Literature*. Londres: Longman, 1956.*
Résume les différentes approches possibles d'un texte littéraire.

DELCOURT, Marie. *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique.* Paris: P.U.F., 1958.*

Utile pour l'interprétation des références que fait Brookner aux kouroi dans *A Misalliance.*

DE MAN, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust.* Londres: Yale University Press, 1981.**

Cet ouvrage éclaire la notion de déconstruction comme pratique littéraire. De Man définit le terme "rhétorique" comme "un enchevêtrement perturbateur du trope et de la persuasion ou [...] du langage cognitif et du langage performatif." Il y a décalage entre ce qu'un texte dit et ce qu'il montre et il est impossible de décider lequel de ces deux sens incompatibles est le "vrai," chacune des deux lectures pouvant être déconstruite au moyen de l'autre. La "rhétorique" est justement cette impossibilité "de décider au moyen de mécanismes grammaticaux ou d'autres mécanismes linguistiques, laquelle de ces deux significations l'emporte."

---. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1983.***

De Man démontre que les critiques littéraires disent tous quelque chose de différent de ce qu'ils voulaient dire, qu'il y a différence entre leurs généralisations à propos de la littérature et les conclusions auxquelles ils arrivent lorsqu'ils interprètent des textes. Les textes critiques contiennent ainsi des contradictions irréconciliables et la cécité même des critiques ("blindness") mène à une vision ("insight"). Le critique dit quelque chose que l'œuvre littéraire ne dit pas ; de plus, il dit quelque chose qu'il n'avait pas l'intention de dire. La littérature, comme le langage, défiant toute interprétation unique, est une perpétuelle remise en question du lien entre littérature et réalité.

DANGELZER, Joan Yvonne. *La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola.* Genève: Slatkine Reprints, 1981.***

Intertextualité.

DERRIDA, Jacques. *La Dissémination.* Paris : Seuil, 1972.*

DIDIER, Béatrice. *L'Ecriture-Femme*. Paris: PUF, 1991.***
Cette approche non-féministe de l'écriture féminine la définit selon certaines constantes, que ce soit au niveau des thèmes, des genres littéraires, des images ou du style. L'expression du désir est étudiée chez Heloïse et Thérèse d'Avila, chez Mme de La Fayette, Mme de Genlis, Mme de Charrière et Mme de Staël, chez George Sand, ainsi que chez Colette, Virginia Woolf, Kathleen Raine et Marguerite Duras.

DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.***
Utile pour des notions telles que celle de texte comme productivité et d'acte de langage.

DUMESNIL, René. *Gustave Flaubert : L'Homme et l'œuvre*. réimprimé en offset. Paris: Librairie Nizet, 1943.*
Intertextualité

DURAND, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris: Bordas, 1984.***

ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris: Bernard Grasset, 1992.***
L'auteur tente de rétablir une dialectique entre les droits du texte en tant que tel et ceux du lecteur.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983.***
Eagleton résume les grands courants de théorie littéraire depuis le dix-huitième siècle jusqu'à nos jours, en passant par la phénoménologie et l'herméneutique, le structuralisme et la sémiotique, le post-structuralisme et la déconstruction, ainsi que la psychanalyse. Toute théorie littéraire est politique, dans la mesure où telle ou telle approche de la littérature fait partie d'une attitude envers la vie en général, d'une idéologie. Par exemple, le structuralisme est une réaction à la crise du modernisme (refusant l'Histoire, le langage se retourne sur lui-même) et le post-structuralisme, ne pouvant pas briser les liens du pouvoir de l'Etat, refuse toute structure, tentant de briser les structures du langage. De même, la critique phénoménologique ou thématique qui recentre le sujet, est perçue comme une réponse au cauchemar

de la société moderne, avec une idéologie en miettes et un sujet isolé.

ÉLIADE, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour.* Paris: Gallimard, 1969.***

Très utile pour l'interprétation de la structure mythique du cercle, qui se dessine dans les tréfonds de l'œuvre de Brookner.

ESCUDIÉ, Danielle. *Deux aspects de l'aliénation dans le roman anglais contemporain: 1945-1965. Angus Wilson et William Golding.* Paris: Didier, 1975.***

D. Escudié définit l'aliénation contemporaine moralement et sociologiquement (plutôt que philosophiquement) comme la prise de conscience d'une double aliénation: sociale et intérieure. Dans le divorce entre individu et société, l'individu, mal ajusté et impuissant dans un monde absurde, s'isole dans un solipsisme qui devient prison. Divisé entre la raison et l'intellect, il est le jouet d'impulsions irrationnelles. L'auteur conclut en brossant un tableau du héros dans le roman anglais du milieu du vingtième siècle : doutant des valeurs traditionnelles, il ne croit plus en la raison ; écartelé entre une conscience morale tenace et un naturel agressif, il hésite entre s'affirmer égoïstement ou bien se réfugier dans la passivité, l'oubli, le retour à l'enfance ou la folie. Si le roman contemporain se contente de poser le problème de façon lucide, il s'inscrit toutefois dans une quête de liberté et d'humanisme.

FORSTER, E.M. *Aspects of the Novel.* Harmondsworth: Penguin Books, 1927.*

FREUD, Sigmund. *Three Essays on the Theory of Sexuality.* Harmondsworth: Penguin Freud Library, 1977. Vol. 7.*

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism.* Harmondsworth: Penguin, 1957.***

GAUTHIER, Dominique. *L'Image du réel dans les romans d'Elisabeth Bowen.* Paris: Didier érudition (Thèse publiée, Études anglaises 91), 1985.*

GALLIX, François. *Le roman britannique du XXe siècle: Modernistes et postmodernes.* Paris: Édition Masson, 1995.***

GENETTE, Gérard. *Figures III.* Paris: Seuil (Coll.

Poétique).1972.***

---. *Palimpsestes.* Paris: Seuil (Coll. Poétique), 1982.***

---. *Introduction à l'architexte.* Paris: Seuil. 1979.***

Genette définit les notions d'intertextualité, de transtextualité, de métatextualité, de paratextualité, et d'architextualité.

---. *Nouveau discours du récit.* Paris: Seuil (Coll. Poétique), 1983.***

Sous la direction de GENETTE, Gérard et de TODOROV, Tzvetan. *Littérature et réalité.* Paris: Seuil (Coll. Points), 1982.***

GILBERT, Sandra et GUBAR Susan. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, vol. I: The War of the Words.* New Haven et Londres: Yale University Press, 1988.*

---. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination.* New Haven et Londres: Yale University Press, 1984.*

GILMOUR, Robin. *The Victorian period. The Intellectuel and Cultural Context of English Literature (1830-1890).* Singapour: Longman, 1993.*

Intéressant surtout pour l'influence du darwinisme sur la littérature victorienne.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque.* Paris : Bernard Grasset, 1961.***

La notion du désir triangulaire de Girard a été utile pour expliquer l'influence des modèles littéraires sur l'héroïne de Brookner.

GOLDENSTEIN, J-P. *Pour lire le roman.* Paris: De Boeck-Duculot, 1989.*

GRANT, Damian. *Realism.* Londres: Methuen (Coll. The Critical idiom).*

GREIMAS, A.J. *Sémiotique Structurale.* Paris: PUF, 1986.***

Greimas dégage, dans tout texte, une grammaire de surface et une grammaire fondamentale, faite de relations et d'oppositions logiques. Il décrit un "modèle actantiel," fondé sur une abstraction du système de Propp, distinguant six "actants" : sujet, objet, destinateur, destinataire, adjuvant et opposant.

GRIMAL, Pierre. Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. Paris: P.U.F., 1963.***

GROSS, John et Pearson, Gabriel. *Dickens and the Twentieth Century*. Londres : Routeledge and Kegan Paul, 1966.***
Éclaire l'interprétation de Dickens dans les romans de Brookner.

GROUPE MU (rédigé par J. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon). *Rhétorique générale*. Paris: Librairie Larousse, 1970.***

HAMON, Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage." *Poétique du récit*. R. Barthes et al. Paris: Seuil, 1977. 115-180.***

HAMPSHIRE, Stuart. *Innocence and Experience*. Harmondsworth: Penguin, 1989.***
Hampshire qualifie les vertus associées aux premiers Chrétiens de "vertus privées," incompatibles avec toute vie publique. À la conception (de Machiavel) opposée au "Bien" et associée à "l'expérience," correspondent des vertus qu'il appelle "publiques," dont la loyauté à l'institution. Le conflit entre l'honneur personnel et la responsabilité publique introduit ainsi une dualité dans le concept de vertu, notion ambiguë.

HANDWERK, Gary F. *Irony and Ethics in Narrative (From Schegel to Lacan)*. New Haven et Londres: Yale University Press, 1985.***
Comme Wilde, Handwerk refuse de percevoir l'ironie simplement comme rhétorique : il se concentre sur l'ironie comme vision du monde et en examine les bases philosophiques depuis les romantiques anglais et allemands jusqu'à Beckett. Être ironique, c'est avoir une perception binaire du monde, le problème étant de réconcilier les opposés découlant de la contradiction fondamentale posée par Schlegel, celle d'hommes mortels dans un univers infini : fini/infini, subjectif/objectif, physique/spirituel, homme/Nature, Moi/Monde, etc.

HANNAY, John. *The Intertextuality of Fate*. Columbia: University of Missouri Press, 1986.***
Dans cette étude des romans de Margaret Drabble, Hannay montre comment le roman réaliste reprend souvent des conventions littéraires antérieures en les transposant dans le monde contemporain, l'opposition dialectique du texte et de l'intertexte créant un troisième texte.

HARRISON, Bernard. *Inconvenient Fictions: Literature and the Limits of Theory*. New Haven et Londres: Yale University Press, 1991.***

Harrison essaie de réconcilier la tradition humaniste en critique littéraire et l'anti-humanisme plus récent des post-structuralistes et des déconstructionnistes, en montrant que le conflit entre les deux approches vient d'une fausse notion du texte littéraire. La littérature, tout en n'offrant ni une connaissance directe de la vie ni une seule vérité, ne peut pas être séparée de son auteur et de son contexte social. Son rôle est de poser et de faire poser des questions, en offrant des visions possibles du monde.

HARVEY, A. D. *Literature into History*. Londres: Macmillan Press, 1988.*

HAWTHORN, Jeremy. *Studying the Novel*. Londres: Edward Arnold, 1992.*

Ouvrage clair et succinct d'introduction à la critique littéraire, présentant différents modes d'écriture (réalisme, modernisme, postmodernisme), diverses approches critiques et techniques d'études du roman.

HERST, Beth F. *The Dickens Hero: Selfhood and Alienation in the Dickens World*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1990.**

Utile pour l'intertextualité en rapport avec Dickens. B. Herst présente l'hypothèse que les héros de Dickens, longtemps considérés comme des héros typiques du roman anglais, ne sont pas si parfaits. Même le beau et jeune Nicholas Nickleby, récompensé pour son courage et son sens du devoir, n'est pas le parfait héros. Dickens insistant sur son aspect "naturel," impétueux et naïf. De plus, ces héros reflètent l'évolution de romans qui analysent les rapports entre le Moi et le monde (comme le fait le 'Bildungsroman') : Dickens était de plus en plus convaincu qu'une société corrompue et hostile ne permettait une identité individuelle qu'au prix d'une aliénation menant à l'auto-destruction.

HILLIS MILLER, J. *Fiction and Repetition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.*

HIRSCH, E.D. Jnr. *Wordsworth and Schelling: A Typological Study*

of Romanticism.. New Haven: Yale University Press, 1960.**
Utile pour l'intertextualité.

---. *Innocence and Experience: An Introduction to Blake*. New Haven et Londres: Yale University Press, 1964.**
Intéressant pour le thème de l'innocence et de l'expérience, que l'on retrouve chez les Romantiques, chez H. James, E. Wharton et Brookner, entre autres.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. Londres: Methuen, 1985.***
Cet ouvrage absolument indispensable à notre thèse définit le sens moderne du terme "parodie."

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.***
Cette approche propose un "juste milieu" entre la critique traditionnelle centrée sur l'intention de l'auteur et la critique plus récente qui veut qu'un texte ne soit que tissu de sens en devenir.

IRIGARAY, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les Éditions de minuit, 1974.*
Irigaray remet en cause la théorie du sujet dans la philosophie occidentale, qui a toujours défini la femme comme "autre," comme négation et revers du masculin et qui l'a donc exclue de la production du discours. Elle cherche à valoriser une "écriture féminine" fluide, qui a jusqu'alors été réduite au silence.

JEFFERSON, Anne et ROBEY, David, éds. *Modern Literary Theory: a Comparative Introduction*. Londres: B.T. Batsford Ltd., 1986.**
Ces essais résument les principaux courants en critique littéraire. La contribution de Toril Moi, intitulée "Feminist Literary Criticism" est utile pour la différence qu'elle fait entre "feminist, female and femininity."

JESTAZ, Bertrand. *L'Art de la Renaissance*. Paris: Éditions Mazenod, 1984.*

JONES, Granville H. *Henry James's Psychology of Experience: Innocence, Responsibility and Renunciation in the Fiction of Henry James*. The Hague: Mouton & co. N.V., 1975.***

Utile pour l'intertextualité. L'innocence, plus que le thème principal, constant et obsessionnel des romans de Henry James, est l'antithèse de l'expérience dans une dialectique qui est à la base de son art (contenu et forme). L'Innocence initiale de tout être (l'ignorance du monde, de soi-même et du mal) est confrontée à l'expérience de la vie, pour en sortir soit corrompue, soit fortifiée. Pour préserver son innocence il faut renoncer au monde en se murant dans une passivité totale et une conception idéaliste de la vie. L'innocence évolue avec l'âge : les enfants chez James sont souvent précoces, en train d'évoluer, ou maintenus dans un état d'innocence. Les jeunes adultes réagissent de diverses manières envers le monde corrompu qu'ils découvrent, en perdant soit leur vie, soit leur intégrité, soit leurs illusions, devenant parfois des personnages rigides, avec une conscience exagérée, poussée jusqu'à l'égocentrisme. Pour les plus âgés, la renonciation au monde permet de préserver l'innocence en retrouvant le passé, en imaginant un monde meilleur ou en acceptant la mort.

KAHLER, Eric. *The Inward Turn of Narrative*. Princeton: Princeton University Press, 1973.***

Kahler retrace l'évolution de la notion de "réalité," qui découle de l'échange continuel entre l'esprit humain et le monde extérieur (le Moi et le monde, le sujet et l'objet), tel qu'il est reflété dans le roman occidental depuis le dix-huitième siècle. L'auteur montre comment ce concept est devenu progressivement plus subjectif.

KEMPPF, Roger. *Diderot et le roman*. Paris: Seuil, 1964.*

Intertextualité

KLEINBORD LABOVITZ, Esther. *The Myth of the Heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century*. New York: Peter Lang, 1988.***

L'auteur explique l'absence d'un *Bildungsroman* féminin par des causes historiques et sociales : puisque ce genre a fleuri au dix-neuvième siècle, époque où la femme n'était pas censée rechercher un épanouissement personnel ailleurs que dans le mariage, ce n'est qu'avec l'évolution de la condition féminine au vingtième siècle que naquit le *Bildungsroman* féminin. L'auteur définit les caractéristiques de ce nouveau genre, qui décrit la vie adolescente

et adulte d'une héroïne à la recherche d'un moi perdu dans l'enfance et en révolte contre une société patriarchale étouffante. L'âge de maturité est reculé par rapport au *Bildungsroman* traditionnel.

KRISTEVA, Julia. "Problèmes de la structuration du texte." *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil (Coll. Tel Quel), 1968. 298-300.
Intéressant pour l'intertextualité et la notion de texte comme pratique signifiante.

---. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
Féminisme et psychanalyse.*

---. *Soleil noir, dépression et mélancolie*. Paris: Éditions Gallimard, 1987.***
Les ressemblances entre les images obsédantes du texte de Brookner et les symptômes de la dépression féminine, tels que les décrit Kristeva, sont frappantes.

LACAN. *Le séminaire, livre XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.*
Ces quatre concepts sont l'inconscient, la répétition, le transfert et la pulsion. Utile pour éclairer les concepts de sujet divisé, la phase du miroir, l'entrée dans l'ordre symbolique, l'œdipe et le langage, le désir, l'imaginaire et l'inconscient.

LAFAY, J-C. *Le réel et la critique dans Madame Bovary de Flaubert*. Paris: Lettres Modernes, 1986.**
Intertextualité en rapport avec Flaubert.

LANOUX, Armand. *Maupassant le bel-ami*. Paris: Éditons Fayard, 1967.

LAUBRIET, Pierre. *L'Intelligence de l'art chez Balzac : d'une esthétique balzacienne*. Genève : Slatkine, 1980.***
Intertextualité en rapport avec Balzac et le roman réaliste.

LECOUR, Charles. *Les personnages de la Comédie humaine*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1966.***
Intertextualité en rapport avec Balzac et le roman réaliste.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.**

LEVEY, Michael. *The National Gallery Collection*. Londres: The National Gallery Publications, 1993.**

LODGE, David. *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Criticism and Fiction.* Londres: Ark, 1971.***

L'essai "The Novelist at the Crossroads," qui figure aussi dans *The Novel Today* de M. Bradbury, tente de définir le roman et son évolution et signale la naissance du "roman problématique." La deuxième partie, intitulée "Fiction and Criticism" est intéressante pour la définition de la critique littéraire, pour la part d'éléments autobiographiques dans le roman et pour des réflexions générales sur l'écriture.

---. *Write On. Occasional Essays: 1965-1985.* Harmondsworth: Penguin, 1988.***

Cette collection d'essais contient des remarques intéressantes sur le structuralisme dans "Structural Defects," sur l'auteur et le lecteur dans "What is there to Tell?", sur le but de toute narration dans "The Human Nature of Narrative" et sur l'attitude personnelle de Lodge envers l'écriture dans "Small World: An Introduction" et "Why do I Write?"

---. éd. *Modern Criticism and Theory: A Reader.* New York: Longman, 1988.**

Vue d'ensemble des divers courants de critique littéraire.

---. éd. *20th Century Literary Criticism: A Reader.* Londres et New York: Longman, 1991.**

---. *The Modes of Modern Writing.* Londres: Edward Arnold, 1979.***

Lodge distingue deux types de textes : les textes "métonymiques," qui ressortissent à une esthétique réaliste et les textes "métaphoriques" ou modernistes.

---. *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism.* Londres et New York : Routeledge, 1990.***

Si les années soixante furent dominées par le structuralisme et les années soixante-dix par la déconstruction, les travaux de M. Bakhtine ont depuis renouvelé la critique littéraire.

LOWRY, Michael et SAYRE, Robert. *Révolte et mélancolie. Le Romantisme à contre-courant de la modernité.* Paris: Payot, 1992.**

Les auteurs re-définissent le Romantisme comme une révolte

contre le capitalisme et son mode de vie.

MARCEAU, Félicien. *Balzac et son monde.* Paris: Gallimard, 1955.***

Intertextualité en rapport avec Balzac.

MARTINO, P. *Le Naturalisme français* (1870-1895). Paris : Armand Colin, 1930.***

MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel.* Paris: José Corti, 1963.***

MAY, Georges. *L'autobiographie.* Paris: P.U.F., 1979.*

McHALE, Brian. *Constructing Postmodernism.* Londres: Routeledge, 1992.*

Alors que le modernisme est caractérisé par des problèmes d'ordre épistémologique, le postmodernisme est davantage concerné par des questions de nature ontologique.

MERCKEN-SPAAS, Godelieve. *Alienation in Constant's Adolphe: An Exercise in Structural Thematics.* Bern: Peter Lang, 1977.***

Cette étude d'*Adolphe* de Constant est très utile pour l'intertextualité en rapport avec *Providence.* Après avoir isolé l'"archithème" (l'élément organisateur) du roman comme étant l'aliénation, l'auteur définit ce thème très répandu dans la littérature du vingtième siècle, en reprenant les racines latines du mot et les diverses connotations données dans les dictionnaires, laissant de côté les interprétations philosophiques du terme. L'auteur analyse la situation amoureuse complexe d'Adolphe comme une forme d'aliénation, le héros ressentant la dépendance d'Ellénore comme une tentative d'appropriation de sa personne ("alienatio": transfert de propriété).

MICHAUD, Guy et VAN TIEGHEM, Philippe. *Le romantisme.* Paris: Hachette, 1952.**

MITTERAND, Henri. *Le discours du roman.* Paris: P.U.F., 1980.***

Très utile pour l'intertextualité en rapport avec le roman français réaliste et naturaliste. Notre étude sémiotique des personnages s'est inspirée de celle que fait Mitterand pour *Thérèse Raquin* et *Germinal.*

MORETTI, Franco. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture.* Londres: Verso, 1987.***

Moretti examine le *Bildungsroman* dans la tradition européenne et britannique. Le sujet principal de ce genre est la jeunesse, symbole même de la modernité. Puisque cette période de la vie ne peut durer, le roman d'apprentissage est fondé sur les contrastes entre jeunesse et maturité, changement et sécurité, moi et monde... Ces contradictions sont résolues de manière différente suivant les siècles, privilégiant tantôt l'individu tantôt la société, lorsque les deux ne sont pas conciliables. Le *Bildungsroman* britannique est différent dans la mesure où le conflit se situe entre le Bien et le Mal, le héros, victime innocente, étant menacé par un personnage "méchant," dans un genre qui idéalise l'enfance.

MORRISSETTE, Bruce. *Novel and Film. Essays in Two Genres.* Chicago: University of Chicago Univesity Press, 1985.**

Le dixième essai, "Mise en abyme," est particulièrement intéressant.

MUECKE, D.C. *The Compass of Irony.* Londres: Methuen & Co; Ltd., 1969.***

L'auteur isole les conditions préalables à toute ironie, avant de procéder à une classification détaillée de différents types d'ironie.

---. *Irony and the Ironic.* Londres et New York: Methuen (Coll. The Critical Idiom), 1970.***

Après avoir retracé l'évolution du concept d'ironie, Muecke le définit, puis distingue diverses catégories d'ironie selon l'attitude de l'ironiste et isole diverses situations ironiques selon la manière dont l'ironie est mise en œuvre dans un texte.

MURPHY, Carol J. *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras.* Lexington, Kentucky: French Forum Publishers, 1982.***

Intéressant pour l'étude de l'aliénation. L'aliénation en amour est présentée comme le thème principal et récurrent des romans de Marguerite Duras, tous marqués par l'absence de l'être aimé tant désiré. Les romans sont divisés en trois groupes : ceux qui mettent l'accent sur un amour imaginaire futur, ceux qui présentent l'aliénation comme séparation de l'être aimé et ceux qui tentent de re-vivre un amour passé à travers la mémoire.

NORRIS, Christopher. *Spinoza and the Origins of Modern Critical*

Theory. Oxford: Basil Blackwell, 1991.**
Norris tente de démontrer que la déconstruction de Derrida n'est que continuation de la critique humaniste traditionnelle, présentant l'hypothèse que l'influence de Spinoza (pour qui tout texte littéraire ne saurait être séparé de son contexte social, ni d'une recherche de la vérité) est encore valable de nos jours.

OLNEY, James, éd. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical.* Princeton: Princeton University Press, 1989.*

PARISIER-PLOTTEL, Jeanine et CHARNEY, Hannah, éds. *Intertextuality: New Perspectives in Criticism.* New York Literary Forum 2, 1978.**

PAPAIOANNO, Kostas. *La civilisation et l'art de la Grèce ancienne.* Paris, 1990.*

PETRAKOS, Basile. *Musée national. Sculptures — vases et bronzes.* Athènes, 1982.*

POULET, Georges. *Les métamorphoses du cercle.* Paris: Plon, 1961.*

PHELAN, James. *Reading People, Reading Plots.* Chicago: University of Chicago Press, 1989.**

PRÉVOST, Jean. *La création chez Stendhal.* Paris : Gallimard, 1951.***
Intertextualité en rapport avec Stendhal.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du Conte.* Paris: Seuil (Coll. Points), 1970.***
La structure commune que Propp dégage de cent contes russes, définissant trente et une "fonctions" pour les actions des personnages, peut être appliquée à l'analyse des protagonistes de Brookner. Ces "fonctions" se suivent toujours dans le même ordre, même s'il en manque parfois, et se regroupent en sept "sphères d'action" (celles du héros, du donateur, de l'auxiliaire, du mandataire, de la personne recherchée, du faux héros et de l'opposant).

RAIMOND, Jean. *Visages du romantisme anglais.* Paris: Bordas, 1977.*

RAYNAL, Maurice. *La peinture moderne.* Paris: Éditions d'art Albert Skira, 1966.

REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique*. Paris: P.U.F. (Coll. Premier Cycle), 1991.

RICHARD, Jean-Pierre. *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation.*. Paris : Seuil, 1954.**
Intertextualité en rapport avec Stendhal.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres: Routledge, 1989.***

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Éditions Bernard Grasset (Coll. Tel), 1972.*

ROMILLY DE, Jacqueline. *Alcibiade*. Paris: Éditions de Fallois, 1994.*

ROSENSTREICH, Nathan. *Alienation: The Concept and its Reception*. Leiden: New York: Kobenhavn, Koln, 1989.***
Rosenstreich étudie l'évolution du concept philosophique d'aliénation depuis la notion classique de contemplation (l'homme était en extase lorsqu'il était aliéné de son état humain et uni à Dieu) jusqu'au sens moderne du terme (scission entre individu et Cité, entre homme et Dieu), montrant l'influence de Hegel, de Feuerbach et de Marx. Le but ultime étant une fusion entre sujet et objet, il y a aliénation lorsque le sujet humain est séparé de son objet. Cet objet a lui-même évolué à travers les siècles, l'homme ne recherchant plus son essence en dehors de lui-même (en Dieu ou dans la société) mais à l'intérieur de son propre psychisme, perdant son identité lorsqu'il est intérieurement divisé.

ROSSUM-GUYON VAN, Françoise et Brederode van, Michiel. *Balzac et les parents pauvres*. Paris : SEDES, 1981.**
Intertextualité en rapport avec Balzac.

RUDE, Fernand. *Stendhal et la pensée sociale de son temps*. Paris : Plon, 1967.**
Intertextualité en rapport avec Stendhal.

RUSSEL, Bertrand. *History of Western Philosophy*. Londres: George Allen and Unwin Ltd., 1961.**

RUTHVEN K.K. *Feminist Literary Criticism: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.*
L'auteur tente de définir ce qu'est le féminisme et aborde les notions de "sémiotique," de "chora," et de "sujet en procès" de

Kristeva.

SCHOLES, Robert et KELLOG, Robert. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press. 1966.***

La définition du roman comme réunion de préoccupations empiriques et idéales dans un texte narratif (réunissant la double présence d'une histoire et d'un conteur) est celle que reprend et développe D. Lodge dans *The Novelist at the Crossroads*.

SCHOLES, Robert. *The Fabulators*. Oxford: Oxford University Press, 1967.**

SELZ, Jean. *Foujita*. Paris: Flammarion, 1980.**

SHAFFNER, Randolph P. *The Apprenticeship Novel (A Study of the Bildungsroman as a regulative Type in Western Literature with a focus on three Classic Representatives by Goethe, Maugham and Mann)*. New York: Peter Lang, 1984.

En comparant le roman d'apprentissage à d'autres types de roman, l'auteur en donne une définition très exhaustive et dresse la liste des Bildungsromans dans la littérature occidentale, avant et après *Wilhelm Meister* de Goethe, considéré comme prototype du genre. Cette sorte de "pré-roman" où un enfant est confronté au monde, instaure une dialectique moi/monde, met l'accent sur l'évolution d'une personnalité et se termine lorsque le héros, alors jeune adulte, est armé pour affronter la vie.

SHOWALTER Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press,1977.**

---. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon, 1985.**

Showalter donne une définition culturelle, plutôt que biologique, linguistique ou psychanalytique, de l'écriture féminine.

---. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres: Virago, 1987.*

STALEY, Thomas, éd. *Twentieth Century Women Novelists*. Londres: Macmillan, 1985.*

TANNER, Tony. *Adultery in the Novel*. Baltimore et Londres: The Johns Hopkins University Press, 1981.***

Intéressant surtout par la présentation du mariage comme symbole

de l'ordre social dans la littérature, comme résolution des tensions entre désir spontané et liens sociaux, entre nature et civilisation, l'adultère étant la brèche par où entre le chaos.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose* (choix), suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Seuil (Coll. Points), 1971.**

---. éd. *French Literary Theory Today*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.**
Collection d'essais, notamment de Todorov, Barthes, Riffaterre, Jenny, Hamon et Lejeune.

WALDER, Dennis, éd. *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents*. Oxford: Oxford University Press, 1990.*
Extraits de critique littéraire.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Routeledge, 1984.***
Les divers procédés métafictionnels sont présentés comme étant le terrain de prédilection du postmodernisme dans la littérature contemporaine. La métafiction est définie comme un mode d'écriture qui se réfère à un autre mode écriture, brisant l'illusion référentielle du réalisme et offrant une réflexion sur la nature même de la réalité.

---. éd. *Postmodernism: A Reader*. Londres: Edward Arnold, 1994.*

WEINSTEIN, Arnold. *Fictions of the Self: 1550-1800*. Princeton University Press, 1981.*
Intéressant pour les éléments autobiographiques d'un texte.

WILDE, Alan. *Horizons of Assent: Modernism; Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore et Londres: The John Hopkins Press, 1981.***
Pour Wilde, l'ironie est essentiellement une façon d'appréhender l'univers en soulignant l'incompatibilité entre le monde extérieur et la perception qu'en a l'individu. Il distingue trois types d'ironie dans le roman, selon la réponse offerte à cette opposition moi/monde : 1/ La "Mediate Irony" (qui appartient au roman pré-moderne) présente le monde comme un paradis perdu, l'individu parvenant à se réconcilier avec une sociéte stable et cohérente en agissant de façon morale. 2/ Avec la "Disjunctive or Absolute Irony" (la vision du roman moderne), puisque la synthèse du moi

et du monde est impossible dans un univers dépourvu de sens, l'ironiste cherche à imposer à ce dernier un ordre purement formel. 3/ La "Suspensive Irony," le mode ironique du roman postmoderne, renonce complètement au rêve d'harmonie et accepte le monde dans tout son désordre, l'écriture reflétant le chaos.

ZÉLICOURT, Gaston. *Le monde de la Comédie humaine.* Paris: Seghers, 1979.***
Intertextualité en rapport avec Balzac.

III-2. ARTICLES CRITIQUES

BARTHES, Roland. "De l'œuvre au texte." *Revue d'esthétique* 3 (1991).**

BEER, Gillian. "Darwin's Materialism and Victorian Fiction." *Roman et société. Actes du colloque international de Valenciennes. Mai 1983.* no. 8, numéro spécial (hiver 1983): 39-47.

BRADBURY, Malcolm. "The Bridgeable Gap." *The Times Literary Supplement* 17 janv. 1992.*
Bradbury déplore la séparation actuelle entre écriture et critique littéraire, due à la nature de plus en plus théorique de la critique.

CACHIN, Marie-Françoise. "*Nice Work* de David Lodge: jeu de société ou jeu d'écriture?" *Études britanniques contemporaines* no. 0 (1992): 123-132.***
L'auteur place D. Lodge dans la "cohorte d'écrivains britanniques contemporains" qui s'appuient sur les textes littéraires anglais du dix-neuvième siècle pour construire leurs propres romans, démontrant que *Nice Work* porte l'empreinte du roman social victorien.

DUCROS, Franc. "Le texte, présence invisible." *Questions de sémiotique* 1973 : 44-50.*
Lien entre société et écriture.

FELMAN, Shoshana. "Psychoanalysis and Education: Teaching Terminable and Interminable." *Yale French Studies* 63 1981 : 21-

44.*
L'auteur applique les idées de Lacan à l'étude de textes littéraires. en se demandant où le texte résiste à l'interprétation. Intéressant pour la notion de texte qui dit autre chose que ce qu'il montre.

FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la société française de philosophie* 63 III (1969).***
Étant donné qu'un sujet est défini par son contexte historique. on ne peut pas se passer de la notion d'auteur.

GALT HARPHAM, Geoffrey. "The Ethical Backlash." *Times Literary Supplement* 28 août 1992 : 19.**
La tendance des années 1990 en critique littéraire est contre la déconstruction, accusée d'indifférence envers les valeurs et le monde ambiant.

JENNY L. "La stratégie de la forme." *Poétique* 29, 1976: 157-267.**
Intertextualité.

MOSLEY, Nicholas. "What are novels for?" *Times Literary Supplement* 17 janv. 1992.**
L'auteur déplore la tendance moderne à récompenser les romans pessimistes qui parlent de folie, de désintégration et de désespoir et pense que le but du roman doit rester "moral preoccupations in terms of society," l'objectif de toute écriture et de toute critique étant d'apporter quelqu'ordre à un univers chaotique.

RACAULT, Jean-Michel. "À propos de l'espace romanesque : le prologue et l'épilogue de *Germinal*." *Les cahiers naturalistes* no. 58 (1984): 71-87.*
Intertextualité

RÉGNIER-BOHLER, Danièle. "l'Amour-courtois a-t-il existé?" *L'Histoire* no. 180 (sept. 1994): 47.

RIFFATERRE, Michael. "L'intertexte inconnu." *Littérature* 41 (février 1981): 4-7.**
Intertextualité.

THÉRY, Michèle. "Ni tout à fait la même ni tout à fait autre: *Mrs de Winter* de Susan Hill et *Rebecca* de Daphne du Maurier." *Études britanniques contemporaines* no. 8 (déc. 1995): 13-36.

WOOD, Michael. "Twitches of Old War Wounds." *Times Literary*

Supplement 17 janv. 1992.
Wood suggère que la réaction de certains critiques envers la déconstruction (perçue comme menaçant la relation entre littérature et vie) ne sont que projections de peurs anciennes d'apocalypse et pense que la déconstruction a souvent été mal interprétée comme la destruction de tout sens, alors que De Man a simplement dit que la littérature ne pouvait peut-être pas nous apporter autant de réponses qu'on le souhaiterait.

WOOLEN, Geoff. "Le darwinisme chez Zola? réflexe ou réflexion?" *Cahiers de l'U.E.R. Froissart : Zola : Thèmes et recherches* no. 5 (automne 1980): 27-36.

IV. THÈSES

GANTEAU, Jean-Michel. *David Lodge, romancier catholique.* Thèse nouveau régime, Montpellier III, mars 1995.

RICHARDS, Linda. *La subversion des apparences dans les romans de Barbara Pym.* Thèse nouveau régime, Grenoble III, nov. 1993.

INDEX DES AUTEURS CITÉS

Alexander. Flora 13

Allendy. R. 416

Austen. Jane 247-250. 307

Bachelard. Gaston 300-301

Bal, Miecke 46

Balzac. 97. 179. 214-216. 218-219, 247. 271-276

Bange. P. 63. 285

Barber. Michael 83-84, 86-88. 90. 93. 151-152. 500. 513-514

Barthes. Roland 20-27. 29. 38. 40, 45. 47. 50. 55, 154-157. 180. 196. 247, 426. 471, 502. 509

Bakhtine. Mikhaïl 20-23. 32-34. 36. 43. 78-81. 92-94. 508-514

Bardèche. Maurice 121. 299

Basch. Françoise 212-213

Beckett 304. 471

Beer. Gillian 51. 125

Belsey. Catherine 39. 47. 55

Bergonzi, Bernard 217

Bettelhein. Bruno 203-204. 216. 309-310

Bible 216. 230

Blamires. Harry 13.

Booth. Wayne. C. 35. 39

Brookner. Anita (Historienne de l'Art) 126, 151. 292-293. 299-300. 507

Bryce-Laporte et Claudewell 442

Buisson. Sylvie et Dominique 232

Burchfield, Robert 14

Cachin, Marie-Françoise 275, 523-524

Caws, Mary-Ann 201-202

Charbonneaux, Jean 224

Chevalier-Gheerbrandt 226, 239, 415

Constant, Benjamin 247, 267-271

Cordesse-Lebas-Le Pellec 46

Dangelzer, Joan 97-98

Delcourt, Marie 225

De Man, Paul 21, 27-28,

Derrida, Jacques 27

Dickens 210-213, 217-219

Didier, Béatrice 296, 315, 494, 499, 503, 527-528

Ducros, Franc 22, 24

Ducrot-Todorov 35, 64

Durand, Gilbert 40, 52, 64-66, 192, 300-301, 315, 346-348, 349, 351, 386, 415, 417-418, 426, 484, 504

Eagleton, Terry 21, 24, 33,

Éliade, Mircea 40, 416-419

Eliot, T.S. 191, 336

Escudié, Danielle 284, 286, 442

Ésope 202, 216, 219

Flaubert 298, 301-302

Foucault, Michel 25, 28, 29,

Frye, Northrop 24, 34, 39, 43-45, 48, 51-53, 65-66, 191, 247, 416

Gallix, François 522-523

Ganteau, Jean-Michel 525

Genette, Gérard 22, 35, 42, 46-47, 68-69, 97, 241-242, 316-317, 387-389, 398-399, 405,

Gilmour, Robin 194, 417

Girard, René 76, 294, 299

Greimas, Algirdas-Julien 156, 383

Grimal, Pierre 222, 231

Gross, John 211

Guppy, Shusha 9, 11-12, 49, 55, 80, 82-89, 92, 97, 126, 149, 151, 205, 207, 166, 251, 285-288, 294, 307, 419, 422-423, 501, 506

Haffenden, John 78, 80, 83-84, 86-91, 151, 172, 175, 200, 254, 288, 291-292, 294-296, 305, 307, 336, 364, 419, 421-422, 424-425, 497, 501, 506, 513, 516, 519, 527

Hamon, Philippe 154-159

Hampshire, Stuart 206

Handwerk, Gary, F. 39

Hannay, John 67-68

Harrison, Bernard 28-30, 33, 92,

Harvey, Arnold 33, 43

Hutcheon, Linda 39, 69, 242-245

Iser, Wolfgang 31-32, 37

Jakobson, Roman 156

James, Henry 72, 97, 165, 204-207, 247, 250-259, 375,

Jestaz, Bertrand 237

Jones, Granville 205, 251, 259

Jordis, Christine 9, 17, 500

Joyce, James 165, 306-307, 316

Kahler, Eric 28, 32

Kayser, Wolfgang 26

Kenyon, Olga 9, 12, 17, 82-91, 200, 254, 293, 296, 330, 422-423, 506-507, 512, 514, 519, 529

Kerbrat-Orecchioni 58-59, 61, 244-246

Kleinbord Labovitz, Esther 377

Kristeva, Julia 40, 497-500, 502, 519

La Fontaine 203, 216, 219

Lanoux, Armand 301

Laubriet, Pierre 97, 179, 197-198, 214, 219

Lecour, Charles 73

Lee, Hermione 87, 91, 95, 200, 234, 240, 423

Le Guern, M. 58

Levey, Michael 223

Lodge, David 20, 23, 39, 43-46, 48, 54, 64, 522-523, 527

Marceau, Félicien 123, 215, 220

Martino, P. 48, 50, 127,

Massie, Allan 14

Maupassant 301

Mauron, Charles 38, 40, 64, 347, 352-353, 415, 425-426, 502, 504, 509

Mc Gregor, Sue 10-11, 30, 85, 89-90, 423

Mc Hale, Brian 524

Mercken-Spaas, Godelieve 442-443

Mitterand, Henri 106, 125, 154-156, 158-161, 165, 180-181, 185,

Moi, Toril 38

Moretti, Franco 57, 220

Muecke, D.C. 39, 59-63, 246, 283, 296-298, 349-350,

Murdoch, Iris 301

Norris, Christopher 29, 32

Papaioanno, Kostas 224

Pearson, Gabriel 211

Petrakos, Basile 225

Phelan, James 154-157, 179, 182, 196

Poulet, Georges 34

Raynal, Maurice 289

Reboul, Olivier 59

Régnier-Bohler, Danièle 345

Richards, Linda 522

Rimmon-Kenan, Shlomith 157, 160, 182

Romilly de, Jacqueline 258

Russell, Bertrand 386

Samarth, Manini 14

Selz, Jean 232

Shakespeare 247, 276

Showalter, Elaine 527

Skinner, John 14, 462-463

Stendhal 121, 296, 298-300

Suhamy, Henri 67

Tanner, Tony 208-209, 249, 302,

Théry, Michèle 524

Todorov, Tzvetan 21, 23

Vitoux, Pierre 46

Waugh, Patricia 13, 47, 54, 244, 524-525

Wellek et Warren 156

Wharton, Edith 207-208, 247, 250, 259-267

Wilde, Alan 39, 56-57, 282

Wilde, Oscar 99

Wilson, Angus 211, 217

Winterson, Jeanette 30, 32

Woolen, Geoff 125

Zélicourt de, Gaston 215, 274-275

TABLE DES MATIERES

VOLUME I

NOTE PRÉLIMINAIRE ET TECHNIQUE 4

ABRÉVIATIONS DES ROMANS 5

SOMMAIRE 6

INTRODUCTION 8
- La carrière professionnelle d'Anita Brookner 9
- Sa carrière littéraire 11
- Résumé de la critique 12
- Que veut dire expliquer une œuvre littéraire? 19
- Contre la "mort de l'auteur" 24
  La critique traditionnelle, la critique structuraliste et formaliste, le texte pluriel, la déconstruction. Il est difficile de tuer l'auteur. Conciliation de l'approche humaniste et de la critique plus récente : "reader-response." Distinction entre auteur, narrateur, personnage et lecteur. Le texte comme communication auteur-narrateur-lecteur ancré dans le temps et dans l'espace.
- Prise en compte de diverses approches. Approches écartées : psychanalyse et féminisme et sociocritique 37
- Les textes théoriques qui ont aidé à trouver le fil directeur .. 38
- Des textes doublement subversifs 40
  L'apparence de "texte réaliste classique" est détruite par un texte ironique, qui est, à son tour, miné par une structure mythique.

Mimésis et diégésis. Correspondance entre d'une part. les textes réaliste, ironique et mythique et d'autre part. la typologie de Frye. Le sens du terme "genre."
- Le "texte réaliste classique"..... 43
Définitions
- Un texte moderne par sa vision ironique 53
Définitions
- La structure "métaphorique" ou "mythique" : cercle ou cycle? 63
- Les relations entre les différents modes d'écriture..... 66
Intertextualité : quelques définitions. Des romans postmodernes par la réflexion qu'ils apportent sur les rapports entre art et vie?
- La problématique..... 70
- Une écriture répétitive et un personnage féminin unique..... 70
- Approches sychronique et diachronique 73
- Le choix des citations 73
- Définition du corpus 74
- Esquisse de chaque chapitre 75

PROLÉGOMÈNES : BROOKNER DANS SON MIROIR
- Introduction..... 78
Auteur et personnage. Exotopies. L'"intention" de l'œuvre
- Anita Brookner dans le temps et dans l'espace..... 82
- Enfance 83
- Éducation et influences culturelles..... 85
- Apparence physique et personnalité 87
- Insatisfactions et regrets 89
- Conclusion..... 92
Le rapport auteur-héros et les "valeurs biographiques."

CHAPITRE UN : LE MILIEU SOCIAL
- Introduction..... 95
Le vraisemblable des romans ancrés dans le temps et dans l'espace. La finalité de ce "vraisemblable" n'est pas de faire une étude historique, mais d'imposer un "background idéologique" nécessaire pour comprendre l'héroïne. Est-ce que Brookner fait du milieu un élément structural?

- Ancrage dans le vingtième siècle 98
1. Date de naissance des héroïnes..... 98
2. Quelques repères et clichés 101
- L'Angleterre..... 104
- Londres..... 106
- La "middle-class" de l'héroïne..... 110
1. L'héritage parental..... 110
2. Les employés de maison 114
3. L'aristocratie terrienne..... 117
4. Les moyens d'ascension sociale..... 119
5. Envie de l'aristocratie 122
- Conclusion 123
Déterminisme : le milieu commande. Une héroïne qui se considère "mal-née." La quête de racines. Une topographie signifiante.

CHAPITRE DEUX : LE POIDS DU PASSÉ
- Introduction..... 126
Quel est le rôle de l'hérédité dans le déterminisme social de Brookner?
- Un passé familial continental..... 127
1. Le thème de l'origine étrangère..... 127
2. L'appréhension de cet ailleurs 131
3. Réactions face aux problèmes posés par ce passé 137
- L'enfance et l'attitude parentale..... 140
1. Le père..... 141
2. La mère..... 143
3. Le couple..... 145
4. L'inversion des rôles..... 146
5. Les livres substituts..... 148
- Conclusion 149
Injustice : un déterminisme renforcé par une hérédité qui est perçue comme un legs familial pénible, et à laquelle s'ajoute la charge d'une enfance malheureuse. Une héroïne mal équipée pour le "jeu de l'amour" dès sa naissance.

CHAPITRE TROIS : LE SYSTÈME BINAIRE DES PERSONNAGES
- Introduction 153
Des personnages minutieusement définis. Deux types de personnages féminins : une héroïne définie par opposition. Le piège du psychologisme. Pourquoi une étude sémiotique des personnages? Modèle réel, modèle logique et modèle symbolique. Le personnage comme signe, peint par accumulation de "sèmes" et par opposition. Un système de signes lié au monde extra-textuel. Des personnages définis par des critères physiques, psychologiques, sociaux et moraux. Ces caractéristiques acquièrent une valeur positive ou négative dans les textes. Une inversion ironique se dessine dans ce "texte réaliste classique," en apparence si "conventionnel."
- Le portrait physique des personnages 160
- Le code psychologique 168
- Le code social 170
- Le code moral 171
- L'attitude (morale) envers les hommes 176
- Deux types de personnages 178
- Les fonctions des personnages 183
- Le système des personnages comme principe de dramatisation et de construction 185
Inversion ironique entre les valeurs "naturelles" et les valeurs morales.
- Conclusion : darwinisme social : une héroïne trop morale vouée à la non-reproduction 190

CHAPITRE QUATRE : LE SYMBOLISME DES PERSONNAGES ILLUSTRÉ PAR LA LITTÉRATURE ET LES ARTS PLASTIQUES
- Introduction 196
Le texte de Brookner acquiert sa valeur morale par référence à des "codes culturels." Ce qui intéresse l'auteur c'est le comportement amoureux de ses personnages féminins : les héroïnes "vertueuses" sont opposées aux "vicieuses" de la littérature, le comportement moral de l'héroïne étant calqué sur des modèles littéraires. Le message moral opposé des arts

plastiques. L'héroïne estime que sa vie a été "gâchée par la littérature." L'œuvre de Brookner aura pour but de démasquer les mensonges incarnés par les romans dont son héroïne "idiote" a été nourrie. Loin d'être un simple snobisme, les nombreuses références littéraires et artistiques indiquent la complexité de cette écriture en apparence si conformiste. L'intertextualité et l'iconographie servent à mieux définir les deux types de personnages, qui obéissent à des codes moraux différents.

- Un comportement moral fondé sur des lectures de romans du dix-neuvième siècle 202
  1. Le lièvre et la tortue 202
  2. Les contes de fées 203
  3. Henry James : innocence et expérience 204
  4. Edith Wharton : individu et société, adultère et mariage 207
  5. Charles Dickens et le mythe de l'idéal féminin victorien 210
  6. Honoré de Balzac : "vice" et "vertu" : les femmes vertueuses et les séductrices 214
- Le message moral mensonger de la littérature 216
- Balzac avait raison 219
- La leçon opposée des arts plastiques 221
  1 . *A Misalliance* : Le sourire "archaïque" des nymphes, des kouroi, et de la déesse à la grenade, opposé à l'expression triste des saints dans les tableaux chrétiens. 222
  2 . *Family and Friends* : *Béata Béatrix* de Rosetti et les nus de Foujita 231
  3 . *Fraud* : amour sacré et profane 232
- La dichotomie chrétien/païen 233
- Devoir et plaisir 234
- Nature et culture : Ève opposée aux *Jeunes Spartiates* de Degas et à *La Poseuse* de Seurat 235
- Tristesse chrétienne et joie païenne 236
- Conclusion : dénonciation du message moral véhiculé par la littérature 237

Ces deux univers opposés sont présents dans la peinture italienne

de la Renaissance. Une héroïne morale est opposée à une rivale amorale. Un comportement moral n'est pas efficace dans le jeu de l'amour et ne mène qu'à la solitude. Symbolisme associé à la vision binaire du monde : vie et non-existence. L'héroïne est tournée en dérision, car elle obéit à des règles du siècle précédent, qui ne sont plus d'actualité au vingtième siècle.

CHAPITRE CINQ : LA PARODIE COMME MÉTACOMMENTAIRE
- Introduction 241
La transtextualité ne se limite pas à la présence effective d'autres textes dans le texte moderne. Il y a de nombreuses résonances hypertextuelles entre les romans de Brookner et des textes d'une époque antérieure. L'auteur utilise la parodie pour critiquer la moralité contemporaine. Définition de la parodie moderne. Utilisation de l'ironie.
- Hypertextualité avec Jane Austen : individu ou société? 248
1 . *Look at Me* et *Mansfield Park* 248
- Hypertextualité avec Henry James : la moralité en amour? ... 250
1 . *Hotel du Lac* et *Portrait of a Lady* 250
2 . *A Closed Eye* et *Madame de Mauves* 256
- Hypertextualité avec Edith Wharton : rébellions punies? 259
1 . *Hotel du Lac* et A *House of Mirth* 260
2 . *Lewis Percy* et *Ethan Frome* 262
- Hypertextualité avec Benjamin Constant : remords infinis?... 267
1 . *Providence* et *Adolphe* 267
- Hypertextualité avec Balzac : une héroïne moderne? 271
1 . *A Start in Life* et *Eugénie Grandet* 271
2 . *A Closed Eye* et *Le Lys dans la vallée* 275
- Hypertextualité avec Shakespeare : ordre retrouvé ou chaos persistant? 276
1 . *A Closed Eye* et *Cymbeline* 276
- Conclusion : un monde moderne immoral 277
Tous les hypotextes choisis par Brookner posent un problème moral semblable, mais la réécriture moderne inverse la fin de l'histoire. La critique du message moral porté par les romans traditionnels mène à une dénonciation de l'idéologie du

vingtième siècle. À l'époque contemporaine il n'y a plus de moralité en amour. La vision ironique de Brookner porte sur toute une époque : la vision désuète d'un monde stable et cohérent est remplacée par un univers absurde, d'où l'absence de Dieu supprime tout fondement véritable à un comportement moral. La nature même de la réalité est remise en cause. Des romans "hybrides" mais "monologiques." La liberté absolue de la philosophie existentialiste, la seule viable dans le monde moderne, n'est qu'une illusion menant à la solitude. Retour aux valeurs traditionnelles?

CHAPITRE SIX : LE FONCTIONNEMENT IRONIQUE DES ROMANS : ROMANTISME ET RÉALISME

- Introduction 291

Comment vivre dans un tel monde? Les impulsions romantiques de l'héroïne se brisent immanquablement contre une réalité extérieure cruelle. Définitions des termes "romantisme" et "réalisme." Fascination de Brookner pour la tension entre raison et sentiments. L'amour comme thème principal. Les "médiateurs externes" du désir. Une vision désuète. La littérature pour détruire les illusions véhiculées par la littérature. L'ironie comme stratégie fondamentale.

- Le rêve foncièrement contradictoire de l'héroïne

1. Les sources du rêve : d'authentiques textes romantiques 298
2. Fascination et refus de l'aspect tragique 300
3. Une version édulcorée et "plus bourgeoise" de l'amour romantique 304
4. "*Hope*" et "*Wilde*" 307
5. Genèse du mythe moderne de l'amour romantique 308
6. L'Aspect merveilleux conservé 309
7. L'Homme idéal : héros romantique et mari parfait 312
8. Amours sacré et profane réunis 313
9. Innocence infantile préservée 314
10. Un univers harmonieux 315

- Un rêve coupé de toute réalité
1 . *Only Make Believe* 315
2. Travestissement burlesque : un rêve sucré 316
3. Parodies : *A Start in Life* et *Lewis Percy* 317
4. Variations sur un thème : amour et mariage incompatibles 323
5. L'entourage comme pierre de touche : mariages décevants 327
6. Décalages : un homme pas si idéal 329
7. Parents et époux incompatibles 332
8. Innocence illusoire 334
9. Les nymphes ont disparu 336
- Raison et sentiments : *A Friend from England* 338
- Conclusion 345

Les incompatibilités se multiplient. La vision romanesque du texte classique réaliste est détruite par une vision moderne ironique. Les romans s'organisent sur des antithèses, pour mettre à nu la dichotomie de base entre rêve et réalité, entre moi et monde. Le dualisme cartésien, poussé à bout, se révèle stérile.

VOLUME II

CHAPITRE SEPT : INTRIGUES CIRCULAIRES
- Introduction 349

Brookner ne se satisfait pas de détruire une vision optimiste du monde en isolant esthétiquement les contradictions inhérentes à la vie. "Fatiguée d'être platonicienne," elle détruit, à son tour, la vision ironique, en la poussant à l'extrême. Une structure mythique, qui est celle du cercle, se dessine dans les tréfonds de l'œuvre, au niveau de l'intrigue, du retour formel et de la structure temporelle. Elle se manifeste par la répétition, par le rôle de la mémoire. La chronologie est pertinente, car les douze romans forment un tout.

- *A Start in Life* comme le début d'une réflexion 354

- Les trois premiers romans
  1 . *A Start in Life* 355
  2 . *Providence* 357
  3 . *Look at Me* 360
- Le deuxième trio 363
  1 . *Hotel du Lac* 364
  2 . *A Misalliance* 365
  3 . *A Friend from England* 366
- Les trois romans "atypiques" 366
  1 . *Family and Friends* 366
  2 . *Latecomers* 369
  3 . *Lewis Percy* 370
- Les derniers romans 371
  1 . *Brief Lives* 371
  2 . *A Closed Eye* 373
- *Fraud* : fin et recommencement 374
- Conclusion : un gigantesque jeu de l'oie 379
  Revirements ironiques doubles. Retours à "la case départ." Une structure circulaire pour l'unité formée par les douze romans, et à l'intérieur de chaque récit. Le schéma actantiel de base : l'impossibilité de se détacher de ses parents pour fonder une famille. Transgression de l'évolution normale des étapes d'une vie.

CHAPITRE HUIT : STRUCTURES TEMPORELLES CYCLIQUES
- Introduction 385
  La subversion du temps se manifeste aussi par l'utilisation de la mémoire, qui permet de revenir sur le passé et de nier le temps. La structure en analepse prime chez Brookner. Une étude diachronique de neuf romans.
- *A Start in Life* : début d'une œuvre écrite en analepse 390
- *A Start in Life*, *Providence* et *Look at Me* 390
- *Hotel du Lac* et *A Misalliance* 393
- *A Friend from England*, *Brief Lives*, et *A Closed Eye* 398
- *Fraud* : le roman qui contient tous les autres 404
- Une enfance "qui ne passe pas" 407

- Études chronologiques..... 409
- Conclusion 414
La structure du cercle qui se dessine dans la forme de l'œuvre est celle de l'"ouroboros." La répétition nie le temps et rejoint le mythe. Le symbolisme du chiffre douze. La subversion du linéarisme et du progressisme. Brookner se sert du pouvoir de l'imagination pour se dresser contre la destinée mortelle et maîtriser le temps. Le mythe de l'éternel retour pour remplacer un Dieu mort et s'opposer au désespoir du temps-fini moderne.

CHAPITRE NEUF : IMAGES ET LEITMOTIVE OBSÉDANTS
- Introduction..... 420
L'aspect répétitif peut aussi manifester la stagnation. Sentiment de malaise et d'insatisfaction causé par l'œuvre de Brookner. Les intentions conscientes de l'auteur et la part d'inconscient. Le texte raisonnable démenti. Images et leitmotive récurrents révélés par une superposition des textes. La part de l'inconscient? La simultanéité de l'image.
- Les démons intérieurs..... 426
1. Tristesses infinies..... 428
2. Mépris de soi et envie..... 430
3. Vies gâchées..... 433
4. Métonymies du chaos sous l'ordre apparent..... 434
Tics nerveux, promenades à pied, boisson, migraines, peurs irrationnelles, terreurs nocturnes, insomnies, folie.
- Aliénations..... 442
1. Le thème de la solitude..... 443
2. Le thème de l'exil..... 444
3. Silences..... 447
4. Temps morts..... 449
5. Les moments révélateurs de la déréliction : soirées, jours fériés et vacances..... 450
6. Les lieux métonymiques : rues, parcs, musées et fenêtres 452
7. La nourriture..... 455
5. Un ciel vide..... 457

9. Un soleil qui se voile 458
10. Iconographie : les couvertures des romans 460
- L'inexorable fuite du temps 464
1. Le déclin progressif 464
2. Vers la mort 469
3. Un destin inscrit d'avance 473
4. Le point de non-retour : "middle-age" 478
5. L'absence d'enfants 478
- Les symboles de l'intimité : remonter et renverser le temps. 483
1. La lecture et l'écriture substituts 485
2. Les métonymies du refuge : 487
La maison, la chambre, le lit, la nuit, le sommeil, le bain.
3. La mort, la mère et l'écriture 493
- Conclusion 497
Soleil noir, dépression et mélancolie. Le rôle de l'écriture.

CONCLUSION
- L'aspect autobiographique des romans confirmé par l'attitude de l'auteur 506
- Les "valeurs *auto*biographiques" des romans 508
Le rapport auteur-héroïne. L'histoire sociale. Le "temps biographique." Les valeurs. L'exotopie.
- Les écritures de Brookner comme émanation de la forme autobiographique de l'œuvre 514
- Qu'est-ce que l'écriture? 515
- Une écriture subversive 516
- L'éfficacité de la structure cyclique? 518
- Les trois derniers romans 519
- Une écriture "postmoderne" 521
- Une écriture "féminine" 526
- Autres lectures possibles et perspectives de recherche 529

ANNEXES
Sommaire 530
Annexe I : Portrait d'Anita Brookner 531
- Photographie 532

Annexe II : Lettre reçue d'Anita Brookner 533
- Lettre 534
Annexe III : Plan de Londres faisant ressortir l'espace de vie des héroïnes..... 535
- Plan 536
- L'espace de vie des héroïnes..... 537
Annexe IV : Tableaux : Le système des personnages 541
1. Tableau I : Aspect physique 542
(Sur trois pages format A 3 pliées)
2. Tableau II : Tempéraments..... 543
(Sur une page et demie format A 4 pliées)
3. Tableau III : Attitude en société..... 544
(Sur trois pages format A 4 pliées)
4. Tableau IV : Morale..... 545
(Sur quatre pages et demie format A 4 pliées)
5. Tableau V : Morale : attitude sexuelle..... 546
(Sur cinq pages et demie format A 4 pliées)
6. Tableau VI : Récapitulatif..... 547
(Sur trois pages format A 4 pliées)
Annexe V : Iconographie 548
1. Bronzino, *An Allegory with Venus and Cupid*..... 549
2. Von Aachen, *Bacchus, Cérès et l'Amour*..... 550
3. Titien, *La Bacchanale*..... 551
4. Botticelli, *Le Printemps*..... 552
5. Kouros..... 553
6. Berliner Göttin..... 554
7. Van der Weyden, *Piéta*..... 555
8. De Menabuoi, Triptych: *The Coronation of the Virgin, and other Scenes*..... 556
9. Masaccio, *Adam et Ève chassés du Paradis* 557
10. Rossetti, *Béata Béatrix*..... 558
11. Foujita, *Nu allongé avec un chat*..... 559
12. Titien, *Sacred and Profane Love*..... 560
13 Degas, *Petites filles spartiates provoquant les garçons* 561
14. Seurat, *Poseuses*..... 562

15. Géricault. *Le radeau de la méduse* 563
16. Titien. *Bacchus et Ariane* 564
Annexe VI : Chansons 565
1 . *Only Make Believe* 566
2 . *You are my Heart's Delight* 567
3 . *Arcady* 568
Annexe VII : La structure circulaire des romans 569
- Légende 570
1 . *A Start in Life* 571
2 . *Providence* 572
3 . *Look at Me* 573
4 . *Hotel du Lac* 574
5 . *Family and Friends* 575
6 . *A Misalliance* 576
7 . *A Friend from England* 577
8 . *Latecomers* 578
9 . *Lewis Percy* 579
10 . *Brief Lives* 580
11 . *A Closed Eye* 581
12 . *Fraud* 582
Annexe VIII : Les couvertures des romans 583
1 . *Providence* 584
2 . *Look at Me* 585
3 . *A Friend from England* 586
4 . *Family and Friends* 587
5 . *A Misalliance* 588
6 . *A Start in Life* 589
7 . *Brief Lives* 590
8 . *Lewis Percy* 591
9 . *Hotel du Lac* 592
10 . *A Closed Eye* 593
11 . *Latecomers* 594

BIBLIOGRAPHIE

I. Anita Brookner : œuvres primaires
I-1. Romans 595
I-2. Ouvrages sur l'Histoire de l'Art 596
I-3. Traductions de livres sur l'Histoire de l'Art 597
I-4. Comptes rendus littéraires 598
I-5. Comptes rendus d'expositions et d'émissions de télévision 602
I-6. Livre paru sous la direction de Brookner 603
I-7. Interviews données par Brookner (dont celles données à la radio et à la télévision) 603
II. Anita Brookner : œuvres secondaires
II-1. Traductions des romans d'Anita Brookner en français 605
II-2. Biographies d'Anita Brookner 606
II-3. Ouvrage entièrement consacré à Anita Brookner 607
II-4. Ouvrages partiellement consacrés à Anita Brookner 607
II-5. Liste sélective des comptes rendus littéraires consacrés aux romans d'Anita Brookner 610
III. Ouvrages critiques généraux
III-1. Ouvrages critiques 624
III-2. Articles critiques 647
IV. Thèses 649

INDEX 650

TABLE DES MATIÈRES 655

Aide Technique :

CHRISTOPHE HILLAIRET, BERNARD REMY
Laboratoire de Cartographie Appliquée
EDITH AH-PET-DELACROIX
Service des Publications
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Université de la Réunion

HAZIZ ALI, LILIANE THIAULT
IUFM de La Réunion