



**HAL**  
open science

# Mouvements baroques et néo-baroques dans l'oeuvre romanesque de Jeanette Winterson : entrée dans l'au-delà du postmodernisme

Hélène Fau

► **To cite this version:**

Hélène Fau. Mouvements baroques et néo-baroques dans l'oeuvre romanesque de Jeanette Winterson : entrée dans l'au-delà du postmodernisme. Littératures. Université Paul Verlaine - Metz, 2003. Français. NNT : 2003METZ011L . tel-01749874

**HAL Id: tel-01749874**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01749874>**

Submitted on 29 Mar 2018

**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.



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**Université de Metz  
UFR Lettres et Langues  
Département d'anglais**

**Ecole doctorale  
Perspectives interculturelles :  
Ecrits, médias, espaces, sociétés**

**Mouvements baroques et néo-baroques  
dans l'œuvre romanesque de Jeanette Winterson :  
entrée dans l'au-delà du postmodernisme**

**Thèse de l'Université de Metz  
en littérature anglaise**

**Soutenue par Hélène FAU**

**Sous la direction de Madame Nicole BOIREAU**

**Professeur en littérature anglaise**

**Centre de recherche : Centre d'Etudes de la Traduction**

**Année 2002-2003**

à la mémoire de Jacques Blondel

## Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à ma directrice de thèse, Madame Nicole Boireau, pour son encadrement scientifique et littéraire, son soutien, sa patience, son temps et son extrême gentillesse.

Je tiens également à remercier les étudiant(e)s et les équipes enseignantes de l'Université de Metz et de l'Université de Nancy2 qui, dans le cadre des journées doctorales et autres rencontres qu'ils/elles proposent, offrent d'innombrables sources d'inspiration et de réflexion.

De même, j'exprime toute ma reconnaissance à ceux et à celles qui ont aimablement permis la reproduction des illustrations de la présente thèse : Marlies Hanstein (éditrice et galeriste à Sarrebruck), François Houtin (artiste), Philip Norman (conservateur-adjoint du Museum of Garden History de Lambeth), Marcus Harpur (photographe), la National Gallery de Londres (et plus particulièrement Rebecca Staffolani) ainsi que Jeanette Winterson et toute son équipe. Merci également à Christelle Petite pour l'envoi régulier d'articles et d'ouvrages.

Et enfin, *last but not least*, je remercie Stouc et Petra Messinger pour leur présence fortifiante.

# Table des matières

## Table des abréviations des ouvrages de Jeanette Winterson

<b>Introduction</b>	1
<b>1. Mouvements baroques : l'harmonie du trompe-l'oeil</b>	19
1.1 Le visible	19
1.1.1 Les instruments d'optique	19
1.1.2 La lumière	34
1.2 Le grotesque	49
1.2.1 Les géants	55
1.2.2 Les nains	61
1.3 L'imaginaire	78
1.3.1 L'imaginaire public du macrocosme	83
1.3.2 L'imaginaire privé du microcosme	109
1.3.3 Fusion des imaginaires dans l'espace clos et ouvert du jardin	118
1.3.4 La mise en suspension	139
<b>2. Mouvements néo-baroques : la dysharmonie de l'anamorphose</b>	161
2.1 Le visible en schizophrénie	163
2.1.1 L'anamorphose	163
2.1.2 L'effacement	176
2.2 Le grotesque en schizophrénie	203
2.2.1 Le dépeçage	204
2.2.2 La « déminiaturisation »	212
2.3 L'imaginaire en schizophrénie	217
2.3.1 La mise en mosaïque	217
2.3.2 La mise en folie	222
2.3.3 La « dédomestication »	235
<b>3. Le « post-néo-baroque »</b>	243
3.1 Le visible redessiné	248
3.2 Le grotesque remembré	267
3.3 L'imaginaire ressemé	276
3.4 De la réflexivité transformatrice	282
<b>4. Synthèse panoramique</b>	289
<b>Conclusion</b>	300
Table des illustrations	305
Table des index	306
Index	306
Table des rubriques bibliographiques	328
Bibliographie	329

## Table des abréviations des ouvrages de Jeanette Winterson

### **Romans du corpus et éditions :**

*StC* = *Sexing the Cherry*. 1989. New York: Vintage International, 1991.

*TP* = *The Passion*. 1987. London: Penguin, 1988.

*WotB* = *Written on the Body*. 1992. London: Vintage, 1993.

*AL* = *Art and Lies*. 1994. New York: Vintage International, 1996.

*GS* = *Gut Symmetries*. Toronto: Alfred A. Knopf, 1997.

*TPB* = *The PowerBook*. London: Jonathan Cape, 2000.

### **Autres romans cités et éditions :**

*O* = *Oranges Are Not the Only Fruit*. 1985. London: Pandora, 1989.

*BF* = *Boating for Beginners*. 1985. London: Minerva, 1990.

### **Recueil d'essais cité et édition :**

*AO* = *Art Objects*. 1995. New York: Vintage International, 1997.

## Introduction

Dans le cadre d'une conférence au titre révélateur de *Conversation with Magic Stones*, présentée à la Tate Gallery de Londres le 23 janvier 2002, Jeanette Winterson vante les fabuleux pouvoirs de l'art qui, déclare-t-elle, « nous connecte au passé, renouvelle notre énergie intérieure, jette les ponts entre l'Ici et le Nulle Part, porte les messages divins jusqu'à notre oreille, voit ce que nous ne voyons pas, nous touche si nous le laissons nous toucher et s'exprime par nos langues »<sup>1</sup>. L'art, selon Jeanette Winterson, est un élan de créativité, une tranche de mémoire ou encore un talisman qui émerge de l'intérieur.

Force est de constater que tout style et tout courant littéraires puisent leurs origines dans l'art car c'est « à partir de l'objet d'art et, non dans l'abstrait, que nous théorisons »<sup>2</sup>. Aussi commençons-nous à penser au baroque et au postmodernisme « à partir de [leur] première manifestation populaire incontestée – l'architecture<sup>3</sup> – ». L'œil observe et la théorie se construit. Puis, le champ d'observation s'étend tellement loin que la théorie en devient tentaculaire condamnant ainsi baroque et postmodernisme à l'incertitude et à l'impossibilité d'une définition véritable. Et c'est ce flou qui, aussi curieux que cela puisse paraître, participe du vif intérêt que nous portons, aujourd'hui encore, à l'un comme à l'autre. « Pour certains le terme [de postmodernisme] est absurde et ne veut rien dire », écrit Luce Bonnerot dans *Etudes anglaises*<sup>4</sup>, car « il y a presque autant de définitions du postmodernisme que d'utilisateurs » (133). Il en va de même du baroque. Cette reconnaissance se veut aussi nette que l'identité des deux termes brouillée.

Le baroque n'aurait vraisemblablement jamais intrigué autant si, jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, il n'avait été associé aux bizarreries du monstrueux, à l'anormal, et si, depuis les révélations de Heinrich Wölfflin, en 1888 et 1915, il n'avait suscité autant de

---

<sup>1</sup> Cette définition de l'art reprend, de manière quasi littérale, les propos de Jeanette Winterson.

<sup>2</sup> Interview de Linda Hutcheon, « Qu'est-ce que le postmodernisme ? » par Anne-Claire Le Reste. <http://perso.wanadoo.fr/chateaubriand/hutcheon.htm>

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Luce Bonnerot, « Le roman britannique contemporain (1980-1995). Introduction Générale et Bibliographie », *Etudes anglaises* 2 (1997) : 131-143.

questionnements protéiformes – de la mise en doute de son existence jusqu’à la proclamation de sa mort. Bref, le baroque est né, mort et ressuscité plus souvent que notre esprit ne saurait l’imaginer. Renaissance qui, par ailleurs, n’en finit plus de se poursuivre. Ce refus de toute définition-carcan et de toute limite spatio-temporelle impose le mouvement dans lequel il se doit d’évoluer ainsi que l’inachèvement auquel il tend. « Le baroque italien et le baroque anglais ne correspondent pas aux mêmes dates [...] la littérature baroque ne correspond pas à l’âge de la musique baroque »<sup>5</sup>. Bref, il ne s’agit pas de définir mais de cerner « des tendances stylistiques indépendantes de l’histoire [...] une tendance particulière de l’expression opposée à d’autres styles »<sup>6</sup> – désormais appliquée aux lettres – dont l’origine réside dans l’esthétique bouillonnante de l’art de l’architecture, de la peinture et de la sculpture de l’Après-Renaissance.

Le baroque doit son étymologie au terme espagnol *barroco* qui désigne l’irrégularité de la perle. C’est peut-être de la rugosité des imperfections de la gemme que naquit l’insolite d’un art qui défia le calme, la droiture et la beauté des formes classiques et osa leur superposer violence, extase, ivresse, chaos, infini, vitesse, harmonie (des proportions) et dissonances (de formes délicieusement vrillées). Aussi le baroque s’empreint-il rapidement d’une sémantique péjorative qui parvient à s’imposer jusqu’au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ce qui ne qualifiait que quelques irrégularités de matière résonne soudain l’impitoyable condamnation d’érudits, le reproche de puristes face à l’excès d’un style tenu pour responsable de la décadence et de la chute des respectables valeurs classiques de la Renaissance. Dans son ouvrage *Du baroque*<sup>7</sup>, Eugenio d’Ors dresse un bref historique de la notion et donne un excellent aperçu de l’injuste humiliation qu’elle subit des siècles durant. Il cite, entre autres, le philosophe italien, Benedetto Croce (1866-1952), pour lequel le baroque n’est que l’une des « variétés du laid » (d’Ors 100). Un exemple parmi tant d’autres qui illustre clairement les efforts des milieux scientifiques de l’époque à vouloir réduire le baroque, malgré les tentatives de réhabilitation entreprises par l’historien de l’art suisse, Heinrich Wölfflin (1864-1945), à « un phénomène dont la naissance, la décadence et la fin se situent vers les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

---

<sup>5</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme* (Paris : PUF, 1979) 161.

<sup>6</sup> Dubois, *Maniérisme* 161.

<sup>7</sup> Eugenio d’Ors, *Du baroque* (Paris : Gallimard, 1935).

[...] un style pathologique d'une vague de monstruosité et de mauvais goût [...] une sorte de décomposition du style classique de la Renaissance » (d'Ors 100). Notons que c'est justement par opposition au classicisme (de la Renaissance) que Heinrich Wölfflin s'intéresse au baroque en matière d'art et que, grâce à ce choix délibéré de mise en télescopage de styles contraires, il prouve que l'un ne peut être appréhendé que dans sa complémentarité positive avec l'autre<sup>8</sup>. Ses considérations représentent une véritable avancée en matière de réflexion sur le baroque.

Lorsque, vingt ans plus tard, en 1935, Eugenio d'Ors clame la constance du baroque, il étire la notion de l'esthétique de l'art au littéraire. Il écrit que « la notion de baroque en littérature résulte de l'application en ce domaine des critères retenus pour qualifier les arts de la construction et de la décoration »<sup>9</sup>. Aussi, en se penchant sur l'œuvre de John Milton (1608-1674) ou de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), Eugenio d'Ors établit-il un réseau de correspondances entre art et littérature. Comme Claude-Gilbert Dubois l'exprimera quelques décennies plus tard, art et littérature baroques partagent un même « goût du monumental », une même « volonté d'impressionner », une même « expression des richesses de l'univers », un même « goût du singulier et de l'insolite » et les mêmes « superpositions décoratives » (Dubois, *Baroque* 59-62). A cela Eugenio d'Ors ajoute que le baroque est avant tout un *éon*, c'est-à-dire une permanence liée à une structure précise. « Dans l'« éon », le permanent a une histoire, l'éternité connaît des vicissitudes » (d'Ors 94). L'« éon » est une « idée-événement » constante qui traverse les temps (d'Ors 95).

L'année 1954 marque également un tournant important dans l'histoire de la critique et de l'appréciation du baroque littéraire. Dans *La littérature de l'âge baroque en France*<sup>10</sup>, Jean Rousset s'éloigne quelque peu de la permanence établie par Eugenio d'Ors et déclare le

---

<sup>8</sup> Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock* (München: Brückmann, 4. Auflage, 1926). Voir également Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundkenntnisse* (München: Brückmann, 1915). Heinrich Wölfflin définit cinq couples d'antithèses qui s'attirent et se rejettent en permanence dans le champ artistique : linéarité et picturalité, surface et profondeur, fermeture et ouverture, unité et multiplicité, clarté et obscurité.

<sup>9</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque : profondeurs de l'apparence* (Paris : Larousse, 1973) 59.

<sup>10</sup> Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon* (Paris : José Corti, 1985).

baroque « scission de la façade et de l'intérieur »<sup>11</sup>. Ainsi la constance en vient-elle à s'éclipser dans la coupure. Toutefois, près de vingt ans après Jean Rousset, en 1973, mettant en garde contre la « barrocofolie » des années 50 – qui, d'après Pierre Charpentrat, autre critique littéraire à s'être penché sur la notion de baroque, « n'a pas existé ailleurs que dans l'imagination et le vocabulaire des hommes du XX<sup>e</sup> siècle », (Dubois, *Baroque* 18) – Claude-Gilbert Dubois admet que le baroque est « cette manière moderne de voir certaines productions passées unies entre elles par la résonance qu'elles font naître avec des formes privilégiées d'expression esthétique de notre temps », rejoignant ainsi, discrètement, la constance de l'« éon » mise en lumière par l'étude dorsienne. Claude-Gilbert Dubois souligne également la présence d'images de profondeur (cave, mer, sommeil, forêt) dans les écrits d'Eugenio d'Ors, manifestation, selon lui, d'un baroque récurrent et de « résurgences d'inconscient collectif » (Dubois, *Baroque* 36-37, en référence aux pages 22-23 de l'ouvrage d'Eugenio d'Ors). Le baroque, ignorant du Temps et de l'Histoire, pourrait donc jaillir des profondeurs de l'être pensant. Le discours analytique ne nous a-t-il pas appris que nous partions (toujours) de l'inconscient et que l'inconscient « ce n'est pas que l'être pense [...] l'inconscient, c'est que l'être, en parlant, jouisse, et [...] ne veuille rien en savoir de plus »<sup>12</sup> ? Qu'est-ce que le « baroquisme » si ce n'est « l'exhibition de corps évoquant la jouissance » (Lacan, *Encore* 144) ? Aussi, si l'inconscient se résume à l'être qui jouit sans vouloir « rien en savoir de plus » et si le « baroquisme » est l'exhibition des corps en jouissance (de ce même être), le « baroquisme<sup>13</sup> », ou baroque, devient-il le miroir de l'invisible inconscient de l'être et de la collectivité à laquelle il appartient ? Du moins pourrions-nous interpréter les propos de Jacques Lacan de la sorte.

Quinze ans plus tard, en 1988, Gilles Deleuze fait du baroque « un pli qui va à l'infini » (Deleuze, *Le pli* 5), un « splendide moment où l'on répond à la misère du monde par un excès de principes » (Deleuze, *Le pli* 92), une harmonie transitionnelle en ouverture permanente. Excès de principes et de matières en flux constant qui, en éblouissantes

---

<sup>11</sup> Cité par Gilles Deleuze dans *Le pli, Leibniz et le baroque* (1988, Paris : Les Editions de Minuit, 1997) 40.

<sup>12</sup> Jacques Lacan, « Du baroque », *Séminaire XX, Encore* (1975, Paris : Seuil, 2002) 134.

<sup>13</sup> Notons que Claude-Gilbert Dubois oppose baroque à baroquisme. Selon lui, le baroque désignerait des œuvres de l'âge baroque alors que le baroquisme renverrait à des « productions d'autres époques formellement comparables [à celles de l'âge baroque] ». (Dubois, *Maniérisme* 224).

hypotyposes, s'imposent à l'œil de l'observateur. « Etre [pour le baroque], c'est voir »<sup>14</sup> et être vu. C'est voir et montrer sans aucune limite. « Vous entrez dans la pièce baroque et en même temps que vous y entrez, ce n'est plus une pièce, c'est un monde »<sup>15</sup>. Tel le poète, « monde enfermé dans un homme »<sup>16</sup>, le baroque serait un monde enfermé dans une pièce.

Ce qui frappe dans l'étalage de ces quelques réflexions sur le baroque est que, malgré la ferme volonté de ne pas vouloir définir cette esthétique apparemment rebelle aux étiquettes, les chercheurs ont, indépendamment les uns des autres, à des années d'intervalle, établi un certain nombre de paramètres récurrents qui, aussi absurde et contradictoire que cela puisse paraître, plaident en faveur de traits précis et clairs : mouvement, inachèvement, ostentation excessive, révélation de profondeurs inconscientes, antithèses en déplacement, constances, atemporalité, exhibition d'harmonieuses façades en réplique à la misère du monde. Ces paramètres, miroirs de la réflexion du XX<sup>e</sup> siècle, frappent par leur positivité. Cette tendance cherche peut-être, inconsciemment, à réhabiliter une esthétique trop longtemps souillée. Qui sait ? Bien sûr, il reste évident que du baroque n'émane pas uniquement ce qui est beau mais que celui-ci abrite aussi une multitude de formes convulsionnées, destructrices et brisantes. Comment pourrait-il en être autrement d'un style qui nourrit les contraires ? Comment celui-ci pourrait-il se limiter à l'un ou à l'autre puisqu'il veut à la fois le pour et le contre<sup>17</sup> ?

Cependant, nonobstant l'alliage de souffrance et de volupté dont le baroque regorge, nous choisissons de privilégier, dans l'étude qui s'annonce, le rayonnement de l'harmonie au détriment des « gargouillesques » contorsions et de n'insuffler vie à l'opposition qu'à l'irruption du successeur néo-baroque<sup>18</sup>. Au lecteur que ce favoritisme avoué laisserait

---

<sup>14</sup> Christine Buci-Glücksman, *La folie du voir. De l'esthétique baroque* (Paris : Galilée, 1986) 29.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, *Cours sur Leibniz (1646-1716)*, Paris/Vincennes, 20.01.1987. A consulter sur le site [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

<sup>16</sup> Auguste Rodin (1840-1917) à propos de Victor Hugo (1802-1885), cité par Antoinette Le Normand-Romain, conservatrice en chef du Musée Rodin de Paris, lors de sa conférence « Auguste Rodin et Victor Hugo » à Sarrebruck (Allemagne), le 27 janvier 2003.

<sup>17</sup> Voir Hervé Savon, « Labyrinthe et allégorèse », *Figures du baroque*, Jean-Marie Benoist (ed.) (Paris : PUF Croisées, 1983) 259.

<sup>18</sup> Qu'harmonie et dissonance forment le couple oppositionnel principal ne signifie pas absence complète de paradigmes (plus ou moins mineurs) à l'intérieur de chacune des composantes. La présente étude révélera leur constant chevauchement : l'harmonie (du trompe-l'œil) œuvre à l'exhibition et à la réunion d'éléments en

perplexe, nous répondons « que l'asymétrie du baroque n'est qu'une symétrie cachée »<sup>19</sup>, que l'harmonie reflète idéalement la réhabilitation du baroque à laquelle les chercheurs du XX<sup>e</sup> siècle se sont prêtés et que ce n'est qu'au moment où elle entre en confrontation avec la dissonance de ce qui suit (ou de ce qui précède) – et non avec ses propres antithèses – qu'elle gagne réellement en importance. Aussi est-il nécessaire d'établir des dominantes sans lesquelles la confrontation ultérieure ne saurait concrètement avoir lieu. Il en résulte que, dans le baroque, l'harmonie prime sur les désaccords alors que, dans le néo-baroque, la distorsion l'emporte. Si, dans le cas contraire, le néo-baroque n'était – comme le sous-entend son appellation lexicale<sup>20</sup> – que réapparition de ce qui fut trois siècles plus tôt, nous n'aurions que répétition d'une même entité plus ou moins réajustée à l'actualité dans laquelle elle refait surface. Si, en revanche, nous osons défier le signifiant-coquille exhibé et nous intéresser à la pulpeuse substance d'un éventuel signifié dissimulé, c'est-à-dire à la chair intérieure de ce qui, invisiblement, nous est livré, nous découvrons que ce sur lequel nous nous penchons diffère de la matière initialement envisagée. Bref, si nous avons considéré – et nous aurions certainement pu agir de la sorte – le néo-baroque comme simple résurgence du baroque, nous nous serions contentés d'apporter de l'eau au moulin de l'actuelle critique littéraire pour laquelle le terme de néo-baroque<sup>21</sup> renvoie (peut-être trop facilement) à une résurgence d'effets baroques historico-thématiques dans l'art contemporain – qu'il s'agisse de cinéma, de peinture, de littérature ou d'autres créations artistiques.

Un tel affichage mérite que nous nous y arrêtions brièvement et que nous signalions, par exemple, l'article de Jean-Yves Guérin, « Errances dans un archipel introuvable. Notes sur

---

relation contradictoire, le néo-baroque casse en ayant recours à des instruments de type maniériste (auxquels nous reviendrons amplement dans les paragraphes qui suivent).

<sup>19</sup> Benito Pelegrin, « Visages, virages, rivages du baroque. Rives et dérives », *Figures du baroque*, Jean-Marie Benoist (ed.) (Paris : PUF Croisées, 1983) 17-42.

<sup>20</sup> Comme le dictent et l'indiquent des termes tels que « néo-gothique, néo-fantastique, néo-platonicien, néo-stoïcien » et peut-être, de manière un peu moins courante, « néo-victorien » (utilisé, par exemple, en synonyme de « rétro- », voire « pseudo-victorien », par Christian Gutleben dans son ouvrage *Nostalgic Postmodernism. The Victorian Tradition and the Contemporary Novel* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2001). Voir à ce titre la recension de l'ouvrage par Georges Letissier, dans *Etudes britanniques contemporaines* 22 (2002) : 141-145, qui met l'accent sur l'utilisation des termes.

<sup>21</sup> Le terme de « post-baroque », désignant ce qui vient après le baroque – tel qu'utilisé par Jean-Michel Ganteau dans « Post-Baroque Sublime? The Case of Peter Ackroyd », *Miscelanea: A Journal of English and American Studies* 22 (2000) : 22-44 – semblerait plus approprié.

les résurgences baroques au XX<sup>e</sup> siècle »<sup>22</sup> dans lequel le néo-baroque est compris comme un éventuel retour du baroque. Soulignons l'éventualité car l'incertitude face à la définition même du baroque, fortement allergique à toute délimitation, subsiste. Si, par conséquent, la première partie du titre renforce le flou et le refus de se laisser cerner, la deuxième partie, en revanche, certifie bel et bien la présence d'une teneur baroque dans le monde artistique du XX<sup>e</sup> siècle. De même, après avoir spéculé sur la récurrence d'éventuels symptômes baroques dans différentes œuvres, l'auteur se demande s'il est légitime de vouloir « réunir en un groupe néo-baroque Claudel et Gaudi, Ophüls et Robbe-Grillet ? » (Guérin 356). Le seul fait d'envisager la formation d'un tel groupe confirme l'existence du style dans lequel on espère éventuellement pouvoir le classer.

Sur le même modèle – et sûrement de manière encore plus directe que l'auteur de l'article précédemment cité – l'organisation de récents colloques par et dans les milieux universitaires français entérine le rapport de synonymie entre néo-baroque et baroque. En 2001, par exemple, l'Université de Tours accueillait le Colloque annuel de la SEAC (Société d'Etudes Anglaises Contemporaines) et proposait une réflexion autour du thème : *Les littératures de l'excès : néo-baroque, réalisme magique, néo-gothique*. Malgré la longueur qu'il impose, le descriptif d'accompagnement mérite citation (nous marquons en gras les passages les plus révélateurs).

On a pu constater ces dernières années la prolifération de nombreuses œuvres marquées au coin de l'excès dans la littérature anglaise. Ces textes protéiformes, foisonnants, souvent exotiques et toujours « problématiques » (pour reprendre l'expression de David Lodge), semblent relever d'une esthétique **que l'on qualifiera, par défaut, de baroque**. On y retrouve des **stratégies d'emprunt, de réappropriation et de renouvellement de formes populaires ou littéraires anciennes**, comme en attestent le réalisme magique de Salman Rushdie et Ben Okri, le regain d'intérêt pour le gothique, de Mervyn Peake à Jeanette Winterson, ou encore le fantastique et le merveilleux (tels que définis par Todorov) chez Angela Carter, Fay Weldon ou Emma Tennant.

**Le baroque**, étymologiquement « perle irrégulière » (« rough pearl ») et historiquement rébellion contre une esthétique perçue comme excessivement contraignante, **manifeste dans toutes ces formes contemporaines un pouvoir intact de subversion**.

**Nous proposons que l'on s'interroge sur les motivations de cette résurgence, ses formes, ses modalités et le succès qu'elle rencontre auprès d'un large public par le biais**

---

<sup>22</sup> Jean-Yves Guérin, « Errances dans un archipel introuvable. Notes sur les résurgences baroques au vingtième siècle », *Figures du baroque*, Jean-Marie Benoist (ed.) (Paris : PUF Croisées, 1983) 339-364.

d'études d'auteurs ou d'œuvres britanniques (au sens large) ayant contribué au **renouveau de ces genres**.<sup>23</sup>

Les termes de « réappropriation », de « renouvellement » ou encore de « résurgence » confirment sans ambages la reprise de formes littéraires plus anciennes par la littérature contemporaine de langue anglaise. Néanmoins, ce qui, dans ces lignes d'introduction au Colloque de Tours, frappe plus particulièrement est la reconnaissance d'une application, par défaut, du baroque à toutes ces apparences littéraires, indéfiniment floues parce qu'excessivement protéiformes. Cette affirmation fait du baroque (et par extension du néo-baroque) une « roue de secours » et sous-entend que le style baroque du présent récupère ce que tout autre style se plaît à rejeter ou refuse de co-qualifier. Si tel était réellement le cas, nous assisterions à une dévaluation et non à une célébration du baroque (et de son éventuelle réincarnation) et ce serait un bien triste constat.

Aussi aurions-nous considéré le néo-baroque comme simple résurgence du baroque que nous nous serions retrouvés dans l'incapacité de mettre l'un en réel paradigme avec l'autre. Or il est évident que toute opposition nourrit le sens et que « là où il y a sens, il y a paradigme. Là où il y a paradigme, il y a sens. Créer du sens revient à choisir un terme contre un autre terme »<sup>24</sup> et non un terme pour ou avec un autre terme. Bref, en considérant le néo-baroque en opposition au baroque, nous plaçons nos matériaux d'étude en télescopage. Un tel choc ne peut qu'idéalement nourrir la réflexion à laquelle nous nous prêtons (déjà) et à laquelle nous nous prêterons encore plus en détails dans les pages qui suivent. Précisons, toutefois, que notre choix ne vise pas à récuser la vision communément adoptée par les milieux universitaires français mais à alimenter l'actuel champ de recherches. Il est clair que toute démarche se veut tout aussi arbitraire que la matière qu'elle explore et que tout choix, envisagé sous d'autres auspices, aurait pu être ce que, au moment de la prise de décision, il n'est pas devenu. D'un mot, à ce stade, c'est par choix logique (à notre sens) que nous déclarons le néo-baroque annulation (et non répétition) de ce que l'harmonie baroque s'est appliquée à construire.

---

<sup>23</sup> Colloque international organisé par le GRAAT (Groupe de Recherches Anglo-Américaines de Tours) et la SEAC (Société d'Etudes Anglaises Contemporaines), les 23 et 24 novembre 2001, à l'Université François Rabelais de Tours.

<sup>24</sup> Première séance de Roland Barthes au Collège de France, le 18.02.1978, sur « Le désir de Neutre ».

[...] une chose peut être absolue sous un certain rapport et relative sous d'autres ; l'ordre peut être à la fois nécessaire et naturel (par rapport à la pensée) et arbitraire par rapport aux choses, puisqu'une même chose selon la nature dont on la considère peut être placée en un point ou en un autre de l'ordre.<sup>25</sup>

Mais qui sait si nous aurions réellement osé abonder en ce sens si la pensée de Gilles Deleuze ne s'était glissée dans notre réflexion et ne nous avait confortés dans cette optique ? En effet, le chapitre, « Qu'est-ce qu'un événement ? » (Deleuze, *Le pli* 103-112), présente le « Baroque » comme un « pli qui va à l'infini », comme un effort fourni en vue du rétablissement provisoire d'une harmonie de type classique et le « Néo-Baroque » comme une dissonance venant ultérieurement briser l'unisson préalablement formé. Le baroque serait donc une harmonie transitionnelle (certes composée de valeurs contraires et soumise à de violentes dissonances) et le néo-baroque exhorterait à la dissolution (et non à la répétition) de cette tonalité illusoirement restituée. Gilles Deleuze écrit :

[...] le Baroque est une transition. La raison classique s'est écroulée sous le coup des divergences, impossibilités, désaccords, dissonances. Mais le Baroque est l'ultime tentative de reconstituer une raison classique, en répartissant les divergences en autant de mondes possibles, et en faisant des impossibilités autant de frontières entre les mondes. Les accords qui surgissent dans un même monde peuvent être violents, *ils se résolvent en accords*, parce que les seules dissonances irréductibles sont entre mondes différents. Bref, l'univers baroque voit s'estomper ses lignes mélodiques, mais, ce qu'il semble perdre, il le regagne en harmonie, par l'harmonie. Confronté au pouvoir des dissonances, il découvre une florescence d'accords extraordinaires, lointains, qui se résolvent dans un monde choisi, même au prix de la damnation. Cette reconstitution ne pouvait être que temporaire. Viendra le Néo-baroque, avec son déferlement de séries divergentes dans le même monde, son irruption d'impossibilités sur la même scène [...] L'Harmonie traverse une crise à son tour, au profit d'un chromatisme élargi, d'une émancipation de la dissonance ou d'accords non résolus, non rapportés à une tonalité. Le modèle musical est le plus apte à faire comprendre la montée de l'harmonie dans le Baroque, puis la dissipation de la tonalité dans le Néo-Baroque : de la clôture harmonique à l'ouverture sur une polytonalité, ou comme dit Boulez, une « polyphonie de polyphonies » (Deleuze, *Le pli* 112-113).

Le fait que le baroque répartisse « les divergences en autant de mondes possibles », divergences qui demeurent par ailleurs irréductibles puisque « les seules dissonances irréductibles sont entre mondes différents », ne signifie pas absence de dissonances à l'intérieur d'une même enceinte. Dissonances il y a mais dissonances réductibles qui, une

---

<sup>25</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966, Paris : Gallimard, 2002) 68.

fois résorbées, débouchent sur l'instauration de l'harmonie. Que l'orage de la dissonance se dissipe au mieux *intra muros* semble tout à fait logique puisque les matières conflictuelles n'éclatent et ne se dissolvent qu'après avoir été mises en contact les unes avec les autres. Si, au contraire, elles restent séparées par une frontière, elles évoluent sans effleurement et la collision reste évitée. Et il est évident que, sans télescopage, la tension ne peut se relâcher. Notons que le maintien à distance des dissonances, rendues irréductibles par l'éloignement même – sauf si bien sûr, à leur tour, elles retrouvent d'autres dissonances dans leur monde avec lesquelles elles pourront entrer en combat et, par le biais de la lutte, s'estomper – minimise l'ampleur des divergences (réductibles) en conflit provisoire à l'intérieur d'un même monde et amplifie l'effet d'harmonie qui leur succède (une fois le conflit surmonté). C'est parce que les dissonances entre deux mondes persistent que les dissonances à l'intérieur d'un même monde peuvent se résorber de manière aussi harmonieuse. C'est dans le contraste que l'harmonie brille le plus. « Il n'y a pas d'accord majeur et parfait dans une monade sans qu'il y ait accord mineur, ou dissonant dans une autre, et inversement » (Deleuze, *Le pli* 183). De même, si chacun des mondes était coupé de ses relations avec l'autre, il n'existerait que des divergences réductibles. L'« irréduction » n'aurait plus sa raison d'être puisque seuls les mondes en relation avec d'autres sont « impossibles ». Cependant, l'harmonie deleuzienne, de type leibnizien, ne se limite pas à la résorption de divergences à l'intérieur d'un même monde. Elle cherche également à « déterminer les correspondances indirectes entre niveaux, c'est-à-dire entre étages [de la maison baroque] »<sup>26</sup>, entre l'âme et la matière, entre le pli et le repli. Bref, elle jette les ponts entre deux mondes.

Si, suite à ces réflexions sur le baroque, nous nous penchons sur le néo-baroque (tel que défini par Gilles Deleuze dans les lignes ci-dessus), force est de constater – du moins à première lecture – que, « déferlement de séries divergentes dans le même monde » (Deleuze, *Le pli* 112), il implique, lui aussi, des divergences en voie de dissipation et non de maintien. Ne faudrait-il pas que ses divergences appartiennent à des mondes différents pour qu'il soit compris comme « dissipation de la tonalité » (ce que Gilles Deleuze annonce quelques lignes plus loin) (Deleuze, *Le pli* 112) ? Logiquement oui mais Gilles Deleuze déclare dans la phrase qui suit : « L'Harmonie traverse une crise à son tour » (Deleuze, *Le pli* 112). Aussi est-il probable qu'ayant rassemblé toutes les dissonances à l'intérieur d'un même monde et

---

<sup>26</sup> *Cours sur Leibniz*, 20.01.1987.

annulé (ou ignoré) leur présence à l'extérieur, le néo-baroque ne dispose plus d'aucun souffre-douleur *extra muros*, et que, par la force des choses, il finisse par se fondre dans la divergence qu'il tentait d'aplanir, c'est-à-dire qu'il finit par devenir lui-même divergence. Il se doit d'en être ainsi car comment, s'il en était autrement, Gilles Deleuze pourrait-il se référer au modèle musical, « le plus apte à faire comprendre la montée de l'harmonie dans le Baroque, puis la dissipation de la tonalité dans le Néo-Baroque : de la clôture harmonique à l'ouverture sur une polytonalité [discordante] » (Deleuze, *Le pli* 112) ?

Quoi qu'il en soit, il est clair que les propos de Gilles Deleuze ne visent ni à prôner la supériorité d'une quelconque définition ni à enfermer les notions de baroque et de néo-baroque dans de banales catégories puisqu'il convient, avant tout, de saisir l'arbitraire de chacune d'entre elles. Cette notion d'arbitraire se concrétise dans la compréhension même de l'harmonie baroque, monade infinie aux multiples visages : « L'harmonie préétablie a beaucoup de formules chez Leibniz, suivant l'endroit où l'on fait passer le pli : tantôt c'est entre des principes, mécanisme et finalité, ou bien continuité et indiscernables ; tantôt entre des étages, entre la Nature et la Grâce, entre l'univers matériel et l'âme [...] » (Deleuze, *Le pli* 181). Ce déplacement du point d'étude confirme l'arbitraire de la notion mais ne nie aucunement la dominante, variable il est vrai, qui l'habite. A certains moments, le baroque est plus harmonie que période de crise. A d'autres, il peut être exactement le contraire. « [...] le Baroque est un long moment de crise, où la consolation ordinaire ne vaut plus » (Deleuze, *Le pli* 92). Le principal est qu'il ne soit jamais exclusivement l'un sans être l'autre. L'important est que, dans cette étude, il soit exactement ce que Gilles Deleuze déclare qu'il est dans son opposition au néo-baroque. L'essentiel est la mise en discordance et non en ressemblance.

Notons que le néo-baroque, tel que défini par Gilles Deleuze à la fin de la citation retenue, n'est pas sans évoquer une force de cassure schizophrénique généralement associée au courant maniériste<sup>27</sup>. Aussi ne nous étonnerons-nous pas de lire, toujours dans l'ouvrage de

---

<sup>27</sup> Voir l'article de Robert Sayce, « Maniérisme et périodisation : quelques réflexions générales », *Renaissance, Maniérisme, Baroque* (Paris : Vrin, 1972) 43-56. Le peintre Nicolas Poussin (1594-1665) y est présenté en artiste à la fois maniériste et baroque. D'après Robert Sayce, le maniérisme renvoie à une « violence contenue » (52) alors que le baroque évoque l'unité dans le mouvement (49).

Gilles Deleuze, qu'une harmonie baroque en échec – annonçant les affres du néo-baroque – est une harmonie vouée à l'écroulement et suivie d'une inévitable reconstruction « proprement schizophrénique » (Deleuze, *Le pli* 93)<sup>28</sup>. En note, Gilles Deleuze ajoute que « le « maniérisme » est [l']un des traits les plus pathétiques de la schizophrénie ». A cet effet, il renvoie à deux auteurs, Wolfgang Blankenburg et Evelyne Sznycer, qui ont tous deux « rapproché la schizophrénie des danses baroques » (Deleuze, *Le pli* 93). « Elle [Evelyne Sznycer] rappelle les thèses sur la reconstruction du monde et les modifications intérieures du schizophrène, et elle dégage une fonction d'excès dit 'hypercritique' » (Deleuze, *Le pli* 93). Sur un modèle similaire, le psychiatre et essayiste, Leo Navratil<sup>29</sup>, établit un lien intéressant entre maniérisme et schizophrénie. En effet, en référence à Gustav René Hocke<sup>30</sup>, il fait remarquer que le schizophrène-artiste exprime des tendances maniéristes qui sommeillent en chacun de nous, que le maniérisme est à la fois main et manière<sup>31</sup>, que le schizophrène fascine, choque et déforme à l'extrême par le mouvement de sa main et de sa manière, qu'il nie le monde environnant, subvertit la norme imposée et s'ouvre aux contradictions, qu'il voile et révèle en même temps et enfin qu'il « énigmatise » et exhibe dans un même élan (Navratil 170-180). Cela étant, l'association maniérisme-néo-baroque semble plus que logique puisque la fragmentation précède l'harmonie au même titre qu'elle lui succède. En d'autres termes, la fragmentation est tout aussi indispensable à l'émergence de l'harmonie que l'harmonie à la venue de la dissolution. Dans un interminable jeu d'oscillations, l'une appelle l'autre au moment où l'autre chasse l'une. Le maniérisme prête son sein au baroque qui, par excès de zèle harmonieux, enfante à distance l'iconoclaste néo-baroque. A vrai dire, c'est peut-être plus la nature illusoire de l'harmonie constituée qui appelle à la déconstruction que l'effervescence à laquelle le baroque tend. En effet, la dite harmonie émane de l'impression d'ordre que le baroque s'efforce de donner, d'une simulation prétendant

---

<sup>28</sup> La reconstruction schizophrène étant elle-même à la fois chaos et réorganisation.

<sup>29</sup> Leo Navratil, *Schizophrenie und Sprache. Schizophrenie und Kunst. Zur Psychologie der Dichtung und des Gestaltens* (München: dtv, 1976).

<sup>30</sup> Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* (Hamburg: Rowohlt, 1957).

<sup>31</sup> De même, dans ses cours sur Leibniz, Gilles Deleuze déclare qu'« on appellera maniériste une conception ou une vision, une conception philosophique ou une vision picturale qui caractérise un être par ses manières. Il faut prendre manière au sens le plus littéral du mot : manières d'être ». Gilles Deleuze, *Cours sur Leibniz* (1646-1716), Paris/Vincennes, 20.01.1987. A consulter sur le site [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

rapprocher des divergences et les faire pénétrer, contre leur gré, dans l'ordre imposé ou encore du trompe-l'œil sans cesse affiché dans l'excès. Bref, l'harmonie du baroque est ancrée dans la visibilité de l'apparence. L'œil capte ce que la surface exhibe et ce qui est exagérément montré est systématiquement retenu et déclaré harmonieux. Sans doute est-ce par le biais de cette façade que l'harmonie du baroque parvient à s'immiscer si facilement dans la perception de l'observateur ce qui, en revanche, ne vaut pas pour le style maniériste. En effet, si le désir d'harmonie préoccupe bel et bien les maniéristes, fidèles représentants de la civilisation antique<sup>32</sup>, l'effroyable réalité de l'époque s'empresse de réduire leurs efforts à néant et les aléas de l'histoire étranglent leurs désirs.

L'humanisme et l'harmonie, devenus les idéaux de l'ensemble de la société cultivée, se heurtèrent cependant très vite aux réalités brutales de l'époque. Au lieu de la liberté, le monde devint un théâtre des massacres sans précédents : ceux des indigènes aux colonies espagnoles et portugaises, celui des paysans en Allemagne pendant la grande guerre paysanne en 1525. Une grande partie de l'Europe Centrale tomba dans les mains des Turcs ; l'Italie devint le jouet des grandes puissances de l'époque, et toute l'Europe Occidentale se trouva ensanglantée par la persécution et par les guerres de religion. Le XVI<sup>e</sup> siècle vit aussi le début de l'esclavagisme. (Klaniczay 218)

Ces tristes événements contraignent les maniéristes à renoncer à l'harmonie terrestre et à opter pour une harmonie d'ordre plus « céleste » (Klaniczay 219) qui se révèle plus inaccessible et, par là même, moins facilement représentable. Cette difficulté de représentation de l'harmonieux, réduit à sa forme abstraite, oblige l'artiste de l'époque à se concentrer sur une violence plus saisissable et, pour se démarquer de la masse, à déformer la réalité vécue ou, en d'autres termes, à mettre l'Histoire en anamorphose. Dans sa définition du terme maniérisme, Liliane Louvel explique parfaitement la « perversion de la représentation »<sup>33</sup> à laquelle les artistes maniéristes s'adonnent. Introduit par le peintre, architecte et écrivain italien, Giorgio Vasari (1511-1574), le maniérisme, de *maniera*, désigne :

---

<sup>32</sup> Tibor Klaniczay, « La naissance du maniérisme et du baroque au point de vue sociologique », *Renaissance, Maniérisme, Baroque* (Paris : Vrin, 1972) 215-223. « De là vient l'effort des écrivains et des artistes pour créer des proportions harmonieuses, l'équilibre des compositions, la mise en évidence des beautés des choses, la beauté de l'homme, du corps humain, de la nature » (217).

<sup>33</sup> Liliane Louvel, *L'œil du texte* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998) 250-251.

[...] le style de l'artiste, sa façon de travailler, la marque d'un tempérament qui distinguait l'œuvre d'art de celle du simple « copiste » de la réalité. [...] Il aurait utilisé les moyens picturaux mis en œuvre par Michel-Ange ou Raphaël, par exemple, pour les accentuer, les déformer : allongement des lignes et des visages, gestuelle outrée, abus du clair-obscur, chromatisme « irréel », contrastes violents entre l'ombre et la lumière comme chez Le Caravage soupçonné de vouloir « détruire la peinture ». Accusé de pervertir la représentation, le Maniérisme s'est dilué dans les envolées du Baroque. (Louvel 250)

Quelques lignes plus loin, le texte dénonce l'appartenance du terme au registre psychiatrique : « attitude apprêtée, affectée, caractéristique des états *schizophréniques* »<sup>34</sup>. La définition donnée par Claude-Gilbert Dubois, dans l'ouvrage précité, ne varie guère de celle de Liliane Louvel. Selon lui, le courant maniériste correspond à une recherche de style personnel, à un goût pour la netteté des lignes et des contours favorisant une distorsion des formes et des jeux de couleurs ainsi qu'à une recherche de la pose et de l'effet en vue de provoquer la surprise de l'observateur (Dubois, *Baroque* 39-42). Liliane Louvel renvoie, elle aussi, aux écrits de Claude-Gilbert Dubois et souligne qu'« en mettant l'accent sur le maniement, la maniérisme est une perversion de la relation à l'objet, qui n'est plus la matière, mais la propre main de l'artiste » et que, par conséquent, le maniérisme « serait [...] un exemple de narcissisme à l'œuvre, la mise en avant du travail de la forme et enfin une mise en scène du complexe œdipien » (Louvel 253). Mais, bien plus que la définition du maniérisme ou son association au pouvoir narcissique qu'il représente, c'est la filiation entre maniérisme et postmodernisme qui, dans l'étude de Liliane Louvel, attire réellement l'attention du lecteur. Nonobstant l'interrogation qu'il impose, le titre du parcours de lecture, « Le postmodernisme est-il un nouveau maniérisme ? post-mortem pour un mort bien vivant », corrobore les liens de parenté dépités (Louvel 249-269). Néo-baroque s'apparente à maniérisme et maniérisme à postmodernisme. Et si « dans une déduction du type « tout A est B, tout B est C, donc tout A est C », il est clair que l'esprit « compare entre eux le terme cherché et le terme donné, à savoir A et C, [et] sous ce rapport que l'un et l'autre sont B »<sup>35</sup>. Bref, si nous supposons transitive la relation néo-baroque-maniérisme, maniérisme-postmodernisme, le néo-baroque rejoint directement le postmodernisme.

---

<sup>34</sup> Liliane Louvel, en référence au *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 251. Nous reviendrons à la force schizophrénique des écrits wintersoniens lorsque nous traiterons des mouvements néo-baroques.

<sup>35</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966, Paris : Gallimard, 2002) 66 (en référence à la critique cartésienne de la ressemblance).

Constatation fort intéressante puisque c'est précisément sur ce lien de parenté entre néo-baroque et postmodernisme que l'auteur Omar Calabrese insiste<sup>36</sup>. Comme nous l'avons préalablement souligné, l'actuel milieu universitaire (français) explique le fait que le néo-baroque récupère l'« inidentifiable » dans la littérature anglaise contemporaine par la résurgence de l'ancêtre baroque protéiforme. Omar Calabrese réfute, pour sa part, toute récupération pure et simple de l'ancien par le nouveau même s'il reconnaît les ressemblances existantes : « My general thesis is that many important cultural phenomena of our time are distinguished by a specific internal « form » that recalls the baroque » (Calabrese 15). Il nie toute réutilisation consciente de périodes antérieures, « does not imply in any sense a hypothetical « recuperation » of the period » (Calabrese 15). Selon lui, le terme de néo-baroque aurait tout simplement été introduit pour remplacer le label « postmoderne » épuisé par un abus qui n'est plus à prouver (Calabrese 12). Ainsi le néo-baroque serait-il une forme fréquemment rencontrée dans nos sociétés dites « postmodernes » ressemblant, à bien des égards, à un baroque dont, toutefois, il se différencierait ? Bref, le néo-baroque, en lointain descendant du baroque, oui. En revanche, le néo-baroque, en simple sosie de l'aïeul, non. Somme toute, si le néo-baroque se fond dans le postmodernisme, il exprime à la fois rupture et continuation de l'antécédent. En d'autres termes, il ne se contente plus du simple retour de l'ancien mais œuvre en faveur d'une cohabitation du nouveau et de l'ancien. Aussi, d'après Omar Calabrese, le « néo » de néo-baroque ne se lit-il plus comme renouveau (de l'ancien) mais comme union du nouveau – visuellement concrétisée par la graphie du trait d'union – avec l'ancien. Linda Hutcheon<sup>37</sup> ne déclare-t-elle pas par ailleurs : « Le postmoderne, comme je le vois, est à la fois une rupture avec le moderne et sa continuation ».

Aussi tout ne serait-il que mouvement oscillatoire entre différents temps qui s'épousent sans pour autant renoncer à leur identité individuelle ? Mariage (ou union) ne signifie pas fusion complète et ininterrompue. Mariage signifie fusion occasionnelle et vie aux côtés de, ou encore entrée dans un mouvement aux mille mesures. Première entité du titre de la présente thèse, le mouvement agit en apparent dénominateur commun entre les deux notions que nous nous efforçons de définir. Cependant, il est intéressant de noter que si, en référence aux

---

<sup>36</sup> Omar Calabrese, *Neo-Baroque. A Sign of the Times* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

<sup>37</sup> Interview de Linda Hutcheon par Anne-Claire Le Reste. « Qu'est-ce que le postmodernisme ? » par Anne-Claire Le Reste. <http://perso.wanadoo.fr/chateaubriand/hutcheon.htm>

propos deleuziens, baroque et néo-baroque sont profondément impliqués dans l'infini du mouvement et dans le mouvement de l'infini, le mouvement, dans la définition que *Le Petit Robert* nous en donne, n'est aucunement rattaché au baroque. Le dictionnaire répertorie une longue liste de définitions et de sous-catégories nullement associées à la notion de baroque (*Le Petit Robert* 1629-1630). D'après les références communiquées, le mouvement est : 1) un changement de position dans l'espace en fonction du temps, par rapport à un système de référence ; 2) ce qui traduit le mouvement, donne l'impression du mouvement ; 3) un mécanisme qui produit et entretient un mouvement régulier ; 4) un changement d'état, une modification. La première mention fait référence aux déplacements réels (physiques et géographiques) de personnes, de biens et/ou de marchandises. La seconde renvoie aux déplacements figurés, voire illusoires, de formes littéraires, grammaticales, artistiques ou encore musicales : « rythme de la phrase, rapidité de la mesure en musique ». La troisième s'applique uniquement aux mécanismes en vigueur dans l'horlogerie : « il faut changer, réparer le mouvement ». La quatrième indique une mutation d'état psychique ou social (émotion, passion, mouvements de l'Histoire). Bref, ce qui frappe dans l'étalage de ce que le mouvement tend à être est la différence entre ce qui prend concrètement place et ce qui ne s'opère que par transfert associatif (c'est-à-dire entre ce qui est exprimé dans la première et la deuxième définitions). De par cette nette opposition, nous retrouvons la double identité prêtée au néo-baroque (incarnation de l'ancien et du nouveau) par Omar Calabrese, ainsi que la dichotomie dont nous marquons délibérément le couple baroque-néo-baroque, à la fois diffuseur d'harmonie et de dissonance, mirage et réalité, trompe-l'œil de la façade et évidence de ce qui se cache derrière. Bref, le mouvement est à la fois déplacement réel et impression de déplacement.

Il est grand temps de transposer concrètement toutes ces notions à la fiction wintersonienne, de reprendre nos distances par rapport aux définitions communément livrées et de replacer la déclaration de Gilles Deleuze au centre de nos préoccupations. A partir d'un corpus réunissant six des huit romans publiés par Jeanette Winterson<sup>38</sup>, la présente thèse propose,

---

<sup>38</sup> L'exclusion de *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985) et de *Boating for Beginners* (1985) s'explique par la nature autobiographique du premier et la forme allégorique (de bande dessinée) du deuxième (toutes deux reconnues par Jeanette Winterson). La rétention des six autres ouvrages se justifie par leur appartenance au genre romanesque (même si, en réalité, ils sont bien plus que ce qu'ils semblent être. Nous reviendrons ultérieurement sur leur multiplicité inavouée).

d'une part, d'analyser baroque et néo-baroque dans l'œuvre romanesque (postmoderne) de l'auteure et, d'autre part, d'esquisser ce qui succède à la déconstruction. Le baroque renvoie ici à l'harmonie d'un trompe-l'œil né dans un lointain passé et fortement caractérisé par une esthétique de l'excès, de mise en (sur)visible. Précisons toutefois que, même si le texte wintersonien révèle de nombreuses ressemblances narratives avec le texte littéraire de l'âge baroque – en particulier « l'emboîtement des récits les uns dans les autres » (Gilles Deleuze, *Cours sur Leibniz*, 27.01.1987) –, la présente thèse ne vise nullement à prouver le décalquage de l'un sur l'autre<sup>39</sup>. Le baroque, tel que saisi au cœur de la fiction wintersonienne, renvoie à l'aspect trompe-l'œil de la thématique et de ses procédés d'écriture. Il se voit donc réduit à l'exhibition d'une lisse façade harmonieuse sur laquelle patinent d'illusoires contraires. L'harmonie est trompe-l'œil. Le trompe-l'œil est harmonieux. Est donc harmonieux ce qui s'affiche, se répète, développe d'infinis réseaux de correspondances et instaure, par ce biais, une permanence mirage de type dorsien (proche de l'« éon »). Est harmonieux ce qui se prête aux multiplications, aux « mises en chaîne » et aux techniques de saturation telles que l'anadiplose, l'hyperbole ou encore la mise en abîme<sup>40</sup>. Est néo-baroque ce qui, dans le récit postmoderne, s'acharne à briser cette harmonie de l'ostentation par le biais de procédés maniéristes tels que l'anamorphose. Est néo-baroque ce qui ouvre la voie à ce qui est en représentation derrière la façade. Et c'est cette ère (fictive) « en devenir » que le « post-néo-baroque » s'efforce(ra) d'esquisser.

Dans ce contexte, nous jetterons tout d'abord la lumière sur l'illusoire mise en forme d'espaces, de corps et d'esprits imaginants. Nous montrerons comment le visible s'arrache à l'invisible, comment les formes grotesques se détachent de la glaise et comment le vortex de l'imaginaire se met en place. Nous analyserons, à cet effet, le frêle trompe-l'œil de l'optique ainsi que les divers jeux de lumière rencontrés. Nous étudierons la fragile formation des géants et des nains, colocataires paradoxaux d'un même univers, et nous intéresserons à la fabrication d'un imaginaire dont les deux composantes, publique (copie) et privée (création),

---

<sup>39</sup> Même si, de temps à autre, référence sera faite à la littérature baroque (thématique et texte).

<sup>40</sup> Deux orthographes sont possibles : abîme ou abyime (associée à André Gide et au Nouveau Roman). Nous retiendrons la première, favorisant ainsi l'élévation suggérée par la graphie de l'accent circonflexe aux dépens des profondeurs vers lesquelles le « y » semble vouloir entraîner l'œil. Notons que marquées de la sorte, abîme et abyime rappellent les deux étages (supérieur et inférieur, âme et matière) de la maison baroque telle que décrite par Gilles Deleuze (*Deleuze, Le pli* 5-7).

fusionnent dans l'espace clos et ouvert d'un jardin-mirage. Précisons que la référence au public renvoie ici au regard que le héros de l'Histoire (macroscopique) offre à ceux qui, sans lui, n'auraient jamais vu, à ce qu'il véhicule et porte en écusson au fil de la fiction – exotisme, aventure ou actes héroïques – et qui permet au bâtisseur d'imaginaire wintersonien de construire par reproduction. C'est dans le trompe-l'œil d'une idéalisation incitant à la répétition excessive, dans le trompe-l'œil d'un héroïsme alimenté par les grandes Découvertes (optiques, géographiques, alchimiques et autres) de l'âge baroque que l'harmonie se révèle. La référence au privé sous-entend, quant à elle, l'aménagement mental d'une création plus individuelle (microscopique) inspirée par le mouvement d'une navigation à laquelle le bâtisseur wintersonien s'abandonne volontiers. Aussi est-ce dans l'exhibition excessive du tout, dans la dualité *fata morgana* de ce qui se constitue (par copie et création), dans la fusion mirage de l'« infiniment grand » du macrocosme et de l'« infiniment petit » du microcosme ou encore dans les correspondances trompe-l'œil entre niveaux, entre étages, entre deux mondes que l'harmonie semble résider.

Puis, trompe-l'œil oblige, le tout sera placé en suspension interrogatoire – gel provisoire du visible, du grotesque et de l'imaginaire – avant d'être livré aux dysharmonies anamorphotiques du néo-baroque qui, elles, feront l'objet d'une étude approfondie dans la deuxième partie de la thèse. La distorsion schizophrène du visible, du grotesque et de l'imaginaire démasque l'illusion précédemment établie. La troisième partie, pour sa part, cherchera à sonder le « post-néo-baroque » et à savoir ce qui, éventuellement, émerge de la fracture. Le baroque se remet-il à l'œuvre et, si tel est le cas, assistons-nous à un retour du tout originaire – ce à quoi, aux dires de l'actuelle critique littéraire, le néo-baroque se limiterait – ou, au contraire, à la création d'une nouvelle entité conçue en parfaite autonomie ? Si, en revanche, à la déconstruction ne succède aucune nouvelle construction, qu'advient-il ? Suspens, mettons-nous en suspension et laissons l'analyse faire le reste !

## 1. Mouvements baroques : l'harmonie du trompe-l'œil

### 1.1 Le visible

Est visible ce qui est décodé par le sens de la vue. Si, toutefois, le sens de la vue n'était qu'illusion, le visible ne serait à son tour que tromperie. C'est la question que se pose Margaret Llasera dans le chapitre qu'elle consacre à l'émergence et à l'évolution des sciences optiques au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup> : « Le sens de la vue, n'est-il pas le sens des apparences, le sens des illusions, et donc une source d'erreurs ? » (Llasera 53). Les Pythagoriciens, nous explique-t-elle, semblaient croire que l'œil émettait des rayons visuels donnant contours et substances à l'objet contemplé alors que les Démocritéens pensaient que l'œil captait des rayons émis par l'objet regardé (Llasera 54). Bien plus tard dans l'histoire, au XVI<sup>e</sup> siècle, Jean-Baptiste della Porta, suivi de Léonard de Vinci, compare l'œil au mécanisme de la chambre obscure, *camera obscura*, « dispositif d'optique conduisant à la formation d'une image réelle sur la rétine » (Llasera 53). Ces observations diverses laissent supposer que l'œil n'est qu'un simple fabricant de mirages, un trompeur d'apparences, et invitent à penser que le trompe-l'œil s'est peut-être mis à tromper pour se venger de la tromperie dont il avait lui-même, des siècles durant, été victime. Ainsi l'harmonieuse tromperie du trompe-l'œil ne serait-elle qu'une réplique à l'harmonieuse tromperie de l'œil trompeur. Suite à cette première mise en bouche (ou, devrions-nous dire, mise en œil) laissons nos sens entrer définitivement dans l'illusoire harmonie du visible.

#### 1.1.1 Les instruments d'optique

Le trompe-l'œil convertit « l'absence des objets en une quasi présence, [et] n'amène que la présence d'un nouveau réseau de signes, d'absences »<sup>42</sup>. Rendre visible (ou présent) signifie avant tout soustraire l'élément de l'état invisible (ou de l'absence) dans lequel il se déplace incognito, l'extraire de son obscurité pour le jeter dans un bain de lumière, l'éloigner de l'infini pour le faire entrer dans la sphère visuelle de l'observateur ou encore le dilater pour le

---

<sup>41</sup> Margaret Llasera, *Représentations scientifiques et images poétiques en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle* (Paris : CNRS Editions, 1999).

<sup>42</sup> Fernand Hallyn, « Holbein : la mort en abyme », *Onze études sur la mise en abyme* (Gent: Romanica Gandensia, 1980) 168.

mettre à portée des sens. L'invention d'instruments tels que le télescope<sup>43</sup> et le microscope, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, contribue largement à la concrétisation de ces tâches bien que la création du visible nous propulse bien plus loin dans le passé. En effet, en lisant le volume de Albert van Helden, « The Invention of the Telescope », publié dans *Transactions of the American Philosophical Society* en 1977, nous apprenons que, dès l'Antiquité, l'individu cherche à élargir son champ de vision à l'aide d'un long et mince tube (van Helden 9). L'auteur se réfère aux écrits d'Aristote (*Generation of Animals*) qui, sans aucune équivoque, confirment l'existence du tout premier ancêtre du télescope: « The man who shades his eye with his hand or looks through a tube will not distinguish any more or any less the differences in colours but he will see further » (van Helden 9). D'après Albert van Helden, ces premiers tubes amenaient le regard si loin ou rendaient le lointain si proche qu'ils étaient qualifiés de « polar sighting tubes », lunettes permettant de voir jusque dans les régions polaires (van Helden 9).

L'invention des premières lentilles courbes, confectionnées à partir de pierres précieuses polies, remonte elle aussi à l'Antiquité (van Helden 10). Il semblerait que, au Moyen Âge, pareille méthode ait été utilisée et appliquée sur des pierres moins rares. Divers écrits prouvent que des lentilles concaves étaient fabriquées en Italie au XV<sup>e</sup> siècle. Mais, toujours d'après Albert van Helden, ce n'est que vers 1600 que la lentille, montée à l'extrémité d'un tube semblable à celui utilisé dans l'Antiquité, introduit officiellement le télescope dans l'Histoire (« telescope », « perspective glass » ou encore « spyglass » en anglais) et permet à d'autres instruments fonctionnant sur un principe similaire tels que les jumelles (« binoculars »), les lunettes de correction (« spectacles »), la loupe (« magnifying-glass ») et le microscopie (« microscope ») de voir le jour. Jusqu'aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, la lentille bénéficia d'une réputation de « troubleur » de réalité et fut, pour cette raison, longuement boudée par tous ceux (et celles) qui s'intéressèrent à l'optique. Albert van Helden nous renvoie à Vasco Ronchi qui, dans son ouvrage, *The Nature of Light*<sup>44</sup>, qualifie le manque d'intérêt vis-à-vis des lentilles de « conspiration silencieuse » (van Helden 12). Ce « complot » expliquerait l'absence d'écrits sur l'utilisation des lentilles avant le XVI<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>43</sup> Pour plus de détails voir l'article de Albert van Helden, « The Invention of the Telescope », *Transactions of the American Philosophical Society* 67.4 (1977) : 5-28.

<sup>44</sup> Vasco Ronchi, *The Nature of Light* (London: Heinemann, 1970) 95.

date à laquelle la fascination exercée par la magie finit par effacer les différends entre théoriciens et praticiens :

The bridge between the theoretical and the practical – between contemplative knowledge and knowledge applied to more practical ends – is to be found [...] in the various aspects of magic, which experienced a revival in the Renaissance. [...] We find the first references to the powers of lenses and mirrors in the writings of such Renaissance magi as John Dee (1527-1608) and Giovanbaptista Della Porta (ca. 1535-1615). (van Helden 12)

Si, au fil des siècles, l'aspect « fauteur de trouble » et « marchand d'illusion » des verres effraya et déranga fortement, il sut séduire le baroque, friand de mirages en tous genres, et subjuguier Jeanette Winterson quelques siècles plus tard. Il ne fait l'ombre d'un doute que ces fabricants de visible, télescope et autres instruments d'optique, jouent un rôle capital dans la thématique de l'œuvre wintersonienne. En effet, il n'est pas rare que l'œil et le corps des personnages se muent en lunettes astronomiques et concentrent leur force oculaire sur un orifice ou une lentille unique. Dans *Sexing the Cherry* par exemple (19-21), le monocle de l'éléphant Samson semble rappeler au lecteur que, pour rapprocher idéalement le lointain observé de l'organe observateur, la lentille du télescope doit impérativement se concentrer sur un seul œil car lorsque deux yeux entrent simultanément en action, deux pôles scrutateurs réclament (et reçoivent) satisfaction ce qui implique une scission systématique de l'élément observé. Touchée, la cible visée par le regard rebondit équitablement jusqu'aux deux globes oculaires de départ. De même, dans l'un des derniers chapitres de *Sexing the Cherry*, la puissance du télescope est clairement déclarée supérieure à celle des jumelles. Nous apprenons que les parents de Nicolas Jordan n'ont pas les moyens (financiers) d'acheter un télescope et que Nicolas doit, pour cette raison, se contenter de jumelles : « Parents can't afford a telescope. Has a book instead on how to navigate by the stars, and a pair of binoculars on a khaki strap » (128). Le principe d'observation par le trou unique renvoie, comme l'indique par ailleurs le titre donné au procédé de Brunelleschi<sup>45</sup>, « peepshow », à la pratique du voyeurisme. Le voyeurisme appelle à la création d'un visible individuel. Attentif, l'œil du personnage observe sans être vu et extirpe, pour lui seul, une portion de visible de son obscurité : « Press your eye to the keyhole and you can see us, one by one, swiving at the perfect match of dactyl and spondee » (AL 74) ; « At night, when they crept by her own room

---

<sup>45</sup> Voir à cet effet Michael Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986) 32.

in their black clothes, they peeped through the keyhole to check that she was dead » (*AL* 159). Aussi, en nous invitant à raviver les expériences optiques du passé, les personnages wintersoniens attirent-ils notre attention sur un regard qui s'exerce au présent et à l'abri des autres regards. Regard de l'œil unique qui, sans être surpris, scrute avidement la scène d'un tableau exposé sur une paroi de musée réel ou imaginaire. Un œil ouvert qui se penche sur des yeux fermés ou détournés : Picasso observe Handel dans son sommeil (*AL* 81), Ali(x) épie son amante en compagnie de son époux (*TPB* 92), Lothario surveille Elgin et sa fiancée (*WotB* 169), la femme aux chiens étudie minutieusement du regard la physionomie de Jordan endormi (*StC* 123). Regard d'un œil qui, voyeur incognito, scrute la scène d'un tableau par l'ouverture d'un disque visible ou invisible qui laisse filtrer un premier fil de perspective dont nous analyserons, en détail, la mutation dans les chapitres qui suivront.

Les sens, qualifiés de « special senses » dans *Written on the Body* (133), laissent supposer l'existence de lentilles spéciales, « special lenses », auxquelles les personnages recourent pour percevoir l'impalpable, l'invisible ou encore l'inaudible. Pour le/la narrateur/narratrice, Lothario, l'œil agit comme une pastille magique rendant la vue à celui/celle qui l'aurait perdue. Dans les deux pages consacrées à l'œil, un appel est lancé aux yeux verts de Louise afin que le regard de celui/celle qui se languit de ne plus pouvoir regarder soit réactivé : « Green-eyed girl, eyes wide apart like almonds, come in tongues of flame and restore my sight » (*WotB* 139).

Lorsqu'ils s'appêtent à devenir lentilles, les yeux se dilatent, « wide-eyed » (*GS* 54). Ils sont comparés à des cratères remplis de lune, « eyes like craters, moon filled » (*GS* 186). Ils s'illuminent tels des réverbères de rue luttant contre l'obscurité à la tombée de la nuit, « her eyes lit up like a couple of sodium street lamps » (*TPB* 142). Ils captent et pompent l'énergie des rayons solaires intensifiés par l'éblouissante blancheur de la neige. L'œil fait le plein d'énergie avant d'agir en télescope autonome : « Was it the weak sun magnified by the snow that put a yellow glaze on the dirty streets? I could not get the yellow out of my eyes. I did not have jaundice, and this was not the sickly, sticky yellow of disease, but a firm clean drag of bright, over the optic nerve » (*AL* 177).

La volonté de distendre la perception et de rendre l'œil télescope hante également des personnages tels que Samuel dans *Gut Symmetries*. Celui-ci exprime le souhait de voir tout ce qui peut être vu. En lisant : « What Papa wanted was to widen the gateways of perception. To see as much as it was possible to see while inside the limitations of consciousness » (183), le lecteur a l'impression de l'observer en pleine action, tirant mentalement sur le nerf optique pour pousser l'œil aux limites de son pouvoir. De même, dans le premier chapitre, Alice avoue l'existence d'yeux télescopes voire loupes, « seeing like a bug, everything too large » (25). Dans la scène précédant l'accouchement de Uta, malgré l'éclat stellaire environnant, « stellated brightness » (93), le flou s'empare du décor. La jeune femme est prise de vertiges et ne pouvant décrypter les formes et bruits autour d'elle, elle ajuste sa rétine en télescope : « She strained her eyes, she tried to make a telescope of her retina, to track the quick flashes as they moved » (93).

Il arrive parfois que la lunette initie l'œil avant de se retirer de la scène. L'un des passages de *The PowerBook* illustre admirablement ce processus. Dans le chapitre *View* (85-116), au titre plus que révélateur, nous retrouvons Ali(x) à Naples où séjourne son amante en compagnie d'un homme qui, nous l'apprenons quelques pages plus loin, est son époux. Alors que la jeune femme entre dans un magasin faire des emplettes, l'homme, resté à l'extérieur, introduit une pièce de monnaie dans un télescope (92). Il s'en éloigne presque aussitôt et dirige son regard vers l'immensité de l'espace environnant : « Then he went and put a coin in the telescope. [...] Finding nothing to interest him, he switched off and stared into space » (92). Le plus fulgurant est que les lignes qui précèdent la référence à la lunette insistent sur le déplacement actif des yeux et annoncent l'ouverture à venir de la lentille oculaire vers l'« infiniment lointain ». En effet, l'homme commence par regarder l'heure à sa montre dont le verre pourrait magnifiquement faire office de lentille : « Then he checked his watch<sup>46</sup> »

---

<sup>46</sup> Notons que le terme anglais, « watch », appelle le porteur de la montre au regard, « watch (me) ! », alors que le terme français, « montre », dirige l'objet porté vers le regard d'autrui, « montre-moi/show (me) » ! Regardé, l'objet regarde à son tour (« watch me and I'll be watching you »). D'invisibles regards se croisent. Dans le passage cité, notons également l'emploi du verbe « to check » moins pertinent que le verbe « to look at/into » qui aurait permis au lecteur de retracer le déplacement de l'œil jusqu'au cadran de la montre voire jusqu'aux entrailles du mécanisme (ce qui est le cas dans *TPB* : « ...looked into the clock », 145). Il est également intéressant de faire remarquer que si le port d'autres objets (par exemple de bijoux) recouvre le cadran horaire, l'œil réclame l'ajout d'un deuxième verre : « [...] the studded watch that couldn't possibly tell the time to anyone without a magnifying glass » (*WotB* 31). Soulignons enfin que, lorsque le verre de la montre se brise, les yeux rejettent le visible et se ferment comme par automatisme : « closed eyes and broken watch » (*TPB* 152).

(92). Suite à ce premier geste, il met ses lunettes de soleil. De nouveaux verres viennent ainsi se superposer directement à l'œil : « Then he put on his sunglasses » (92). C'est alors que, parfaitement équipé, l'œil s'incline vers le port situé en contrebas : « Then he went to look down over the harbour » (92). En suivant ce parcours oculaire, nous comprenons que les yeux se livrent à une sorte de rodage et procèdent, à petite échelle, à diverses vérifications avant de se muer en télescope géant. Ils sont huilés et ajustés. Puis, muni de son œil télescope, l'homme dirige son regard vers l'immensité du ciel : « [...] he switched off and stared<sup>47</sup> into space » (92). A ce moment précis, sa femme sort de la boutique en souriant. L'observation de la scène conduit Ali(x) à la comparer à une « star » de cinéma : « You came out of the shop and smiled like a movie star » (92). Le fait qu'Ali(x) espionne le couple, sans être vue, mérite également notre attention puisque l'œil-espion, que nous pourrions traduire par « spy glass », renvoie à l'un des termes utilisés au XVII<sup>e</sup> siècle pour désigner le télescope (van Helden 19). Nous retrouvons l'œil agent secret, dans *Gut Symmetries*, au moment où Stella exprime le souhait de lancer ses yeux sur les traces de Jove, le mari trompeur : « Give me a drill. I will bore in his shoes and spy on him as he walks. Eyes beneath the pavement will be watching him » (30).

Il est intéressant de noter que la portée de l'œil-télescope excède parfois la magnitude de la lunette astronomique. Lorsque par exemple, dans *Gut Symmetries*, Alice évoque la croisière d'observation de la comète Kohoutek à laquelle, enfant, elle prit part en compagnie de ses parents, son œil parvient, non sans effort, à voir ce que les astronomes et leurs télescopes ne discernent pas (72). Elle admet, tout d'abord, que les mauvaises conditions météorologiques réduisent la visibilité, « Unfortunately the weather was so bad that most of the adults found their best visions in a champagne bottle » (72), et avoue son incapacité à tracer une frontière entre ciel et mer, « [...] I could not see where the black of the sky and the black of the water changed into each other » (72). Suite à ces aveux, elle se demande si une petite fille peut voir ce que les astronomes ne repèrent pas : « What can a little girl see that astronomers and telescopes cannot? » (74). Et quelques lignes plus bas, elle apporte une réponse positive à la question : « [...] in the dark, watching the thin silver line speed away [...] » (74). Bref, Alice perce l'obscurité et rend visible ce qui pour les profanes reste plongé dans la nuit. L'œil, son œil, est plus puissant que n'importe quel autre appareil.

---

<sup>47</sup> Notons par ailleurs que le verbe anglais « to stare » porte l'étoile, « star », en blason.

Il en va de même de l'œil-télescope de Patrick dans *The Passion*, le plus vigoureux de tous les télescopes de la fiction wintersonienne. Dès les premières pages du roman, le narrateur Henri nous raconte l'histoire de l'œil fantastique de son ami Patrick, prêtre défroqué à l'œil perçant, « de-frocked priest with the eagle eye » (15). Dans l'avant-dernier chapitre, suite au décès de Patrick en Russie, Henri se souvient des féroces visions de son ami, « wild sightings » (107), et nous livre la version des faits tels que contés par Patrick. Les passages les plus révélateurs sont marqués en gras par nos soins :

He had told us the story of **his miraculous eye** and when he had first discovered it. It was on a hot morning in County Cork and the church doors were wide open [...]. Patrick was preaching a fine sermon about Hell and the perils of the flesh and **his eyes roamed** the congregation; at least his right eye did, he found that **his left eye was focused three fields away** on a pair of his parishioners who were committing adultery under God's Heaven while their spouses knelt in church. After the sermon, Patrick was deeply perplexed. Had he seen them or was he like St Jerome and subject to lustful visions? [...] There was a woman of the parish, very devout with a bosom that preceded her, and Patrick found by standing in his little manse **he could see straight into her bedroom without any vulgar telescope**. He did look occasionally, just to check that she wasn't in sin. He reckoned, after all, that the Lord must have granted him **this eye for some righteous purpose**. [...] **Could he see us now? Could he look down** from his place next to the Blessed Virgin and see us walking away thinking of him? Perhaps **both his eyes were now far-sighted**. I wanted him to be in Heaven [...] I wanted him **to see us home**. (TP 107-108)

Il convient également de faire remarquer que l'œil télescopique de Patrick pérégrine progressivement jusqu'à l'œil d'Henri à tel point qu'il s'y incruste et finit, une fois Patrick décédé, par y élire définitivement domicile. Les premiers signes de ce transfert apparaissent lorsqu'Henri explore la maison de la Dame de Pique à la recherche du cœur de Villanelle (119-120). Malgré l'obscurité dans laquelle sept des huit pièces traversées sont plongées, Henri parvient à donner une description très précise des lieux. Le fait qu'il mentionne la présence de la lumière à son entrée dans la cinquième pièce, « in the fifth room a light burned » (119), nous permet de déduire que le reste de la demeure baigne dans le noir. En prenant part à la visite guidée, le lecteur a l'impression d'être éclairé et mené par l'œil-caméra d'Henri. L'objectif, telle une torche fixée sur le casque d'un mineur, envoie un faisceau de lumière guider les pas du visiteur dans les sombres galeries arpentées. De même, dans les dernières lignes du roman, Henri nous confie que, du haut du rocher sur lequel l'hôpital psychiatrique de San Servelo est perché, il parvient à voir les lumières des bateaux. A l'intérieur de la même phrase, le rideau se lève sur Patrick dont l'œil miraculeux vogue

jusqu'aux ruelles de Venise, erre sur la Place Saint-Marc et introduit Henri dans le détail de la scène. Le rocher, de par sa hauteur, représente un emplacement idéal qui, automatiquement, incite le télescope à entrer en action. Il est clair que Patrick, décédé, ne peut être physiquement présent. Par conséquent, le fait qu'Henri scrute avec autant de précision ce que l'œil nu ne peut détecter seul indique que l'œil télescopique de son ami est devenu sien :

I can see the lights on the boats and Patrick, who is still with me, can see into St Mark's itself. His eye is still marvellous, especially so since walls no longer get in the way. He describes to me the altar boys in red and the Bishop in his crimson and gold and on the roof the perpetual battle between good and evil. The painted roof I love. (TP 159)

L'œil de Patrick ne déteint pas uniquement sur celui d'Henri. Il se glisse invisiblement dans le récit et oriente, en parfait guide de lecture, le globe oculaire du lecteur. Caméra textuelle, il montre ce qui doit être lu. De par l'emploi fortement récurrent du terme « focus » dans son article « *The Passion: Storytelling, Fantasy, Desire* »<sup>48</sup>, Paulina Palmer confirme les pouvoirs focalisateurs d'une fiction excessivement révélatrice : « Henri focuses attention on [...] (104) ; « [...] the focus of narrative interest », « the focus of narrative attention » (105) ; « the focus shifts from [...] », « a focus on the rhetoric of storytelling [...] (106) ; « the focus placed on storytelling [...] », « The focus on the fantastic [...] » (108). Dirigée par l'auteure, la caméra textuelle choisit ses mouvements et ses gros-plans. Le lecteur se contente de les subir. Sans aucune participation oculaire (active) de sa part, sa rétine est aiguillée vers d'autres rivages. A la fin du premier chapitre de *The Passion*, par exemple, la lunette narrative s'éloigne d'Henri, quitte le port de Boulogne et plonge sur les canaux labyrinthiques de Venise où réside Villanelle. Soulignons cependant que la lentille revient régulièrement à sa première matière d'exposition. Si, dans le premier chapitre, elle se concentre sur Henri, dans le deuxième sur Villanelle, dans le troisième sur Henri et Villanelle, elle revient, dans le quatrième et dernier chapitre, au seul et unique personnage d'Henri. Peu importe que les faits relatés aux deux extrémités du roman se situent à vingt ans d'écart puisque c'est le narrateur, et non uniquement la vie qu'il vit, qui reste la principale surface d'exposition. D'une part,

---

<sup>48</sup> Paulina Palmer, « *The Passion: Storytelling, Fantasy, Desire* », Helena Grice, Tim Woods (eds.), *I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998) 103-117. Signalons que Paulina Palmer utilise le terme « focus » sans aucune allusion au télescope. Malgré cette absence d'association, le mot conserve sa valeur sémantique (de base) et attire notre œil sur l'éventuelle focalisation d'une lentille sous-jacente.

cette focalisation répétitive entretient l'excès. D'autre part, elle instaure un effet de permanence, créant un réseau de correspondances entre les chapitres, qui n'est pas sans rappeler la notion d'« éon » introduite par Eugenio d'Ors dans sa définition du baroque ou encore le « pli infini » – ce pli qui ne finit jamais de se plier, de se déplier et de se replier – mentionné par Gilles Deleuze. Cet incessant retour au connu soutient l'harmonie dans ses efforts d'affichage et participe de la teneur baroque du texte wintersonien. C'est grâce à ce type d'intervention que le baroque franchit ses limites historiques et se mue en substance transhistorique, en véritable « éon ». « Ce sont les mêmes traits pris dans leur rigueur qui doivent rendre compte de l'extrême spécificité du Baroque, et de la possibilité de l'étendre hors de ses limites historiques [...] le Baroque invente l'œuvre ou l'opération infinies » (Deleuze, *Le pli* 48). Toutefois, il convient de signaler brièvement que la répétition (du même), ce que la focalisation « en boomerang » est, est un phénomène à double tranchant. En effet, si elle renforce bel et bien le niveau de saturation du texte – et œuvre, par ce biais, à la constitution de l'harmonie – elle agit également en élément perturbateur puisque, à chaque irruption, elle interrompt et casse le « texte-maître » qui ne pourra reprendre avant qu'elle ne revienne au point d'observation de départ. Nous reviendrons sur les pouvoirs de dislocation (et de mise en suspension) de la répétition dans le chapitre sur la dysharmonie de l'anamorphose. Contentons-nous, à ce stade de l'étude, de souligner l'outrance qu'elle entraîne.

L'accumulation d'éléments fantastiques renforce, elle aussi, les propriétés du télescope narratif déployé puisqu'elle décuple notre force de vision et nous entraîne au-delà d'un texte de base dont nous nous serions contentés si l'auteure n'avait pas quitté le réel. « The focus on the fantastic is accumulative and bizarre events increase in number as the narrative progresses » (Palmer 108). Grâce à l'œil miraculeux de Patrick, grâce aux pieds palmés de Villanelle, grâce aux bulbes de tulipe greffés sur les parties génitales de la petite Ali(x) dans *The PowerBook*, grâce à tous les autres éléments magiques que l'auteure entretisse dans le réel de ses mots, nous dépassons les limites de l'apparent visible, de ce que la fiction daigne nous faire voir, et transgressons les frontières de la banalité<sup>49</sup>. D'un mot, la lentille

---

<sup>49</sup> A cet effet voir également l'article de Jean-Michel Ganteau, « Post-Baroque Sublime? The Case of Peter Ackroyd », *Miscelanea: A Journal of English and American Studies* 22 (2000) : 22-44. En référence aux personnages de *English Music* de Peter Ackroyd, de *Nights at the Circus* de Angela Carter, de *The Passion* et *Sexing the Cherry* de Jeanette Winterson, Jean-Michel Ganteau écrit : « [...] those amphibious creatures of

télescopique de l'élément fantastique dilate la pupille et invite l'œil à osciller entre (science)-fiction et réalité, entre Histoire et fiction, entre vérité et mensonge. L'affichage de l'excès par l'élément fantastique rappelle la porosité des frontières entre Histoire réelle et histoire fictive, entre « la fictionnalité de l'histoire et l'historicité de la fiction »<sup>50</sup>, ce que Paulina Palmer souligne dans le passage qui suit :

The focus on the fantastic is accumulative and bizarre events increase in number as the narrative progresses. The distinction between history and fiction is blurred not only by the stories the individual characters recount but also by the phrase which acts as a refrain to them: « I'm telling you stories. Trust me » ([*TP*], 5). Repeated at intervals throughout the text, it emits contrary messages to the reader. The emphatic use of the « I » persona, combined with the imperative « Trust me », have the effect of convincing us of the veracity of the speaker's account, but this assumption of truth is undercut by the ambiguity of the word « story » which can signify either a factual account or, alternatively, a tissue of fiction and lies. Our uncertainty about the precise nature of the story increases its fascination by raising the crucial question: Is it fact or fiction? Truth or lies? (Palmer 108-109)

Ces techniques signalent au lecteur qu'en superposant des mondes que d'autres séparent, Jeanette Winterson refuse l'unicité de l'un par rapport à l'autre et reconnaît, par ce biais, la nature trompe-l'œil de l'élément exhibé. Bref, l'un ne peut être sans l'autre. Et si l'un n'est pas, l'autre n'a plus aucune raison d'être. Dans *Art Objects*, Jeanette Winterson écrit : « People like to separate storytelling which is not fact from history which is fact. They do this so that they know what to believe and what not to believe. This is very curious » (*O* 93). C'est, dans *The Passion*, au moment où l'œil télescopique de Patrick passe à l'acte que l'histoire réelle et l'histoire fictive se mêlent le mieux et que le pouvoir oculaire connaît son plus grand excès. En effet, lorsque le lecteur prend connaissance du changement d'orientation professionnelle du personnage – démission de la fonction de prêtre pour entrer au service de l'armée napoléonienne – il devient témoin de l'abandon historique de la religion au profit de l'Etat<sup>51</sup>. Si nous nous replongeons, un bref instant, dans l'épisode fictif,

---

ambiguity underline the limits of the phenomenal world of realism, introduce a distinct note of fantasy or magic into the text and contribute to the euphoric proliferation of extraordinary elements and occurrences that decorate a world richly ornamented with grotesque textual carvings highly reminiscent of a baroque atmosphere » (25-26).

<sup>50</sup> Christine Reynier, « L'art paradoxal de Jeanette Winterson », *Etudes anglaises* 2 (1997) : 187.

<sup>51</sup> Voir à cet effet l'article de Scott Wilson, « Passion at the End of History », Helena Grice, Tim Woods (eds.) *I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998)

nous constatons que, en compagnie du Général Hoche dont l'œil se heurte aux limites de l'humainement visible, Patrick ajuste son globe oculaire en lunette et déchiffre les faits et gestes du camp ennemi situé à des milles du point d'observation :

In 1799, when Napoleon was still vying for power, General Hoche [...] had landed in Ireland. [...] During his stay he heard a story about a certain disgraced priest whose right eye was just like yours and mine, but **whose left eye could put the best telescope to shame**. Indeed he had been forced out of the church for squinting at young girls from the bell tower. What priest doesn't? But in Patrick's case, thanks to the **miraculous properties of his eye**, no bosom was safe. A girl might be undressing two villages away, but if the evening was clear and her shutters were back she might just as well have gone to the priest and lain her underclothes at his feet. [...] Hoche [...] took Patrick drinking till the man could hardly stand, then half-walked, half-carried him to a hillock that afforded a clear view across the valley for some miles. [...] Out of courtesy to his host Patrick forced himself to follow the sweep of Hoche's arm [...] then he propped himself forward, **screwed up one eye**, and [...] said, 'Would you look at that now?' [...] **Hoche could see nothing but he knew what Patrick could see**. He had paid a tart to undress in a field some fifteen miles away, and placed his men at regular intervals with their red flags. [...] From there [Boulogne] he [Patrick] **could look out across the Channel** and report on the whereabouts of Nelson's blockading fleet and warn our practising troops of any English threat. (TP 21-22, nous marquons en gras)

Patrick voit déjà ce que Hoche ne verra que dans les heures, les jours, qui suivent l'observation. De manière analogue, l'œil de Napoléon cherche à cibler une Histoire qui n'existe pas encore. En effet, Henri décrit un Empereur petit, pâle, lunatique et à l'œil tourné vers l'avenir : « short, pale, moody, with an eye to the future and a singular ability to concentrate » (12). Notons également, dans l'un des passages de *Gut Symmetries* (78), la présence d'un prêtre catholique dont le nom, Rohr – tuyau, tube ou lunette astronomique en allemand – métamorphose le personnage en télescope et lui confère le pouvoir de voir au-delà de toute limite oculaire. Replaçons-nous brièvement dans le contexte du roman. De religion juive, Samuel est forcé, à l'approche de la guerre, de quitter l'Autriche et de fuir en Amérique. De nationalité allemande, sa femme Uta choisit, elle, de rester sur place et de simuler officiellement un divorce afin de vendre en toute légalité les biens de Samuel et de gagner l'estime des autorités (et de l'église). Elle y parvient sans aucun problème. En effet, contre toute attente, Father Rohr approuve pleinement ses faits et gestes : « She filed for divorce, which won her the approval of the authorities, and of her Catholic priest, Father

---

61-74. « It [Henri's narrative] tells the story not only of the Napoleonic wars but also of the move from the religious to the secular state, particularly through the figure of Patrick, the defrocked Irish Priest [...] » (66).

Rohr » (78). L'acquiescement de l'ecclésiastique ouvre les lentilles d'un télescope porté en médaillon dans un nom qui révèle clairement ce que le régime de l'époque croyait (et aurait voulu) voir. Derrière l'acquiescement s'articulent les paroles inaudibles de celui qui pense pouvoir anticiper les formes du lendemain d'une histoire encore invisible.

Ajoutons à ces remarques que l'œil-télescope zoome non seulement sur l'avenir mais également sur le passé. Dans *Written on the Body*, Lothario voit à travers Louise ce qu'il a déjà vu et vécu : « The odd thing about Louise, being with Louise, was déjà vu. I couldn't know her well and yet I did know her well » (82). Le télescope pivote et, comme par enchantement, ranime ce qui s'est évanoui dans le lointain du passé. De même, dans *Gut Symmetries*, les yeux de la grand-mère d'Alice se sont retirés au plus profond du crâne. La narratrice souligne leur aptitude (en veilleuse) à voir ce qui a été laissé derrière : « [...] her eyes had receded so far into her hollow skull that from the camouflage of her thin hair she should have been able to see backwards » (151).

Au seuil de sa mutation, l'œil s'équipe parfois de verres<sup>52</sup> alibis. Occasionnellement invisibles<sup>53</sup>, les lunettes de correction portées par les personnages ne corrigent que rarement la vue. Elles se contentent de fournir un prétexte au porteur. Notons qu'équipé de lunettes, l'œil n'œuvre jamais pour autrui. Il se limite à l'élargissement de sa propre perception. C'est, entre autres, ce que le passage de référence aux lunettes-télescope/microscope des parents adoptifs d'Ali(x) s'efforce de démontrer (*TPB* 145). En effet, les lunettes grâce auxquelles la mère regarde au loin et celles grâce auxquelles le père scrute l'« infiniment minuscule » de l'intérieur – « My mother looked away, my father looked into the clock » (145) – brouillent la visibilité d'Ali(x) dès qu'elle les emprunte. Il est clair que seuls les yeux ajustés affichent ce qui mérite d'être vu<sup>54</sup>. Les autres ne révèlent que des détails de moindre importance. Celui

---

<sup>52</sup> Rappelons l'importance que prirent les lunettes de correction au XVII<sup>e</sup> siècle. Les tableaux de maître tels que *Der Brillenverkäufer: der Gesichtssinn* (*Le vendeur de lunettes : la vue*, vers 1625) de Rembrandt l'illustrent magnifiquement.

<sup>53</sup> Dans l'expression, « glassy eyes », les lunettes s'effacent et vitrifient la surface de l'œil : « behind the glassy eyes of the Chief Accountant » (*TPB* 168).

<sup>54</sup> De même, dans *Gut Symmetries*, inaptes à photographier clairement les tableaux de Jackson Pollock, les yeux de l'enfant Stella anticipent son rejet de l'artiste. En effet, devenue adulte, la narratrice nous confie qu'elle n'apprécie guère le peintre : « 1947. The year I was born and the year that strange Wyoming-born Pollock

qui ne porte pas de lunettes adéquates regarde au mauvais endroit. Soulignons la récurrence du verbe « to look for/in/away/into » que nous rehaussons de gras dans les lignes qui suivent :

It was bedtime and my father was winding the clock. [...] ‘You won’t be able to find the treasure.’ ‘Will I be too old **to look for** it?’ ‘No, but you’ll **be looking in the wrong place.**’ ‘Why doesn’t everyone find the treasure?’ ‘Some people say there’s no such thing.’ ‘That’s because they’ve never found it.’ ‘And other people **don’t know where to look.**’ My mother and father both wore spectacles. I took my mother’s off her nose and tried to see through them. The world was blurred and strange. ‘I can’t see anything through these. Can you?’ My mother **looked away**, my father **looked into** the clock. (*TPB* 92)

L’œil, uni au verre, agit donc en télescope. Par conséquent, le fait que l’éléphant de cirque, Samson, porte un monocle (*StC* 19), que les lunettes de Jacqueline soient déclarées clownesques, « her spectacles clownish » (*WotB* 25), ou encore que l’épaisseur de la vitre du train conduise l’œil des passagers, Picasso et Handel, aux portes de la galaxie solaire, « sun magnified through thick glass » (*AL* 153), n’étonne guère. Ajoutons toutefois que les lunettes clownesques de Jacqueline introduisent le pouvoir télescopique du cirque dans la fiction. En effet, le clown, symbole d’une caricature présentée aux spectateurs du chapiteau, grossit le réel pour mieux pouvoir en rire. Nous voyons l’invisible « se visibiliser » au travers de la lunette que ses exagérations verbales ouvrent inévitablement et au travers de la bouche qu’il étire indéfiniment dans les pluies d’un rire qu’il sert au public. Ce même rire effrite les couches d’une épaisse façade de maquillage blanc. Comment, alors, ne pas songer à la tirade du clown Buffo, dans *Nights at the Circus*<sup>55</sup> de Angela Carter, qui nous explique superbement que dans le tremblement qui le secoue, le clown lève la herse d’une forteresse invisible à l’intérieur de laquelle se dissimulent les traits de tous ceux et celles qui, avant de se réfugier dans l’invisible, étaient, à un moment ou à un autre du passé, particulièrement fiers d’être visibles :

Often, d’you see, we take to clowning when all else fails. Under these impenetrable disguises of wet white, you might find, were you to look, the features of those who were once proud to be visible. You find there, per example, the *aerialiste* whose nerve has

---

exhibited his Action Paintings in New York. Papa took me to the opening and it was no disadvantage that my eyes could not yet focus » (125).

<sup>55</sup> Angela Carter, *Nights at the Circus* (London: Vintage, 1986).

failed; the bare-back rider who took one tumble too many; the juggler whose hands shake so, from drink or sorrow, that he can no longer keep his balls in the air. (Carter 119)

Dans les romans de Jeanette Winterson, il n'est pas rare que les vitres des fenêtres se muent en puissantes lentilles. La transformation des baies vitrées en télescopes, à laquelle nous assistons dans les dernières lignes de *Written on the Body*, l'illustre parfaitement. L'œil a dérobé la lune et les étoiles au firmament. Arrachés à leur présentoir céleste, les astres déambulent aux côtés de l'observateur : « The walls are exploding. The windows have turned into telescopes. Moon and stars are magnified in this room » (190). Dans *Art and Lies*, l'accent est mis non seulement sur l'exposition oculaire de Picasso à la vitre-lentille du compartiment de train (153) mais encore sur l'utilisation qu'elle fait de son télescope personnel. Le texte mentionne que, enfant, Picasso portait d'épaisses lunettes et que sa mère craignait que les verres ne défigurent la fillette : « her mother [...] now fretted that she would lose her looks<sup>56</sup> behind thick spectacles » (39). Quelques pages plus loin, Picasso mentionne elle-même le télescope sur lequel elle appose son œil : « I put my eye to the telescope and regarded you » (45). Par conséquent, la pupille de l'enfant a quitté les verres (épais) des premières lunettes et s'est réfugiée derrière les lentilles du télescope. La jeune femme semble même interioriser l'amplification à laquelle elle se prête. En effet, ce n'est certainement pas un hasard si, lors de l'auscultation qu'elle est contrainte de subir, le stéthoscope est le premier instrument utilisé par le médecin (48). L'intervention d'un tel amplificateur, créateur d'audible et de visible<sup>57</sup>, se révèle tout à fait logique sur une personne aussi télescopique que Picasso dont le cœur est ultérieurement associé à un « baroscope » (73). Le stéthoscope double et confirme l'intensité préalablement acquise.

---

<sup>56</sup> Notons l'emploi, fort intéressant, de la locution verbale « to lose her looks ». Elle renvoie ici à ce à quoi la jeune Picasso ressemble, « the way she looks », ou plus exactement au jugement porté par le regard extérieur sur son apparence physique, « the way people look at the way she looks ». Cependant, lorsque, quelques pages plus loin, nous apprenons qu'en quittant les épaisses lunettes, Picasso développe une immense force télescopique, nous comprenons que l'expression, « to lose her looks behind thick spectacles », ne renvoie pas uniquement à la perte d'une apparence jugée « décente » par la communauté sociale mais souligne également le musellement des sens ordonné par la cellule familiale. Bref, « to lose her looks » signifie avant tout être forcé de perdre son propre regard et ne plus percevoir le monde environnant.

<sup>57</sup> Aussi curieux que cela puisse paraître, le stéthoscope est à la fois créateur d'audible et de visible. Un passage de *Sexing the Cherry* nous le confirme. L'héroïne du XX<sup>e</sup> siècle évoque, à la fin du roman, la cécité de son père face à la femme qu'elle est réellement. Elle déclare que les choses seraient différentes si, muni d'un stéthoscope, il prenait le temps d'écouter les battements de son cœur. Il serait alors en mesure de voir celle qui sommeille en elle : « [...] Not if he listened to my heartbeat with a stethoscope. He'd run out of the room holding his head. He'd see her, the other one, lurking inside » (145). De même, dans *Art and Lies*, Handel déclare que la lumière peut être à la fois vue et entendue : « Light seen and heard » (26).

Notons également que le télescope de la fiction wintersonienne se confond, à plus d'une reprise, avec le corps du personnage. S'il ne l'occupe pas intégralement, il s'en accapare goulûment une partie. Dans *The PowerBook*, l'esprit présente les contours d'un espace courbe : « curved space » (94). Dans *Gut Symmetries*, la taille de la mère d'Alice exhibe une forme arrondie : « her waist was curved » (58). Dans *Written on the Body*, le corps de Louise révèle des formes convexes et concaves : « [...] the curve of your back, the concurve of your belly » (117). L'os de la clavicule, élément récurrent dans la fiction wintersonienne<sup>58</sup>, présente une courbe à double face : « The clavicle or collar bone: the clavicle is a long bone which has a double curve » (129). A tendance convexe ou concave, corps et esprit rappellent le télescope galiléen<sup>59</sup> muni, contrairement au télescope « képlérien », de lentilles convexes (d'objectif) et concaves (de l'œil) : « [...] the so-called Galilean telescope (consisting of a convex objective lens and a concave eye lens) was invented before the so-called Keplerian version (consisting of two convex lenses) » (van Helden 16). Dans *Art and Lies*, grâce au corps diaphane d'un nouveau-né, provisoirement utilisé comme télescope par le médecin accoucheur, le regard du lecteur se penche furtivement sur un extérieur plus lointain. L'homme maintient le corps du bébé, progressivement irradié par les rayons lumineux, à hauteur de la fenêtre jusqu'au moment où, aveuglée par une trop grande luminosité, la lentille se referme. Les rideaux sont tirés :

The baby was translucent when born. The doctor held him up against the window and watched the light dappling the tiny liver. The baby was beautiful and for a moment the doctor found himself looking through a lens into an unacknowledged world. But the sun was too bright and he was obliged to close the curtains. (AL 16)

Signalons qu'à l'instar des personnages, les mots subissent eux aussi l'influence du télescope, du microscope ou de la loupe. Raccorder une deuxième entité lexicale à la première, par exemple, revient à la distendre, à la grossir, à l'ouvrir sur une deuxième qui, sémantiquement parlant, ne présente aucun lien apparent avec elle. En regardant par la lunette du trait d'union, le premier élément du couple en formation voit surgir son compagnon de texte. Dans les lignes qui suivent, nous ne retenons que les composés à teneur oculaire ou stellaire car n'est-ce pas collé à la lentille du télescope que l'œil rend l'étoile

---

<sup>58</sup> « The bolts of his collar bone moved her »; « [...] fractured my collar bone » (AL 81, 156) ; « You kissed my collarbone » (TPB 56).

<sup>59</sup> Notons à cet effet la brève apparition de Galileo Galilei dans *Art and Lies* (54).

visible ? La fiction wintersonienne rappelle que, visible, l'étoile pénètre l'œil et envahit l'intérieur du corps : « Louise, stars in your eyes, my own constellation. [...] I should have trusted you but I lost my nerve » (*WotB* 187). « I lost my nerve » : Clin d'œil au nerf optique ?

Les entités lexicales, « angry-eyed » (*GS* 138), « hollow-eyed » (*GS* 21), « burnt-eyed » (*GS* 82), « squint-eyed » (*TPB* 137), « goggled-eyed » (*StC* 73), « star-dust » (*GS* 215), « star-flung » (*GS* 210) ou encore « star-reflected » (*GS* 208) montrent clairement que l'œil lève le voile sur l'intérieur des personnages et qu'il se fait tube par l'intermédiaire du trait d'union. En effet, « angry-eyed » entraîne le lecteur dans les coulisses du globe oculaire et révèle un état de colère bien plus large que ce que la surface (de l'œil) regardée expose. Sans la lunette suggérée par le mot composé, le lecteur n'aurait pu jauger aussi précisément l'ampleur des sentiments du personnage. Sur le même modèle, « hollow-eyed » met l'accent sur la force du vide, du creux, dans lequel le personnage flotte. « Burnt-eyed » indique, pour sa part, l'intensité du feu de la lumière dont l'œil a été saisi. Soudée à l'étoile, « star », l'entité lexicale est condamnée à l'enflure car, en suspension dans l'immensité du firmament, l'astre ne peut que magnétiser, étirer et grossir. « Star-dust » met l'accent sur la composition stellaire de l'individu. Né poussière, l'être reviendra à la poussière. « Star-flung », pour sa part, caractérise le corps d'Ishmael (*GS*), personnage constellation, dont nous n'aurions jamais pu dessiner les contours si le télescope n'avait pas été avancé : « His body itself stretches. He is more of a constellation than a man. Here's his belt, his arm, his leg, his mind, who knows? The parts of him are star-flung » (*GS* 210). Aussi le mot double semble-t-il coller notre œil à la lentille d'un trait télescopique et nous aider à mieux cerner l'ampleur des caractéristiques décrites. Ajoutons que l'œil-télescope s'amuse parfois à toucher la phrase en plein cœur et que lorsqu'il s'immisce dans la syntaxe, le verbe déclare forfait. Il n'y a plus de limite au regard. L'annexion de la matière observée est complète : « They can eye me as much as they wish » (*TP* 61). « I eyed the napkin » (*WotB* 37).

### 1.1.2 La lumière

Toutefois, nonobstant leur puissant pouvoir de révélation, les instruments d'optique ne détiennent pas le monopole de création du visible. La lumière, autre événement sensationnel, permet elle aussi aux corps les plus divers de prendre forme : « Light. An electromagnetic

radiation that produces visual sensation » (AL 122). La révélation du visible par la lumière est, pour tout observateur, une ahurissante épiphanie. Définie comme étant « quelque chose de réel perçu [...] comme significatif et transcrite tel quel dans sa nudité »<sup>60</sup>, l'épiphanie sied parfaitement à l'éblouissement dont l'observateur est saisi lorsque l'invisible sort de sa cachette. Elle n'est pas seulement ce qui se montre, ce qui se met en avant, mais avant tout ce qui nous illumine au moment où nous sommes touchés et pris de perception :

Epiphany means « a manifestation », or « showing forth » [...] In the early draft of *A Portrait of the Artist as a Young Man* entitled *Stephen Hero* [...] James Joyce adapted the term to secular experience, to signify a sudden sense of radiance and revelation, that one may feel while perceiving a commonplace object. [...] « [...] the soul of the commonest object... seems to us radiant. The object achieves its epiphany. »<sup>61</sup>

Aussi n'est-il pas rare que, dans les romans de Jeanette Winterson, la révélation du visible par l'instrument d'optique soit complétée par une mise en lumière (ou vice versa). Ce qui est éclairé s'amplifie. Ce qui est magnifié s'illumine. Tel est le cas dans les dernières lignes de *Written on the Body* lorsque Lothario et Louise apparaissent déifié(e)s et grossi(e)s par une lumière qui surchauffe les carreaux des fenêtres : « The light, channelled by the thin air, heated the panes of glass too hot to open. We were magnified in this high wild room » (51). Si, en revanche, loupe et lumière ne cohabitent pas directement, le flot lumineux confère un pouvoir de médium au personnage. Dans pareil cas, grâce au faisceau télescopique de rayons, l'œil franchit les frontières du possible et déchiffre l'avenir : « [...] by a trick of light, I can see more than that. I can see countless lives existing together [...] » (StC 102). Dans la scène précédant l'accouchement de Uta dans *Gut Symmetries*, Samuel, le mari, est saisi (à distance) par une intense lueur qui le métamorphose en médium<sup>62</sup>. En effet, depuis le lieu de prière où

---

<sup>60</sup> Bernard Dupriez, *Les procédés littéraires* (Paris : 10/18, 1984) 192.

<sup>61</sup> M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (1957, New York: Harcourt Brace College Publishers, 1999) 80.

<sup>62</sup> Les médiums sont monnaie courante dans les romans de Jeanette Winterson. Dans *The Passion*, Villanelle possède, elle aussi, d'étranges pouvoirs de médium, « I[Henri]'m not like Villanelle, I don't see hidden worlds in the palm of my world nor a future in a clouded ball » (153). Dans *Sexing the Cherry*, la voisine de la femme aux chiens, femme-sorcière vivant dans une niche, affirme lire dans l'avenir. Son corps rétréci exhibe des yeux et des oreilles d'une grandeur inhabituelle : « My neighbour the witch is not dead. She is much shrunken, even more than she was when Jordan was found. She is about the height of a beagle, with great eyes and ears to match. [...] She still claims to predict the future and is often to be found brooding over my watercress bed, observing the shifting pattern of the teeth ». (119) Doll, dans *Art and Lies*, interroge l'intérieur du verre posé devant elle. Un dialogue s'engage : « She looked in the glass. [...] 'And you?' asked the glass. 'What are you?' [...] The Doll answered the glass. 'I am a woman who does not repent.' » (59). Dans *Written on the Body*,

il se recueille, il mobilise la lumière intérieure qu'il ressent et sauve Uta, par télépathie, des griffes de la mort. La force de son rayonnement arrive jusqu'à Raphael, vendeur de bagels ambulants. Frappé par la lumière, ce dernier court à la rescousse de la jeune femme, évanouie dans la rue. Uta survit, Stella naît et Samuel explique que c'est le feu de sa lumière qui a guidé le regard du sauveur Raphael : « I was able to see you because you were radiant. That night the light in you was strong » (GS 95).

Notons toutefois que l'exposition du personnage à la lumière se veut généralement plus timide que la révélation par le télescope (ou autre instrument d'optique). En effet, même si Handel, dans *Art and Lies*, retire ses lunettes (télescopiques) et s'offre à la puissante plénitude de la lumière, « [...] take off my spectacles and with nothing in between give in to the light » (122), son avancée vers l'illusion du visible – ou plus exactement la conscience qu'il en a – ne se déroule que très lentement. Ce n'est qu'à la moitié du roman que, dans un élan d'enthousiasme, il décline son identité intérieure et se targue d'être plus à l'aise avec l'illusion du visible qu'avec toute apparence dite solide : « I am made of light, empty space and points of light, the atomic composition of the seeming solid. Why am I more comfortable with the seeming than the real? » (122). Il est clair que la lumière prend invisiblement possession de sa personne (sans qu'il ne s'en aperçoive) dès le moment où il s'engouffre dans les wagons rayonnants du train, c'est-à-dire dès les premières lignes du roman qui s'ouvrent sur des filets de lumière que le train entraîne, happe dans sa vitesse et installe à son bord : « The note bells the beauty of the stretching train that pulls the light in a long gold thread. It catches in the wheels, it flashes on the doors, that open and close, that open and close, in commuter rhythm » (3). La lumière glisse alors sur les surfaces escarpées qu'elle rencontre. Elle danse sur des pierres aux facettes rugueuses qui nous rappellent étrangement l'irrégularité de la perle *barocco*, ancêtre étymologique du terme baroque : « the light snags in rough-cut stones that stay unpolished » (3). Quelques pages plus loin, le temps d'un flash-back, le narrateur filme la montée dans le train d'un homme épié par une lumière dont il n'a pas conscience :

---

Louise fixe le verre qu'elle tient entre ses mains comme si elle attendait fébrilement que, par magie, les contours s'arrondissent en boule de cristal et lui apportent une réponse aux questions qu'elle se pose : « Louise was sitting very still looking at the glass between her hands as though it were a crystal ball » (87). Les consultations d'oracle de Louise, de Doll et de Villanelle ravivent le tableau de Rembrandt, *Die Prophetin Hannah* (1631) (avec lunettes !).

The train was hosed in light. Light battering down on the roof. Light spraying over the edges in yellow bladed fans. Light that mocked the steel doors and broke up the closed windows into crystal balls. The dull straight lines of the dull straight station bent under twists of refracted light<sup>63</sup>. The station buckled. The small smug cube of the ticket office shattered. The man waded over to it, he thought he was in a field of buttercups, the light up to his knees and rising. He tried to buy a ticket, but the confident coins melted under the heat of his fingers. The man wrote on golden paper and gave it to the golden clerk. He trod through the light and on to the golden train. (AL 33)

Assis dans un aquarium rempli de lumière, « bright aquarium » (AL 31), l'homme plonge au travers de rayons invisibles à son œil et touche le fond des sombres profondeurs de son passé corrosif : « He dived down through the layers of light to his shipwrecked past [...] where no light had ever seem to fall [...] When he remembered his childhood it was dark [...] » (AL 31). Laissant la lumière exercer sa magie, le rideau du premier chapitre tombe. La scène s'enténébre. Le focus de la caméra narrative se déplace et nos regards obliquent vers un nouveau personnage, Picasso, en attente sur le quai sombre d'une gare : « On the dark station platform, lit by cups of light, a guard paced his invisible cage » (AL 37). Nous ne tardons pas à comprendre que son itinéraire passé et présent ressemble étrangement à celui de Handel. Visible, la lumière se tient à l'écart de l'œil et du corps des deux personnages<sup>64</sup> : « From a distance only the light is visible » (AL 3). A distance (par rapport au lieu où se trouve Handel) seule la lumière est visible. « A house whose windows, from a distance, are clear and bright, but strangely shaded as I come near » (AL 40). A distance (par rapport à l'emplacement de la maison parentale de Picasso) seules les fenêtres (éclairées) de la maison sont visibles. Sans le savoir, l'homme accède à la lumière en montant dans le train et la femme, dont le corps est dépourvu de lumière, « It was a body unused to light » (AL 45), en entrant dans la peinture.

Picasso painted. She painted herself out of the night and into the circle of the sun. The sun soaked up the darkness from her studio and left a sponge of light. The light illuminated the four corners of the floor and the four corners of the ceiling in an octave of praise. As

---

<sup>63</sup> Serait-ce un clin d'œil à la théorie de la réfraction de la lumière d'Isaac Newton ?

<sup>64</sup> Notons l'effet trompe-l'œil avec lequel la distance se plaît à jouer. En effet, la logique veut que l'éloignement amenuise le visible et qu'avec le recul la proximité n'ait plus aucune raison d'être. Tel est le cas dans *Sexing the Cherry*. Naviguant au large des côtes en compagnie de Jordan, la femme aux chiens confirme l'évaporation des solides repères terriens : « [...] the sights I knew best vanished » (8). (Notons cependant l'emploi du terme « sight », vue, pour désigner des emplacements déjà disparus au moment du récit. Preuve que le visible s'accroche au lexique). *Art and Lies*, en revanche, contredit la logique puisque c'est à distance que la lumière s'observe le mieux.

Picasso painted she sang in eight points of light. She opened her back to the sun and let it key her spine. She opened the window and the sun scaled her. She had the sun as a halo behind her head. She shone. The sun was in her mouth and it burned her lips. She held the sun between her teeth in a thin gold disc. It was winter but the sun was hot. She looked like a Buddha in gold leaf. (AL 47)

Notons que peinture et lumière entretiennent une étroite relation. L'une est aussi artistique que l'autre : « artful light » (AL 26)<sup>65</sup>. Dans *Sexing the Cherry*, Jordan nous rappelle leur caractère spéculaire : « Paintings show us how light affects us, for to live in light is to live in time and not be conscious of it, except in the most obvious ways. Paintings are light caught and held like a genie in a jar » (101). Peinture et lumière sont aussi chaudes l'une que l'autre. Dans *Art and Lies*, la peinture délivre Picasso de la froide obscurité de la nuit. Alors que sa famille se plaint du manque de chauffage – « 'The central heating has broken down', said Matthew, kicking the white radiator » (48) – la jeune femme ressent les bienfaits d'une chaleur intérieure : « She was warm because she had had the foresight<sup>66</sup> to paint herself in for the winter » (48). Au moment où ses lèvres brûlent la neige, au moment où sa bouche héberge un feu solaire, « [...] when the snow touched her lips, it melted. She had the sun in her mouth » (48), le rideau du deuxième chapitre tombe. La scène se vide et nos regards s'inclinent vers un troisième personnage, Sappho, dont l'attirance avouée pour le lointain, « [...] I was and am still moved by things remote from me » (56), présuppose l'existence d'un œil télescopique à la formation duquel le lecteur assiste dans les chapitres qui suivent. Dans un premier temps, l'obscurité occupe une place capitale dans la vie du personnage qui fustige l'hypocrisie de la lumière (artificielle)<sup>67</sup> et se fait le chantre des ténèbres : « In the dark places that do not need light, where light would be a lie [...] I need the dark places to get outside of common sense. To go beyond the smug ring of electric light that pretends to illuminate the world. 'Nothing exists beyond this', sings the world, glaring at me from its yellow sockets, 'nothing exists beyond now' » (62). Invisible et aveugle, Sappho déambule en fantôme dans les rues lugubres de la ville, « Sappho, passing through the dark streets, leaving no trace, no

---

<sup>65</sup> Voir l'article de Philippe Dagen, « Archéologie du regard ordinaire », *Le Monde des Livres*, 18.05.2001 : VI. à l'occasion de la parution du livre d'Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art* (Paris : Aubier, 2001) : « l'art dote le regard d'organes invisibles [...] et affecte la perception humaine ».

<sup>66</sup> Notons l'emploi de « foresight », « pré-vision », qui annonce le mystérieux pouvoir d'un œil « en devenir ».

<sup>67</sup> Mentionnons à cet effet la lampe « amputée », « amputated lamp » (GS 123), évoquée par Alice à son réveil dans la chambre de Stella. La lampe, diffuseur de lumière artificielle, a été partiellement détruite.

footprints, looks ahead and does not see herself » (69). C'est alors qu'elle croise la silhouette de l'aimée. Ses yeux s'ouvrent. Elle sort de l'obscurité et fixe la clarté ... d'un visible illusoire.

I looked at the house, dark, a face turned away, but then I thought I saw a face turned towards me. A woman, [...] behind her, the winking red warning lights of the stockyard crane [...] Sappho, standing under the street lamp in a wide skirt of light. [...] What she hears or what she thinks she hears? What she sees or what she believes she sees? After all, what does she see, but an arrangement of molecules affected by light, what does she hear but a story of her own? This is what I saw. A woman, naked-painted, in camouflage colours. Orange against the sodium lights, purple against the livid sky, gold against the lure of money, silver-dabbed for luck. (AL 71)

Clarté illusoire...? La lumière peut-elle être ténèbres ? L'obscurité peut-elle être lumière ? Il semblerait que tel soit le cas puisque, dans la plupart des romans wintersoniens, l'une et l'autre jouent à se confondre. Dans *The Passion* par exemple, l'obscurité est regardée, touchée et caressée comme si elle était une solide source de lumière et de chaleur : « Nowadays, the dark has more light than in the old days. [...] Darkness can be found [...] There's no dark like it. It's soft to the touch and heavy in the hands. You can open your mouth and let it sink into you till it makes a close ball in your belly. You can juggle with it, dodge it, swim it. You can open it like a door » (57). Dans *Gut Symmetries*, ce qui est nommé lumière n'est autre qu'un curieux cocktail d'obscurité et ce qu'Alice appelle panorama se résume à un trompe-l'œil peint à la main : « What I [Alice] call light is my own blend of darkness. What I call a view is my hand-painted *trompe-l'œil* » (11). D'après Margaret Llasera, obscurité ne signifie pas absence complète de lumière puisqu'au creux des ténèbres grouillent des particules de lumière invisible (Llasera 74). C'est « au moyen de la lumière visible » que l'on peut « se représenter la lumière invisible ». « C'est par le *lumen* » (« lumière perçue ») que nous imaginons la « *lux* » (« lumière divine, source de la lumière perçue ») (Llasera 74). Notons par ailleurs que « blend », « what I call light is my own blend of darkness » (GS 11), renvoie au verbe allemand « blenden » qui signifie « éblouir » et que cette filiation confirme l'interdépendance présupposée entre lumière et obscurité dans la phrase précédemment citée. Ainsi la lumière d'Alice se métamorphose-t-elle en un oxymoronique éblouissement ténébreux, une brusque apparition, un soudain clair-obscur. De manière analogue, son père, dont le visage s'illumine dans l'obscurité, « dark lit-up face » (84), rayonne de contradiction. L'oxymore, dont l'œuvre wintersonienne regorge, conduit le

mot qu'il réfute à l'évanouissement du mirage. La première entité lexicale semble se dissoudre dans la contradiction dont l'entrée en scène confirme l'effet trompe-l'œil. Par conséquent, nous ne pouvons que douter de l'existence du mot qui suit. Rien ne nous assure qu'un troisième ne le contraindra pas à subir le même sort : « stare at worlds visible and not » (*GS* 186), « felt the vanished walls » (*TPB* 242), « saw the darkness » (*WotB* 185). Visible et invisible peuvent-ils être fixés par le même regard ? Comment toucher des murs qui ne sont plus ? Comment voir l'obscurité ? Les premiers mots, « stare, felt, saw », se désagrègent lorsque le regard du lecteur se pose sur ce qui leur emboîte le pas.

De retour dans l'éblouissement, nous retrouvons l'effet d'épiphanie préalablement évoqué. Dans *Sexing the Cherry*, foudroyé par l'étonnement, Jordan est ébloui lorsqu'il assiste à la formation de visible, à la mutation de dix points de lumière en corps de femme. Il déclare : « What I saw astonished<sup>68</sup> me » (103). Son regard se pose sur la lumière qui, à son tour, se mue en tête, en bras et en jambes. Soudé aux particules radieuses, le regard incite le visible à se manifester. Il déclenche une mise en forme :

What I [Jordan] saw astonished me. There appeared to be ten points of light spiralling in a line along the floor, and from these beings came the sound I had heard. It was harmonic but it had no tune. I could hardly bear to look at the light, and the tone, though far from unpleasant, hurt my ears. It was too rich, too strong, to be music. Then I saw a young woman, darting in a figure of eight in between the lights and turning her hands through it as a potter turns clay on the wheel. At last she stood back, and one by one I watched the light form into a head and arms and legs. Slower and slower, the sound dying with the light, until on the floor were ten women, their shoes in holes, their bodies wet with sweat. (*StC* 103)

Il est également intéressant de noter que, dans *Gut Symmetries*, la lumière matérialise le personnage de Stella avant même qu'elle ne voie le jour. Telle une échographie, elle rend le fœtus visible avant qu'il ne le devienne concrètement. Le diamant avalé au cours de la grossesse par la mère, Uta, irradie le corps prêt à enfanter et plonge l'enfant en formation dans un flot incandescent. Dès l'absorption des diamants, véritables plaquettes de lumière, « cut faces of light » (90), le rayon s'achemine jusqu'au ventre, refuge de l'embryon, et le force à sortir de son anonymat. L'œsophage de Uta se larde de lumière et son ventre est visité

---

<sup>68</sup> Le verbe « to astonish » vient du latin « extonare » signifiant « venant du tonnerre » (*Collins Dictionary* 72). Tonnerre et éclairs étant sources de lumière, il est logique que Jordan soit frappé par la lumière de l'éblouissement au moment même où la lumière visualise les corps.

par une lueur intense : « She stepped forward, picked up a diamond between thumb and finger, and swallowed it. Then she swallowed another, and another, a voluntary force-feeding into a priceless pâté: Mama's œsophagus larded with light. [...] Her belly shone » (90-91). Stella brille avant terme. En revanche, logé au bas de sa colonne vertébrale de femme, le diamant s'opacifie. Le pouvoir télescopique de l'œil faiblit. Seule l'intervention d'un deuxième « faiseur » de visible, le rayon X, extirpe le luisant joyau des ténèbres : « [...] Stella had a precious stone in her hip. She showed me an X-Ray [...] » (197). Discernable à un moment donné, l'objet ne le reste pas indéfiniment. Il danse dans un flottement et un arbitraire constants. « What you see is not what you think you see » (GS 83-84, 92, 212). L'illusion ne nous quitte pas.

Dans *Gut Symmetries et Art and Lies*, le visible atteint son paroxysme dans les dernières lignes du roman. Stella et Alice se retrouvent dans une ville de lumière et d'étoiles incandescentes, « the city is a scintilla, light to light, quartz and neon of the Brooklyn Bridge and the incandescence of the stars » (GS 223). Handel, Picasso et Sappho, miraculeusement réunis, se délectent de sublimes rayons. Le soleil ruisselle le long des épaules de Handel. Une lumière quasi divine l'auréole. Serties de lueur, Picasso et Sappho fouillent du regard leur environnement extérieur et intérieur :

The storm sun poured down his shoulders in yellow rills. He held the light about him. The light fell out of the seamed sky in halos and cloaks. Squares and circles of light that dropped through the cut clouds [...] Still the light. The light in marvellous fabric, wrapping him, a quattrocento angel in unwoven cloth. At his hand, the spear-light unfewtered [...]. His voice was strong and light. The sun was under his tongue. [...] From the cliff-head, the two women standing together, looked out. Or did they look in? Held in the frame of light [...]. (GS 206)

En créant le visible, la lumière ne se contente pas de donner forme à l'élément observé. Elle lui attribue généralement une couleur. Simple faisceau lumineux, ricochant sur la surface contemplée avant d'être capté par l'œil et inventorié par la psyché, la couleur se vautre dans l'illusion. Dès que les fils de lumière s'évanouissent, elle s'évapore sans laisser de traces. Les personnages wintersoniens sont conscients de ce caractère illusoire. Dans *Written on the Body* par exemple, le fascicule d'anatomie, rédigé par Lothario (113-139), consacre un chapitre à l'œil et à ses pouvoirs (138-139). Sa lecture nous révèle brièvement l'arbitraire composition des couleurs dont le sort dépend des ondes lumineuses. Absence d'ondes égale

absence de couleurs : « Light is reflected into the eyes by whatever comes within the field of vision. I see colour when a wavelength of light is reflected by an object and all other wavelengths are absorbed » (138). Dans *Art and Lies*, Handel insiste sur l'aspect mirage de la vision et déclare que la couleur n'est qu'une simple intervention de la lumière : « What we think we see, we don't see, I know that. I know that colour is an intervention of light » (177). De même, l'intensité du rayon solaire frappe la colonne vertébrale de Sappho, traverse son corps et conduit la couleur jusqu'à ses yeux : « The sun on my spine brings colours to my eyes, blue and blood vermilion » (*AL* 143).

Si la lumière insuffle vie à la couleur, le rêve, l'hallucination ou encore la pression de la main sur l'œil permettent également, dans d'autres situations, d'assister à de multiples formations bigarrées entièrement indépendantes de la luminosité à laquelle l'œil s'expose. En effet, dans son ouvrage *L'optique : science de la vision*<sup>69</sup> Vasco Ronchi attire notre attention sur la théorie d'Isaac Newton qui « avait reconnu explicitement que des couleurs sont vues dans de nombreuses circonstances où l'on ne peut faire appel aux dimensions des corpuscules composant la radiation : dans le rêve, les hallucinations, quand on presse le bulbe oculaire, etc. » (134). Dans *Gut Symmetries*, Alice avoue « sentir en couleur » ce que d'autres rêvent en couleur. Le sentiment éprouvé crée autant de couleur que le rêve déclenché par l'inconscient : « Some people dream in colour, I feel in colour, strong tones that I hue down for the comfort of the pastelly inclined. Beige and magnolia and a hint of pink are what the well-decorated heart is wearing; who wants my blood red and vein-blue? » (128). Dans *The Passion*, en pressant son œil contre les parois d'un kaléidoscope imaginaire, Henri aperçoit une Villanelle tapissée de couleurs primaires (que Vasco Ronchi appelle « permanentes » (Ronchi, *L'optique* 130) en opposition aux autres couleurs du spectre dites « apparentes ») : « Being with her was like pressing your eye to a particularly vivid kaleidoscope. She was all primary colours [...] » (*TP* 109). Dans *Art and Lies*, sous l'effet de narcotiques, les yeux de Doll se ferment. C'est alors que Ruggiero – dont le nom regorge de rouge – lui apparaît : « She drew on her bubbling hookah until the narcotic calmed her. [...] She closed her eyes. Behind her eyes Ruggiero's face » (*AL* 54).

---

<sup>69</sup> Vasco Ronchi, *L'optique : science de la vision* (Paris : Masson et Cie, 1966).

Dans les paragraphes relatifs à la mesure des longueurs d'onde, Vasco Ronchi nous explique que les expériences menées au XIX<sup>e</sup> siècle ont prouvé que « les ondes les plus longues faisaient voir rouge et que les plus courtes faisaient voir violet » (Ronchi, *L'optique* 135). Le rouge et le violet sont les deux couleurs les plus récurrentes de la fiction wintersonienne. Le rouge crépite dans de multiples foyers. *Art and Lies* nous ouvre les portes de la Grande Bibliothèque d'Alexandrie (4) qui, détruite par le feu, alimente les mots en flammes. Mots qui brûlent l'intérieur des bouches avant de s'immoler : « The burning and the burnt. The words that scorched my mouth and immolated themselves. The burning book [...] » (59) ; pages qui s'illuminent : « The page illuminates itself » (138) ; manuscrits enluminés qui s'offrent au feu de projecteurs factices : « The illuminated manuscript that lights itself » (144). De même, l'action de *Sexing the Cherry* se déroule dans une ville (Londres) que, seul le feu, peut délivrer du fléau de la peste. Convaincue, la femme aux chiens déclare : « 'This city should be burned down,' [...] 'It should burn and burn until there is nothing left but the cooling wind.' » (164). Dans *The Passion*, Henri nous relate la destruction de Moscou par le feu : « They set fire to it. Even when Bonaparte arrived, days ahead of the rest of the army, it was blazing and it went on blazing. It was a difficult city to burn » (83-84). En guise de bouquet final, *Gut Symmetries* nous offre un décor inondé de lumière et de rouge, « [...] the red digital flash of date and time [...] red tracks of automobile [...] red on red », couronné par un majestueux feu d'artifice, « [...] fireworks down at the waterfront, the sky exploding in grenades of colour » (223).

Toutes ces formes de feu (incendie, enluminure, feu d'artifice) mettent en valeur multiples tons de rouge et attisent admirablement le visible dans le récit wintersonien. Cependant, c'est dans la masse ondulante capillaire que le foyer le plus intense flamboie. Revenons au manuel d'anatomie de Lothario dans *Written on the Body*. Dès les premières lignes du récit sur l'œil, le narrateur insiste sur l'onde qui permet de voir rouge et sur l'hypnose de l'écarlate (des cheveux de Louise) sur son regard<sup>70</sup> : « [...] red light has the longest [wavelength]. Is that why I seem to see it everywhere? I am living in a red bubble made up of Louise's hair » (138). « Louise's hair ». En crépitant dans l'abondante chevelure de Louise, de Villanelle ou de Stella, le rouge envahit le corps tout entier. Il enrobe le personnage d'une ardente auréole

---

<sup>70</sup> Autre exemple de l'hypnose exercée par la couleur de la chevelure de Louise : « I couldn't take my eyes off the colour » (AL 91).

et se propage jusqu'à ceux et celles qui l'entourent. Les différents tons de rouge des masses capillaires rappellent les dégradés de rouge du virulent brasier. Dans *Art and Lies*, Alice décrit les cheveux de Stella comme étant d'un rouge foncé, aussi mats qu'un cuir tanné : « Her hair was dark red [...] leather red » (AL 111). Ceux de Villanelle, dans *The Passion*, sont tout simplement roux : « My red hair is a great attraction » (148). Ceux de sa fille tirent plus sur le doré, « [...] the baby who is a girl with a mass of hair like an early sun » (150). Dans *Written on the Body*, à plus d'une reprise, Lothario associe la crinière de Louise aux flammes d'un feu ardent, « [...] into the clutches of a flame-haired temptress [...] » (34), « her hair [...] the steady flame she offered [...] » (49), « A long way round was a bright red flame [...] » (91). A la fin du roman, lors de la réapparition fantomatique de Louise, la chevelure n'a pas diminué de volume. Le rouge, en revanche, a perdu de sa vivacité. Il est moins bigarré, plus terne. Cela explique pourquoi Lothario ne recourt plus à la métaphore des flammes mais à celle du sang, « [...] her hair still mane-wide and the colour of blood » (190).

Venons-en désormais au violet qui, malgré les apparences – officiellement placé aux antipodes du vermillon puisque déclenché par l'onde de lumière la plus courte – reste très proche du rouge. En effet, réunies par le bleu indigo, « bleu violacé très sombre » aux reflets « rougeâtres » (*Le Petit Robert* 1301), de la potiche contenant le cœur de Villanelle (*TP* 121), les deux pôles du spectre lumineux se fixent simultanément et éliminent les autres couleurs intermédiaires. Par ailleurs, le pourpre, « couleur rouge foncé tirant sur le violet » (*Le Petit Robert* 1960), miroite dans l'adjectif anglais « purple » qui, tel un leitmotiv, scande *Art and Lies*. Dans le passage qui suit, il apparaît, marqué en gras par nos soins, sept fois en l'espace de quatre pages :

I wondered if I could paint you, but already you were the colours of the rainbow, your **purple** hat cocked. [...] Thinking of your Victory hat I dyed my hair **purple**. [...] My father slept in **purple**. [...] The smooth powerful car purred underneath the **purple** clouds. 'For God's sake Matthew, the snow is not **purple**. [...] She walked on, past his **purple** face in his snow-shot **purple** car through the silent city and into the railway station. (AL 45-48)

De même, le mauve-pourpre réapparaît dans l'avant-dernière phrase du roman : « All this they saw and the sea in gold-leaf and the purple and pearl of the cliffs » (206). L'union du pourpre et de la perle nous ramène à l'origine de la matière colorante sécrétée par le

mollusque *murex*. *Le Petit Robert* précise que « le liquide violacé [recueilli] devient rouge foncé (pourpre) à l'air » (*Le Petit Robert* 1960). Toute teinture sous-entend une substitution de couleur et dissimulation rime avec trompe-l'œil. En teignant ses cheveux en violet-pourpre, Picasso revêt une chevelure trompe-l'œil (*AL* 45). Sappho, pour sa part, se demande si les façades utilisées (perruques, teintures et concoctions) se jouent d'autrui : « Do I try to cheat him with wigs, dyes, concoctions [...]? » (142). Bref, teinture, la couleur devient doublement illusoire.

Puisque lumière blanche et spectre lumineux occupent une place non négligeable dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de Jeanette Winterson – « I saw your colours in prismatic white » (*AL* 132) – il convient d'évoquer deux des expériences menées par Isaac Newton au XVII<sup>e</sup> siècle sur lesquelles l'ouvrage de Vasco Ronchi, précédemment cité, attire notre attention. Newton démontre, d'une part, que « si un faisceau de radiations est composé de particules toutes identiques, il ne se décompose plus » et, d'autre part, que si « tous les faisceaux de radiations » décomposés par le prisme sont de nouveau mélangés, il est possible d'obtenir à nouveau la lumière blanche envoyée sur le prisme de départ (Ronchi, *L'optique* 133-134). La première expérience nous révèle que l'envoi d'un faisceau de lumière blanche sur un prisme conduit à la formation d'un spectre. Si « au moyen d'une fente fine on isole une portion très étroite de ce spectre » et que dans un deuxième temps on fait glisser le « faisceau obtenu à travers un autre prisme » on s'aperçoit « qu'il ne subit plus aucune dispersion » (Ronchi, *L'optique* 134). L'élément-clé de cette description est la fente grâce à laquelle la portion de spectre lumineux est isolée. Dans les romans de Jeanette Winterson, et en particulier dans *Written on the Body*, les yeux se réduisent et s'allongent en mince fente par laquelle ne filtre plus qu'une seule couleur : le rouge. « If I [Lothario] made my eyes into narrow slits the red took up the whole room. The dome was lit with red. I felt like a seed in a pomegranate » (91). Dans *Art and Lies*, la lumière s'élongue obliquement : « Long-slanted light. Light in polished spears that pierces my side » (112). Dans *The Passion*, les yeux de Villanelle sont maintes fois comparés aux fentes oculaires d'un félin :

The old Venetians had eyes like cats that cut the densest night and took them through impenetrable ways without stumbling. Even now, if you look at us closely you will find that some of us have slit eyes in the daylight. (*TP* 57)

We didn't talk, we wrapped our noses and mouths as tightly as we could and let our eyes poke out like slits. (*TP* 88)

Her [Villanelle's] eyes narrowed and she leaned forwards so close that I could smell her breakfast. (*TP* 111)

Si, au lieu de s'effiler en amandes, les yeux de Lothario conservaient leur rondeur télescopique, la couleur perçue serait-elle le rouge ? Si l'œil de Villanelle ne se muait pas en œil de félin, parviendrait-elle à repérer la lumière invisible au fin fond de l'obscurité ? Qui sait ? La couleur est et reste formation mirage. Un mirage construit de toutes pièces par une lumière dont l'entité lexicale (en anglais), « light », se balance sur le fil du rasoir. La première lettre du mot titube<sup>71</sup>. En effet, au gré d'une simple mouvance, « light » devient « right » qui, à son tour, se mue en « night » qui, à son tour, se transforme en « sight » qui, à son tour, se métamorphose en « might » qui, à son tour, se change en « tight » qui, à son tour, se ..... et ainsi de suite.

We work at night as alchemists, struggling to decipher the letters mirrored and reversed. We are people who trace with our finger a marvellous book, but when we turn to read it again the letters have vanished. Always the book must be rewritten. Sometimes a letter at a time is all we can do. (*TPB* 78)

Jeanette Winterson refuse de figer la fragile harmonie du visible (sur)exposé. C'est la raison pour laquelle, de temps à autre, elle délave les pigments de couleur des objets présentés ou « caméléonise » les surfaces teintées. Rien n'est fixe. L'harmonie affichée par le visible, lumière et couleur, est illusion. Les couleurs se mélangent de même que solides et liquides se confondent. « The seeming-solid world » (*AL* 55). Dans les lignes qui suivent, Lothario expose la simultanéité du vif des couleurs et de l'effacement progressif qu'elles subissent :

Those days have a crystalline clearness to me now. Whichever way I hold them up to the light they refract a different colour. Louise in her blue dress gathering fir cones in the skirt. Louise against the purple sky looking like a Pre-Raphaelite heroine. The young green of our life and the last yellow roses in November. The colours blur and I can only see her face. (*WotB* 99-100)

---

<sup>71</sup> L'auteure Anne Bragance, invitée de *Bouillon de Culture* le 02.02.2001, attirait l'attention des auditeurs sur l'illusion de la première lettre. Si, déclarait-elle, nous remplaçons le « f » de femme et le « h » de homme par la lettre « g », nous obtiendrions deux nouveaux mots, gemme et gomme, dont le sens n'aurait plus aucun lien avec le sens de départ.

De même, dans *The Passion*, Henri observe ses mains qui, saisies par le froid, traversent divers champs de couleur : « I took off my gloves to keep them dry and watched my hands alter from red to white to beautiful sea blue where the veins rear up to purple, almost the colour of anemones » (100). Aucune couleur ne peut être retenue. Aucune couleur ne se laisse définitivement fixer par les sens. La couleur est et reste formation d'un visible mirage. Comment, en déclarant la couleur effet d'illusion, ne pas songer au passage sur les yeux d'Emma Bovary dans *Flaubert's Parrot*<sup>72</sup> de Julian Barnes dans lequel le narrateur nous rappelle avec insistance que la couleur des yeux (du personnage de fiction) importe peu. Elle n'est que dernière (re)touche au tableau de l'artiste :

Eyes of brown, eyes of blue. Does it matter? Nor does it matter if the writer contradicts himself; but, does it matter what colour they are anyway? I feel sorry for novelists when they have to mention women's eyes: there's so little choice, and whatever colouring is decided upon inevitably carries banal implications. Her eyes are blue: innocence and honesty. Her eyes are black: passion and depth. Her eyes are green: wildness and jealousy. Her eyes are brown: reliability and common sense. Her eyes are violet: the novel is by Raymond Chandler. How can you escape all this without some haversack of a parenthesis about the lady's character? Her eyes are mud-coloured; her eyes changed hue according to the contact lenses she wore, he never looked her in the eye. Well, take your pick. My wife's eyes were greeny-blue, which makes her story a long one. And so I suspect that in the writer's moments of private candour, he probably admits the pointlessness of describing eyes. He slowly imagines the character, moulds her into shape, and then – probably the last thing of all – pops a pair of glass eyes into those empty sockets. Eyes? Oh yes, she'd better have eyes, he reflects, with a weary courtesy.

Aux formations de lumière viennent s'ajouter d'autres types d'éphémères *fata morgana*. L'un des plus burlesques est ce que nous appelons ici l'effet « Cheshire Cat ». Tel le chat du Comté de Chester qui disparaît progressivement « en commençant par la queue et en finissant par le sourire »<sup>73</sup>, les yeux de la jeune Zillah, rencontrée par Jordan dans *Sexing the Cherry* (36), s'effacent du corps qui, pour sa part, reste à portée de vue : « She laughed, and walked towards me, the rats in each hand. Her eyes were clouding over, her eyes were disappearing ». Dans *The Passion*, c'est la bouche du cuisinier qui se détache d'un corps en évanouissement : « I remember his mouth opening and coming towards her [...]. His mouth. His mouth is the clearest image I have » (128). L'histoire d'Artémis et d'Orion, dans *Sexing*

---

<sup>72</sup> Julian Barnes, *Flaubert's Parrot* (1984, London: Picador, 1985) 85-86.

<sup>73</sup> Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* (1865, Paris : Gallimard, 1994) 107.

*the Cherry*, nous offre un exemple tout aussi significatif (150-154). Lorsque, loin de l'endroit où elle a enterré Orion, Artémis se retourne et cherche à voir ce qu'elle a laissé derrière elle, elle ne distingue que les faibles contours de la tombe, « Orion's mound » (154). Cependant, ce que nous visualisons par la lecture n'est pas ce que nous croyons visualiser. Oserions-nous lire « Orion's mouth » à la place de « Orion's mound » et déclarer que ce qu'Artémis observe est la bouche (à la « Cheshire Cat ») et non le tombeau du défunt ? « [...] she turned and stared out, seeing the shape of Orion's mound, just visible now [...] » (154).

Osons car, dans les romans de Jeanette Winterson, le lieu (corporel ou autre) reste hallucination. A l'instar des *villes invisibles*<sup>74</sup> d'Italo Calvino, les cités surgissent et s'évanouissent en un clin d'œil. Dans *The Passion* par exemple, Henri raconte que Venise émerge des eaux et dévoile maintes formes ondulantes : « Arriving at Venice by sea, as one must, is like seeing an invented city rise up and quiver in the air. It is a trick of the light to make the buildings shimmer so that they seem never still. It is not built on any lines I can fathom but rather seems to have pushed itself out, impudently, here and there » (109-110). Dans *Art and Lies*, les maisons des vallées s'évaporent, « the valley houses evaporate » (105). Dans *Sexing the Cherry*, les villages disparus réapparaissent progressivement, « Slowly the village had returned [...] » (37), et les villes magiques fondent comme si elles n'avaient jamais existé, « Suddenly the enchanted city fades and you are left alone again in the windy desert » (80). Dans le dernier paragraphe du roman, Jordan réitère une nouvelle fois le caractère illusoire de la ville : « The future lies ahead like a glittering city, but like the cities of the desert disappears when approached. [...] But the city is a fake. [...] and from a distance the borders of each [of the future, the present and the past] shrink and fade like the borders of hostile countries seen from a floating city in the sky » (167). Dans *The PowerBook*, les palaces s'effritent au moindre déplacement d'objets : « When Astolfo came panting up to the palace, he knew at once that it was enchanted. [...] Astolfo lifted up the marble step at the main door and the entire palace vanished. Vanished completely » (240).

---

<sup>74</sup> Italo Calvino, *Les villes invisibles* (1972, Paris : Seuil, 1974).

Depuis le début de ce chapitre, nous errons dans un monde d'harmonieux mirages dans lequel le visible fabriqué ne s'offre harmonieusement à nos réels regards que le temps d'un soupir. Il va. Il vient. Son mouvement pendulaire, tel le tic-tac d'une montre, nous rappelle l'arbitraire du monde dans lequel formes et couleurs ne se laissent aucunement saisir. En les touchant et en franchissant leur semblant d'épaisseur, le passe-muraille oculaire du lecteur wintersonien réalise devant quel trompe-l'œil il est placé. C'est de cette « réalisation », de cette compréhension, dont il est question ici. Il serait faux de croire que le visible du mirage modelé par la lumière et/ou les instruments d'optique cède définitivement, sans aucune résistance ou distorsion, au pouvoir de l'évanouissement. Nous y reviendrons ultérieurement. La distorsion, au même titre que le clignotement du mirage, est un va-et-vient nécessaire à la prise de conscience du trompe-l'œil. « Tout le travail du trompe-l'œil, convertissant l'absence des objets en une quasi présence, n'amène que la présence d'un nouveau réseau de signes, d'absences »<sup>75</sup>. La présence annonce l'absence et l'absence réclame la présence. Aussi l'harmonie du trompe-l'œil visible est-elle instrumentalisée afin que le lecteur commence à douter de l'effet façade qui lui est présenté. Ne voit-il rien lorsqu'il croit voir ? Voit-il lorsqu'il croit ne pas pouvoir voir ? Effets de visible. Effets de mirage. Certes, l'œil-télescope donne corps au lointain. Certes, l'œil-fente aperçoit des formations de couleurs invisibles à l'œil nu. Mais la distance à laquelle le mirage s'anime ou encore la distance sur laquelle le mirage s'étend reste impossible à déterminer avec précision. Tel l'insaisissable coquillage que la main ne réussit pas à localiser entièrement, le mirage demeure impalpable. L'œil le traverse mais ne l'arrête pas : « Put your hand in the water to reach for a sea urchin or a seashell, and the thing desired never quite lies where you had lined it up to be » (*TPB* 110). Le visible étant, ou feignant d'être, voyons désormais comment le corps grotesque envahit l'espace qui lui est offert.

## 1.2 Le grotesque

Dans les premières pages de son ouvrage, *The Grotesque in English Literature*<sup>76</sup>, Arthur Clayborough nous explique que le terme « grotesque » tire son origine de l'italien « grotto »

---

<sup>75</sup> Fernand Hallyn, « Holbein : la mort en abyme », *Onze études sur la mise en abyme* (Gent: Romanica Gandensia, 1980) 168.

<sup>76</sup> Arthur Clayborough, *The Grotesque in English Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1965).

qui lui-même dérive du latin « grotta » signifiant « grotte » (Clayborough 1). Arthur Clayborough enchaîne sur le « grottesche » qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, désignait des peintures murales de la Rome Antique mettant en scène humains et animaux ornés de motifs végétaux. Il nous révèle également que le terme « crottesque » fit son entrée dans la littérature française dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle. L'évocation du « couillon crottesque » dans les écrits de Rabelais nous en donne confirmation (Clayborough 3). Et quelle meilleure introduction que Rabelais pourrait-il y avoir à la notion de grotesque ? Aucune. Verve rabelaisienne et grotesque se confondent. De même, l'écriture wintersonienne se délecte de « rabelaiseries » et suggère même, parfois, le dépassement de sa démesure. Concernant ce débordement d'outrance, l'une des narratrices de *Sexing the Cherry* nous confie :

There I go, my shoulders pushing into the corners of the room, my head uncurling and smashing the windows. Shards of glass everywhere, the garden trodden in a single footprint. Micromegas, 200 miles high. But there is no Rabelaisian dimension for rage. (141)

Ce n'est pas le lecteur wintersonien qui niera le « rabelesque », le grotesque, des personnages fictifs rencontrés car ils portent en eux les caractéristiques d'un excès allant de l'enflure à l'explosion ou de la miniature à l'effritement. Le géant wintersonien se délecte de béatitude, d'abjection, d'opulences et de malaises. Ses excroissances deviennent tellement saillantes qu'elles menacent de se détacher à tout moment. Ses orifices s'écartèlent. Sa bouche se « gargouillise », se tord en rire et en grimace sans jamais vouloir se refermer. Au seuil de la mort, elle se prête encore avidement à la contorsion et épouse le rictus de la souffrance : « We don't imagine that the body we have tamed will turn savage. Her [Picasso's mother] hands tearing the bed clothes, her face twisted in pain, tormented thrashing from side to side as her systems failed and her organs ignored the chain of command » (AL 114).

Quant aux nains, wintersoniens et autres, ils présentent de fortes similitudes avec les géants. Malgré leur petite taille, « ils disposent d'une force colossale » (*Encyclopédie des symboles* 430). A l'instar des géants, ils surgissent des entrailles de la terre, « craignent les hommes et gardent jalousement leurs trésors » (430). La mythologie hindoue, par exemple, intronise le nain Vamana, réincarnation de Vishnou, qui « parcourt le monde en dix foulées et terrasse le démon Bali » (430).

Aussi les lecteurs de cette étude ne devront-ils pas s'étonner que nous rapprochions le grotesque d'un excès contenu à la fois dans gigantisme et nanisme/miniature. Précisons que les termes de grotesque, de nanisme et de gigantisme ne se veulent nullement péjoratifs. En effet, il convient de comprendre la notion de grotesque au sens rabelaisien du terme et de ne jamais oublier que, pour Jeanette Winterson, le grotesque appartient à la normalité, si normalité il y a, de tout un chacun. Il agit en caricature-miroir et jette la lumière sur d'invisibles traits présents à l'intérieur de chaque corps et de chaque esprit. Il en va de même pour le nanisme. Son évocation n'implique aucun jugement moral. Loin de nous cette intention ! Tout être grandeur nature est aussi géant que nain et aussi nain que géant. Tout géant est aussi nain que grandeur nature et tout nain est aussi grandeur nature que géant. Bref, tout être est autant l'un que l'autre. Que l'un se montre parfois plus visible que l'autre s'explique par l'entrée en action de l'une des trois entités sur le devant de la scène et le retrait provisoire des deux autres. Mais il est évident que toute visibilité n'est que relative et que toute mise en lumière peut s'effacer dans le moment qui suit.

D'un mot, lorsque nous qualifions nanisme et gigantisme de grotesques (au sens positif), nous ne faisons que reconnaître l'excès révélateur dont ils découlent. Nous admettons qu'ils résultent tous deux de l'étirement excessif d'un état déclaré grandeur nature et que cet étirement répond aux besoins de l'harmonie (trompe-l'œil) et de la mise en lumière qu'elle implique. A l'instar d'une cellule élastifiée à l'extrême, le « donné pour norme » s'effile et conduit à la formation de deux pôles opposés. Son noyau s'amenuise jusqu'à la scission. Nonobstant cette nette coupure, il est clair que les deux nouvelles entités restent, et resteront, biologiquement liées à la cellule dont elles proviennent. De même, il ne fait l'ombre d'un doute que cette cellule contient les deux autres entités avant même que la scission ne se produise. Bref, l'interdépendance des trois états n'est plus à prouver. Ce chapitre vise à souligner « l'élasticisation » de la norme et à mettre en valeur (positive) l'excès à partir duquel nanisme et gigantisme se forment. Il est capital de comprendre le nanisme (et non seulement le gigantisme) comme augmentation excessive d'un état préexistant en éloignement progressif de ce qui est donné pour grandeur nature (et norme). Sans ce complément d'acception, la miniature ne saurait être associée à l'exagération et à la démesure.

Aussi les lecteurs de cette étude ne s'étonneront-ils pas que nous associions, dans un premier temps, la notion de grotesque à la formation plutôt qu'à la déformation (ou anamorphose) de l'entité. De plus, il est clair que la déformation anamorphotique n'intervient qu'à la suite d'un changement d'état radical et que le grotesque ne se fait torsion que lorsqu'il disloque une surface préalablement lisse. Or, comme nous l'avons précédemment souligné, nanisme et gigantisme sont issus d'une mise en lumière sur le devant de la scène et non d'une transformation. L'état lisse de la grandeur nature est invisiblement vrillé et les formes d'excès du grotesque sont invisiblement lisses. Ainsi, si le grotesque affiche une contorsion (plus ou moins visible) qui s'enfonce dans une deuxième contorsion (elle aussi plus ou moins visible), il ne peut être perçu comme torsion puisqu'il n'affiche qu'un renforcement de structures préexistantes et non un passage d'une structure à une autre. Bref, c'est la métamorphose du lisse en vrillé (ou du vrillé en lisse), du grotesque en non grotesque (ou vice versa), de l'entité en fragment, l'élimination de l'un par l'autre, qui se veut anamorphotique et non l'accentuation d'un grotesque plus ou moins visible – tantôt nain, tantôt géant, tantôt géant et nain – en sommeil dans le corps de chaque individu. La torsion réside dans la mutation et non dans un état de dualité (voire de multiplicité) quasi permanent. Le grotesque est l'étalage, la mise en « survisibilité », de cette conception dualiste au cœur de laquelle réside l'harmonie dont nous faisons état dans la première partie de cette étude. Et Jeanette Winterson mise sur la dualité grotesque de chacun, même si celle-ci se veut illusoire comme nous aurons maintes fois l'occasion de le souligner dans les paragraphes qui suivent. Tout nain est géant, tout géant est nain. Macrocosme et microcosme vivent en constante juxtaposition car « there is no system that has not another system concealed within it » (*AL* 6). Cette dualité grotesque (ou plus exactement cette multiplicité grotesque) forme un tout qui, dans sa « survisibilité » trompe-l'œil, rayonne d'harmonie.

C'est sur cette harmonie-là, sur ce grotesque-là, que des auteurs tels que Jonathan Swift (1667-1745) et Jeanette Winterson, à trois siècles d'intervalle, jettent la lumière. Aussi bien *Gulliver*<sup>77</sup> que la femme aux chiens (*StC*) révèlent nanisme et gigantisme à l'intérieur d'une même enceinte romanesque. L'un et l'autre sont exposés en public. Nain, *Gulliver* est exhibé dans les auberges des villages. Géante, la femme aux chiens aurait été exhibée si sa mère n'y avait fait opposition :

My Master alighted at an Inn which he used to frequent; and after consulting a while with the Inn-keeper, and making some necessary Preparations, he hired the *Grultrud*, or Cryer, to give Notice through the Town, of a strange Creature to be seen at the Sign of the Green *Eagle*. [...] I was placed upon a Table in the largest Room of the Inn. [...] My Master, to avoid a Croud, would suffer only Thirty People at a time to see me. (Jonathan Swift 95)

When I was born I was tiny enough to sleep in my father's shoe; it was only later that I began to grow, and to grow to such proportions that my father had the idea of exhibiting me. My mother refused him, saying that no member of her family should be the subject of an exhibition, no matter how poor we became. One night my father tried to steal me and sell me to a man with one leg. They had a barrel ready to put me in, but no sooner had they slammed on the lid than I burst the bonds of the barrel and came flying out at my father's throat. This was my first murder. (*StC* 122)

De plus, à l'excès dans lequel se meuvent géants et nains sied un environnement primitif que nous retrouvons aussi bien chez Jonathan Swift que chez Jeanette Winterson. Déracinés de leur campagne natale et incrustés dans la béance nauséabonde des villes, géants et nains s'appliquent à conserver leur nature « primitive » et à rejeter le civilisé. Le peigne, le lavage de la peau, le changement et l'entretien des vêtements sont des signes indéniables de civilisation qu'ils refusent d'intégrer à la vie citadine qui leur est imposée. Gulliver et la femme aux chiens dévoilent tous deux de grotesques caractéristiques « primitives ». Dans *Sexing the Cherry*, la femme aux chiens entretient une nature hirsute et rejette tout instrument de civilisation. Elle ne se peigne qu'une fois par an, à Noël, en hommage au Seigneur, « Our Lord » (33), elle porte la même robe pendant cinq ans (5), elle ne se lave qu'exceptionnellement. Dans les trois premiers voyages (et les trois premiers naufrages) de Gulliver sur Lilliput, Brobdingnag et Laputa, le lecteur croit tout d'abord assister au phénomène contraire. En effet, il semble que le héros s'empresse d'imposer sa civilisation à la « primitivité » des habitants rencontrés. Contrairement à la femme aux chiens, il s'habille et se peigne en permanence. Notons, cependant, que le héros swiftien se déplace dans une ville qui n'appartient pas à sa sphère géographique initiale – la femme aux chiens, elle, ne quitte pas son pays d'origine (sauf à la fin du roman) – ce qui signifie qu'il subit un double déracinement et qu'il ne peut importer que ce à quoi il vient d'être arraché. Par conséquent, dans les deux cas de figure, les personnages s'emploient à conserver (et à imposer) une nature qui leur paraît naturelle puisqu'en grotesque opposition avec celle avec laquelle ils sont contraints de se familiariser. Ce qui, dans le cas de Gulliver, est particulièrement

---

<sup>77</sup> Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (1726, Oxford: Oxford University Press, 1999).

intéressant est le changement d'attitude au cours du quatrième et dernier périple chez les Houyhnhnms. Vêtements, peignes et alimentation carnée perdent peu à peu de leur importance. Le mépris des humains et de la civilisation s'accroît. L'estime et le respect à l'égard des animaux, de la nature et du retour à la terre grandissent. Sa « survisibilité » grotesque l'emporte sur sa raisonnable visibilité. Il revient à sa « Urnatur ». Du gigantesque au nanisme, de l'humain à l'animal, Gulliver traverse, dans l'enceinte romanesque, toutes les dualités grotesques possibles et imaginables. Arrivé sur la dernière île, il les porte toutes, invisibles mais palpables, en lui. Le réel (et définitif) éloignement de toutes structures sociales fait de lui un géant-nain typique.

Notons que la femme aux chiens exhume une double dualité de son personnage et se présente aux lecteurs comme une créature doublement grotesque. En effet, non seulement elle étale un corps, à la fois nain et géant, mais encore elle resurgit trois siècles plus tard dans le corps et l'esprit d'une jeune scientifique qui, les nuits de pleine lune, se laisse aller à la démesure pour écraser petits et sages. Ce faisant, la femme aux chiens incarne deux états et deux époques.

I am a woman going mad. I am a woman hallucinating. I imagine I am huge, raw, a giant. When I am a giant I go out with my sleeves rolled up and my skirts swirling round like a whirlpool. [...] Men shoot at me, but I take the bullets out of my cleavage and I chew them up. Then I laugh and laugh and break their guns between my fingers the way you would a wish-bone. (*StC* 138)

At night, in bed, I felt the whole house breathing in and out as I did. The roof tiles, the bricks, the lagging, the plumbing, all were subject to my rhythm. I was a monster in a carpeted egg. There I go, my shoulders pushing into the corners of the room, my head uncurling and smashing the windows. (*StC* 141)

La jeune femme pressent qu'un être, qualifié un peu plus loin d'alter ego et de sainte patronne, respire en elle. Il n'y a donc pas métamorphose mais réveil d'un double, lui-même double, provisoirement endormi. Le lecteur averti sait qu'il ne peut s'agir, étant donné les dimensions annoncées, que de la femme aux chiens. Dès que le dialogue muet et inconscient entre les deux femmes s'amorce, le corps gonfle grotesquement anticipant ainsi l'explosion à laquelle il est invisiblement voué :

When the weight had gone, I found out something strange: that the weight persisted in my mind. I had an alter ego who was huge and powerful, a woman whose only morality was

her own and whose loyalties were fierce and few. She was my patron saint, the one I called on when I felt myself dwindling away through the cracks in the floor or slowly fading in the street. Whenever I called on her I felt my muscles swell and laughter fill up my throat. Of course it was only a fantasy, at least at the beginning [...]. (StC 142)

Il est vrai qu'en choisissant de faire jouer la plus grande partie de *Sexing the Cherry* sur la scène londonienne du XVII<sup>e</sup> siècle, Jeanette Winterson peut, sans grande peine, exalter un grotesque qui, au Grand Siècle, était de mise. En revanche, la traduction grotesque d'épisodes « modernes », à la fin du roman, se révèle beaucoup plus difficile. Sans doute serait-elle vouée à l'échec si les faits et personnages n'étaient pas directement clonés sur leurs ancêtres historiques. Un tel transfert leur permet d'afficher ouvertement un grotesque devenu, en trois siècles, quasi anachronique.

Si nous résumons cette brève introduction, nous pouvons définir nains et géants comme étant des êtres doués de démesure qui transgressent les frontières et se complaisent dans l'exagération. De même, au fur et à mesure que corps et activités révèlent leur dilatation cachée, le texte les relatant s'évase par le biais de phrases en cascade, de caractères en majuscules, d'onomatopées et d'allitérations. De même, parallèlement aux corps et activités miniatures, le texte n'hésite pas à se mettre en abîme. Aussi nous pencherons-nous en détail sur la manière dont Jeanette Winterson teinte de grotesque personnages et texte<sup>78</sup>.

### 1.2.1 Les géants

Contrairement au nain, le géant est systématiquement associé à l'excès du grotesque. Il suffit de se prêter à la lecture des aventures rocambolesques de Gargantua et de Pantagruel pour le constater et savourer le grotesque piquant de leurs corps disproportionnés. Dans *L'œuvre de François Rabelais*<sup>79</sup>, Mikhaïl Bakhtine avoue lui-même que « le géant est par définition l'image grotesque du corps » pourvu d'innombrables excroissances. C'est sur le modèle du géant rabelaisien, et bakhtinien, orné d'orifices béants, passerelles entre mondes extérieur et

---

<sup>78</sup> Même si les géants ne sont jamais uniquement géants mais toujours géants-nains, de même que les nains ne sont jamais uniquement nains mais toujours nains-géants, nous choisissons de les analyser en consécutif (et non en simultané). Il est toutefois indispensable que le lecteur garde leur harmonieuse dualité (trompe-l'œil) en constante mémoire.

<sup>79</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais* (Paris : Gallimard, 1970) 339.

intérieur, portes ouvertes à la fuite, que le corps grotesque de la Créature wintersonienne prend forme. Comme nous l'apprend Julia Reinhard Lupton dans son article « Creature Caliban »<sup>80</sup>, le suffixe *-ura* de *Creatura* annonce ce qui est sur le point de se produire, « that which is about to occur » :

The creature is a thing always in the process of undergoing creation, the creature is actively passive or, better, passionate, perpetually becoming created, subject to transformation at the behest of the arbitrary command of the Other.

Quelques paragraphes plus loin, Julia Reinhard Lupton cite Walter Benjamin selon lequel la créature, prise entre boue et esprit, poussière et rêve, pèse le pour et le contre entre l'humain et l'inhumain refusant à la fois l'un et l'autre<sup>81</sup> (Reinhard Lupton 5). Le corps en constitution est pris entre *universum* et *terra nostra*. Régulièrement associé à un relief montagneux sillonné par d'effroyables abîmes, il est rattaché au cosmos et placé au centre d'une spirale galactique en mouvement incessant. Le prototype du géant wintersonien, la femme aux chiens, « the Dog-Woman », se décrit elle-même montagne, « mountain of my flesh » (8), « mountain range » (*StC* 20). C'est dans l'esthétique de la démesure, que Jeanette Winterson parvient à créer, que la masse jaillit de la lourdeur de la terre<sup>82</sup>. Non seulement cette géographie accidentée du corps grotesque du géant, vertigineusement baroque de par son mouvement et son inachèvement, rend hommage à l'immensité du cosmos et à l'interdépendance des matières mais encore elle esquisse l'éventuel détachement de saillies corporelles avides de réintégration (dans la masse d'origine) ou de coupure définitive.<sup>83</sup>

N'est-ce pas la femme aux chiens, dans *Sexing the Cherry*, qui offre le médaillon à Jordan sur lequel est gravé : « Remember the rock from whence ye are hewn and the pit from whence ye are digged. » (3) ? N'est-ce pas le premier narrateur de *Written on the Body* qui déclare : « now I am alone on a rock hewn out of my own body » (9) ? Le corps s'extrait du rocher, le rocher s'extrait du corps. Mikhaïl Bakhtine rappelle la tentative incessante du corps

---

<sup>80</sup> Julia Reinhard Lupton, « Creature Caliban », *Shakespeare Quarterly* 51.1 (2000) : 1.

<sup>81</sup> « [the creature] caught between mud and mind, dust and dream [...] measures the difference between the human and the inhuman while refusing to take up residence in either category ».

<sup>82</sup> D'où l'importance de la métaphore de la légèreté et de la lourdeur dans l'ensemble de l'œuvre wintersonienne.

<sup>83</sup> Nous verrons ce qu'il en est exactement lorsque nous traiterons du grotesque en schizophrénie.

grotesque de franchir ses propres limites et de rester sans repos (Bakhtine, *Rabelais* 315). Ainsi se présente le corps grotesque du géant modelé par Jeanette Winterson. Reste à savoir de quelle glaise il est fait.

Le géant wintersonien émerge d'une terre argileuse offrant à son créateur la chance de tracer les contours désirés. Dans *Sexing the Cherry*, la femme aux chiens surgit d'un océan de boue, « from Jordan, who says that though I am as wide and muddy as the river that is his namesake [...] » (32), et rappelle à la mémoire des lecteurs la légende juive du Golem, créature-bouclier de protection et de défense contre l'ennemi, modelée à partir d'argile par la main du Rabin Löw suite à un rêve :

Outside the city they [Rabbi Löw, his son-in-law, and his pupil] found a spot on the bank of the Vlava, where there was enough intact wet earth, carried from the mountains by the river. [...] They made a shape of a man, three ells tall, from mouldable clay. Then they put it on the ground, and by gentle movements of their fingers marked out its mouth, nose, eyes and ears, giving human features to its face. Then they imitated human legs, arms, hands and fingers. Finally the figure of the golem lay in front of them. It resembled a man lying on his back.<sup>84</sup>

Boue et argile renforcent l'inachèvement et la précarité du trompe-l'œil de la formation grotesque. De même, les scènes d'accouchement illustrent l'inachèvement de l'être grotesque. A l'instar du géant Gargantua, poussé hors du ventre maternel par un amas de tripes (boyaux) semi-digérées pressées de regagner l'extérieur, Stella (*GS*) naît suite à l'ingestion de divers liquides imposée à sa mère par les diamantaires juifs, amis de son père, soucieux de récupérer le diamant avalé sur une lubie de la femme en couches. La purge fait glisser enfant et placenta (boyaux) vers l'extérieur. A la grande déception des joailliers, le diamant n'est pas recraché. Nous apprenons qu'il s'est incrusté dans le corps de Stella. Une fois l'inspection du placenta achevée, la mère le fait frire dans une poêle avec des oignons et l'absorbe :

The placenta was thoroughly examined before Mama ate it as was the custom among her Bavarian ancestors. She had it fried with onions in one of the aluminium saucepans. (95)

La consommation pré- et post natale de boyaux, par Gargamelle (mère de Gargantua) et Uta (mère de Stella), jette la lumière sur l'inachèvement de la conception (et par conséquent sur

le trompe-l'œil de tout visible exhibé). En avalant le placenta, ventre mangé, dans les minutes qui suivent la naissance, la mère, ventre mangeur, procède à la réinstallation de celui-ci en vue d'éventuelles naissances à venir. La procréation ne cesse pas car elle n'est jamais complètement achevée. L'absorption des tripes, ventre mangé, par Gargamelle, ventre mangeur, permet l'évacuation d'un Gargantua, futur ventre mangeur de ventre mangé, rassasié avant sa sortie par la consommation de sa mère.

Le retour des entrailles à la terre introduit le thème de la décomposition des corps et l'évocation de l'inévitable pourrissement rappelle l'évanouissement du mirage auquel les contours argileux du personnage grotesque sont inexorablement condamnés. A tout instant, le trompe-l'œil menace de se désagréger et de renvoyer le corps exhibé à la nature originelle. C'est encore la femme aux chiens, dans *Sexing the Cherry*, qui fait allusion aux corps en putréfaction, « decaying bodies » (144), « rot of the bodies », et aux rues nauséabondes, « foul streets » (161), partiellement purifiées par l'incendie de 1666. « And yet rotting is a common experience. We all shall, even myself, though I imagine it will take a worm of some endeavour to make any impression » (*StC* 118). Le pourrissement des corps évoque également le dégoût et l'admiration qu'inspire la surabondance nauséuse liée à l'excès.

Le grotesque, à la fois béatitude et abjection, se manifeste par un « trop », prenant la forme d'une tumeur maligne dévorant progressivement le corps surexposé et le vouant à la décomposition. Il est intéressant de noter que, si référence n'est pas directement faite à la désintégration biologique de la chair, les personnages wintersoniens sont fréquemment atteints de cancer ou, s'ils ne le sont pas, ils s'efforcent en vain de guérir celui des autres. A distance plus ou moins grande, la tumeur fait d'eux des géants (tant au sens propre qu'au sens figuré). Dans *Art and Lies* par exemple, le grand chirurgien-cancérologue, Handel, œuvre à la construction d'un nouvel hôpital pour cancéreux. Les futures patientes sont des femmes atteintes de cancer du sein. Dans *Written on the Body*, Elgin, cancérologue, sait tout ce qu'il faut savoir au sujet du cancer, tout sauf ce qui en est la cause et ce qui pourrait le guérir : « [he knows] everything there is to know about cancer. Everything except what causes it and how to cure it. » (67). Sa mère, Sarah, meurt d'un cancer des os, « Sarah had cancer of the bone and would not live » (*WotB* 65). La leucémie ronge sa femme, Louise, et la condamne

---

<sup>84</sup> Eduard Petiska, *Golem* (Prague: Martin Publishing House, 1991) 52.

(apparemment) à un sort similaire. Cette apparence trompeuse se voit cependant réfutée par l'anatomie double du personnage de Louise. En effet, Louise est « siamoisement » attachée à son amant(e) Lothario et au lieu de s'effriter, elle se « gigantise » par le biais du mal tout au long de la fiction. Le narrateur insiste sur l'élargissement de ses « lymph nodes » et de son « spleen » (101-102, 164). Peu après, lors du séjour de Lothario dans le Yorkshire, loin de Louise, le grossissement transite par le corps de Gail Right, propriétaire du café dans lequel Lothario travaille, qui tente en vain de s'immiscer dans sa vie privée et de prendre la place de Louise. Le corps de Gail dépasse l'espace d'une vie, « larger than life » (147), et est déchiqueté par l'usure, « I'm a good-time girl whose body has blown » (149). Une fois les contours fantomatiques de Louise retrouvés en dernière page du roman, Gail Right s'éclipse et la maisonnette ose vivre son élasticité jusqu'à l'éclatement :

This is where the story starts, in this threadbare room. The walls are exploding. The windows have turned into telescopes. Moon and stars are magnified in this room. The sun hangs over the mantelpiece. I stretch out my hand and reach the corners of the world. The world is bundled up in this room. (190)

Il est clair que le cancer assume deux fonctions distinctes opposées et que, ce faisant, il réunit deux extrêmes. En effet, d'une part, il permet au corps du géant d'afficher et de vivre pleinement son gigantisme. D'autre part, il tente de le réduire à néant. Notons que lorsqu'il prend du volume, le corps géant du géant, déjà lourd et bruyant, devient « pachydermique » et tonnant. Il est alors impossible de ne pas l'entendre. Ses orifices émettent une cacophonie de sons, « spitting » (91), « farting » (69), « laughing » (69), « thudding » (73), « groaning » (73) (pour ne citer que quelques exemples tirés de *Sexing the Cherry*). L'intensité du volume est soutenue par une écriture qui entretient l'esthétique de l'excès. Allitérations et onomatopées font retentir le texte et imposent aux mots un rythme saccadé de tambour. La prose vient cogner la réception du lecteur et le maintient en éveil. Lorsque nous lisons, dans *Art and Lies*, « The clock tick-tocked the tortured minutes into columns of despair » (42), nous entendons un mécanisme d'horloge tellement bruyant qu'il en devient violent. Lorsque nous lisons, toujours dans *Art and Lies*, « Bud, bloom, blown. Blown roses at her feet » (149), nous entendons le bruit explosif de l'éclosion florale. Lorsque nous lisons, dans *Sexing the Cherry*, « When she tries to tear her hair her hands are full of leaves » (38), nous entendons la bourrasque faire virevolter les feuillages. Le volume augmente jusqu'à percer le tympan du lecteur-auditeur. « Bam, bam, bam, bam, bam, bam, bam » (*WotB* 147), traduisant

le vacarme des pas de Gail Right sur les marches de l'escalier, illustre l'éclatement grotesque de son corps « larger than life » (147). La révélation du gonflement corporel entraîne la révélation du gonflement textuel. La résurgence des caractères en majuscule enfle naturellement les lignes. Ainsi mises en relief, les phrases tonitruantes claironnent aux oreilles de ceux et de celles auxquel(le)s elles se destinent. Elles surgissent de la bouche d'orateurs agressifs : « TELL THE SLUT TO CONTROL HERSELF » (AL 181), autoritaires : « GO HOME SAPPHO » (AL 69), dénigreur – rappelant les crieurs des siècles passés répandant les titres à scandale – « CALLOUS DOC IN BREAST FARCE » (AL 125), ou vantards « FOOD TASTES BETTER IN ITALIAN » (GS 91). Peu importe que la bouche soit agressive, autoritaire, dénigreuse ou vantarde, elle est, dans chacun des cas présentés, porteuse d'un supplément qui entraîne, en opposition à la bouche modérée non grotesque, un volume plus élevé et une convulsion faciale plus prononcée.

Les phrases en cascade, quant à elles, dilatent vertigineusement la syntaxe. La kyrielle d'épithètes exhibées dans « The hail-fellow-well-met-shallow-hearted-dull-brained-cost-effective-wordly-wise-over-weight-ill-read-ill-bred-golfing vicar » (AL 84) se dispense de tout commentaire. Ce grotesque de la langue nous ramène une nouvelle fois à l'œuvre de François Rabelais.

C'est aussi la langue, chez Rabelais, qui peut se charger, au sein du réel le plus banal, de mimer le surgissement de cette démesure. L'épisode des Chicanous en offre un bel exemple. Peinture des gens de justice sans doute, et de leur petite ruse, qui consiste, afin de se remplir les poches, à n'aller citer la partie adverse qu'en l'outrageant pour provoquer sa riposte et obtenir réparation des coups reçus. Mais il faut entendre l'un se plaindre de s'être fait morrambouzevezengouzequoquemorguatasacbacguezinemmaffressere l'œil, ou l'autre d'avoir reçu force morderegrippiotabirofreluchamburelurecoquelurintimpanemens sur les jambes.<sup>85</sup>

La répétition des conjonctions de coordination « et » ou « ou » constitue un autre type de phrases en cascade : « There was new paint on the doors, men came and swept and swept and swept. [...] Was she sweeping or painting or punting down a yellow river with the sun on her face » (AL 86). Si la phrase est lue à voix haute, la conjonction répétitive permet soit de reprendre son souffle, soit de retenir sa respiration. Le fait de reprendre son souffle ou de

<sup>85</sup> Jean Céard, « Le fantastique d'en deçà », *Magazine Littéraire* 319 (1994) : 51.

bloquer sa respiration trois fois de suite en un laps de temps record conduit à la crise d'asthme ou à l'asphyxie. Le « trop » comme le manque (d'air) sont provoqués par une exagération lexicale qui se révèle ici particulièrement grotesque.

Dans *On the Grotesque*<sup>86</sup>, Geoffrey Harpham compare le texte littéraire, dans lequel les personnages fictifs évoluent, à une membrane par laquelle le moi de l'auteur pénètre. Selon lui, le texte reproduit les parois intérieures d'un corps exploré le temps d'une lecture. La première page est la bouche du haut, la dernière ligne la « bouche maternelle »<sup>87</sup> du bas. Et si jamais le lecteur s'aperçoit en fin de parcours qu'il n'est, en fait, qu'au début de son périple fictif, il se doit de comprendre que, fidèles au principe de fonctionnement grotesque, haut et bas ont été inversés. Si l'étirement de la bouche littéraire, la distension du texte-corps, a retenu notre attention dans ce chapitre consacré aux géants, voyons désormais ce qu'il en est des êtres et des objets miniatures.

### 1.2.2 Les nains

L'harmonie du baroque, triomphe de l'illusion et de l'inachevé, s'exhibe dans le trompe-l'œil de la miniature<sup>88</sup> dont la fonction première se borne à reproduire un tout sous forme de maquette et, par conséquent, à n'exposer qu'un modèle réduit de ce qui est (peut-être) réellement (mais n'est nullement puisque, comme nous l'avons déjà souligné, chaque être se compose de multiples facettes). La miniature oblitère ce qu'elle relègue à l'arrière-plan. Ce faisant, elle trompe l'œil, trahit la perceptibilité de l'observateur et le plonge dans l'illusion le temps d'un regard. Notons toutefois que malgré cette évidente tromperie, elle agit en miroir révélateur de doubles se déroulant à l'infini et non en effaceur. La miniature, motif dans le

---

<sup>86</sup> Geoffrey Harpham. *On the Grotesque* (Princeton: Princeton University Press, 1982) 113.

<sup>87</sup> Référence à l'allemand « Muttermund » désignant le col de l'utérus et pouvant être littéralement traduit par « bouche maternelle », c'est-à-dire bouche par laquelle l'enfant sort du corps de la mère.

<sup>88</sup> Gulliver n'est-il pas géant à Lilliput et nain à Brobdingnag ce qui, par ailleurs, l'amène à affirmer que petit et grand n'existent que par comparaison. Bref, tout est relatif et dépend du seul repère choisi : « Undoubtedly Philosophers are in the Right when they tell us, that nothing is great or little otherwise than by Comparison: It might have pleased Fortune to let the Lilliputians find some Nation, where the People were as diminutive with respect to them, as they were to me. And who knows but that even this prodigious Race of Mortals might be equally overmatched in some distant Part of the World, whereof we have yet no Discovery? » (Jonathan Swift 83).

roman, est représentée dans le texte grâce aux procédés narratologiques de la mise en abîme et de la métonymie. Le vertige déclenché par le livre dans le livre dans le livre ou encore le personnage dans le personnage évoque l'infini d'une réflexivité<sup>89</sup> répétitive (du même). Ce faisant, la mise en abîme entraîne dans un infini sans fond et contribue largement à l'esthétique de l'excès précédemment définie. La miniature engendre à son tour la miniature. La mise en abîme se met elle-même en abîme. L'écriture wintersonienne repose sur « le principe de l'emboîtement sans fin »<sup>90</sup>. Et puisque la mise en abîme œuvre avant tout dans l'infiniment petit, encourageant la réduction d'un plus grand, le mot-ricochet se met en relief et le lecteur entend son clapotis dans des expressions du type « Sometimes a breast is a breast is a breast » (*WotB* 24), magnifique écho grotesque<sup>91</sup> de « a rose is a rose is a rose » de Gertrude Stein. Mais avant d'en venir aux modes d'écriture, penchons-nous sur le visage trompe-l'œil qu'empruntent miniature et miniaturisation dans la thématique de la fiction wintersonienne.

Notons que, chez Jeanette Winterson, le personnage miniature arbore une apparence tant imaginaire que réelle et se mue, de ce fait, en créature hybride oscillant entre fiction et réalité. Aussi, dans certains romans, le lecteur côtoie-t-il quelques « midgets » et « goblins » à apparence humaine, « 'Sure and I've had my own boots made the size of a thumbnail by the little people.' [...] In the middle of the ring were three goblins. He knew they were goblins and not elves by their shovels and beards' » (*TP* 39), et dans d'autres quelques humains aux apparences féeriques, qualifiés de « manikin ». Ce terme fait référence aux fées de sexe masculin<sup>92</sup> et désigne, dans *Gut Symmetries*, le savant Paracelse dont la taille est anormalement petite : « What do we know of him? That he was short and ugly. That he wore

---

<sup>89</sup> A ne pas confondre avec la réflexivité transformatrice qui sera mise en relief dans la troisième partie. La réflexivité répétitive se contente de renvoyer à l'identique (sous forme diminuée).

<sup>90</sup> Christine Reynier, « L'art paradoxal de Jeanette Winterson », *Etudes anglaises* 2 (1997) : 191.

<sup>91</sup> L'usage du qualificatif s'explique par la référence au sein qui, selon Rabelais (et Mikhaïl Bakhtine), n'est qu'une grotesque saillie corporelle en voie de détachement. Signalons également que nous reviendrons ultérieurement à la valeur anamorphotique de la métaphore empruntée à l'héritage littéraire.

<sup>92</sup> Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1984) 112.

an oversize sword. [...] Man or manikin his genius brought him considerable reputation » (*GS* 3).

Rappelons que le terme de « manikin » est également employé par Gulliver dans son récit sur les habitants de Brobdingnag. Devenu nain, Gulliver est nommé « Grildrig » par les autochtones, terme qui, dans leur langue, signifie « manikin » (Jonathan Swift 92). Cette appellation – et avec elle le personnage de Gulliver – renvoie à l’imaginaire d’un peuple pour lequel Gulliver est de la taille des « fairies ». De même, dans *The Passion*, qualifié de « midget », le palefrenier de Napoléon, Domino, offre un éclatant contraste avec l’imposant cheval, parfaite métonymie d’un Empereur de petite taille enclin au gigantisme historique et à la mégalomanie<sup>93</sup>. Il est clair que la présentation du palefrenier miniature en opposition au cheval quasi monstrueux vise, dès la première page du roman, à ridiculiser le petit Empereur qui se croit grand. Il y a tout lieu de croire que le narrateur ne se serait pas attardé à décrire le physique de Domino si ce dernier avait exercé une activité professionnelle différente :

He [Napoleon] liked me [Henri] because I am short. [...] No one over five foot two ever waited on the Emperor. He kept small servants and large horses. The horse he loved was seventeen hands high with a tail that could wrap round a man three times and still make a wig for his mistress. [...] When he [Domino the groom] brushed the beast he used a ladder with a stout bottom and a triangle top, but when he rode him for exercise he took a great leap and landed square on the glossy back while the horse reared and snorted and couldn’t throw him, not even with its nose in the dirt and its back legs towards God. Then they’d vanish in a curtain of dust and travel for miles, the midget clinging to the mane and whooping in his funny language that none of us could understand. (*TP* 3)

Quittons le relatif statisme du trompe-l’œil de la miniature pour rejoindre l’occasionnel éphémère dynamique du trompe-l’œil de la miniaturisation du personnage et de l’objet. Lorsque Jeanette Winterson ne maintient pas personnages et objets dans une forme de nanisme (miniature), elle se plaît à les contraindre à un brusque rétrécissement que nous qualifions de miniaturisation. Toute miniaturisation renforce un état miniature préexistant et, de ce fait, n’entraîne aucune déformation. Au même titre que le gigantisme, la miniaturisation correspond à un excès (même si ce dernier s’effectue en sens inverse). Notons qu’il ne peut y avoir miniaturisation sans miniature. En revanche, il peut y avoir

---

<sup>93</sup> Notons que Paracelse, Napoléon ou encore Francis Drake – « short of stature », (*StC* 132) – représentent de véritables miniatures puisque, contrairement aux apparences, ils ne sont que des antihéros de l’histoire et de la

miniature sans miniaturisation. Quoi qu'il en soit, miniature et miniaturisation (achevée) impliquent l'existence d'un « produit » (provisoirement) gelé. Il est évident qu'en cas de « déminiaturisation », le retour vers la grandeur nature, voire l'évolution vers un état géant, peut reprendre là où il s'est arrêté ou là où il n'a jamais réellement commencé.

Si, dans cette étude, miniatures et processus de miniaturisation sont associés aux phénomènes trompe-l'œil – ce qui est vu ne correspond pas à l'intégralité de ce qui est – ils reflètent également un net refus de fixité puisque forcer un état à franchir ses propres frontières nie toute forme de stabilité qu'il aurait pu avoir mais n'aura pas puisqu'il ne peut rester ce qu'il était. La seule chose qu'il puisse tenter, une fois livré aux griffes d'une miniaturisation principalement physique, est d'établir un semblant d'équilibre en se réfugiant dans l'esprit d'un plus grand. C'est ce que, dans *Gut Symmetries*, l'enfant Alice s'efforce de faire. Le passage qui suit relate, d'une part, la mise en veilleuse d'une croissance, manœuvrée par un entourage familial qui cherche à maintenir corps et esprit dans l'inachèvement, et, d'autre part, la prise de conscience de la « victime » face au mécanisme subi. En effet, le fait que la fillette, devenue adulte, se souvienne avec autant de clarté prouve que sa compréhension des événements, au moment des faits, était supérieure à celle qu'un enfant du même âge aurait eue. Et bien sûr le fait qu'elle soit adulte au moment du récit prouve que la tentative d'emprisonnement dans le corps et l'identité (inachevés) de l'enfant a échoué. La scène décrite présente une Alice, très carrollienne, serrée dans un lourd carcan physique :

I felt myself caught between two metal plates, crushing me. The pressure on my head was intense. I wanted to say 'Wait' but I was so low down that they could not possibly hear me. I lived in a world below their belts, not an adult not a child, smaller than small at the indeterminate age. The plates ground together and my father started to talk about the cricket. (*GS* 20)

Notons également que la miniaturisation du personnage wintersonien correspond généralement à une réduction aux vêtements portés ou au jeu pratiqué. La miniaturisation de l'objet, quant à elle, se manifeste par un rétrécissement soudain et excessif de l'objet en question, par la présence d'un jouet miniature auquel le lieu de l'action est étroitement associé ou encore par l'auto-réduction de ce même lieu. Dans le cas des vêtements, il serait

---

science. Nous reviendrons amplement à la notion de H(h)éros lorsque nous traiterons de l'imaginaire dans le chapitre suivant.

peut-être plus judicieux de parler d'osmose diminutive que de miniaturisation, le personnage ne rapetissant pas systématiquement mais se fondant dans ses atours. Diminution il y a puisque l'humain devient matière et la matière prend allure humaine, un peu comme les chaussures du tableau de Magritte, *Le modèle rouge* (1937), dont les extrémités se transforment en orteils.

En effet, les vêtements auxquels le personnage est réduit se personnifient à leur tour. Dans *The PowerBook*, Lancelot du Lac déclare que son armure n'est autre que sa propre effigie, « My armour off, it lay like an effigy of myself on the floor » (71). Dans *Gut Symmetries*, la grand-mère d'Alice devient « The Oilskin » (57), ciré qui se mue en carapace huilée sur son dos. Notons que la majuscule fait du simple substantif un nom propre et renforce ainsi la personnification de l'objet. Dans *Art and Lies*, le père de Handel est qualifié de « monument of tweed » (17). Il arrive également que deux personnages soient réduits au même tissu. Par exemple, le tissu blanc criblé de pois rouges dont sont faites la cravate du père d'Alice (109) et la robe de la mère de Stella (*AL* 152). Le tissu réducteur annonce le lien entre les deux personnes et leur rapprochement à venir. Rapprochement confirmé puisqu'à la page 203 de *Art and Lies*, le père d'Alice et la mère de Stella se retrouvent et nous apprenons, par la même occasion, qu'ils se connaissaient déjà depuis longtemps.

Lorsque le personnage est réduit au jeu qu'il pratique, il devient l'instrument, le pion, avec lequel le jeu est joué. Dans *Art and Lies*, Handel est comparé, et réduit, au pion d'échecs, « I'm not a hero, only a chessboard knight hoping to be swifter than the game » (*AL* 32). Page 66, Sappho déclame « kiss me on the green baize while I play you like a game » rappelant discrètement, par la même occasion, le billard que Joséphine affectionne dans *The Passion* et auquel Mallory, le héros de l'Everest, s'adonnait avec ferveur de son vivant (*TPB* 151). Dans *The Passion*, c'est Domino, compagnon d'Henri et palefrenier de Napoléon dans le premier chapitre, qui est réduit au jeu par son identité même puisqu'il porte le nom de l'un des jeux fiévreusement pratiqués par les joueurs du casino présentés dans le deuxième chapitre. Il est clair que toutes ces techniques de réduction créent d'infinis réseaux de correspondances (entre les chapitres, voire entre les romans) que nous pourrions qualifier d'anadiptoses thématiques et renforcent, ce faisant, la (sur)exposition trompe-l'œil du visible créé.

Notons également que le lieu est occasionnellement réduit au jeu voire au jouet miniature. Le train, lieu de l'action et moyen de locomotion emprunté par Handel, Picasso et Sappho dans *Art and Lies*, renvoie directement au train miniature avec lequel Handel jouait dans son enfance. Dans ce cas précis, le train grandeur nature est le train miniature. Les deux trains ne sont qu'un. Le lieu se miniaturise occasionnellement en lieu. Dans *The Passion*, le casino, une fois introduit en tant que tel dans l'histoire, se retrouve sous forme de miniature dans la chambre de la Dame de Pique dans laquelle les deux amantes pratiquent le jeu : « Many times that evening as we ate and drank and played dice, I prepared to explain » (70). De même, dans *Art and Lies*, l'enfer « carcéral » de la maison familiale de Picasso se rétrécit et va même jusqu'à s'effriter lorsqu'elle en part définitivement. Le lieu se replie sur lui-même : « On the morning that I [Picasso] walked away from the house I knew that it was crumbling. [...] The house shrank up around the dolls in the window. My past, which every day had devoured every day, shrank to its proper size » (AL 164). Dans *The Passion*, c'est Venise, condamnée à disparaître sous les flots, qui est en phase de rétrécissement : « I [Henri] should have known better than to risk my luck in the shrinking city » (TP 98).

Ce rétrécissement d'un espace de vie, déjà rétréci, et la réduction de personnages, déjà réduits, à l'état de figurines, qualifiés dans *Art and Lies* de poupées, « dolls », établit une corrélation directe avec la maison de poupée, maison miniature dans la maison grandeur nature (qui n'est, à son tour, que miniature dans l'immensité de l'univers ce qui, une fois de plus, prouve la relativité et l'état double de toute chose et de tout être). Dans *On Longing*, Susan Stewart consacre une partie de son chapitre sur la miniature à la maison de poupée, *The Dollhouse* (Stewart 61-65), maison dans la maison, et fait remarquer que la maison de poupée est construite pour être observée à distance. En général, elle est la seule miniature du lieu et la distance nécessaire à l'observation de l'ensemble confère à l'objet observé un caractère macroscopique qui vient compléter sa microscopie d'origine. Nains et géants se voient réunis. La maison familiale de Picasso est elle aussi à la fois microscopique et macroscopique. Malgré le rétrécissement subi par l'habitation au moment du départ de Picasso, le degré de visibilité se voit simultanément renforcé pour le personnage extérieur qui s'éloigne. La notion de macroscopie extérieure est non seulement introduite par le rétrécissement de la maison qui accentue les contrastes entre intérieur et extérieur mais encore par la démolition, dans *Art and Lies*, des résidences environnantes en vue de la

construction d'un nouveau centre hospitalier pour malades cancéreux. Le terrain est défriché. De l'extérieur, la maison parentale, « Queen Ann House » (AL 71), se retrouve donc dénudée et exposée aux regards ce qui, malgré son rétrécissement, la rend systématiquement gigantesque. L'intérieur reste cependant miniature. Nous imaginons sans peine que tout personnage qui s'y aventurerait se retrouverait lui aussi immédiatement miniaturisé.

Il convient cependant de signaler que, même si macroscopie et microscopie cohabitent, le miniaturisé ne connaît, quant à lui, que la microscopie parce qu'il n'est en mesure de ne voir que le microscopique. Le géant est trop envahissant pour être vu dans son intégralité. Revenons une fois de plus à Gulliver qui constate et explique, dans le premier chapitre du récit de ses voyages, que les Lilliputiens ne voient que de près et que cette incapacité à voir ce qui est placé à distance restreint leur perceptibilité du gigantesque : « Nature hath adapted the Eyes of the Lilliputians to all Objects proper for their View: They see with great Exactness, but at no great Distance » (Jonathan Swift 48).

Aussi la distance relativise-t-elle le géant (aux yeux des Lilliputiens). De même, elle rend à la miniature une grandeur qu'elle n'a pas de près. Quant au rapprochement, il vise à miniaturiser le grand ou plus exactement à le « métonymiser » puisque ce dernier se voit réduit à l'une de ses parties. La cohabitation entre géants et miniatures révèle un splendide trompe-l'œil puisque les miniaturisés ne vivent de près qu'avec une infime partie de ce qui est géant. Force est de constater que cette juxtaposition d'images à la fois lointaines et proches n'est pas l'apanage de la fiction wintersonienne. Reflet des préoccupations métaphysiques du Grand Siècle, elle se retrouve dans nombre de textes littéraires de l'âge baroque. Le poème *Upon Appleton House* (publié en 1681) de Andrew Marvell (1621-1678) nous en offre un exemple. Il illustre parfaitement cette mise en contact des deux états (Stewart 64) :

Yet thus the laden House does sweat,  
And scarce indures the Master great:  
But where he comes the Swelling Hall  
Stirs, and the Square grows Spherical;  
More by his Magnitude distrest,  
Then he is by its straitness prest:  
[...]  
They seem within the polisht Grass

A Landskip drawn in Looking-Glass  
And shrunk in the huge Pasture show  
As spots, so shap'd, on Faces do.  
Such Fleas, ere they approach the Eye  
In Multiplying Glasses lye.  
They feed so wide, so slowly move,  
As constellations do above.

La cohabitation du microcosme et du macrocosme ne se rencontre pas uniquement dans la miniaturisation mais également dans le maintien à l'état de miniature. Prenons l'exemple des « midgets » et des « manikins » précédemment évoqués. Dans le passage qui suit, les « midgets » sont et restent miniatures. En revanche, l'enfant qu'ils élèvent devient géant une fois adulte. Comparé à un imposant taureau, il cherche à rendre son corps de géant encore plus visible qu'il ne l'est déjà au lieu de relativiser le contraste avec les parents miniatures. Bref, la miniature vit en harmonie avec le gigantesque :

I had a boyfriend once called Crazy Frank. He had been brought up by midgets although he himself was over six feet tall. He loved his adopted parents and used to carry them one on each shoulder. I met him doing exactly that at a Toulouse-Lautrec exhibition in Paris. We went to a bar and then on to another bar and got very drunk and while we were in a shot bed in a cheap pension he told me about his passion for miniatures. 'You'd be perfect if you were smaller,' he said. I asked him if he took his parents everywhere with him and he said that he did. They didn't need much room and they helped him to make friends. He explained that he was very shy. Frank had the body of a bull, an image he intensified by wearing great gold hoops through his nipples. (*WotB* 93)

« There is no system that has not another system concealed within it ». Cette déclaration de Handel dans *Art and Lies* (6) illustre la vie commune permanente de deux mondes, d'un contenant et d'un contenu, et cautionne l'effet gigogne du récit wintersonien corroboré par Jeanette Winterson elle-même dans *Art Objects* :

I pack my pages with shiny things even though I am a writer who does not use plot as an engine or a foundation. What I do use are stories within stories within stories within stories. I am not particularly interested in folk tales or fairy tales, but I do have them about my person, and like Autolycus in *The Winter's Tale*, I find that they are assumed to be worth more than they are. (189)

La lumière est ainsi jetée sur la mise en abîme, chorégraphe de la miniature (et miniaturisation) sur la scène narratologique de la fiction. En effet, la mise en abîme équivaut à la réplique miniaturisée d'un tout intégrée et mise en relief dans ce même tout. Il s'agit ici

d'un miroir restrictif non déformant. La mise en abîme épargne donc la forme mais invalide momentanément la taille d'origine. Dans son ouvrage, *Le récit spéculaire*<sup>94</sup>, Lucien Dällenbach la qualifie de « miroir-espion » chargé d'abolir forces contraires et frontières à l'intérieur du roman et d'y faire circuler librement microcosme représentant et macrocosme représenté. Contenus et contenants s'épient pour mieux se réfléchir.

Jeanette Winterson frappe le sol littéraire de son sabot pégasien et textualise la matriochka ukrainienne. Du roman jaillit le fascicule intérieur, de la phrase le mot-blason, du surnom l'authentique prénom. C'est alors que dans le roman vit le roman dans lequel poussent des maisons dans lesquelles grandissent d'autres demeures dans lesquelles respirent des personnages dans lesquels couvent de nouveaux personnages dans lesquels mijotent des histoires dans lesquelles se dissimulent d'autres histoires. C'est alors que le roman wintersonien devient visible, baroque et harmonieux à l'extrême. Nous entendons, une fois de plus, la voix de Gilles Deleuze murmurer à nos oreilles : « Vous entrez dans la pièce baroque et en même temps que vous y entrez, ce n'est plus une pièce, c'est un monde ». Un monde dont les tiroirs secrets débouchent sur un infini vertigineux de répétitions à perte de vue. Le vertige de la syntaxe, marqué en gras par nos soins dans les exemples qui suivent, donne admirablement corps au baroque et à son harmonieux trompe-l'œil :

On one side of them, the cobbler **had become a grocery store had become a delicatessen had become a Kosher Kebab House.** (*WotB* 64)

What is the point of **movement when movement indicates life and life indicates hope.** (*WotB* 107)

Sur un modèle analogue, le mot se réfléchit en chiasme dans le mot et la phrase dans la phrase. A cet effet, Jeanette Winterson use d'antimétaboles : « After a few simple experiments it became certain that for the people who had abandoned gravity, gravity had abandoned them » (*StC* 108). « [...] the effort of beauty and the beauty of effort » (*TPB* 107). L'auto-réflexion narcissique de la même phrase deux lignes plus bas est également pratique courante :

'How are you Handel?'

---

<sup>94</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire* (Paris : Seuil, 1977) 47.

(How shall I live?)  
'What are you doing these days?  
(How shall I live?)  
'Heard about the merger?'  
(How shall I live?) (TPB 25)

Le début d'une phrase peut faire directement écho sur la ligne suivante : « How he [Alice's father] had hated the two up two down terraced house. How he had hated his own father, coarse, suspicious. » (GS 148). Respectueuse du reflet, la syntaxe boude parfois la grammaire : « she in me, me in she » à la place de « she [was] in me, [I was in her] » (GS 121). A d'autres reprises, le titre et le sommaire se muent en surfaces chatoyantes. La symétrie incluse dans le titre même de *Gut Symmetries* annonce une inévitable réverbération qui se concrétise sur la première feuille du roman où nous pouvons lire le titre écrit à l'envers entre les lignes.

*Gut*  
*Symmetries*

J E A N E T T E  
W I N T E R S O N



*Alfred A. Knopf*  
NEW YORK · TORONTO  
1997

Jeanette Winterson, *Gut Symmetries*. Toronto: Editions Alfred Knopf, 1997.  
Reproduit avec l'aimable autorisation du Bureau de Jeanette Winterson. [www.jeanettewinterson.com](http://www.jeanettewinterson.com)

Dans le sommaire de *Art and Lies*, les noms de Handel, Picasso et Sappho s'impriment à l'autre extrémité de la page comme si celle-ci était restée pliée en deux et avait permis aux mots de la partie supérieure de déteindre sur la moitié inférieure. Le roman compte huit chapitres. Le premier porte le nom de Handel, le dernier également :

**Handel**  
**Picasso**  
**Sappho**  
(Picasso)

-----  
Handel)  
**Sappho**  
**Picasso**  
**Handel**

Chez Jeanette Winterson, les déroutants entrelacements du texte sont fréquemment introduits par la métaphore du tissage, vraisemblablement en hommage à l'étymologie commune des deux termes : texte et tissu. Textuel et textile gravitent dans la même orbite. Nous constatons la forte fréquence de verbes tels que « to wrap », « to embroider »<sup>95</sup> ou encore « to web ». Des histoires sont brodées, des personnages enfermés dans des sacs, drappés de foulards et de fourrures. Pourquoi alors ne pas envelopper les histoires dans les histoires dans les histoires...

C'est *Art and Lies* qui, mieux que tout autre roman wintersonien, narrativise le phénomène trompe-l'œil de la miniature (qu'il s'agisse de la pure thématique ou de sa représentation par la mise en abîme textuelle). Titre et sous-titre, *Art and Lies – A Piece for Three Voices and a Bawd*, suggèrent prématurément la duplicité de la fiction à venir. Le sommaire révèle au lecteur l'identité de trois personnages, Handel, Picasso et Sappho, susceptibles de donner corps aux trois voix annoncées. La fiction n'attend que quelques lignes pour se complexifier et dévoiler au lecteur la présence d'un livre, « the book », trouvé par le deuxième narrateur du récit « I » (3). Par conséquent, le roman-cadre, *Art and Lies*, engendre une première mise en abîme : un livre à l'intérieur du livre. Ce n'est que trois pages plus loin que le lecteur fait la connaissance de Doll Sneerpiece dont le prénom évoque clairement la représentation miniaturisée de l'adulte qu'est la poupée. Il est également intéressant de noter que par la suite, Doll se métamorphose régulièrement en « the Doll ». Par ailleurs, « Sneer », première

---

<sup>95</sup> Voir également le chapitre sur la construction de l'imaginaire privé (formation de parterres de broderie).

partie de son patronyme, fait allusion au dédain de celui ou de celle qui regarde de haut l'être dont il/elle se moque. Par conséquent, la miniature, telle un blason, que Doll semble incarner, domine le tout dans lequel elle est placée. Doll Sneerpiece refait son entrée sur scène suite au récit de Handel à son confesseur, relatant sa dernière visite dans une maison de tolérance (27). L'évocation du milieu de la prostitution ramène le lecteur au personnage mystère du sous-titre, « the bawd » : *A Piece for Three Voices and a Bawd*. Il ne lui faudra que quelques lignes pour comprendre que la scène décrivant la prostituée, réfléchie et renversée par le miroir présent dans la pièce, agit telle une prolepse révélant l'activité professionnelle de Doll Sneerpiece au paragraphe suivant. Le voile se lève : « the bawd » et Doll ne font qu'un.

Lucien Dällenbach qualifie ce type de mise en abîme de « réduplication simple » (Dällenbach 51). Un « fragment » d'œuvre présente des similitudes avec l'œuvre qui le comprend. Il y a intertextualité interne. C'est avec grande dextérité que Jeanette Winterson met en scène le mot révélateur qui unit le récit enchâssant au récit enchâssé. La dernière phrase de la confession de Handel est : « She [the prostitute] said she called it her Scholar's Bowl ... » (28). La première phrase du paragraphe suivant qui réintroduit l'univers de Doll est : « Doll Sneerpiece was not a scholar but fond of gentlemen... » (28). En parfaite anadiplose lexicale, le terme de « scholar » est le cordon ombilical qui assure la liaison entre les deux mondes situés à presque trois siècles d'intervalle.

Il est évident qu'à ce stade du récit, le lecteur se demande si le livre trouvé par le deuxième narrateur de la première page pourrait éventuellement renfermer les mémoires de Doll Sneerpiece. Est-elle l'héroïne du livre dans le livre ? Il est trop tôt pour résoudre l'énigme. De plus, Doll, de par ses lectures des œuvres « elevating » (AL 29) de Sappho, introduit un nouveau livre dans le livre dans le livre. Et Sappho n'est-elle pas l'une des trois voix annoncées par le sommaire ? Les pistes se brouillent. Doll conserve le précieux ouvrage dans l'intimité de son jardin secret : « When Ruggiero had asked to inspect it [the works of Sappho], the Doll had pointed to the fork between her legs, where, she said, such things were kept » (29). Ainsi, Doll, dont le souhait aurait été de naître livre (7) pour être aimée du jeune intellectuel Ruggiero, semble-t-elle elle-même engendrer le livre.

Quittons Doll Sneerpiece pour rejoindre l'un des narrateurs qui, à mots feutrés, avoue presque sa lecture des mémoires « dolliennes » et révèle en même temps le genre revendiqué de l'ouvrage : « Fiction? Certainly, although I see from the extravagant and torn frontispiece that it parades itself as autobiography: 'The Entire and Honest Recollections of a Bawd' » (AL 29). La révélation du titre des mémoires, *The Entire and Honest Recollections of a Bawd*, scinde en deux parties distinctes le sous-titre, *A piece for Three Voices and a Bawd*, du roman *Art and Lies*. La première partie, *A Piece for Three Voices*, rejoint définitivement *Art and Lies* dans lequel Handel, Sappho et Picasso laissent leurs trois voix s'exprimer. La deuxième partie, *A Bawd*, intègre un titre jusqu'alors gardé secret dans un invisible sous-titre, *The Entire and Honest Recollections of a Bawd*, miniature-miroir à la fois de l'œuvre enchâssante et de l'œuvre enchâssée. La fonction proleptique présumée se voit de nouveau confirmée. Lucien Dällenbach souligne que le roman dans le roman ou roman du roman porte régulièrement le même titre que le roman-cadre qu'il réfléchit :

Portant le même titre, traitant un sujet identique, obéissant à des principes esthétiques communs, les deux romans ne peuvent que glisser et se renverser l'un dans l'autre, brouiller leurs traces, confondre leurs auteurs, et nous introduire dans un espace ambidextre où le principe d'identité est soumis à d'incessants dommages. (Dällenbach 47)

Notre cas serait-il différent ? Après avoir classé *The Entire and Honest Recollections of a Bawd* dans le registre de l'autobiographie, le narrateur proclame : « There's no such thing as autobiography there's only art and lies » (AL 69). Par conséquent, si *The Entire and Honest Recollections of a Bawd* est une autobiographie qui, à son tour, n'est que « art and lies », titre du roman officiel, alors le roman dans le roman n'est que le roman lui-même. Titre A égale titre B.

Quelques chapitres plus loin, plusieurs indices laissent supposer que la Sappho moderne du XX<sup>e</sup> siècle est romancière dans le roman, auteure de l'histoire de Doll qui, elle, lit les œuvres de Sappho l'ancienne. Pour ne citer qu'un exemple, les dernières lignes de la « Finale » des souvenirs de Doll Sneerpiece (164-168), véritable petit fascicule cousu au cœur de *Art and Lies* et magnifique concrétisation du procédé de mise en abîme, le confirment en dévoilant les annotations de Sappho en marge du livret :

Sappho wrote in the margin, CLUE (Handel, German 1685-1759, Occupation: Composer), 'Di, cor mio, quanto t'amai'. (AL 169)

Comme le souligne Lucien Dällenbach dans *Le récit spéculaire*, en introduisant le romancier dans le roman, l'auteur choisit de se mettre lui-même en abîme (Dällenbach 46). Il n'y a pas que dans *Art and Lies* que Jeanette Winterson y a recours : Lothario, traducteur-traductrice dans *Written on the Body*, Ali(x) cyberauteure dans *The PowerBook* ou encore Henri rédacteur du journal de bord dans *The Passion* tendent tous un invisible reflet de l'auteure aux yeux du lecteur. Bref, l'auteure Winterson s'auto-miniaturise dans ses propres romans. Romans et romanciers interagissent l'un sur l'autre. Dans *Art and Lies*, Jeanette Winterson réveille Sappho et Sappho revit grâce à la prestidigitation scripturale de Winterson.

Si Sappho, romancière fictive, rédige les mémoires de Doll Sneerpiece, Picasso et Handel en sont les lecteurs fictifs. Si Jeanette Winterson, romancière réelle, rédige le roman « within stories within stories within stories », c'est nous qui en sommes les lecteurs réels. La trame fictive, trame-miroir, évolue en parallèle de la trame réelle. Nous lisons en simultané avec les personnages. Au même moment que Picasso, nous prenons connaissance d'un nouvel épisode des aventures de Doll (80-81). Cependant, en tant que lecteurs réels, nous conservons un statut de « métaobservateurs » hors de portée des personnages fictifs. Contemplant de plus haut, nous résidons en permanence à un étage supérieur à celui sur lequel est placé le lecteur fictif. Nous allons à la rencontre d'une fiction qui, pour ce dernier, est réalité et qui, pour nous, reste (et restera) fiction. L'unique supériorité d'observation dont nous disposons met fin à la chaîne de mise en abîme. Puisque personne ne peut lire au dessus de nos têtes, notre réalité n'est offerte, en fiction, à aucun autre lecteur. Elle n'existe ni pour le lecteur ni pour l'acteur du roman. Jusqu'à nous, la réalité de l'un était toujours la fiction de l'autre. La réalité de Sappho l'ancienne devient fiction pour Doll qui en lit les œuvres. La réalité de Doll est fictionnalisée par Sappho la moderne. La réalité de Sappho la moderne se change en fiction le jour où le lecteur réel ouvre le livre. Fin de la mise en blason puisque sa réalité ne se laisse happer par aucune autre fiction. Mais en est-il réellement ainsi ? Il est vrai que cette déclaration contredit quelque peu les propos de Jorge Luis Borges rapportés par Gérard Genette dans *Figures III*<sup>96</sup>: « [...] si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs ». A

cela, Gérard Genette ajoute que « le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit » (Genette, *Figures III* 245). Peut-être est-ce effectivement parce que l'hypothèse est « inacceptable et insistante » que nous cherchons à mettre un terme à la mise en chaîne ? Qui sait ce qui se passe réellement au dessus de nos têtes de lecteurs ?

Ce qui est sûr est que, lorsqu'il referme le livre qu'il lit, le personnage fictif interrompt la mise en fiction de la réalité de l'autre et place la chaîne en veilleuse. Si, par exemple, nous revenons à la réalité du voyage en train de Picasso, nous constatons qu'elle sort de la fiction des mémoires au moment où elle repose le livre à côté du propriétaire endormi que nous imaginons être Handel :

Picasso closed the book and put it down quickly. It belonged to the man sitting nearby. He had fallen asleep and she had seen the strange fat square volume that attracted her hand with a power of its own. It had no cover; it was not a book she recognised. What was it? Eighteenth-century pornography? (AL 80-81)

Si le livre appartient à Handel, il ne peut s'agir que du livre trouvé, évoqué à la première page. A la fin du roman, Handel attribue l'appartenance du mystérieux livre à son mentor, le Cardinal Rosso :

The Book was his but not his. The manuscript leaves had been saved from the sacking of the Great Library at Alexandria in AD 642. [...] The Book did not pause but it had not been finished. Many of the sewn-in pages were still blank. Handel looked at the book. The self-portrait, in pencil, of the Cardinal, his private telephone number, written down his emblem, the sword. Handel's own drawing of she whom he had loved. The rose he picked in the gardens of the Palazzo Rezzonico. (AL 204)

Le contenu du livre est détaillé :

From Alexandria had come scattered stanzas of *The Odyssey*, drawings of Pythagoras, *The Trial of Socrates*, *Treatise on Poetry*. Ovid and his drama of *Psappho and Phaeon the Ferryman*. Papyri, in Koine Greek, of the Gospel of St John. (AL 203)

L'histoire de Sappho et de Phaeon contée par Ovide figure au sommaire du livret. Malgré le nombre impressionnant d'histoires contenues, reflet d'une tradition littéraire elle aussi mise

---

<sup>96</sup> Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972) 245.

en abîme, Handel fait remarquer la présence de pages cousues restées blanches offrant l'espace nécessaire à de futures fictions<sup>97</sup>. Handel découvre sur l'une d'entre elles le portrait miniature du Cardinal, dessiné au crayon et serti de son emblème, l'épée, sur lequel a été noté son numéro de téléphone privé. Reproduction en miniature du personnage entier représenté par l'autoportrait, amalgame du personnage public symbolisé par l'épée et du personnage privé symbolisé par le numéro de téléphone :

The book did not pause but it had not been finished. Many of the sewn-in pages were still blank. Handel looked at the book. The self-portrait, in pencil, of the Cardinal, his private telephone number written down his emblem, the sword. (AL 204)

Le livre trouvé est en fait un livre légué par le Cardinal à Handel. Nous supposons que, même s'il n'en est pas fait mention ici, *The Entire and Honest Recollections of a Bawd*, livre dans le livre, lu par Picasso et rédigé par Sappho, meuble les pages laissées vierges. Par son récit, Sappho la moderne complète la collection de recueils. Son histoire déjà contée par Ovide est élargie par la narration des aventures burlesques de Doll qui, répondant plus souvent à l'identité de « the Doll » que de « Doll », est elle-même réincarnation miniature de Sappho l'ancienne dont elle lit les œuvres. « The Doll » contée par Sappho lit Sappho. Sappho l'ancienne – the Doll – Sappho la moderne – Jeanette Winterson : une seule et même femme traversant les siècles : 612 av. J.-C., XVIII<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles ?

Nous voyons ici par quels subtils procédés de miniature et de miniaturisations Jeanette Winterson met, à l'intérieur du roman, roman(s) et personnages, à la fois nains et géants, en abîme. En introduisant ces échos en séries dans le texte de sa fiction, elle renforce l'effet de saturation et la notion de permanence préalablement constatés. Notons que la mise en abîme fait généralement office de maillon entre tous les romans de l'œuvre wintersonienne. Le leitmotiv interromanesque, par exemple, insère (en miniature) romans antérieurs ou postérieurs dans un roman choisi. Par son intermédiaire, la mise en abîme peut être prospective ou rétrospective. C'est le cas de la phrase-leitmotiv, « Food tastes better in Italian », que nous rencontrons une première fois dans *Gut Symmetries* publié en 1997 et une deuxième fois dans *The PowerBook* publié en septembre 2000 :

---

<sup>97</sup> Eventuel clin d'œil à la réflexivité transformatrice, objet de la troisième partie de cette étude.

Signora Rossetti, fat and famous, wrote a ribbon at the top of her syndicated menus: FOOD TASTES BETTER IN ITALIAN. (GS 98)

I [Ali(x)] put the steaming plate in front of her. She took a mouthful, then another. 'This is fantastic.' 'Food tastes better in Italian'. (TPB 183)

Bien que, dans *Gut Symmetries*, la mise en abîme prospective reste inconnue du lecteur jusqu'à sa réapparition dans *The PowerBook*, l'écriture en lettres capitales du leitmotiv, boursofflement du texte déjà évoqué, cherche d'ores et déjà à attirer son attention et à prévenir du retour à venir. La phrase-leitmotiv, forme littéraire du « short cut » informatique, condense l'intégralité d'un roman en quelques mots. Le nom propre, autre forme de leitmotiv intraromanesque, insère lui aussi la miniature du ou des roman(s) dans le(s)quel(s) il est précédemment intervenu. Newton, Nelson, Lady Hamilton ou encore Napoléon hantent l'ensemble des romans wintersoniens. A chaque mention, ils rappellent les romans précédents et ceux à venir bien que leur forte fréquence ne produise qu'un effet diminué sur le lecteur réel attiré qui s'attend à leur récurrence. Le leitmotiv-phrase surprend plus, en particulier lorsque, hibernant dans une contrée recluse de la mémoire, il ne resurgit que trois ans plus tard. Il vient alors réactiver ce qui a été laissé en veilleuse.

Le même prénom, désignant différents personnages, peut également être réutilisé plusieurs fois à l'intérieur d'un même roman. Lors de sa deuxième apparition, il agit comme mise en abîme rétrospective, réinsérant le personnage du passé dans le personnage du présent. Tel est le cas dans *The PowerBook* où le prénom d'Ali(x) renvoie simultanément à une jeune fille masculinisée par le port de bulbes de tulipes dans l'Europe du XVI<sup>e</sup> siècle, à un(e) cyberauteur(e) de l'Angleterre contemporaine et enfin à un restaurant turc parisien. Le prénom reflète ce qui a précédé son emploi et, une fois la lecture achevée, le lecteur saisit l'anticipation des mises en abîme ultérieures tentée par l'infiniment petit du prénom (à quatre lettres). Bien entendu, le prénom ou nom du personnage peut réfléchir une partie, et non l'intégralité, du nom auquel il cherche à renvoyer. Dans *Sexing the Cherry*, nous assistons à l'extraction patronymique du personnage de la cuisse jupitérienne de son prédécesseur. Trois siècles plus tard, Nicolas Jordan ressuscite Jordan. Non seulement le nom du premier personnage est contenu dans le nom du second mais encore Nicolas Jordan construit des bateaux miniatures remémorant (et commémorant) ainsi le navire de Jordan l'explorateur :

« Nicolas Jordan. Five foot ten. Makes model boats and sail them at the weekend » (*StC* 128).

Ce sautellement osmotique des séquences, par le biais de la mise en abîme répétitive, laisse deviner que Jeanette Winterson approuve et signe l'interactif des acteurs mis en scène. Les personnages, toutes histoires confondues, sortent régulièrement de leur cadre d'origine pour entrer dans le monde extérieur de la métafiction ou, s'ils appartiennent déjà à cet univers-là, le quittent pour enjamber le cadre et pénétrer dans la scène du tableau. Le récit enchâssé se transforme en récit cadre et vice versa. Dans *Art and Lies*, Doll Sneerpiece et ses acolytes augmentent en activité au fil des pages. C'est un peu comme si les pages du roman leur fournissaient le carburant nécessaire pour avancer dans leur propre histoire jusqu'à ce que leur dynamisme finisse par dynamiter les cadres pré-construits et réveiller l'inertie dans laquelle le roman dans le roman était plongé. « What was known to be known would be recast, and where what was unknown began to be revealed, and where what could not be known, kept its mystery but lost its terror » (206). Les frontières livre-majeur/livre-mineur sont abolies, le livre-relique dépoussiéré et remis en marche. Le lecteur wintersonien ne cesse jamais de se demander combien de livres il y a réellement. Sera-t-il en mesure de mieux saisir la constitution et le fonctionnement de l'imaginaire ?

### 1.3 L'imaginaire

All times can be inhabited, all places visited. In a single day the mind can make a millpond of the oceans. Some people who have never crossed the land they were born on have travelled all over the world. (*StC* 87)

Rien ne naît imaginaire, tout peut le devenir. Personne ne naît bâtisseur d'imaginaire, chacun le devient. A tout moment de la lecture, de l'écriture et de la fiction, lecteurs, auteurs, narrateurs et autres personnages de roman se laissent saisir par l'envoûtant pouvoir de l'imagination et s'attellent à la construction de son monde fabuleux. Pour mener à bien ce Grand Œuvre, le bâtisseur d'imaginaire wintersonien – réel (lecteur, auteur) et/ou fictif (personnage de fiction) – s'arme (en apparence) de référents réels<sup>98</sup> et use d'une

---

<sup>98</sup> Repris tels quels ou remodelés par la fiction selon ses besoins.

« imagination reproductrice »<sup>99</sup>. D'un mot, il redessine un monde auquel il n'a, lui-même, aucunement participé. Il est clair que l'aventure de l'Autre, à la fois proche et lointaine, inspire toujours plus que la simple fabulation.

Aussi le « vécu » d'un Héros<sup>100</sup> de l'Histoire est-il calqué sur le « vécu » d'un héros injecté dans le roman. C'est par la force de ce reflet que le héros se lance dans la construction d'imaginaire. De même, c'est en s'appropriant le vécu du héros de l'histoire, reflet d'un vécu Historique et Héroïque plus lointain, que le lecteur-bâtitteur modèle son propre imaginaire. Nous reviendrons à la relation spéculaire unissant Héros et héros wintersoniens dans les paragraphes qui suivent. Contentons-nous de souligner ici que, dans un premier temps, le Héros alimente l'auteure pour ensuite alimenter le héros qui, à son tour, alimente le lecteur. A l'instar des enchâssements de la mise en abîme, l'alimentation en imaginaire se fait en cascades miroitantes, particulièrement propices au trompe-l'œil. Cela signifie que, quel que soit leur statut, les bâtisseurs, usant d'« imagination reproductrice », sont reliés les uns aux autres par un système de perfusion.

Précisons toutefois que l'accès (mental) au réel de l'Autre, que l'étendue nous incite à inscrire dans le macrocosme, n'est pas l'apanage d'un cercle d'initiés. Rendu miroir, le héros est certes celui qui absorbe le plus du Héros. Il n'est cependant pas le seul à capter ses ondes de « vécu ». De même, le lecteur n'est pas seul à lire. Bref, mis à disposition par divers canaux, le réel de l'Autre peut être intercepté par tout un chacun. Par conséquent, les fondements de l'imaginaire ainsi créé sont communs à un collectif de rêveurs. C'est la raison pour laquelle l'individu, s'adonnant à la copie mentale d'un réel autre, modèle un imaginaire que nous qualifions de public. Les sources référentielles utilisées, communes à l'ensemble des copistes, ne donnent pas lieu à la formation d'un seul et unique exemplaire d'imaginaire mais favorisent la multiplication et la diffusion de productions apparentées. Nombreux sont ceux et celles qui, parallèlement et simultanément, bâtiront à partir de matériaux semblables.

---

<sup>99</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* (1942, Paris : José Corti, 1991) 252.

<sup>100</sup> Majuscules (H) et minuscules (h) marquent la différence entre Héros de la grande Histoire et héros de la petite histoire-fiction.

Notons que Jeanette Winterson vilipende amèrement le copiste-perroquet qui se limite à la copie sans épicer son œuvre d'une pincée d'imagination personnelle : « How much of your thinking has been thought for you by someone else? Speak Parrot! [...] We are all stuffed, stuffed with other people's ideas parading as our own. Stuffed with the idiocies of the daily paper and twenty-four-hour television » (AL 184-185). Elle apparente l'écrivain, dont la construction scripturale s'imbibe d'écrits antérieurs, à l'artiste de masse contraint par une « imagination reproductrice » à calquer sur un original et à ne produire que de fades copies. Elle avoue son mépris pour ces artistes homogénéisés et robotisés œuvrant pour un public « drugged on reproduction » (AO 12). Elle les compare au photographe de la Cour, « Court photographer » (133), qui exécute sagement les ordres reçus. Dans *Art and Lies*, en déclarant surnoisement que Niépce (1765-1833) et Daguerre (1787-1851) ont permis à la reproduction d'entrer légalement dans l'Histoire l'année où ils inventèrent la photographie, en 1829, la narratrice-peintre Picasso se fait la porte-parole de l'auteure (162). La société favorise un mécanisme de reproduction plus rapide et économiquement plus rentable que l'invention ne pourrait être : « Reproduction is safer, to begin with, better paid » (AL 162). Sir Jack, père de Picasso, admirateur du peintre John Constable (1776-1837), recommande à sa fille de décalquer le monde environnant sur ses toiles :

My father had often encouraged me to paint likeness and I had often asked him why he wanted a likeness when the thing itself was there. 'Art is the mirror of life', he said, glowering out of Elsinore. (AL 161)

Si Sir Jack, prototype du copiste profane en matière d'art, dédaigne toute improvisation et chante les louanges d'un seul grand maître, Constable, « Go and look at my Constable and then tell me that you are a painter » (AL 161), Jeanette Winterson fustige la contrefaçon située aux antipodes de l'art. Dans *Art Objects*, elle déclare : « The most conservative and least interested person will probably tell you that he or she likes Constable » (18). Bref, la copie ne peut servir que de méthode d'apprentissage à l'artiste, « A writer should know how to copy. I think that only by knowing how to copy can one avoid copying » (AO 182), qui, une fois les leçons du passé retenues, a pour mission de se lancer dans la création. Nous devinons déjà que l'imaginaire wintersonien refuse de se contenter d'une simple reproduction et que l'exhibition répétitive de ce qui fut ne peut que mener à une création plus individuelle. C'est la raison pour laquelle, tel Picasso qui essaie d'inculquer à son père que la qualité et la

composition de l'œuvre surpassent l'importance accordée au degré de ressemblance avec le modèle (*AL* 161), tel Jeanette Winterson qui, dans *Sexing the Cherry*, calque (sur papier) trois tableaux peints (sur toile) sans oublier d'y apporter sa touche personnelle (102), le bâtisseur d'imaginaire wintersonien ne peut que prendre des allures de centaure, mi-copiste, mi-créateur. L'imaginaire ne peut, ne pourra, que se privatiser.

C'est ce long trajet, de l'imaginaire public à l'imaginaire privé, que nous proposons de reconstituer dans les paragraphes qui suivent. Dans un premier temps, nous montrerons comment le copiste s'inspire d'un « vécu » extérieur (à sa propre existence) colporté par de multiples filets d'exotisme tels que l'insularité ou la cartographie. Nous soulignerons comment le Héros se calque en bloc sur le héros (transfusion de personnage à personnage et non seulement de milieu à milieu) et prendrons, à cet effet, l'exemple de Paracelse qui se reflète sur la trinité (héroïque) Samuel-Uta-Stella (*GS*), ou encore, celui de Napoléon, de Nelson et de Casanova, conquérants de terres, de mers et de chairs, qui se retrouvent tous trois dans le conquérant des corps Lothario (*WotB*). Nous nous pencherons également sur l'eau, voie d'acheminement privilégiée de l'imaginaire, par l'intermédiaire de laquelle le bâtisseur s'éloigne progressivement de la collectivité et délaisse « l'imagination reproductrice » au profit de « l'imagination créatrice »<sup>101</sup> (Bachelard 252).

C'est à la mise en place de ce phénomène créateur que nous consacrerons le deuxième volet de ce chapitre et que nous étudierons comment l'inventeur, contrairement au copiste, s'engage dans une action physique qui se révèle indispensable au modelage de son imaginaire privé. Le voyage individuel, réellement entrepris, représente l'une des principales formes d'activité déployées dans les romans de Jeanette Winterson. Le déplacement (par voie

---

<sup>101</sup> Ce que, dans cette partie sur l'imaginaire, nous qualifions de reproduction, ou d'imaginaire public du macrocosme, rappelle à bien des égards ce que Samuel Coleridge (1772-1834) nommait « fancy », et ce que nous nommons création, ou imaginaire privé du microcosme, ce qu'il désignait par « imagination ». En effet, selon Samuel Coleridge, « fancy » procède par association et rassemble des éléments épars afin de constituer un kaléidoscope de points fixes et déterminés, « fixities and definites ». L'imagination, pour sa part, opère en deux étapes. Dans un premier temps, elle réquisitionne les sens. Perception et sensation sont mises à l'épreuve par l'imagination primaire, « primary imagination ». Dans un deuxième temps, l'imagination secondaire, « secondary imagination », dissout l'élément pour offrir l'espace nécessaire à la création : « It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate ». En d'autres termes, Samuel Coleridge qualifie par « fancy » la première étape du processus imaginatif au cours duquel l'individu se livre à la reproduction et par « imagination » une deuxième étape permettant de dépasser les formes du déjà existant et de créer ce qui n'a encore jamais été.

fluviale) semble déclencher une construction active de l'imaginaire et maintenir l'écriture du bâtisseur réel (auteur) en mouvement à l'intérieur du roman. Le bâtisseur (fictif) s'impose un déplacement pour se catapulte hors de la foule, dans un monde unique qui lui appartient déjà et dans lequel il trouvera le calme et l'espace nécessaires à la réalisation concrète de son œuvre. C'est en confisquant son propre réel (et non celui de l'Autre) qu'il forgera cet imaginaire d'évasion microscopique.

Il serait bien évidemment faux de croire que l'imaginaire du bâtisseur wintersonien se limite à l'un lorsqu'il s'éloigne de l'autre. Il est clair qu'une telle matière tend à la surexposition de l'un et de l'autre et qu'il y a dualité de l'imaginaire comme il y avait dualité du visible (macrocosme et microcosme réunis sous l'effet de la lumière et des instruments d'optique) et dualité du grotesque (nains et géants cohabitent). C'est, une fois de plus, dans la dualité de la conception et dans l'exhibition (trompe-l'œil) d'un tout « survisibilisé » que l'harmonie réside. Tout Héros n'est-il pas, à un moment ou à un autre, antihéros de même que tout antihéros peut, à tout moment, devenir Héros tout en restant antihéros.

C'est la raison pour laquelle, dans un troisième et dernier temps, nous chercherons à montrer qu'imaginaires public et privé fusionnent dans l'espace du jardin et que la clôture de l'espace horticole, à facettes multiples dans l'œuvre romanesque de Jeanette Winterson, n'est que trompe-l'œil. Comme nous le révèle Frédéric Ogée dans son article « 'A Work to wonder at' : essence et existence du « jardin-paysage » anglais »<sup>102</sup>, « l'essence du jardin-paysage anglais (du XVIII<sup>e</sup> siècle) [...] est intimement liée à sa non-clôture, à l'extension toujours surprenante du jardin hors de ses limites, aux nombreux ponts, palladiens ou non, qu'il jette, non seulement vers la nature environnante, mais aussi vers l'histoire, vers d'autres cultures et avant tout vers le paysage mental du visiteur » (431). Cette affirmation confirme que le jardin crée des liens imaginaires microscopiques avec des terres et cultures étrangères macroscopiques. Il fait référence à l'Histoire, éveille les sens et invoque liberté et

---

<sup>102</sup> Frédéric Ogée, « 'A Work to wonder at' : essence et existence du « jardin-paysage » anglais », *Etudes anglaises* 4 (2000) : 429-441.

indépendance. Le « landscape » de l'infiniment grand devient rapidement le « mindscape »<sup>103</sup> de l'infiniment petit.

### 1.3.1 L'imaginaire public du macrocosme

Du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours, la découverte, et conquête, de terres lointaines reste le privilège d'une mince minorité. Au fil du temps, découverte et conquête ont pris une signification différente. A notre époque, découvrir ne signifie plus fouler une terre vierge de toute civilisation occidentale. Partir à la conquête de nouveaux horizons n'implique aucun droit de propriété sur les terres visitées. Nonobstant ce déplacement sémantique des deux termes, le « vécu » d'une aventure, lointaine et exotique, reste réservé à une minorité qui, prise dans l'action, ne s'adonne guère à la rêverie. Elle se contente de l'offrir.

Il est intéressant de noter que la plupart des substances exotiques prélevées par Jeanette Winterson tirent leurs origines de l'époque baroque. Insufflé par les Grandes Découvertes, l'exotisme surgit, par exemple, dans le récit de la femme aux chiens qui, dans *Sexing the Cherry*, évoque le séjour du botaniste John Tradescant en Virginie : « On his father's [Tradescant's] death he was forced to return from voyaging in Virginia » (18). En 1584, Sir Walter Raleigh envoie Philip Amadas et Arthur Barlowe à la découverte du continent américain. C'est le premier voyage des Anglais en Virginie alors peuplée par la tribu des Algonquins<sup>104</sup>. Le rapport de Thomas Harriot (1585) nous fournit également de précieux éléments d'information sur la deuxième expédition des Anglais en Virginie (NAEL 901). Dans *Gut Symmetries*, la référence aux Algonquins se cache dans le nom de l'hôtel dans lequel Alice rencontre Stella pour la première fois, « Algonquin Hotel » (109, 203). La référence à la région arctique, « The Arctic where the white snow is the white of nothing and defies the focus of the eye » (StC 101) remémore les voyages organisés entre 1576 et 1578 par Martin Frobisher (NAEL 890). Ces périple en territoire inconnu contribuent, aux XVI<sup>e</sup> et

---

<sup>103</sup> « En composant son parcours et en créant des liens, visuels ou imaginaires, entre Nature, agriculture et culture, le visiteur fait émerger une idée philosophique et politique d'équilibre et de vérité, a mindscape, caractéristique des mentalités anglaises du XVIII<sup>e</sup> siècle » (Ogée 438).

<sup>104</sup> *Norton Anthology of English Literature* (notre abréviation : NAEL) (London: Norton, 2000) 897.

XVII<sup>e</sup> siècles, à la résurgence du « mythe du noble sauvage »<sup>105</sup>. En effet, sur le modèle des philosophes grecs qui, dans leurs études des peuples barbares, décelèrent des vertus inexistantes dans un monde dit civilisé, les explorateurs de l'âge baroque et pré-baroque découvrent des terres plus paradisiaques qu'inférieures rappelant vivement les temps lointains de l'âge d'or (*DGNL* 273). Nombreux sont les auteurs inspirés par ce mythe. Il suffit de donner Montaigne en exemple qui, dans son chapitre « Des Cannibales » (*Essais III* 300) réhabilite l'anthropophagie. Jeanette Winterson leur emboîte le pas<sup>106</sup>. Rappelons que, dans sa création romanesque, mention est faite des barbares (*StC* 8), des cannibales (*StC* 6), des bêtes sauvages (*StC* 60) ainsi que du monstrueux Caliban (*WotB* 9,16).

Le fait que Stella et Jove effectuent, quelques années après avoir navigué dans la région des Bermudes – « we [Stella et Jove] took a boating holiday in the Bermudas » (*GS* 46) – une croisière au large de la côte napolitaine – « A yacht sailing off Capri » (*GS* 169) – guide notre pensée jusqu'au lieu imaginaire de l'île de Prospero (ou île de Caliban) située, d'après le *Dictionnaire des lieux imaginaires* (notre abréviation : *DLI*), entre Tunis et Naples ou aux Antilles (449). Le héros shakespearien, Prospero, y aurait vécu avec sa fille Miranda (*DLI* 449). Soulignons avant tout que, pour les auteurs du Grand Siècle, les Bermudes représentent un univers de Cocagne dans lequel fruits et végétaux exotiques abondent. Andrew Marvell se laisse inspirer par cet Eldorado lorsqu'il écrit *Bermudas* (publié en 1681) (*NAEL* 1686). Oranges, grenades, melons et ananas donnent saveur et couleur au monde dépeint. De même, la banane, premier fruit exotique mentionné dans *Sexing the Cherry*, est importée des Bermudes et exhibée en plein cœur de Londres par le botaniste Thomas Johnson<sup>107</sup> :

'It is a banana, madam,' said the rogue.

<sup>105</sup> *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (notre abréviation : *DGNL*) (Paris : Albin Michel, 1997) 273.

<sup>106</sup> La réhabilitation du cannibalisme chez et par Jeanette Winterson fera l'objet d'une analyse approfondie dans le chapitre sur le post-néo-baroque. Nous verrons alors ce qui s'y cache réellement.

<sup>107</sup> Botaniste anglais (1600-1644) connu pour avoir révisé, complété et réédité le *Herball* de John Gerarde (1633). « *The Herball or General Historie of Plantes. Gathered by John Gerarde of London Master in Chirurgerie. Very much enlarged and Amended by Thomas Johnson citizen and Apothecarye of London* ». Gerd Heinz-Mohr. *Die Rose* (München: Eugen Diedrichs Verlag, 1988) 9. Il y répertoria, entre autres, les nombreuses plantes exposées dans la demeure des Tradescant, The Ark, à Lambeth. Thomas Johnson aurait été l'un des premiers à introduire la banane en Angleterre. L'illustration de l'exemplaire qu'il reçut des Bermudes peut être consultée à la Royal Horticultural Society de Londres. Au sujet de la fameuse banane, Thomas Johnson déclare : « [...] this stalke with the fruit thereon hanged up in my shop, where it became ripe about the beginning of May, and lasted until June », Museum of Garden History, Lambeth.

A banana? What on God's good earth was a banana?  
'Such a thing never grew in Paradise,' I said.  
'Indeed it did, madam,' says he, all puffed up like a poison adder. 'This fruit is  
from the Island of Bermuda, which is closer to Paradise than you will ever  
be.' (4)

*Sexing the Cherry* regorge de cerises (42, 84, 115), d'ananas (9, 117, 155, 127), de pêches (17), d'oranges (21, 162), d'épices (78) et de plantes rares (18). Dans son poème *The Mower against Gardens* (publié en 1681), Andrew Marvell fait allusion à l'hybridation des cerises, « And in the cherry he [the Mower] does nature vex / To procreate without a sex » (*NAEL* 1695). La question, « Of what sex is that monster [the cherry] you are making? », tonitruée par la femme aux chiens dans *Sexing the Cherry* (85), renvoie l'écho aux vers d'Andrew Marvell.

La sarabande végétale se poursuit dans *The Passion* où le melon (34-36) affriande Joséphine, qui introduit par ailleurs le géranium en France (134), et contrecarre ainsi l'envie carnassière de Napoléon. Nous retrouvons les grenades (et les tulipes) dans *The PowerBook* à l'époque (XVI<sup>e</sup> siècle) où l'androgynisme Ali(x) participe au commerce de la tulipe entre la Turquie et les Pays-Bas (18). La mention de l'encens, « frankincense », dans *Written on the Body* (136) et dans le poème de Marvell *The Nymph Complaining for the Death of Her Fawn* (publié en 1681) (*NAEL* 1688), tisse un lien supplémentaire entre exotisme baroque et exotisme wintersonien, lien que l'évocation de Tom Fairfax (*StC* 66) ainsi que l'attribution du patronyme Alluvia Fairfax à Alice (*GS* 207) renforcent puisque tout un chacun connaît l'activité de tuteur exercée par Andrew Marvell au sein de la famille de Thomas Fairfax, ennemi déclaré du Puritanisme.

L'exotisme wintersonien se traduit également par et dans la langue usitée, présentant de vives ressemblances avec la langue poétique de l'âge baroque. Pour ne citer que deux exemples, l'accent apposé sur la voyelle « è » de la terminaison du participe passé ou encore la marque du singulier à la troisième personne « eth » se retrouvent chez Andrew Marvell et Thomas Harriot, entre autres, ainsi que chez Jeanette Winterson : « The wingèd word » (*AL* 73, 137) / « lookèd right » (*Damon the Mower* (publié en 1681), Andrew Marvell, *NAEL*, 1696). « It resteth I speak a word or two of the natural inhabitants.. » (*Harriot's Report on Virginia*, *NAEL* 901) / « 'If six rabbits eat as much grass as one sheep and one sheep shitteth half a

donkey's worth, it is certain that we will need a fully balled boar to drag out this troublesome pin.' » (AL 167). De même, l'introduction de langues secrètes dans le texte fictif parfait l'exotisme du décor. Dans *Sexing the Cherry*, Jordan évoque deux langues codées incompréhensibles pour les non-initiés : celle des femmes et celle des Indiens Hopi. L'adjectif « private », le substantif « code-words », l'adverbe « fantastically » ainsi que le superlatif « most bizarre » renforcent l'exotisme émanant du lexique :

I [Jordan] noticed that women have a private language. A language not dependent on the constructions of men but structured by signs and expressions, and that uses ordinary words as code-words meaning something other. (StC 29)

On my travels I visited an Indian tribe known as the Hopi. I could not understand them, but in their company they had an old European man [...] I asked if their language had some similarity to Spanish and he laughed again and said, fantastically, that their language has no grammar in the way we recognise it. Most bizarre of all, they have no tenses for past, present and future. (StC 155)

Dans son ouvrage, *Lire l'exotisme*<sup>108</sup>, Jean-Marc Moura explique qu'à chaque période de l'Histoire correspond « un lexique renvoyant à une réalité exotique mal connue mais signifiée sans équivoque par certains termes » (99). Il évoque des « clichés lexicaux » qui, selon lui, se retrouvent dans trois champs principaux : « le champ lexical du pouvoir, le champ lexical de la religion, le champ lexical des mœurs » (99). Difficile de savoir exactement ce que des termes tels que « kelim » (AL 179) et « mekubalim » (GS 84) signifient et dans quel champ ils se situent. Le *Collins* n'en fait aucune mention. Mais ce qui est sûr est que leur sonorité renferme un indéfinissable parfum oriental et nous donne un aperçu de l'atmosphère que nous imaginons sans peine avoir flotté dans la douceur des longues nuits au cours desquelles la Princesse Scheherazade se livre au récit des *Contes des mille et une nuits*, traduits en français par Antoine Galland entre 1704 et 1712, et dont l'influence se fait clairement sentir à trois reprises dans *The PowerBook* et *Sexing the Cherry*. La Princesse italo-turque à laquelle Ali(x) est livré(e) a des allures de Scheherazade (TPB 19) et le feu faisant bleuir les pièces de cuivre donne forme à la lampe d'Aladin (TPB 145). Dans *Sexing the Cherry*, l'effet magique produit par les peintures de maître agissent sur l'observateur tel un génie sortant de sa fiole (101).

---

<sup>108</sup> Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme* (Paris : Dunod, 1992).

Si la date de traduction des *Contes des mille et une nuits* corrobore l'exotisme baroque des références mentionnées ci-dessus, le renvoi aux récits d'origine étaye avant tout l'influence orientale subie par l'exotisme wintersonien. Certes, la Perse évoquée dans *Sexing the Cherry* (9) rappelle discrètement *Les lettres persanes* (1721) de Montesquieu mais les empereurs byzantins mentionnés dans *Gut Symmetries* (178) nous propulse beaucoup plus loin dans le passé et Soliman le Magnifique (*TPB* 10) nous guide jusqu'aux frontières de l'empire ottoman qui lui succède. L'Asie, à des milliers de lieues du baroque, est également source d'exotisme. En introduisant des éléments tels que les vases de la dynastie Ming au pouvoir jusqu'en 1644, « Ming vase » (*StC* 54), la soie et la porcelaine importées de Chine, « silk » (*AL* 10) et « porcelain » (*AL* 28), ou encore en évoquant Kubla Khan, Marco Polo et Coleridge – même si la référence faite renvoie à *The Ancient Mariner* (1797-1817) (*StC* 164, *GS* 180) et non directement au poème *Kubla Khan* (1797-1798) – Jeanette Winterson prouve qu'elle s'abreuve également à une fontaine d'inspiration encore plus lointaine.

Indépendamment de l'emplacement géographique de référence, la trame exotique se voit consolidée par le phénomène de l'insularité, très fréquent dans l'œuvre romanesque wintersonienne. En effet, l'île, coupée de la terre ferme par un bras de mer, possède un charme à part auquel l'être n'accède qu'après avoir vaincu l'éloignement et les dangers du périple maritime. Difficultés et risques héroïsent le déplacement effectué, comme nous l'avons préalablement souligné, et fortifient la sensation exotique ressentie par le bâtisseur au moment de la prise de connaissance de l'exploit. Quand Jeanette Winterson ne clame pas le pouvoir métaphorique de l'île, « Islands are metaphors for the heart » (*StC* 86), elle la déclare tension entre terre et mer, « tension between land and sea » (*TPB* 91). La ville est insularisée. Les contours littoraux de New York (*GS*) ou de Venise (*TP*) dévoilent plus d'une île à l'intérieur ou à proximité (Ile de Manhattan ; Ile de Murano). Graver le nom d'une ville dans le texte wintersonien revient souvent à évoquer l'île qui se cache derrière.

De même, le texte « s'insularise » à l'image de la cité. Soudain, un mot, une phrase, une lettre, un dialogue se détachent du continent fictif. La lettre unique (sans réponse du destinataire) se scinde (sans prévenir) du texte-mère de *Art and Lies* (201), de *Written on the Body* (105) et de *The PowerBook* (174). La phrase à syntaxe incomplète offre, elle aussi, un exemple d'insularité textuelle : « When I die. » (*GS*, 167). Le tronçon de mots de la

proposition subordonnée se sépare d'une éventuelle proposition principale qui n'est qu'une invisible projection dans le futur : « When I die. The words running forwards into the future. » (167). Il n'est pas rare que la portion insulaire se situe en début de paragraphe. Le mot unique précède la phrase qui s'allonge progressivement et achève sa croissance syntaxique quelques lignes plus loin avant de se détacher à nouveau. Grâce à l'exemple suivant, tiré de *Art and Lies*, nous constatons une dérive lexicale, dont nous n'avons pu être les témoins, puis un assemblage complet de lopins de mots en propositions (principale et relative). La syntaxe reste cependant en sursis jusqu'à la coupure du paragraphe suivant. Précisons que les signifiés contenus dans les signifiants n'importent guère. Seule la structure syntaxique compte. Nous en signalons la particularité en caractères italiques placés entre parenthèses :

*(mot insulaire)* Night. *(absence de verbe)* The young boy and the old man. *(subordonnées sans véritable proposition principale)* The young boy curled up in a corner of the vast bed, his hair over his face as he read, his hair drawing a fine curtain between himself and the old man, who watches him as if he were a miracle. *(syntaxe complète)* He is a miracle; life, beauty, innocence, hope, and for the old man, in whom each had almost ebbed away, the boy was a flare, late-lit and brighter for it.  
*(retour au mot insulaire)* Music. (AL 196)

Notons qu'il ne peut être question d'exotisme, d'insularité, d'aventure et de lointain sans carte et que la carte est un miroir derrière lequel se cache la face du monde. Dans ses efforts trompeurs de « présentifier » le macrocosme environnant, elle exhibe l'harmonie d'un tout, apparent reflet d'un désir d'unification et d'aplanissement des conflits, l'harmonie d'une surface sur laquelle l'éclatement n'a pas sa place. La carte est un « processus de balayage », une « saisie simultanée de l'information, en un coup d'œil »<sup>109</sup>, une minimisation des distances et des reliefs qui donne à l'observateur l'illusion de tout voir et de visiter mentalement tout ce que le référent Historique a découvert physiquement. L'œuvre de Jeanette Winterson abuse de ce pouvoir de révélation panoramique et devient, par ce biais, encore plus visible, encore plus entière. Le texte se fait carte et s'ouvre à l'ostentation du baroque. Il montre sans limite, sans tabou, sans réserve. « Sa profession de foi est celle de l'aveu total, du refus de la censure et du tabou. Le texte devient ainsi machine de guerre contre l'hypocrisie et les faux-semblants » (Ganteau, « Expressivité et impudeur » 54). Il fait

preuve d'une « impudeur irréductible » qui exprime et retourne tout (Ganteau, « Expressivité et impudeur » 54, 51). Dans *Written on the Body* par exemple, « l'intérieur devient extérieur ; le privé, social ; le concave, convexe pour mieux rendre ostensible et, avant tout, sensible » (Ganteau, « Expressivité et impudeur » 51). Bref, la carte illustre un processus de révélation totale menant le bâtisseur – auteur, lecteur et personnage – au trésor (de l'harmonie et de l'évasion) le temps d'un mirage. « The Map. The Treasure » (TPB 221, 227).

Un bref historique de la carte, véritable charpente de l'imagination reproductrice du bâtisseur d'imaginaire wintersonien, permet de confirmer son caractère trompe-l'œil. Le terme français « carte » vient de *charta* qui qualifie le papier sur lequel on écrit. Le terme anglais « map » vient de *mappa*, mot ancien qui signifie carte<sup>110</sup>. A la Renaissance, les géographes européens se basent sur la géographie de Ptolémée (168-90 av. J.-C.), principal ouvrage de référence jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, pour dessiner leurs cartes. Notons que le terme « géographie » est évincé au profit de termes nouveaux tels que « théâtre », « *Theatrum orbis terrarum* » (1570), ou encore « miroir », « *Speculum orbis terrarum* » (1578), respectivement introduits par les géographes Ortelius et Jode (Dainville 82). « Théâtre », scène des apparences, et « miroir », reproduction d'un premier schéma, sont à leur tour supplantés par « atlas » (1595), terme linguistique universel qualifiant un recueil de cartes. Les fils du célèbre cartographe flamand, Gerardus Mercator (1512-1594), publient le premier grand atlas à la mort de leur père (1595). Dans la préface, l'auteur explique sa décision d'attribuer le nom d'Atlas à la nouvelle œuvre en comparant ses efforts à ceux déployés par le héros légendaire Atlas qui, comme l'illustration de la première page de l'ouvrage le montre, ne porte pas les cieux sur ses épaules mais la terre tout entière sous forme de globe (Dainville 82-83). C'est ainsi que l'appellation d'Atlas entre dans l'histoire de la cartographie.

Les cartes sont élaborées selon différents systèmes de projections : cylindriques, coniques, perspectives, équidistantes, globulaires (Dainville 30-37). Gerardus Mercator suggère de représenter la Terre sur un cylindre tangent à l'équateur. Méridiens et parallèles y trouvent leur place. Les carrés qu'ils forment au centre avec l'équateur permettent une assez grande exactitude. Cependant, plus on s'éloigne de la perfection des figures géométriques du centre,

---

<sup>109</sup> Jean-Michel Ganteau, « 'Eve, whose eye darted contagious fire': expressivité et impudeur dans *Written on the Body* de Jeanette Winterson », *Etudes britanniques contemporaines* 21 (2001) : 50.

plus les largeurs deviennent démesurées. Bref, les contrées du nord prennent des proportions qu'elles n'ont pas. Le Groenland, par exemple, d'un tiers plus petit que l'Inde, paraît deux fois plus grand.

Maps are magic. [...] Rough shapes of countries that may or may not exist, broken red lines marking paths that are at best hazardous, at worst already gone. [...] A map can tell me to find a place I have not seen but have often imagined. When I get there, following the map faithfully, the place is not the place of my imagination. Maps growing ever more real, are much less true. (*StC* 88)

Conclusion : la carte est un document trompe-l'œil qui se heurte à des limites. Elle ne peut, quelle que soit son échelle, tout représenter. Il est des voyages lointains qui débordent des cartes et dont l'unicité demeure impossible à coucher sur papier. De là la nécessité de tracer ses propres esquisses, « for every journey we have made together I've [Jordan] written down my own journey and drawn my own map » (*StC* 115), et de douter de la validité définitive du document. Une nouvelle carte finit toujours par se calquer sur une plus ancienne : « Maps are constantly being re-made as knowledge appears to increase » (*StC* 88). La validité de la reproduction graphique prend fin le jour où les frontières géographiques sont redéfinies. Au cours de sa brève existence, la carte ne dévoile à l'œil de l'observateur que ce qui existe et n'existera que jusqu'aux prochaines découvertes. Non rectifiée, elle induit en erreur. Gulliver, explorateur de *terra incognita*, conseille aux géographes européens de réviser leurs dessins (Jonathan Swift 109). Croire qu'il n'y a que mer entre Amériques et Japon est une erreur. Les portulans doivent être corrigés en conséquence.

La carte gravée, imprimée ou enluminée est un dessin qui, s'il se contentait de représenter terres et mers, susciterait rapidement l'ennui de son utilisateur. Afin d'éviter que la banalité ne s'installe et de renforcer la brillance du tableau trompe-l'œil, les cartographes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles font appel à divers artistes pour insérer ornements et cartouches sur leurs œuvres. Les cartouches, inventions d'artistes italiens, désignent les cadres dans lesquels sont inscrits les titres. Les ornements ont pour seul but d'embellir et de figoler la carte. Sur les cartes imprimées, fournies par Jonathan Swift au début de chaque chapitre de *Gulliver's Travels*, les ornements exhibent cormorans et baleines. Dans les romans de Jeanette

---

<sup>110</sup> François de Dainville, *Le langage des géographes* (Paris : Picard, 1964) 28.

Winterson, la plupart des cartes déroulées entre les lignes révèlent des ornements similaires. Swift montre par le dessin, Winterson par le mot. L'exposition reste identique :

In the fifth room a light burned and covering the whole of one wall was a map of the world. A map with whales in the seas and terrible monsters chewing the land. There were roads marked that seemed to disappear into the earth and at other times to stop abruptly at the sea's edge. In each corner sat a cormorant, a fish struggling in its beak. (*TP* 119)

Maps are magic. In the bottom corner are whales; at the top, cormorants carrying pop-eyed fish. (*StC* 87)

Grâce aux cartes, le « vécu » de l'aventure lointaine, exotique et paradisiaque s'exporte jusqu'à l'imaginaire d'une majorité injustement clouée au quotidien et lui permet de goûter à un exotisme tentaculaire composé de voyages, de fruits, de plantes, d'épices, de contes, de terres lointaines, de peuples inconnus et de langages secrets. Certes mais n'oublions pas l'initiateur de ces sensations, le Héros, qui dans les romans de Jeanette Winterson se caractérise avant tout par le risque qu'il accepte de prendre : « Heroes give up what's comfortable in order to protect what they believe in or to live dangerously for the common good. » (*StC* 159). Cet attachement au risque rapproche le Héros wintersonien du Héros de l'âge baroque car de même que l'impossible donne un sens à sa vie – « It is not easy, but only the impossible is worth the effort » (*TPB* 188) – la quête de l'Héroïsme baroque « vise l'impossible ou n'est rien »<sup>111</sup>.

Le Héros est « celui qui est sous le regard des autres »<sup>112</sup>. Soumis à distance à l'œil de l'observateur, son milieu de vie et d'action est, tel un écho, renvoyé de l'autre côté de la montagne fictive où l'attend le héros, impatient de le traduire en langage connu. En artiste-reproducteur (de visible), il décrypte et transpose ses pensées et actes en simples mots et gestes :

The artist is a translator; one who has learned how to pass into her own language. The languages gathered from stones, from birds, from dreams, from the body, from the material world, from the invisible world, from sex, from death, from love. (*AO* 146)

---

<sup>111</sup> Jean-François Maillard, *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640)* (Paris : Nizet, 1973) 172.

<sup>112</sup> Communication de Michel Morel, « Littérature de genre ou les aventures de l'archétype », présentée au *Colloque international sur les littératures de genre* (Paris, La Sorbonne, mars 2001). Dans cette définition du héros, Michel Morel fait référence à l'universitaire Guy Bourquin.

Bref, le héros traduit le Héros. Traducteur, il est artiste puisque l'artiste est traducteur. Traduire signifie recomposer dans un langage autre ce qu'un auteur forme dans un langage premier. Traduire signifie élargir le champ de lecture et d'écoute. Traduire signifie rendre visible (pour un plus grand groupe) ce qui ne l'était que pour un cercle restreint. Ce processus de recomposition inscrit l'œuvre d'origine dans la permanence. Si celui qui recompose est déclaré artiste, celui qui compose ne peut que l'être. Auteurs et traducteurs sont donc liés par l'art. Auteurs et traducteurs wintersoniens se superposent intégralement lorsque le héros, traducteur du Héros de l'Histoire, devient de surcroît écrivain de métier<sup>113</sup>.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement à ce stade de l'étude est de mettre en valeur les méthodes de transmission et de recomposition utilisées par le H/héros wintersonien. Comment, l'exotisme mis à part, le héros capte-t-il le « vécu » du Héros ? Comment le Héros parvient-il à se refléter en bloc sur le héros ? A cet effet, l'alchimie<sup>114</sup>, dont les mystères, très en vogue à l'âge post-classique, enjôlent facilement l'imagination, nous offre un fertile terrain d'observation. Force est de constater par exemple que l'alchimiste Paracelse (1493-1541), introduit dès les premières lignes du prologue de *Gut Symmetries*, se projette idéalement sur le héros « cerbérien » (à trois têtes) Samuel (père-mari)-Uta (mère-femme)-Stella (fille). Ce transfert de l'unité sur la trinité reflète les fondements mêmes de la croyance alchimique : tripartition de l'homme (corps, âme, esprit) et de la matière (sel, soufre et mercure)<sup>115</sup>. Notons, toutefois, que, dans cette reconnaissance d'êtres et de matières tricéphales, l'alchimie exhibe un premier paradoxe, avouant ainsi l'éphémère mirage de ses propres expériences : le troisième et nouvel élément, complétant la dualité d'origine, demeure indéfinissable. « *'Tertium non data'*: the third is not given. That is, the transformation from one element to another, from waste matter into best gold, is a process that cannot be documented. It is fully mysterious. No one really knows what effects the

---

<sup>113</sup> Dans *The Passion*, Henri fixe les actes napoléoniens sur les feuilles de son journal de bord ; dans *Gut Symmetries*, Stella la poète compose ; dans *Written on the Body*, Lothario traduit du russe vers l'anglais ; dans *Art and Lies*, Sappho la moderne actualise les écrits de Sappho l'ancienne et dans *The PowerBook*, Ali(x), cyberauteur(e) occupe ses journées et ses nuits à la rédaction d'histoires kaléidoscopiques.

<sup>114</sup> Alchimie et kabbale sont généralement associées au courant maniériste (et à son ésotérisme dérangeant). Leurs objectifs (fabrication de la pierre philosophale, création de l'homunculus) révèlent cependant d'harmonieuses tendances (mirages) qui justifient leur intervention dans ce chapitre sur la constitution de l'imaginaire public.

<sup>115</sup> Voir à cet effet l'ouvrage de Serge Hutin, *L'alchimie* (Paris : PUF, Collection Que sais-je ?, 1951) 50.

change. [...] We can only guess at what happened » (*StC* 150). « *'Tertium non datur.'* The third is not given, whatever it is that reconciles two opposites » (*GS* 140).

Cela étant, nous proposons de nous pencher, dans un premier temps, sur la projection de la matière (décor de vie du Héros alchimiste) sur la matière (décor de vie des héros romanesques et décor de lecture des copistes réels) et, dans un deuxième temps, d'analyser concrètement le reflet en bloc du Héros unique (Paracelse) sur le héros triple (Samuel-Uta-Stella) dans *Gut Symmetries*. Cette première transfusion, de matière à matière ou de milieu à milieu, jette les bases du transfert du Héros sur l'imaginaire des héros-bâisseurs. Dans cette optique, il est de notre devoir de rappeler les grandes lignes de la recherche alchimique – séparation des métaux<sup>116</sup>, liquéfaction des solides, métaphores du plomb et de la boue, androgynie –, d'évoquer brièvement son importance pour la littérature baroque et de préciser l'utilisation générale que Jeanette Winterson en fait dans sa fiction.

Au summum de sa popularité aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, l'alchimie sert « à désigner la recherche d'un idéal par le moyen d'un travail élaboré et ordonné de la matière »<sup>117</sup>. L'alchimiste est un révéléateur et un chercheur d'harmonie. Il part d'une *materia prima* pour atteindre le niveau « le plus élevé d'élaboration appelé *or philosophique* ou *pierre philosophale* » (Dubois, *Renaissance* 107). La première étape du Grand Œuvre consiste à séparer les métaux. L'épreuve n'implique pas uniquement la dissociation de solides mais encore leur extraction en vue d'une progressive liquéfaction. La « métaphore du plomb ou de la boue changée en or » symbolise le « cheminement secret qui fait franchir à l'alchimiste toutes les étapes de la Création » et du Grand Œuvre (Dubois, *Renaissance* 107).

A première vue, Jeanette Winterson traite, frappe, étire et lamine une *materia prima* boueuse et chargée de plomb. En effet, les décors exhibés frappent par leur plombage : les jours sont momifiés en plomb, « days mummified in lead » (*WotB* 183), et les cercueils sont tapissés de plomb, « lead-lined coffin » (*WotB* 16), Alice pleure des larmes de plomb, « I cry lead » (*GS* 19). Tout aussi magnétique que le plomb dans *Sexing the Cherry*, « it seems to me that the

---

<sup>116</sup> Gérard Genette, *Figures I* (Paris : Seuil, 1966). « *Diviser (partager) pour unir*, c'est la formule de l'ordre baroque » (38). Le baroque tend à l'harmonie.

<sup>117</sup> Claude-Gilbert Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance* (Paris : PUF, 1985) 107.

earth, weighed down as it is by gravity, would most likely attract lead to itself » (110), le fer devient le métal prédominant dans *The PowerBook* : « iron-haired » (91), « iron window, iron bars » (67), « hand made of iron » (128). Les personnages s'enlisent dans une masse argileuse et métallique qui se fait texte par le biais d'une langue allitérative privilégiant les plosives et les dentales : le b sonore (de boue) et insonore (de plomb) ou encore le d, son tout aussi sourd, qui retentit dans les termes anglais de « mud » et de « lead » : « [...] dear, drunk divine Mozart [...] » (*AL* 99) ; « Bigger Better Bomb » (*A*, 146) ; « Bud, bloom, blown » (*AL* 149) ; « There he [Paracelse] was a bellicose, bellyaching, belching, belfry of a man with a pelvis like a beldam » (*GS* 3) ; « Yes, look at her, bunioned, bulbous, hair in bulrush rolls, butt-headed, butter-hearted and tenacious as a buckaroo » (*GS* 64).

I put on my boots, took a flashlight and stumbled through the January slutch. The mud was deep and viscous. (*WotB* 109)

[...] there were those who believed that only passion freed the soul from its mud-hut. (*StC* 38)

Mais, une fois de plus, il est clair que l'apparence trompe, que boue et plomb aspirent à la mutation de l'expérience alchimique, que l'enlisé(e) cherche à se libérer du poids de ses chaînes, que la masse devient légèreté et que le personnage wintersonien s'extirpe peu à peu de la lourdeur. Picasso déplombe le socle de fer fondu par sa famille pour retenir son âme : « pb N° 82 of the Periodic Table, that useful list of contents that includes at no 26, Fe, the iron in my soul. How to escape my element? First, run away » (*AL* 87). Ali(x) excelle dans la séparation des métaux : « Metals were my domains. [...] I unwound miles of copper wires from millions of solenoids. I separated zinc from lead, lead from iron, iron from steel, steel from tin » (*TPB* 138). Quant à la figure de la métaphore, dont l'origine étymologique confirme le pouvoir d'élévation, elle allège et fluidifie la lourde matière textuelle. Sous son influence, le mot se transforme en mercure :

Meta = above. Pherein = to carry. That which is carried above the literalness of life. A way of thinking that avoids the problems of gravity. The word won't let me down. The single word that can release me from all that unuttered weight. The winged word. The mercurial word. [...] The word that rises above itself. (*AL* 137)

Dans *Art and Lies*, le mot se fait mercure. Dans *The Passion*, Venise se mue en ville mercurielle, « mercurial city » (49). Dans les derniers chapitres de *Sexing the Cherry*, la

jeune écologiste, réincarnation de la femme aux chiens, passe son temps à vérifier le niveau de mercure et de phosphore des rivières :

That's how it started, the mercury. That's where my [the ecologist's] hallucinations began, checking mercury levels in rivers and lakes and streams. (140)

'The river's glowing,' I [Nicolas Jordan] said. 'It's phosphorus, the tests are conclusive.' (164)

La séparation des métaux conduit à la mise en valeur du vif-argent (ou mercure) et de sa substance opposée, le soufre (Dubois, *Renaissance* 108). Cette cohabitation réintroduit une dualité maintes fois côtoyée : dualité de l'harmonie baroque (mouvement de la forme et fixité du trompe-l'œil), dualité du visible (macrocosme et microcosme), dualité du grotesque (nains et géants), dualité de l'imaginaire (public et privé). Une dualité véhiculée par la matière alchimique et placée au cœur de l'imaginaire baroque (et wintersonien). Cette filiation baroque-alchimie est confirmée par Gérard Genette dans *Figure I*. Dans son essai « L'or tombe sous le fer », il souligne la présence de métaux précieux (or et argent) dans la « thématique baroque » et rappelle que « les éléments s'[y] opposent par couples » (Genette, *Figure I* 29-38). Le fait qu'il insiste, quelques paragraphes plus loin, sur la différence entre l'« Alchimie au sens propre du terme » – qu'il n'évoque que brièvement – et la poésie baroque ne semble pas remettre ce lien de parenté en question<sup>118</sup>. En dépit de leur apparente divergence d'orientation et de perspective, baroque et alchimie fréquentent des sphères communes à l'intérieur desquelles s'attirent et se mêlent multiples contraires.

De même, dans son article, « L'imaginaire baroque », Claude-Gilbert Dubois exhorte le lecteur à considérer masculin et féminin, animus et anima ou encore singulier et pluriel comme « modes fondamentaux de structuration imaginaire » baroque<sup>119</sup>. Selon lui, si le baroque revendique, la plupart du temps, des attributs principalement féminins, il ne nie nullement sa filiation au masculin. Animus n'annihile pas anima, de même que baroque n'extermine pas classique et que singulier ne dédaigne pas pluriel. De l'imaginaire baroque, tel que décrit par Claude-Gilbert Dubois, émanent des opposés réunis dans et par l'œuvre

---

<sup>118</sup> La première « mobilise des correspondances verticales » alors que la deuxième accrédite des « rapports latéraux » (Genette, *Figure I* 36).

<sup>119</sup> Claude-Gilbert Dubois, « L'imaginaire baroque », *Magazine Littéraire* 300 (1992) : 37.

alchimique. Il convient de se demander si cette harmonieuse réunion signe l'acte de naissance du troisième élément, de ce *tertium* de réconciliation évoqué (et mis en doute) par Jeanette Winterson dans les extraits précédemment mentionnés. Y-aurait-il conjonction des opposés par le biais de l'imaginaire ?

A première lecture, il semblerait que le dépassement de la dualité, ou plus exactement son élargissement à l'élément tiers, se révèle plus que difficile. Dans *Gut Symmetries* par exemple, Alice avoue ne pas arriver à voir au-delà d'une « tridimensionnalité » bloquée par la dualité des valeurs : « I cannot see past my three-dimensional concept of reality, bound as it is to good/bad, black/white, real/unreal, alive/dead » (212). Indépendamment de cette quête de réconciliation, il est clair que, dans les romans wintersoniens, les contraires ne cessent de s'affronter et que rien n'y est plus solide que liquide, plus liquide que solide puisque le solide finit par se transformer en liquide et le liquide en solide : « In the forest every solid thing was changing into its watery equivalent. [...] In the liquid forest, I was the only solid thing and already my outline was beginning to blend with other outlines that were not me » (TPB 237). Rien n'est plus cru que cuit, plus blanc que noir, plus femme qu'homme, plus paradisiaque qu'infernal :

It may be that here in our provisional world of dualities and oppositional pairs: black/white, good/evil, male/female, conscious/unconscious, Heaven/Hell, predatory/prey, we compulsively act out the drama of our beginning, when what was [...] whole, halved, and seeks again its wholeness. (GS 6)

Cette dichotomie nous mène au motif de l'androgynie situé au cœur de l'étude alchimique. Notons que, chez Jeanette Winterson, le personnage peut être androgynie<sup>120</sup> de nature, tel(le) Lothario dans *Written on the Body* dont le sexe reste indéterminé et dont les aventures amoureuses comptent des représentants des deux sexes. Il convient néanmoins, à ce stade, de faire la différence entre androgynie et ambivalence sexuelle. L'androgynie implique la présence simultanée de deux sexes différents alors que l'ambivalence sexuelle souligne l'effacement de tout sexe précis et laisse l'identité (sexuelle) dans le flou le plus complet : « Sexual ambiguity is not the same as androgyny [...] The narrator [...] seems to attempt to erase all gender specifics by denying us the information about his or her gender, by wearing

---

<sup>120</sup> L'androgynie fait ici référence à l'hermaphrodisme aussi bien sexuel que social (« sex and gender »).

the mask of a gender-free persona »<sup>121</sup>. Si nous nous basons sur cette constatation, Lothario serait en effet plus ambivalent qu'androgyn. Toutefois, nous préférons parler d'« identité sexuelle caméléon » plutôt que d'ambivalence telle que définie par Ute Kauer dans les lignes ci-dessus. En effet, selon le partenaire du moment (masculin, « boyfriend » (*WotB* 92, 152), ou féminin, « girlfriend » (19), voire asexué(e), « lover » (16), Lothario favorise l'un de ses deux sexes. Le deuxième se voit relégué à l'arrière plan mais ne s'efface nullement du corps. Il reste en lui. Dans sa relation avec Louise, par exemple, il/elle est femme et ne peut être que femme. La gémellité des personnages, « She was my twin and I lost her » (163), et leur unicité anatomique, « bone of my bone » et « flesh of my flesh » (130), annulent toute équivoque à ce sujet. En revanche, lorsqu'il/elle relate son aventure avec Bruno (152), qui au moment de leur séparation lui fait don de sa moto, le lecteur a tendance à le/la croire homme. De plus, Lothario présente des attributs qualifiés, par notre culture, de typiquement masculins : il se targue notamment du nombre de ses conquêtes (féminines) et avoue jouer les Casanovas, « playing the Lothario » (20). Mais il est évident que nous réagissons et interprétons par rapport à notre propre culture et que tout reste librement arbitraire.

Ces caractéristiques s'appliquent également à Villanelle, héroïne de *The Passion*, qui vient au monde avec des pieds palmés, particularité généralement réservée aux enfants (de marins) de sexe masculin (49). Cette androgynie de départ se voit rapidement renforcée par le travestissement. Par ce biais, l'androgyn est rendu(e) (encore plus) androgyn par l'habit qui, aux yeux d'observateurs extérieurs, le dote d'un sexe qu'il/elle n'a pas. Ainsi vêtu(e), il/elle se retrouve en présence de deux sexes : celui qu'il/elle a et celui que les autres croient qu'il/elle a. Villanelle, croupier au casino de Venise, confie aux lecteurs qu'elle s'habille femme l'après-midi et homme le soir (62), qu'elle revêt le costume d'un officier pour rendre visite à sa belle (70) et que celui qu'elle épousera par la suite apprécie ses tenues masculines – « He [her husband] liked me to dress as a boy. I like to dress as a boy now and then. We had that in common » (96). Le travestissement, très en vogue à l'âge baroque, nous replonge au cœur des pièces de Shakespeare ou de Margaret Cavendish. Dans *The Merchant of Venice*

---

<sup>121</sup> Ute Kauer, « Narration and Gender: The Role of the First-Person Narrator » in Jeanette Winterson's *Written on the Body*, *I'm telling you stories: Jeanette Winterson and the Politics of Reading* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998) 41-51.

(1597), par exemple, Portia annonce, à Nerissa, sa dame de compagnie, son intention d'endosser l'habit de l'avocat au procès d'Antonio :

Nerissa: Shall they see us?  
Portia: They shall, Nerissa; but in such a habit,  
That they shall think we are accomplished  
With what we lack. I'll hold thee any wager,  
When we are both accouter'd like young men  
I'll prove the prettier fellow of the two,  
And wear my dagger with the braver grace;  
And speak, between the change of man and boy  
With a reed voice; and turn two mincing steps  
Into a manly stride.<sup>122</sup>

Dans *Bell in Campo* (1662) de Margaret Cavendish, les guerrières-Amazones se retrouvent masculinisées par le costume militaire. Dans son article « Margaret Cavendish's Dramatic Utopias and the Politics of Gender »<sup>123</sup>, Erin Lang Bonin nous révèle que « the armor can become part of, and thus transform, the army's female bodies into something more masculine » (345). L'androgynie se voit alors qualifiée de troisième sexe : « Lady Victoria's warriors are not women, not men, but something else » (345). Dans la pièce *The Convent of Pleasure* (Cavendish 1668), le travestissement joue un rôle tout aussi capital. Le Prince, travesti en Princesse, se glisse à l'intérieur de l'enceinte du couvent pour retrouver Lady Happy avec laquelle, femme par l'habit, il se lance dans une aventure passionnée. Le ghetto que forme le couvent de par ses fortifications protège du tabou de l'extérieur et légalise ainsi la relation femmes-femmes. Le Prince, homme du dessous et femme du dessus, ne dévoilera sa véritable identité qu'au lever du rideau.

Certains passages de *Sexing the Cherry* remémorent, en sens inverse, *The Convent of Pleasure*. Jordan y relate un épisode dans lequel des religieuses, vêtues en homme, se glissent, la nuit tombée, hors des murailles monacales. En déclarant, « I have met a number of people who, anxious to be free of the burdens of their gender, have dressed themselves men as women », Jordan légitime le travestissement. Suite à cette constatation, il décide de

---

<sup>122</sup> *The Complete Works of William Shakespeare* (London: Regent Books, 1983) 101.

<sup>123</sup> Erin Lang Bonin, « Margaret Cavendish's Dramatic Utopias and the Politics of Gender », *Studies of English Literature* 40.2 (Spring 2000) : 339-353.

vivre femme pendant quelque temps : « I decided to continue as a woman for a time and took a job on a fish stall » (29).

Si l'androgynie peut éclore du travestissement, à l'âge baroque comme à l'âge wintersonien, elle peut également être attisée par le lieu de l'action. Erin Lang Bonin attire notre attention sur les deux espaces militaires existants dans les pièces de Margaret Cavendish, « the field army and the garrison town » (343). Elle indique que le premier, « the field army », est systématiquement associé à l'action généralement menée par l'élément masculin, « The male field army embodies movement and action, and it is a man's nature that positions him in this space », alors que le deuxième, « the garrison town », plus statique, renvoie aux activités exercées par les femmes dans l'attente de leurs époux au combat. Erin Lang Bonin déclare : « as a military sphere, it [the garrison town] is gendered feminine » (343). A première vue, il s'agirait plutôt d'un changement de « gender », sexe social, que de « sex », sexe biologique. Toutefois, il est clair que l'adoption d'un nouveau sexe social peut, comme le travestissement, conduire à l'attribution d'un sexe biologique autre par ceux et celles qui, de l'extérieur, assistent à l'exécution du nouveau rôle. Lorsque « elle » est vêtue comme un homme, « elle » se comporte comme un homme, « elle » assume des tâches généralement réservées aux hommes, vêtements, comportements, tâches interviennent en masques et tant que les masques ne sont pas levés, « elle » devient homme socialement et biologiquement pour les non initiés<sup>124</sup>.

De même, dans *The Passion*, Henri travaille comme cuisinier – la cuisine est généralement un lieu plus féminin que masculin – au service de Napoléon. La cruauté de la guerre l'écoeure et les seuls cous qu'il parvienne à tordre sont ceux des poulets que dévore Bonaparte. Henri se féminise tout au long du premier chapitre : le campement militaire dans lequel il vit, les cuisines dans lesquelles il travaille sans oublier son étroite relation avec sa mère qui, mariée par déception, aurait souhaité consacrer ses jours à la vie monacale (10). Rappelons également que, deux siècles plus tôt, Gulliver subit un sort similaire au cours de ses voyages. Dans la préface à la nouvelle édition de l'œuvre (Oxford University Press, 1999), Jeanette Winterson jette la lumière sur la féminisation progressive de l'explorateur au cours de son

---

<sup>124</sup> Pensons par exemple au film *Yentl* avec Barbra Streisand.

quatrième et dernier périple (A Voyage to the Houyhnhnms). L'expérience vécue complète la nature de son sexe :

Gulliver's disintegration of self almost amounts to a gender switch. Observe the language: he swoons, he faints, he trembles, he weeps, he does not speak unless he is spoken to, he sits quietly at dinner enjoying the conversation of others. He wants nothing more than to live in the house of his Master [a horse]. Is this the Gulliver who could not manage more than five months at home with his wife and family? The hero of every adventure has taken on the traditional feminine role. He bakes bread, he sews, he decorates his room. (ix)

La blessure dont il est victime sur le chemin du retour (vers l'Angleterre) incruste à jamais l'élément féminin dans son intérieur social et biologique (« sex and gender »). Par ce biais, l'androgynie se tatoue dans l'articulation de son genou gauche : « Gulliver's wound is Odysseus' scar; the mark that distinguishes him through all disguises » (xi).

Si, chez Jeanette Winterson, l'androgynie peut être attisée par le lieu de l'Histoire et par l'Histoire elle-même, elle peut également être déclenchée par une intervention (chirurgicale) sur le corps. Dans *Art and Lies*, Handel est rendu androgyne par la castration que son mentor, le Cardinal Rosso, lui inflige enfant (197). Ce dernier lui explique que l'homme ne peut être entier si, à la maturité, sa voix se casse. Malgré l'émasculatation causée par la castration, la pureté des cordes vocales ainsi immortalisée complète sa physionomie : dans le corps de l'homme vient habiter la voix de la femme.

'He [the castrato] was a man?'  
'Yes, sweet boy.'  
'And he was a woman?'  
'Yes.'  
'God has not made such things.'  
'God has made everything.' (AL 195)

Comment ne pas songer à Viola qui, dans *Twelfth Night* (1601) de Shakespeare, se mue en eunuque, homme châtré gardant les femmes dans les harems, pour entrer au service du Duc Orsino dont elle est éprise. La voix de l'eunuque est aussi claire que celle du castrat prima donna de *Art and Lies*. Le Duc la compare à celle d'une jeune fille :

Viola: [...] I'll serve this duke;  
Thou shalt present me as an eunuch to him,  
It may be worth thy pains; for I can sing,

And speak to him in many sorts of music. (Acte I, scène IV 39)

Orsino: Thy [Viola's] small pipe  
Is as the maiden's organ, shrill and sound,  
And all is semblative a woman's part. (40)

De même que la castration émascule l'homme tout en le rendant double, la greffe d'un membre ou d'un organe sur ou dans le corps peut contribuer à l'androgynie d'un humain (ou d'un végétal). Tel est le cas dans *The PowerBook* où Ali(x), fillette qui aurait dû naître garçon, se voit virilisée par l'apposition d'une tige et de bulbes de tulipe, *ersatz* de parties génitales que sa mère coud à l'emplacement auquel elles se seraient trouvées si le sexe de l'enfant avait été autre à la naissance (11-12). Dans *Art and Lies*, soupçonnant les préférences homosexuelles de Ruggiero, Doll Sneerpiece se pare de tous les attributs masculins pour aller à la rencontre de son bien-aimé dans l'une des maisons closes de la ville : « This was a breeches Doll, a periwig Doll, a Doll with a flowing shirt, a turned-leg-stocking Doll. A tricorne hat and buttoned Doll. A Doll with a fine moustache and a military swag. A well-packed cod-pieced dildoed Doll » (80). Si, dans *Sexing the Cherry*, la cerise obtenue à partir de la greffe est, tout compte fait, reconnue de sexe féminin, l'hésitation au moment de sa déclaration d'état civil prouve clairement sa dualité (84-85). La greffe, comme l'androgynie, crée une sorte de troisième sexe sans précédent :

Grafting is the means whereby a plant, perhaps tender or uncertain, is fused into a hardier member of its strain, and so the two take advantage of each other and produce a third kind, without seed or parent. (*StC* 84)

Notons que l'exhibition de tous les doubles précédemment répertoriés renforce l'effet de saturation thématique recherché par l'auteure – ce qui est double étant encore plus visible que ce qui est simple – et que, cela étant, le texte wintersonien, fidèle à sa thématique, ne peut que pactiser avec Hermaphrodite. En répétant en mots ce que la thématique crée en images, le texte attise l'esthétique de l'excès. Il s'expose dans toute sa dualité. A l'image de personnages manichéens – Henri « l'innocent assassin » de *The Passion* ou la femme aux chiens de *Sexing the Cherry* qui « dans sa bonté, est capable de tuer sans discrimination » (Reynier, « L'art paradoxal » 187)<sup>125</sup> – il dévoile vérité et mensonge. Le narrateur de *Sexing*

---

<sup>125</sup> Christine Reynier, « L'art paradoxal de Jeanette Winterson », *Etudes anglaises* 2 (1997) : 183-194.

*the Cherry* rappelle au lecteur ce qui pourrait être et pourtant n'est pas : « LIES 1: There is only the present and nothing to remember » (*StC* 90). L'androgynie du texte se caractérise également par une accumulation de « télescopes linguistiques »<sup>126</sup>. Du dualisme interne d'orateurs et d'acteurs à identité double<sup>127</sup> jaillissent des mots à valeur oxymoronique. La stratégie langagière de l'oxymore traduit parfaitement le motif de l'androgynie : « Nowadays, the dark has more light than in the old days » (*TP* 57). Aussi l'écriture wintersonienne se présente-t-elle comme une écriture de la contradiction qui « relève de l'esthétique baroque ou d'un baroque postmoderne » (Reynier, « L'art paradoxal » 183) et qui ravive le foisonnement d'antithèses chères à la poétique baroque (Genette, *Figures I* 35).

Quittons désormais l'androgynie thématique et textuelle et penchons-nous brièvement sur la dernière étape de la trame alchimique. Le but de l'alchimiste, écrit Serge Hutin, consiste à « retrouver un secret » et non à découvrir quelque chose de nouveau (Hutin 8). Ce secret ne serait-il pas ce que l'alchimiste wintersonien s'efforce inlassablement de faire remonter à la surface ? Ce « buried treasure », si cher à Jeanette Winterson<sup>128</sup>, dissimulé derrière cette harmonie trompe-l'œil du passé, cette lisse et envahissante façade d'exhibition ? Cette nouvelle ère fictive vers laquelle sa fiction, une fois lavée des mirages et des dissonances de l'anamorphose, s'acheminera ? Il est encore trop tôt pour le dire. Cependant, force est de constater que la récurrence de l'élément Graal creuse des galeries communicantes entre les fictions et que les chercheurs de trésor hantent la plupart des romans. Dans *The Passion*, le prototype du chercheur de trésor est incarné par le mari de la Dame de Pique, « the Queen of Spades », physiquement invisible et spirituellement présent par les cartes laissées en évidence sur les tables :

---

<sup>126</sup> Dans son intervention sur la résurgence du motif androgyne de la littérature jacobéenne dans les œuvres littéraires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le cadre des rencontres du GERA (*Groupe d'Etudes et de Recherches Anglophones*, Université de Nancy2, 24 mars 2001), Jean-Jacques Chardin qualifie l'oxymore de « télescope linguistique ».

<sup>127</sup> Stella/Sarah (*GS* 95), Alice/Alluvia (*GS* 118) et Jove/Giovanni (*GS* 101). Il en est de même dans *Art and Lies* où les noms de Picasso/Sophia (157) et Handel/Frederick (200) imposent une dichotomie patronymique aux individus.

<sup>128</sup> La quête du (vrai) Soi reste l'un des sujets préférés de Jeanette Winterson. Dans le chapitre de conclusion de son recueil de nouvelles, *The World and Other Places* (1998), l'auteure confie que « the search after Self (that marks the shape of all my work without any exception) » est l'un des thèmes qui la fascine le plus (234). Elle déclare également que ces thèmes symbolisent « the compass points of my life, and my life is my heart, my imagination, what is inside as well as what is invisible. Using my compass I write to you. » (234).

Her [The Queen of Spades'] husband dealt in rare books and manuscripts from the east. Ancient maps that showed the lairs of griffins and the haunts of whales. Treasure maps that claimed to know the whereabouts of the Holy Grail. [...] He was away. (67)

Where was her husband this evening?

He had left her.

Not for another woman. He didn't notice other women. He had left her quite recently to go on a voyage to find the Holy Grail. He believed his map to be definitive. He believed the treasure to be absolute. (144)

De même, en introduisant l'histoire de Lancelot et de Guenièvre dans *Written on the Body* (159) et *The PowerBook* (67), Jeanette Winterson déterre la légende du Graal et des Chevaliers de la Table ronde de sa cachette moyenâgeuse et, par la même occasion, transplante le Graal dans la modernité de sa fiction. Cette transplantation établit de nouveaux réseaux de correspondances historiques et renforce, du moins en surface, l'effet de permanence ainsi que la visibilité de l'événement passé. Est-ce un hasard si en superposant, dans *Written on the Body*, GAIL (Gail Right dont Lothario fait la connaissance à la suite de sa séparation d'avec Louise, 142) et RAIL (British Rail que Lothario emprunte pour regagner le nord de l'Angleterre où Gail Right vit, 181), nous obtenons GRAIL ? Notons également que le patronyme de Gail, Right, sous-entend une éventuelle justesse des propos énoncés. N'assure-t-elle pas à Lothario : « I'd care for you and be a good friend to you and see you right » (149). Aussi, Gail Right, au surnom invisible de « Holy Grail », redresserait-elle les torts et guérirait-elle les blessures ?

'That's right I am [drunk]. I'm fifty-three and I'm as wild as a Welshman with a leek up his arse. Fifty-three. Old Slag Gail. What a right has she to poke her nose into your shining armour? That's what you're thinking isn't it honey? I may not look much like a messenger from the gods but your girl isn't the only one who's got wings. I've got a pair of my own under here.' (160)

Messagère divine aux contours grotesques, Gail Right mène le chevalier Lothario, « shining armour », jusqu'au trésor caché de l'amour qui, dans *Written on the Body*, porte le nom de Louise. Au moment où Lothario a perdu tout espoir et croit Louise morte, Gail Right le/la reconforte, « she patted me [Lothario] » (189), et lui chuchote : « People [Louise] don't vanish » (189). Comme par enchantement, Louise, fantôme ou réalité, réapparaît, « From the kitchen door Louise's face » (190). De même, lorsque nous entrons dans la salle d'attente d'un cabinet dentaire dans laquelle Lothario lit un article de magazine mettant en scène Mr et

Mrs Right, deux personnages, apparemment insignifiants, qui ne réapparaîtront plus dans la suite du roman, nous comprenons que leur tâche consiste à annoncer par prolepse ironique la venue du Messie Gail Right. Dans l'article en question, Mr Right est décrit s'enfermant dans la salle de bains pour essayer ses caleçons, taille L (74). Un détail sans importance qui finit par trouver son importance. L comme Louise, « Love » et « Large ». « Large » comme la tumeur intumescence de Louise, « swelling of the lymphatic nodes » (164), « large » comme Gail Right, « larger than life » (147), « large » comme la révélation de l'harmonieuse surface.

Même si les villes de l'intérieur ne figurent sur aucune carte, « The cities of the interior do not lie on any map » (*TP* 114, 150), la carte de l'intérieur menant au Graal individuel appartient à la cartographie wintersonienne primaire. Le point de départ de la carte mirage est symbolisé par une croix. Dans *The PowerBook*, l'épicentre du lieu où le trésor est censé être enfoui est marqué par la lettre X, incluse dans le prénom du personnage androgyne Ali(x) : « My parents called me Alix because they wanted a name with an X in it, because X marks the spot. I was the one who would find the buried treasure » (139). Dès sa naissance, Ali(x) se mue en centaure mi-quêteur, mi-alchimiste. Il/elle relate comment, tout au long de son enfance, la famille le/la prépare à la quête (193-196) et comment il/elle s'emploie à la séparation des métaux dans l'atelier de son père (139). L'androgyne, à la fois femme et homme, se rapproche inévitablement du centaure, à la fois homme et cheval, qui se veut alchimiste par définition puisque Chiron était fils du dieu Saturne et Saturne la planète du métal plomb. Jeanette Winterson nous le rappelle dans *Art and Lies* : « And yet it was a Centaur, Chiron, a son of Saturn who trained Aesculapius in the art of medicine » (118).

Dans les paragraphes qui précèdent, nous avons mis l'accent sur une transfusion de matière (réelle) à matière (fictive), de milieu (réel) à milieu (fictif), fondement de la construction de l'imaginaire par « imagination reproductrice ». Nous avons souligné le plombage des décors, la récurrence des éléments soufre et mercure, le télescopage des opposés, l'importance de l'androgynie et du travestissement ainsi que la recherche du secret, ou Graal, à laquelle le personnage wintersonien se lance. Il est désormais grand temps de voir comment la transfusion s'opère, non plus de matière à matière, de milieu à milieu, mais de personne à personne, de Héros à héros et, plus précisément, sous quelle forme concrète l'alchimiste Paracelse se reflète en bloc sur la trinité Samuel-Uta-Stella (*GS*).

Si les trois personnages en question vivent aux USA, loin des terres d'origine de la science alchimique, n'oublions pas que la ville de New York est comparée à un vaisseau alchimique, « alchemical vessel » (GS 25), transformant ainsi le lieu en véritable radeau sur lequel la pierre philosophale dériverait depuis les côtes du vieux continent. S'il est vrai que Stella vient au monde sur le continent américain, contrairement à ses parents (et à Paracelse) qui voient le jour en Europe (3), son père et sa mère s'emploient fiévreusement à réduire l'écart géographique, linguistique et culturel existant. D'une part, Stella naît le même jour que Paracelse (le 10 novembre). D'autre part, au cours des heures précédant sa naissance, sa mère, Uta, d'origine allemande (77), germanise l'environnement dans lequel elle s'apprête à enfanter : elle porte le manteau de fourrure de Vienne, « She had her fur-collar coat from the Vienna days » (91), et elle se remémore les douces heures consacrées à l'écoute de Strauss ou à la lecture de Nietzsche, « thinking of better times when she had listened to Strauss and read Nietzsche » (92). Par le biais de répétitions masquées, elle reconstitue partiellement l'environnement germanophone dans lequel Paracelse a vu le jour (Einsiedeln en Suisse). De plus, Jeanette Winterson n'a de cesse que de rappeler les origines germanophones et les affinités secrètes du père, Samuel. Libraire d'origine autrichienne (77), de religion juive (77), féru de kabbale (82, 172), Samuel renvoie sans équivoque à l'alchimiste suisse de langue allemande né à Einsiedeln et mort à Salzbourg (Autriche) en 1541. Magicien aux allures de Prospero, Samuel possède un nombre considérable de mouchoirs, placés dans d'innombrables tiroirs, qui rappellent la panoplie de livres d'occultisme et de magie du héros shakespearien de *The Tempest* (1611) :

I [Stella] had long believed, and still did, that my father had at least two hundred handkerchiefs and that he had handkerchiefs as kings have treasure. Silk, spotted, plain, embroidered, cotton, paisley, patterned, striped, linen, raw, spun, dyed, lace like a periwig for his evening clothes. (GS 20-21)

Dans la kabbale juive, étroitement associée aux théories alchimiques, l'ordre des lettres et des mots semble capital (Dubois, *Renaissance* 109-110). En effet, un système de décodage prévoit plusieurs méthodes pour élucider les énigmes linguistiques sur lesquelles les textes sacrés n'ont apparemment pas levé le voile. A la lumière de ces considérations, observons un bref instant les dates de naissance de Stella et de Paracelse :

The Star. November 10 1947. City of New York. Sun in Scorpio. (GS 77)

Prologue. November 10 1493. Einsiedeln, Switzerland. Sun in Scorpio (GS 3)

1947 (ou 1497)

1493 (ou 1943)

1947 étant l'anagramme numérique, quasi parfaite, de 1493 (à quatre années près), nous pourrions y déceler un alliage de *temura*, « permutation des lettres (des chiffres) à l'intérieur d'un mot (d'une date) », et de *gematria*, « combinaison mathématique procédant par évaluation numérique de chaque lettre » (Dubois, *Renaissance* 110). Notons également qu'un horaire et une date, indiqués à la dernière page de *Gut Symmetries*, nous renvoient directement aux dates de naissance de Stella et de Paracelse : « November 10 19:47 (Sun in Scorpio. City of New York) » (223). Dans cette phrase, l'année de naissance de Stella se digitalise en heure. La même théorie pourrait s'appliquer à Tora-h et Taro-t, permutation quasi complète des mêmes lettres. Comme le rappelle Helena Grice dans son article « Grand (Dis)Unified Theories? »<sup>129</sup>, le Tarot puise ses sources dans la tradition kabbalistique (120). *L'Encyclopédie des symboles* nous apprend que deux des vingt-deux lames, ou arcanes majeurs, la Mort et la Tempérance, représentent respectivement l'œuvre au noir et l'œuvre au blanc de la démarche alchimique. Par conséquent, kabbale, tarot et alchimie sont étroitement liés les uns aux autres. Dans *Gut Symmetries*, Stella manipule les lames avec une dextérité inégalable. La Tour fait référence à deux personnages identiques (Stella et Jove) menacés par une chute prochaine (GS 37). La Lune, quant à elle, symbolise les trois niveaux de création ou, dans le roman, le triangle amoureux constitué par Stella, Jove, Alice (186). La carte de L'Amoureux met en scène le jeune homme hésitant entre deux femmes (Jove entre Stella et Alice) (204). Ajoutons que Stella incarne elle-même la lame XVII, l'Etoile, « symbole de la vérité des choses » qui « est le trait d'union entre la terre et le ciel » (*Encyclopédie des symboles* 664). Notons enfin que Jeanette Winterson utilise les lames du Tarot comme titres de chapitre, « The Fool, the Tower, Page of Swords ».

Quittons la trinité, reflet du Héros unique, pour signaler brièvement l'existence d'un deuxième type de Héros, à savoir le conquérant de terres et d'océans, dont le reflet romanesque n'est autre que le héros-séducteur en quête permanente de cœurs et de corps. Le

---

<sup>129</sup> Helena Grice, « Grand (Dis)Unified Theories? », *I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi) 103-126.

conquérant de l'Histoire prend les traits de Napoléon, de Nelson ou encore de Casanova qui, réunis, germent dans le personnage de Lothario (*WotB*). Il convient de noter que, contrairement à l'exemple précédent, où pour un seul et unique Héros, Paracelse, nous avons un reflet à trois facettes, Samuel-Uta-Stella, le Héros-conquérant, lui, se veut tricéphale et se réfléchit sur un personnage unique. En nous faisant passer de un à trois, puis de trois à un, Jeanette Winterson démontre clairement à quel point toute combinaison est, et reste, amovible. Si l'unité nous mène à la trinité, et la trinité à l'unité, il n'est pas difficile d'imaginer un transfert d'unité à unité ou encore de trinité à trinité. Le trompe-l'œil confère une « interchangeabilité » aux données.

Dans les combats sur terre de Napoléon, possédé par le désir d'annexion (*TP*), et les batailles sur mer de Nelson, obnubilé par le désir de victoire (*TP*), miroitent les batailles sur corps de Casanova, fasciné par la prise de possession de la chair (*WotB*). Dans *Written on the Body* s'enchaînent des batailles sur corps, terres et mer. L'annexion s'impose. L'Histoire se traduit en histoire. Jeanette Winterson n'en finit plus de topographier le corps de personnages aimés ou amants. L'amour pour Louise entiche Lothario dont le nom se fait l'écho du Lothario baroque de Nicholas Rowe dans *The Fair Penitent* (1703). Sans surprise, le corps de Louise, véritable vaisseau sanguin, est rapidement annexé et celui de Jacqueline, ex-amante, gommé de la carte : « She [Jacqueline] doesn't know that there is today a revision of the map. That the territory she thought was hers has been annexed » (*WotB* 38).

Le territoire de l'individu tout entier, corps-âme-esprit, se fond dans une carte qui ne peut être que mouvante étant donné le refus de fixité sans cesse réitéré par les narrateurs : « I [Lothario] will find a map. You [Louise] will redraw me » (*WotB* 20). « I [Ali(x)] am a map that you redraw » (*TPB* 109). « He [Stella's father] had never seen her [Stella's mother] naked, not seen the gentle demands of her, the map that she was where he might have traveled » (*GS* 91). Territoires terrestres, charnels et textuels s'agitent dans un perpétuel bouillonnement : « 'I need a map.' 'It won't help. This is a living city. Things change.' » (*TP* 113). Les choses changent, les histoires également. On croit en lire le début, on est déjà arrivé à la fin. On croit deviner ce qui suit, on se retrouve propulsé dans l'inimaginable. « Stop. Break the narrative. Refuse all the stories that have been told so far. » (*TPB* 53). Par

ces mots, Jeanette Winterson jette la lumière sur les frontières de l'insoupçonné et insinue au lecteur qu'un ailleurs, non cartographié, existe. A lui de le trouver.

'And if the road leads nowhere?'

He [the Captain] shrugged. 'Turn your Nowhere into Somewhere.' (TPB 14)

La carte n'existerait pas si terres et îles n'existaient pas. Le Héros n'atteindrait jamais leurs rivages, ne ramènerait ni fruits, ni plantes, ni épices si le risque ne le poussait pas à l'évasion. Si l'évasion ne prenait forme, le bâtisseur d'imaginaire ne pourrait s'adonner à la reproduction d'un imaginaire. Mais le plus important est que rien ne serait – ni cartes, ni îles, ni plantes, ni fruits, ni épices, ni Héros – si l'eau n'était pas. Une eau wintersonienne qui prend l'allure de pluie, de glace, de neige, de lac, de mer, de rivière ou de fontaine. Sous, sur, par, au sujet de... l'eau. Sous l'eau, la faune et la flore vivent et meurent, les humains nagent et se noient, les navires coulent, les trésors s'ensablent et les sirènes ondulent. Sur l'eau, la ligne imaginaire de l'horizon reste en équilibre, les bateaux glissent, les pirates agissent et l'île flotte. Sur l'eau se reflète tout ce qui n'est pas sous l'eau. Par l'eau, les corps se désaltèrent, se nettoient et se soignent, l'imagination s'enflamme. Au sujet de l'eau, des romans s'écrivent, des films se jouent et des poèmes se déclament.

Dans le monde aquatique wintersonien, le dessous se mêle au dessus, l'univers marin s'unit au monde aérien pour rendre le végétal poisson : « a fish-mouthed flower » (TPB 9). Le pli des vagues achemine le plaisir : « ripples of pleasure » (TPB 20). Les caravelles des temps anciens se muent en vaisseaux des temps modernes : « Netscape Navigator » (TPB 227). Le clavier d'ordinateur est la plage sur laquelle échouent les coquillages virtuels : « Found objects wash up on the shores of my computer. Tin cans and old tyres mix with the pirate's stuff » (TPB 63). Les histoires, telles une bouteille, sont jetées à la mer : « I keep throwing the stories overboard, like a message in a bottle, hoping you'll read them, hoping you'll respond » (TPB 83). L'eau porte les messages de navigateurs célèbres tels que Nelson, Francis Drake ou Christophe Colomb (StC 131-132) ou de simples matelots tel que le père de Villanelle (TP 50) jusqu'aux rives du bâtisseur qui se plonge dans leurs histoires. Si le « vécu » de l'Autre n'est accessible que par le biais du H(h)éros, bloc ou matière, ou de l'exotisme véhiculé par les liquides, l'eau, pour sa part, reste toujours à portée directe du rêveur. Il y a toujours une eau à proximité. C'est peut-être ce qui amène le bâtisseur à

contempler soudain le mouvement de vaguelettes tangibles qui, peu à peu, l'extirpent de l'indolence de la reproduction mentale à laquelle il s'est adonné. C'est alors qu'il songe à monter dans la barque, qu'il s'apprête à quitter son statisme pour entrer dans l'action de la création, de sa création, de son propre visible. Le moment est venu pour nous, simples lecteurs, traducteurs et bâtisseurs réels, tout aussi assoiffés d'exotisme, de quitter le macrocosme de l'imaginaire public et d'entrer dans le microcosme d'un imaginaire beaucoup plus privé.

### 1.3.2 L'imaginaire privé du microcosme

To avoid discovery I stay on the run. To discover things for myself I stay on the run. (TPB 3)

Dans *Théâtre et société en Angleterre des années 50 à nos jours*<sup>130</sup>, Nicole Boireau écrit que le théâtre « fait surgir, au-delà des mots, un réel délivré de ses costumes de scène ». Sur le même modèle, le mouvement par le biais duquel le personnage wintersonien s'éloigne de la reproduction et se catapulte corps et âme dans la création d'imaginaire s'efforce de mettre le réel à nu et renonce, du moins en surface, aux déguisements d'apparences « pré-utilisées ». L'activité du créateur entre en guerre contre le trompe-l'œil. Avant même l'arrivée du néo-baroque, elle lutte contre la perfection du mirage importé. En effet, le mouvement semble libérer l'artiste des modèles imposés et déverrouiller l'imagination dictée jusqu'alors par le réel antérieur de l'Autre. Le copiste devient créateur lorsqu'il passe à l'acte, lorsqu'il embarque sur un vaisseau ou monte dans un train. C'est en s'abandonnant au mouvement, en se déplaçant, qu'il s'éloigne de la répétition, s'émancipe et se met à l'œuvre. Puisque, chez Jeanette Winterson, la création semble transiter par le mouvement<sup>131</sup>, nous proposons de jeter la lumière sur les moyens de locomotion (maritime) empruntés par le créateur wintersonien

---

<sup>130</sup> Nicole Boireau, *Théâtre et société en Angleterre des années 50 à nos jours* (Paris : PUF, 2001) 158.

<sup>131</sup> Rappelons que, trois siècles avant Jeanette Winterson, les poètes de l'âge baroque chantèrent divinement les louanges du mouvement, moteur de toute création. En se référant à Henry Vaughan et en particulier à ses lignes sur la perception du mouvement de la lumière, Margaret Llasera illustre parfaitement la relation de mouvement que Créateur (Dieu) et création (ciel, terre et mer) entretiennent (Llasera 85). « Emanation et retour » se côtoient dans un monde en effervescence : « Le ciel est le lieu d'une danse cosmique, faite de « hymning circulations » et de « restless motions » [...] Vaughan apprécie avant tout la beauté qui provient du mouvement » (Llasera 85). Puis, en référence au poème *Affliction* (I) de Vaughan, elle rappelle l'importance du refus de fixité. « Beauty consists in colours: and that's best/Which is not fixed, but flied and flows » (Llasera 85).

ainsi que sur le vertige tourbillonnant des nombreux plis aquatiques qu'il traverse car quelle sublime métaphore que celle de la navigation qui, comme le disait si bien Michel Foucault, « revient très souvent à propos de cette conversion à soi et du retour à soi »<sup>132</sup>.

Pour cela, rejoignons sans plus attendre le navire et son équipage car il n'est point rare, dans les romans wintersoniens, que la véritable histoire débute sur un bateau, véritable microcosme flottant sur les vagues du macrocosme. « It began on a boat, like *The Tempest*, like *Moby Dick*, a finite enclosure of floating space, a model of the world in little » (GS 9). Dans les premières pages du roman *Gut Symmetries*, Alice se trouve à bord du paquebot QE2<sup>133</sup> sur lequel elle fait la connaissance de Jove. Quelques pages plus loin, nous apprenons que son vrai prénom est Alluvia, « My real name is Alluvia. [...] That which is deposited by the river » (118), qu'elle est née sur un bateau-remorqueur, « I was born on a tug-boat » (51), que son père, David, travaille pour une compagnie maritime au nom « poséidonien » de « Trident Shipping » (52) et que ses activités professionnelles entre les deux continents l'obligent à sillonner les mers entre Liverpool et New York. Les trois couples du roman (Jove-Stella ; Jove-Alice ; Alice-Stella) affichent un fort penchant pour les déplacements fluviaux. Toutes leurs vacances se passent sur les flots. Stella évoque une croisière au large des Bermudes avec Jove, « boating holiday in the Bermudas » (46), et Alice un séjour à bord d'un voilier, « sailing holiday » (107), qu'elle avait initialement prévu de faire avec Jove puis avec Stella au large des côtes italiennes. Enfin, l'histoire se termine sur les rives de l'Hudson (222). Bref, le roman tout entier vogue sur l'élément aquatique.

De même, dans *The PowerBook*, la jeune Ali(x) des premières pages, ornée de tulipes aux pétales de poisson, « this fish-mouthed flower » (9), s'embarque à bord d'un vaisseau au service de Soliman le Magnifique<sup>134</sup>. Nous sommes à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, à l'âge d'or du commerce (ou plus exactement de la contrebande) entre la Turquie et les Pays-Bas et au début de l'ère baroque. Dans *The PowerBook*, le lecteur suit la jeune androgyne dans sa

---

<sup>132</sup> Extrait du cours de Michel Foucault, prononcé au Collège de France, le 17 février 1982, « (Se) conduire, (se) gouverner : éthique et politique », *Le Monde* 23 mars 2001 : 16-17.

<sup>133</sup> Serait-ce une allusion au QED, *quod erat demonstrandum* (ce qui doit être prouvé/ce qui est en attente de preuve), d'Euclide (GS 16) ?

<sup>134</sup> Magnifiquement représenté par le dessinateur français Jacques Callot (1592-1635). *Soliman* (1619-1620).

traversée jusqu'à l'irruption de féroces pirates. Le navire pillé, l'équipage massacré, les flibustiers regagnent la terre ferme et revendent Ali(x), seule rescapée, aux Italiens. Elle se voit alors contrainte de mettre ses fleurs-poissons au service d'une princesse (22).

Dans *The Passion*, Villanelle, fille de marin, vient au monde à Venise, ville entourée par les eaux, « surrounded by water with watery alleys that do for streets and roads » (49). D'après la légende, les femmes de marins se rendent en barque sur une île-cimetière au début de leur grossesse – « terrible island where the dead are buried » (49) – pour y déposer des offrandes sur la tombe de leurs ancêtres et formuler leurs vœux : les petites filles naîtront avec un cœur propre, « clean heart » (50), alors que les pieds des garçons s'orneront de palmes (caractéristique des hommes de la mer). Villanelle défraye la chronique puisque, fille, elle ose naître avec l'attribut masculin ce qui lui permet de marcher sur l'eau et de sillonner inlassablement les canaux de Venise.

Dans *Sexing the Cherry*, Jordan, au nom de fleuve, est voué à l'embarquement. Sa mère adoptive, la femme aux chiens, « the Dog-Woman », le récupère un matin dans l'eau de la Tamise et sait déjà que les courants qui résonnent dans les deux syllabes du nom qu'elle lui donne finiront par l'emporter. Il deviendra explorateur :

I call him Jordan and it will do. He has no other name before or after. What was there to call him, fished as he was from the stinking Thames? A child can't be called Thames, no and not Nile either, for all his likeness to Moses. But I wanted to give him a river name, a name not bound to anything, just as the waters aren't bound to anything. [...] I should have named him after a stagnant pond and then I could have kept him, but I named him after a river and in a flood-tide he slipped away. (StC 4)

Si les références à la navigation pratiquée par les personnages apparaissent sans équivoque dans les quatre romans précités, il n'en va pas de même dans *Written on the Body* et *Art and Lies*. A première lecture, *Written on the Body* est ancré dans l'élément terre et attisé par l'élément feu de la chevelure flamboyante de Louise. Les personnages ne se déplacent qu'en voiture ou en train. Aucune allusion directe à la navigation n'y est faite. Toutefois, en lisant entre les lignes, le lecteur a l'impression de voir Louise l'Australienne traverser les océans jusqu'au vieux continent européen. L'idée n'est pas aussi saugrenue que nous pourrions le croire puisque nous assistons à la mutation du corps de Louise en navire dans l'évolution de la maladie qui la ronge. Lothario, son amant(e), s'adonne par l'esprit à la dissection du corps

et monte la garde auprès des vaisseaux sanguins sur lesquels les cellules du cancer leucémie se sont embarquées (115). Mais comme nous le rappelle par ailleurs Villanelle dans *The Passion*, le corps n'a pas besoin d'être malade pour emprunter ses propres canaux. Il s'embarque sans connaître la destination à venir : « Explorers are prepared. But for us, who travel along the blood vessels, who come to the cities of the interior by chance, there is no preparation » (*TP* 68). Les veines servent de lits aux rivières et le sang se fait eau. Navigation il y a donc dans *Written on the Body* :

Will you let me crawl inside you, stand guard over you, trap them as they come at you? Why can't I dam their [T-cells'] blind tide that filthies your blood? Why are there no lock gates on the portal vein? [...] Your artery canals trust their cargo; they don't check the shipments in the blood. [...] Let me hold up my lantern. (*WotB* 115)

*Art and Lies*, pour sa part, voit les dernières pages de sa fiction se jeter à la mer. Malgré l'insertion en majuscule du mot français, « FIN », le récit reste ouvert, « It was not too late » (206), et s'apprête à suivre les personnages dans leur plongeon. Handel, Picasso et Sappho l'insulaire – « I was born on an island » (52) – discutent sous la pluie, eau du haut. Puis l'homme, « the man », vraisemblablement Handel, se dirige vers la mer, eau du bas : « The man [...] began to walk down towards the sea » (205). Les deux femmes, vraisemblablement Picasso et Sappho, contemplant l'eau et le vide du haut d'un rocher et s'apprêtent peut-être à rejoindre le bas : « All this they saw and the sea in gold-leaf and the purple and pearl of the cliffs. It was not too late » (206). Il n'est jamais trop tard pour embarquer. Le vide contemplé n'est-il pas, comme le clamait Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*, « cette matière de la possibilité d'être » ?<sup>135</sup>

Mentionnons également la présence d'un vaisseau fantôme qui, dans les romans de Jeanette Winterson, se laisse tracter par les simples courbes d'un corps fluvial ou d'un tissu porté. En effet, dans *The Passion* par exemple, le mouvement des flots se retrouve dans les ondulations de la chevelure ondoyante de Villanelle (148). Notons que la chevelure est parfois portée comme un linge enroulé autour des épaules, « hair thrown into hasty bundles or draped around their [women's] shoulders » (14). Dans *Written on the Body*, les lacets de l'abondante masse capillaire de Louise et de Pea (sa grand-mère) ondulent en mouvements

---

<sup>135</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957, Paris : PUF, 1998) 196.

serpentiformes<sup>136</sup> et rappellent les volutes en vagues caractéristiques du baroque et de la Renaissance : « For the first time I [Lothario] noticed her [Pea's] hair: it was serpentine in its rising twists, a living moving mass that escaped from its tight bands just as Louise's did » (167). Rappelons qu'à la Renaissance les artistes s'intéressent de près au mouvement et que de nombreux peintres tels que Botticelli reproduisent avec talent les arabesques des vastes chevelures féminines. L'image des cheveux ondulants de Vénus est présente à l'esprit de chacun (*La naissance de Vénus*, 1485). Leurs successeurs baroques préfèrent parfois les plis du turban ou de la fraise, dans lesquels les cheveux ou le cou s'enroulent, à la chevelure elle-même. Remémorons-nous, par exemple, le *Tricheur à l'as de carreau* (1635) de George de La Tour ou le portrait de *Margaretha de Geer* (vers 1661) de Rembrandt. Cependant, il est impossible de généraliser cette remarque à l'ensemble de la peinture voire de l'art baroque. Le portrait de *Sappho* (non daté) à la longue chevelure ondulante par Carlo Dolci (1616-1686) nous rappelle à l'ordre<sup>137</sup>. Le plus important est que l'ondulation, qu'elle soit cheveux ou tissu, persiste et que le mouvement s'impose puisque, comme l'écrivait si bien Gilles Deleuze, pli et baroque demeurent intimement liés, le baroque étant un « pli qui va à l'infini » (Deleuze, *Le pli* 3). Pli qui, dans son déplacement, n'a de cesse que de rappeler l'harmonieuse ondulation du mirage.

Le pli : le Baroque invente l'œuvre ou l'opération infinies. Le problème n'est pas comment finir un pli, mais comment le continuer, lui faire traverser le plafond, le porter à l'infini. C'est que le pli n'affecte pas seulement toutes les matières, qui deviennent ainsi matières d'expression, suivant des échelles, des vitesses et des vecteurs différents (les montagnes et les eaux, les papiers, les eaux, les tissus vivants, le cerveau), mais il détermine et fait apparaître la Forme. (Deleuze, *Le pli* 48-49)

Pli, baroque et eau demeurent intimement liés. Chez Jeanette Winterson, le baroque se retrouve dans le pli qui se retrouve dans les flots, les chevelures, les corps, les sentiments, les gestes, les vêtements, le papier et les mots. Lorsque presque tout est pli, presque tout est eau. Rappelons, cependant, que le pli n'est que mouvement ondulatoire entre deux états, et non

---

<sup>136</sup> Voir également les articles de François Gallix, « Au nom de l'anguille: *Waterland*, de Graham Swift », *Etudes anglaises* 45.1 (1992) : 66-80, sur la signification du corps serpentiforme de l'anguille dans le roman de Graham Swift, et « *English Music* de Peter Ackroyd. De l'autre côté du tableau », *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 218-231 (volume relié 1997-1998) sur l'importance de la ligne serpentine dans la déambulation iconique du personnage de roman. D'où la forte présence du motif de l'ondulation dans la littérature britannique contemporaine.

<sup>137</sup> Voir Margaret Reynolds, *The Sappho Companion* (London: Chatto and Windus, 2000) 109.

torsion déformante, et que les vrilles et rides répertoriées dans les lignes qui suivent ne révèlent aucun effet anamorphotique. Dans *The PowerBook* par exemple, il est question de vagues de plaisir, « ripples of pleasure » (20). La rivière en mouvement est comparée à un rouleau de pellicule qui laisse deviner les vrilles formées : « The ribbon of film that was the moving river fluttered and unrolled and projected itself against the open sky » (36). L'observation de mains occupées à plier introduit l'origami<sup>138</sup>, art japonais du pli de papier : « She has beautiful hands, I thought, watching her origami the baguette » (48). Toujours dans *The PowerBook*, les rayons de soleil plissent la face en gargouille, « my face like a gargoyle » (115). De même, dans *Gut Symmetries*, Alice est affligée par une peine qui la « gargouillise », « I was gargoyled with grief » (34). Parallèlement à la thématique, le récit se ride à intervalle régulier. Les syllabes, que nous marquons en gras, vrillent d'une ponctuation à une autre : « Spiny as a **jujube** tree, sweet as a **julep**, **ju**-jitsu-minded with a heart like a **jubilee** » (*GS* 160-161). Par ailleurs, la narratrice avoue l'ondulation aquatique de l'histoire racontée : « This is a sea story, a wave story, a story that breaks and ebbs, spilling the boat up on the beach, dragging it out to a tiny dot » (159). Dans d'autres passages, des phrases clandestines se prennent dans la parenthèse ou dans l'italique et viennent ruisseler entre les méandres officiels du texte :

You kissed my throat.  
*The boy was dancing.*  
 You kissed my collarbone.  
*The taxi drivers were arguing in the street. (TPB 56-57)*

'Pink room or Blue?'  
 (Choice. Panic. They whispered to one another hastily.)  
 The warder tapped her foot on the linoleum.  
 (Girls are easier, cheaper, cleaner.)  
 'Pink, please.' (*TPB* 138)

Déplier ne consiste pas à défaire le pli mais à anticiper son retour car il s'agit de flux et de reflux, de tension et de détente, de contraction et de relâchement (Deleuze, *Le pli* 11). Le mouvement de l'onde se répète sans repos bien que chaque nouvelle onde ne ressemble en rien à celle qui la précède. La vague qui retombe anticipe la vague à venir. C'est pourquoi « le Pli se trouve toujours entre deux plis » (Deleuze, *Le pli* 19). Dans l'extrait qui suit,

---

<sup>138</sup> Notons par ailleurs que d'après Gilles Deleuze « La science de la matière a pour modèle l'« origami » ou

également tiré de *The PowerBook*, nous visualisons parfaitement l'élévation du premier pli et la retombée du second qui se multiplie et s'amplifie à l'infini (les caractères en gras soulignent ici l'hébergement du pli dans l'orthographe des deux termes).

Soulignons également que la valise évoquée dans le passage ci-dessous gonfle progressivement comme si la vague lexicale sur le point de retomber libérait un volume de mots toujours plus grand. En déferlant, le pli, pressé de se détendre, engendre le dépliage. Nous imaginons la contraction reprendre une fois la dilatation complétée. Notons que le pli peut exister sans dépliage alors que le dépliage implique systématiquement un pli préalable. Le pli dispose d'une autonomie dont le dépliage ne bénéficie pas (Deleuze, *Le pli* 164). C'est la raison pour laquelle nous interprétons la phrase clandestine, hors fiction (d'où les parenthèses), comme un dépliage (et non un pli) qui ne peut exister qu'en présence du dialogue.

'If you'll give up your past, I'll give up mine,' I said.  
(She looked at her suitcase.)  
'I'll bring clothes, books and the cat. That's all.'  
(Her suitcase was getting bigger.)  
'We can start again with furniture. We can make new friends.'  
(The suitcase was filling up the coffee house.)  
'We'll rent an apartment overlooking the river.'  
(The suitcase was pressing against the walls.)  
'With a bed and a chair and the morning sun.'  
(The suitcase was pressing against my chest.)  
'When we open the windows, we'll be like birds.'  
(The suitcase was in my ribcage.)  
'Our happiness will be like the flight of birds.' (TPB 204)

Il ne fait l'ombre d'un doute que c'est le vêtement, ou de façon plus générale la matière d'emballage, qui forme le plus de plis dans l'œuvre romanesque de Jeanette Winterson. En effet, que d'emballages, « wrappings », dans les romans de l'auteure ! L'habit emballe le corps. Le papier ou la toile emballe l'objet quelle que soit sa taille. Emballage implique forcément plis. La mise en pli de monuments par le biais de l'empaquetage pratiqué par l'artiste Christo au cours des décennies passées le prouve. Tissus et papiers ne moulent jamais entièrement la surface recouverte. Les renflements survivent. « S'il y a un costume

proprement baroque, il sera large, vague gonflant, bouillonnant, juponnant, et entourera le corps de ses plis autonomes, toujours multipliables, plus qu'il ne traduira ceux du corps » (Deleuze, *Le pli* 164). Dans le costume baroque, « vague », porté par *L'astronome* (1668) ou *Le géographe* de Vermeer (1668-1669), nous discernons les flots. Happées par un courant similaire au premier plan des tableaux, les amples tentures exhibées débordent presque du cadre donné. Gilles Deleuze cite l'exemple des natures mortes du XVII<sup>e</sup> siècle dont la recette est « draperie qui fait des plis d'air ou de nuages lourds ; tapis de table aux plis maritimes ou fluviaux ; orfèvrerie, qui brûle de plis de feu ; légumes, champignons ou fruits confits saisis dans leurs plis de terre » et dont « la matière a tendance à sortir du cadre, comme souvent dans le trompe-l'œil » (Deleuze, *Le pli* 166).

Nous imaginons les plis « vagues » des vêtements des personnages des romans de Jeanette Winterson – osons à cet effet un pli (ou dépliage) de l'article ! – rebondir sur les contours corporels et accentuer leur effet de mirage. Dans *Gut Symmetries*, le tissu est porté « vague et bouillonnant » : « loose suit » (54) ; « It hung on her from head to foot » (57) ; « wrapped from head to foot in woollens » (69). Les bras de l'un se replient sur les épaules de l'autre comme une couverture : « wrapped himself rug-like round my shoulders » (17). Dans *The PowerBook*, le chevalier porte en turban les cheveux tressés, ou plissés, de la femme : « In full armour I am wearing nothing but your shift, and when you plait your hair you wind it round my head » (69). Dans *Written on the Body*, la sinuosité du vêtement se retrouve parfois dans les méandres du drap, « winding sheet » (62). Mais le pli du vêtement se réverbère le plus souvent sur une peau ridée par la maladie. La peau devient alors tissu d'un corps en perte de vitesse provisoire et maintenu dans la spirale du mouvement par l'ondulation du pli lui-même. Lothario évoque les textures de la peau de Louise : « I wanted her [Louise's], her blood, her tissues [...] I would have held her to me though time had stripped away the tones and textures of her skin » (51). Louise, pour sa part, plie son cou dans l'écharpe de ses cheveux : « she wrapped her mane around her » (100). Lorsqu'il s'agit de Jacqueline, la compagne officielle (et non aimée) de Lothario, le pli prend une connotation plus négative. Au lieu de s'envoler vers la légèreté de l'infini, il ligote le personnage. Jacqueline « s'emballe » dans un manteau, « wrapped herself in the coat » (55) avant de se transformer elle-même en manteau-muselière : « Jacqueline was an overcoat. She muffled my [Lothario's] senses » (76). Dans *The Passion*, les personnages sont décrits enveloppés

dans des sacs, « wrapped in sacks » (84), drapés de foulards, « a cloth wrapped round his head » (85), et de fourrures, « wrapped in a huge fur » (86). *Sexing the Cherry* et *Art and Lies* nous fourniraient aisément de nombreux autres exemples.

Les citations de phrases sandwiches, tirées de *The PowerBook*, nous ont permis de mettre en valeur les plis du texte. Ajoutons à ceci que Jeanette Winterson considère le livre lui-même comme étoffe. Non seulement le papier de l'impression est tissu mais encore les mots de la fiction rappellent la matière tressée. Dans son recueil d'essais, *Art Objects*, elle déclare : « the fabric of a book is more than its material; it is the weave of the words » (174). Le papier et les mots de la fiction sont ainsi rendus pliables et navigables.

Ainsi, le bâtisseur wintersonien embarque à bord d'une Nef glissant sur des plis de mers, de corps, de tissus, de mots et de rails<sup>139</sup> et façonne les contrées d'un imaginaire (plus) individuel à la recherche du fameux Graal. L'ennui est que pli, baroque et eau demeurent très intimement liés l'un à l'autre, sûrement trop intimement enlacés pour que la création du bâtisseur ait une quelconque chance d'aboutir. Le baroque n'est qu'un harmonieux « pli qui va à l'infini » et le pli n'est qu'un harmonieux mouvement qui déborde, qui sort de l'harmonieux cadre, qui en enjambe le montant pour prévenir de l'harmonieux trompe-l'œil de la scène observée ou vécue. Aussi le mouvement, contenu dans le pli, n'offre-t-il au bâtisseur qu'une création aléatoire dont l'apparente solidité ne peut, à long terme, que s'effriter. Bref, l'imaginaire privé du microcosme se révèle aussi peu fiable que l'imaginaire engendré par reproduction (du « vécu » d'autrui). Le réel ne peut que difficilement être mis à nu par un acheminement porteur de mirage. Il reste *fata morgana*.

Dans ces deux premiers chapitres sur l'imaginaire, nous avons montré, d'une part, que le bâtisseur s'adonnait, grâce au pouvoir de son imagination reproductrice, à la reproduction mentale d'un décor exotique, d'une matière ésotérique ou/et d'un acte Héroïque antérieur. Un Héros de l'Histoire déteint en bloc sur un héros fictif. En pratiquant la copie, le bâtisseur cherche à « visibiliser » et interioriser un extérieur non vécu (macrocosme). De larges

---

<sup>139</sup> Les formes reptiliennes de l'engin ferroviaire, « reptile train » (AL 26), et les ondulations de l'eau obéissent à un mouvement analogue : « [...] the water has a green eye, and slips reptilian over the rocks. I used to follow it on its tortuous journey » (AL 105).

empreintes laissées par le passé, des marques d'exotisme véhiculées par l'eau ou suggérées par une insularité alléchante déclenchent l'imagination reproductrice de l'individu. Dans un deuxième temps, nous avons souligné que l'imagination créatrice incitait le bâtisseur à se lancer dans le mouvement pour se libérer du joug de la norme et construire un imaginaire individuel. En se lançant dans la création, le bâtisseur change d'aiguillage. Il n'intériorise plus l'extérieur de l'Autre mais extériorise son propre intérieur (microcosme). Il est ce que Jeanette Winterson appellerait un artiste mis en mouvement par l'émotion de son art. « The artist is moved » (AO 146). Les deux parcours de vie imaginatifs, reproduction et création, répondent à une tentative d'harmonisation entre macrocosme et microcosme. Nous avons montré que, saisis séparément, ils ne révèlent que de trompeuses façades. Il convient désormais de savoir ce qu'il résulte de leur accouplement. La composition de l'harmonieuse dualité, « infiniment grand »-« infiniment petit », viendra-t-elle à bout du mirage ?

L'étude du jardin wintersonien, dans lequel imaginaires public et privé se rencontrent et s'entrecoupent, nous permettra peut-être de répondre à la question, c'est-à-dire d'attester la mise à mort de la façade ou au contraire de confirmer le trompe-l'œil de l'harmonie instaurée. A cet effet, nous nous référerons à l'article « 'A Work to wonder at': essence et existence du « Jardin-paysage » anglais »<sup>140</sup> de Frédéric Ogée dans lequel est expliqué comment macrocosme et microcosme se trouvent réunis dans l'espace d'un jardin anglais réinventé au début du XVIII<sup>e</sup> siècle sous l'influence des découvertes de la science optique. A la lumière de ces déclarations, nous nous intéresserons au jardin protéiforme de l'œuvre wintersonienne ainsi qu'à l'apparente fusion de l'« infiniment petit » et de l'« infiniment grand » dans son enceinte.

### **1.3.3 Fusion des imaginaires dans l'espace clos et ouvert du jardin**

Lorsque Dieu commença la création du ciel et de la terre, la terre était déserte et vide, et la ténèbre à la surface de l'abîme ; le souffle de Dieu planait à la surface des eaux, et Dieu dit : « Que la lumière soit ! » Et la lumière fut. [...] Dieu dit : « Qu'il y ait un firmament au milieu des eaux et qu'il sépare les eaux d'avec les eaux ! » [...] Dieu dit : « Que les eaux inférieures au ciel s'amassent en un seul lieu et que le continent paraisse ! » Il en fut ainsi. Dieu appela « terre » le continent ; il appela « mer » l'amas des eaux. Dieu vit que

---

<sup>140</sup> Frédéric Ogée, « 'A Work to wonder at': essence et existence du « Jardin-paysage » anglais », *Etudes anglaises* 4 (2000) : 428-441.

cela était bon. Dieu dit : « Que la terre se couvre de verdure, d'herbe qui rend féconde sa semence, d'arbres fruitiers qui, selon leur espèce, portent sur terre des fruits ayant en eux-mêmes leur semence selon leur espèce. Dieu vit que cela était bon. (*Ancien Testament, Genèse 1*)<sup>141</sup>

Au commencement est la lumière<sup>142</sup>. Au commencement est l'espace. Au commencement est la végétation. Puis, Dieu modèle l'Homme, corps et âme, qu'il place dans le jardin d'Eden avant de l'en expulser pour cultiver la terre dont il l'a extirpé. Progressivement grisé par la conquête, l'être de poussière annexe et délimite car sans démarcation, il ne peut distinguer ce qu'il vient d'acquérir de ce qui lui résiste encore. De même, l'enceinte<sup>143</sup> dissuade tout ennemi potentiel et met, par la même occasion, le trophée de verdure en relief. Ainsi, visible ou invisible, ouverte ou fermée, elle reste la première condition de vie du jardin. Le terrain conquis s'offre à l'importation d'un macrocosme, plus ou moins lointain, ainsi qu'au développement d'un microcosme individuel car si le monde reflète la richesse de l'esprit, « the world is a mirror of the mind's abundance » (*TPB 223*), le magma de l'imaginaire miroite dans le jardin. Jardiniers et visiteurs voyagent par la force d'une imagination dilatatrice qui rend au macrocosme miniaturisé, à son entrée dans l'espace du jardin, sa grandeur d'origine et décuple les forces du microcosme créé sur place. Il faut se garder de sous-estimer le « verre grossissant de l'imagination » (Bachelard 109).

Laissons le agir et laissons-nous porter, un bref instant, jusqu'aux verdoyants sentiers de l'âge baroque. Il convient alors de distinguer le jardin classique français du XVII<sup>e</sup> siècle du jardin-paysage anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle auquel Frédéric Ogée fait référence dans son article. Le jardin-paysage anglais se revendique plus individualiste que conforme, plus sauvage que domestique, ou encore plus axé sur une folle reproduction du macrocosme extérieur que sur la création d'un « infiniment petit ». Il maintient l'ondulation du mouvement naturel alors que le jardin français semble vouloir fixer la spirale dans la broderie d'un motif pleinement construit. Le jardin-paysage anglais agit avant que le motif ne se forme ou « dégéométrise » le dessin préalablement figé « au profit d'une disposition irrégulière, serpentine » (Ogée

---

<sup>141</sup> *La Bible, Ancien Testament* (Paris : Le Livre de Poche, 1985) 3.

<sup>142</sup> D'où la progression au sein même de la présente thèse : 1) du visible (espace), 2) du grotesque (corps), 3) de l'imaginaire (esprit).

<sup>143</sup> Nous reviendrons à la fonction du cadre dans le chapitre sur l'effacement du visible.

432). Malgré les efforts de célèbres jardiniers tels qu'André Le Nôtre ou Gabriel Mollet, le jardin français n'exerça que peu d'influence sur le jardin anglais :

Le Nôtre's work, with its unity and geometric patterns, had very little influence on the development of the English style. The English stressed individualism, not conformity. They were, moreover, so fond of their countryside that when they later created their own style they reproduced their natural woods and meadows.<sup>144</sup>

Les ondulations du jardin-paysage anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle conviennent parfaitement aux terres protéiformes wintersoniennes que viennent également féconder quelques boutures plus classiques. Chez Jeanette Winterson, l'espace du jardin semble réunir macrocosme et microcosme et, dans cette union, marier mouvement et tourbillon fixateur. Dans son enceinte œuvre un bâtisseur d'imaginaire – que nous rebaptisons jardinier-jardin – dont les traits rappellent ceux du jardinier-potager des gravures de Nicolas de Larmessin (*Habits des métiers et professions*, 1695). En effet, l'Être-jardin de la fiction wintersonienne adopte peu à peu les formes du milieu naturel dans lequel il s'incruste. Aussi, dans ce chapitre, chercherons-nous à mettre en relief les végétaux dont il se compose, à dépeindre sa vie-jardin ainsi que l'œuvre-jardin qu'il reproduit (imaginaire public) ou façonne (imaginaire privé). Nous distinguerons reproduction, maintien ou domestication du sauvage extérieur, de création supposant une mise en mouvement plus vive et vérifierons, tel que préalablement annoncé, si l'harmonieuse dualité macrocosme-microcosme se révèle moins trompeuse que chacune de ses composantes individuellement considérées.

En portant le nom du végétal dans son état civil, le jardinier-jardin clame officiellement ses liens avec la nature. Dans les romans de Jeanette Winterson, il n'est pas rare que la fleur prête son nom au personnage sans pour autant nous offrir la garantie que l'état civil mue la chrysalide humaine en horticulteur. Qui sait ? L'individu est peut-être jardinier avant d'endosser son nom. Dans *Sexing the Cherry*, par le biais d'un tableau brièvement introduit par Nicolas Jordan<sup>145</sup>, le narrateur des Temps modernes, Mr Rose, jardinier du Roi Charles

---

<sup>144</sup> Helen M. Fox, *André Le Nôtre* (London: Batsford Ltd, 1962) 124.

<sup>145</sup> Dans *Sexing the Cherry*, Nicolas Jordan déclare que le tableau a été réalisé par un artiste inconnu, « the artist is unknown, probably Dutch » (127). Toutefois, en consultant l'ouvrage d'Ernest de Ganay, *André Le Nôtre* (1962), nous apprenons que l'œuvre est attribuée à l'artiste néerlandais Henry Danckerts (106). Selon Ernest de Ganay, le tableau, *Rose, the Royal Gardener, Presenting a Pineapple to Charles II* (1670), illustrant la présentation du premier ananas par Mr Rose dans le jardin de Dawnay (Dorney) Court, à proximité de Windsor,

II, entre en scène pour offrir le premier ananas à sa Majesté (127). Mr Rose a bel et bien vécu. Dans son ouvrage, *The English Gardens*, Edward Hyans nous apprend que John Rose fréquentait John Evelyn, premier jardinier anglais à avoir fait mûrir des ananas sous serre<sup>146</sup>. C'est, entre autres, Mr Rose qui fit connaître l'art du jardin français « à la Le Nôtre » aux Britanniques et qui, en 1666, publia un manuel de jardinage intitulé *The English Vineyard Vindicated*. Bref, il semblerait que porter le végétal en médaillon patronymique renforce systématiquement les liens avec l'espace du jardin, de même que dès les premières lignes de *Sexing the Cherry* le prénom Jordan tisse des liens instantanés entre fleuve et navigateur (3). Cependant, il est clair que Mr Rose n'apparaît qu'en périphérie. Il n'est jardinier que sur la toile du tableau. Dans le roman, son rôle revient à John Tradescant<sup>147</sup> secondé par André Mollet, célèbre jardinier français et collègue d'André Le Nôtre auquel nous reviendrons quelques lignes plus loin. Certes, décomposé en « trade » et « scant », le nom de Tradescant ne sonne pas aussi « floral » que celui de Mr Rose. Au contraire, à première « ouïe », il se fait l'écho de maigres récoltes. Réflexion faite, l'individu ne devient peut-être jardinier qu'après avoir endossé son étiquette patronymique. Preuve supplémentaire que nous nous mouvons dans le trompe-l'œil...

Quoi qu'il en soit, l'exemple emprunté à *Sexing the Cherry* illustre une « végétalisation » du personnage par le biais direct ou indirect de son état civil. Renchérissons en citant la grand-mère de Louise dans *Written on the Body* qui répond au nom végétal de « The Pea » (165) ainsi que Louise que les noms patronymique et marital de « Fox » et « Rosenthal » (vallée de roses) font voguer entre faune et flore (164). De même, la greffe, « végétalisation » du végétal par le végétal, touche l'humain. Dans *Sexing the Cherry*, John Tradescant travaille à la greffe de la cerise et Jordan rêve d'appliquer la méthode sur sa propre personne. Greffer des bribes de Tradescant sur Jordan reviendrait à introduire des implants de pépiniériste dans le corps du jeune homme et entraînerait, d'après Jordan, la floraison du personnage :

---

serait conservé à Kew Gardens. Information réfutée par Kew Gardens. Après de nombreuses recherches, nous apprenons que la toile est conservée à Ham House et que c'est à Windsor, à Pin Cottage, que le premier ananas (anglais) poussa.

<sup>146</sup> Edward Hyans, *The English Gardens* (London: Thames and Hudson, 1964) 24.

<sup>147</sup> Pépiniériste, explorateur et collectionneur anglais qu'Elias Ashmole, fondateur du premier musée européen, Ashmolean Museum, à Oxford, en 1683, chargea de constituer un « cabinet de curiosités », « closet of rarities ».

Tradescant has been praised in England for his work with the cherry, and it was on the cherry that I first learned the art of grafting and wondered whether it was an art I might apply to myself. [...] What I would like is to have some of Tradescant grafted on to me so that I could be a hero like him. He will flourish in any climate, pack his ships with precious things and be welcomed with full honours when the King is restored. (*StC* 85)

Il arrive également que le végétal sourde de la profession exercée. Mr Rose et John Tradescant mis à part, signalons la présence de l'herboriste Thomas Johnson (*StC* 4) et précisons que, dans *The Passion*, l'Impératrice Joséphine est déclarée botaniste de métier<sup>148</sup> (53). Toutefois, couverture patronymique et profession ne sont pas absolument nécessaires pour que le végétal ruisselle des pores du jardinier-jardin winteronien. Remémorons-nous Sappho qui, dans *Art and Lies*, se déclare rose, « I am the rose » (61), le père d'Alice dont le corps, dans *Gut Symmetries*, suinte de végétal, « The world poured through his fingers: spices, wine, tea, green bananas, coconuts [...] » (54), l'amante comparée à un olivier dans *Written on the Body*, « My lover is an olive tree » (137), ou encore le crâne en forme d'oignon, « bulbous skull » (119), sans oublier la vieille femme au « gorgonesque » jardin capillaire dans *The Passion*, « [...] her hair is green with slime from the walls of the nook she lives in. She feeds on vegetable matter that snags against the stones when the tide is sluggish » (54). Dans la vase végétale des aliments et des cheveux, nous reconnaissons le mouvement baroque des chevelures de la Renaissance chanté par Picasso, l'une des narratrices de *Art and Lies*, lorsqu'elle évoque les Gorgones, créatures mythologiques au sourire mouvant et émouvant, des tableaux de Léonard de Vinci :

The smiling of women and the motion of great waters. These things moved Leonardo. Both at once mysterious and transparent, he took them into his paintings as things and meta-things: Madonna of the Balances, Madonna of the Lake, Madonna of the Rocks, La Gioconda, Saint Anne, Medusa, whose snake hair parts in reptile waves, sea-hue on her dead cheeks. (*AL* 91)

Nous pourrions poursuivre sur cette voie et traquer les noms de lieux dont la teneur végétale est parfois loin d'être négligeable (par exemple « Verde » (3) ou Spital-fields (235) dans *The PowerBook*) mais nous préférons, à ce stade, souligner la fidélité du texte à la thématique

---

<sup>148</sup> D'après Gerd Heinz-Mohr (*Die Rose*. München: Eugen Diedrichs Verlag, 1988. 25-26), l'Impératrice Joséphine aurait fait planter plus de 170 sortes de roses différentes dans le jardin de sa demeure de Malmaison. La plupart d'entre elles furent mises en images par le peintre de la Cour, Pierre-Joseph Redouté (1759-1840), qui publia ses illustrations dans un ouvrage intitulé *Les Roses* (1817-1824).

et rappeler que, de même que l'enceinte délimite le jardin, certains morceaux de texte<sup>149</sup>, placées en tête et en queue du roman, encadrent admirablement la fiction. Cependant, n'oublions pas que l'espace du roman se veut moins clos, moins réduit, que celui, par exemple, de la nouvelle et que l'espace fictif wintersonien reste, malgré la contrainte de la convention romanesque, ouvert sur l'inconnu de l'après-texte. La clôture de la dernière ligne n'est pour Jeanette Winterson qu'un trompe-l'œil qu'elle s'amuse à distendre. Afin, cependant, de faire entrer le lecteur, moulé par le pacte romanesque traditionnel, dans le jeu de l'illusion, l'auteure feint de rééquilibrer le déséquilibre masqué de la fin. C'est la raison pour laquelle elle plante d'innombrables haies intermédiaires. En effet, les mots ricochent et résonnent d'une phrase à l'autre retardant ainsi la sortie du labyrinthe textuel : « **How he** [David] had hated the two up two down terraced house. **How he** had hated his own father, coarse, suspicious» (GS 148, nous marquons en gras). Si nous nous amusons à suspendre la ponctuation qui entrecoupe ces deux propositions, nous encerclons un cœur et levons peu à peu le voile sur un *hortus conclusus* linguistique aux portes duquel les mots-tambours montent la garde en vaillantes sentinelles. L'important est le joyau de sens qu'ils protègent et la fonction d'obstacle qu'ils remplissent. Citons un autre exemple : « **What was** she thinking? **What was** she feeling? » (TP 68, nous marquons en gras). Les apparences trompent. Ce n'est pas ce que la Dame de Pique pense ou ressent qui est essentiel mais le fait même qu'elle pense et ressente ce qui fait d'elle un être de chair et de sang, sensible et digne d'être aimé. Le pronom interrogatif ne sert que de clôture. Cependant, il arrive que, grisé par la répétition, le garde-fou lexical se serve de son sens pour attirer l'attention du lecteur sur l'épaisseur des parapets dressés : « **We ran. We ran** past a group of men [...] **we ran** through the scattering shoppers [...] **We ran** through the jump-course of fake Louis Vuitton luggage [...] **We ran** straight to the steaming Metro [...] » (GS 43, nous marquons en gras). La moelle sémantique de l'entité « we ran », maintes fois répétée, densifie la circularité du mouvement et amplifie le sentiment de vertige ressenti par le lecteur au moment de la lecture. La mise en relief des fortifications textuelles ne minimise aucunement l'intérieur du cercle dans lequel le personnage se déplace. La riche substance l'emporte sur l'épaisseur des contours : « past a group of men, through the scattering shoppers, through the jump-course of fake Louis Vuitton luggage, through the steaming metro ». Nous avons l'impression d'assister à une

---

<sup>149</sup> Voir par exemple les passages, dans *The PowerBook*, de la greffe de la tulipe sur le corps d'Ali(x) (11) et de la plantation des bulbes dans la terre du jardin (212). Début et fin d'une même histoire.

épreuve hippique de sauts d'obstacles sur un carré de pelouse précisément délimité. Les haies textuelles ainsi érigées par l'auteure entremêlent texte, jardin et jardinier.

Venons-en désormais aux étapes de vie du jardinier-jardin (naissance, enfance et autres) et optons, dans un premier temps, pour un retour aux sources bibliques car bien avant que la moelle humaine ne se « substantifie » en végétal, bien avant que le nom floral ne vienne se greffer au bâtisseur, le jardin labourait, fécondait et agrémentait la future terre d'accueil. Entrons un instant dans le jardin d'Eden des personnages wintersoniens. Tel Eve que la genèse fait jaillir de la côte d'Adam, le bâtisseur éclôt des pétales d'une rose parfaitement mise en scène dans *Art and Lies*, roman dans lequel le chapelet, « rosary » (66), évoque l'espace intime du corps féminin<sup>150</sup>, proche de l'ouverture par laquelle l'enfant-jardinier vient au monde : « The rosary I [Sappho] find between your legs has made a bedesman out of me » (AL 66).

Attardons-nous, un instant, sur le terme anglais de « rosary » dont la récurrence dans *Art and Lies* (66, 91, 154) mérite notre attention. Le fait que l'étymologie du mot renvoie à roseraie, « rosarium »<sup>151</sup>, justifie le lien de parenté entre les perles de prière et la famille des rosacées. Notons qu'en allemand, chapelet<sup>152</sup> se dit « Rosenkranz » ce qui signifie couronne de roses. Au Moyen Âge, femmes et hommes avaient coutume de porter un petit chapeau en forme de couronne fait de bijoux, métaux précieux et fleurs naturelles (ou artificielles) (Heinz-Mohr 148-154). A l'époque, le chapelier n'était qu'un fabricant et marchand de couronnes florales dont la popularité amena croyants et bedeaux à honorer la Vierge d'une couronne de sept fleurs, symbolisant les sept vertus de Marie. Une légende médiévale, « Der Mönch und die Rosenkränze » (le moine et les chapelets), raconte que la Vierge aurait cueilli cinquante roses de la bouche d'un moine au moment même où celui-ci se faisait dépouiller par des voleurs en pleine forêt. Sidérés par l'apparition, les larrons auraient renoncé à leur acte. C'est ainsi que la rose, reine des fleurs, devint sacrée et qu'un lien définitif s'établit entre coutume populaire

---

<sup>150</sup> La fleur de rose symbolisa, à plus d'une reprise dans l'histoire littéraire, la vulve du corps féminin (Heinz-Mohr 83).

<sup>151</sup> Collins, *Concise Dictionary Plus* (London: Collins, 1989) 1125.

<sup>152</sup> Le terme français dérive du latin « capellus » signifiant petit chapeau.

et religion (Heinz-Mohr 151-152)<sup>153</sup>. En fin de chapitre, Gerd Heinz-Mohr fait référence au mot anglais, « bead », désignant les perles du chapelet (154). Selon lui, le terme est dérivé de l'ancien nom « bede » dont l'actuel substantif allemand « Gebet » (prière) et le verbe « bitten » (demander, prier quelqu'un de faire quelque chose) tirent leur origine. Ceci nous ramène directement à la phrase de *Art and Lies*, « The rosary I find between your legs has made a bedesman out of me » (66). Le bedeau est un être de perles est un être de fleurs. A rose is a rose is a rose...

Refermons la parenthèse et revenons aux allusions au jardin d'Eden disséminées entre les lignes de la fiction wintersonienne. Si, dans *Art and Lies*, Sappho remonte jusqu'à la fleur de rose, havre de naissance, Picasso et Handel sont dépeints dans leurs atours paradisiaques<sup>154</sup>. Picasso<sup>155</sup> se retrouve assise dans un train face à Handel. La jeune femme profite du sommeil de son compagnon de voyage pour observer et disséquer mentalement le corps assoupi. Les références au Jardin d'Eden, que nous marquons en gras dans les lignes qui suivent, émergent discrètement, subtilement, assurément :

His [Handel's] fingers twitched as he slept and Picasso thought of **snakes**. [...] The bolts of his collar bone moved her. What if she drew back that tight throat to expose the thyroid cartilage, his **Adam's apple**, that warned them both that he and other men had been vulnerable before? If she stretched out her hand to offer him **fruit** would he take it? They stood in the **garden** together looking at the tree. [...] She held it [the fruit] out in her glossy fingers and he thought of **snakes**. Handel struggled in his dreams. (AL 81)<sup>156</sup>

Dans *Gut Symmetries*, la grand-mère d'Alice dont la cuisine se mue en véritable jardin intérieur, auquel nous reviendrons plus tard, est associée au serpent biblique : « Now she [the grandmother] was biblically old, upright as a prophet, sharp-tongued as the Serpent himself » (145). Dans *Written on the Body*, Lothario relate une visite chez une amie qu'un élan de

---

<sup>153</sup> *La Madone au jardin clos* (1606), de Jean Wiericx, montrant une vierge coiffée d'une couronne de roses, l'illustre bien.

<sup>154</sup> Signalons qu'à l'origine, « paradis » (du grec « paradeisos ») signifiait jardin (*Étymologie du français* 415).

<sup>155</sup> Dont le père, Sir Jack, déclare qu'elle vit sur un nuage qu'il nomme paradis, « She lives in Paradise » (AL 40)

<sup>156</sup> Notons au passage l'apparence baroque de Handel. Il porte de « vagues » (pour reprendre le terme deleuzien) et larges pantalons, « loose trousers » (AL 81). Ses mains présentent une forme conique, « conical-shaped » (81), réminiscence des vrilles et volutes de l'âge baroque.

créativité incite à suspendre un piège à rats en forme de serpent à sa porte. L'animal au regard menaçant est accroché à hauteur des parties génitales des visiteurs suggérant ainsi la destruction du lieu par lequel le plaisir physique (et religieusement défendu) arrive. De plus, l'amie de Lothario, Amy, démontre l'efficacité du piège en introduisant le végétal, en l'occurrence le poireau, dans la scène :

I [Lothario] went to her house one day and poking out of the letter-box just at crotch level was the head of a yellow and green serpent. Not a real one but livid enough with a red tongue and silver foil teeth. I hesitated to ring the bell. Hesitated because to reach the bell meant pushing my private parts right into the head of the snake. I held a little dialogue with myself. [...] 'It [the serpent] won't hurt you', she [Amy] said. 'It's for the postman. He's been bothering me.' [...] 'It's [the serpent] got a rat-trap in the jaw.' She disappeared inside while I stood hovering on the step holding my bottle of Beaujolais Nouveau. She returned with a leek and shoved it in the snake's mouth. There was a terrible clatter and the bottom half of the leek fell limply on to the mat. 'Bring it in with you will you?' she said. 'We're eating it later.' (*WotB* 41-42)

Le serpent d'Eden, dont l'ondulation du corps se retrouve dans les méandres et dans le nom de la rivière Serpentine<sup>157</sup> du Hyde Park de *Sexing the Cherry*, glorifie un plaisir défendu pour lequel le jardin-labyrinthe de l'âge baroque semble avoir été conçu et auquel le bâtisseur wintersonien s'adonne volontiers. En effet, la forte récurrence du motif « labyrinthe » montre clairement qu'histoire et texte lui rendent hommage. Il est clair que le labyrinthe wintersonien ne se limite jamais à la verdure traditionnelle. Il se fond fréquemment dans la ville ou dans la rivière qui le traverse. Venise, ville du travestissement et du jeu, reste la plus labyrinthique de toutes les cités et *The Passion* le plus labyrinthique de tous les romans wintersoniens. La ville-labyrinthe, « city of mazes » (*TP* 109), égare les non-résidents. Dans *The PowerBook*, Spitalfields, banlieue résidentielle à l'étymologie champêtre<sup>158</sup>, augmente sa teneur en végétal au moment où l'adresse exacte de l'héroïne, « Verde », est divulguée au lecteur. Suite à cette révélation, le quartier du vieux marché est décrit tel un labyrinthe de rues sombres, « emperor's maze of streets that darken into alleys » (165). Le béton du labyrinthe citadin se mêle ainsi à la verdure :

---

<sup>157</sup> La serpentine est également une fleur. Voir à cet effet l'étude de Mats Rydén sur l'herbier de Banckes de 1526. *The English Plant Names in The Grete Herball of 1526*. Acta Universitatis Stockholmiensis. (Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1984) 82.

<sup>158</sup> Spitalfields peut être lu Spital-fields. L'entité lexicale « fields », champs, nous replace en contexte de verdure.

‘What’s the name and number?’ ‘VERDE’S. Ask for the old market.’ ‘Verde? Like Italian? Like green?’ (TPB 162)

Il n’est pas rare que le labyrinthe, jardin, ville ou encore canaux, se transforme en labyrinthe intérieur au centre duquel sommeillerait peut-être le Graal précédemment évoqué. Dans *The PowerBook*, en contant l’une de ses innombrables histoires, la cyberauteure Ali(x) décrit les errances d’Orlando dans les interminables couloirs d’un palais désert à la recherche de l’aimée. L’espace devient rapidement métaphore du labyrinthe intérieur (238-239). Ceux et celles qui s’y aventurent finissent par agir « labyrinthiquement ». Ils se prennent d’étonnement, « amazement » (240). « I looked back on it, **amazed** » (229, nous marquons en gras). « Amazingly, she [Villanelle, femme des labyrinthes vénitiens] couldn’t swim » (TP 124). Bref, le mot porte le labyrinthe en abîme et lorsque l’étonnement s’empare du personnage, nous comprenons que son intérieur s’est « dédalisé ». Détachée du mot, la lettre, véritable entrelacs calligraphié, se mue elle aussi en labyrinthe :

The L woven into shapes of birds and angels that slid between the pen lines. The letter was a maze. On the outside, at the top of the L, stood a pilgrim in hat and habit. At the heart of the letter, which had been formed to make a rectangle out of the double of itself, was the Lamb of God. How would the pilgrim try through the maze, the maze so simple to angels and birds? I tried to fathom the path for a long time but I was caught at dead ends by beaming serpents. (*WotB* 88)

Dans *Written on the Body*, la lettre L et l’aimée, Louise, sont un seul et unique labyrinthe dont Lothario doit arpenter les couloirs intérieurs pour atteindre le cœur : « The maze. Find your own way through and you shall win your heart’s desire. Fail and you will wander for ever in these unforgiving walls » (54). Par ailleurs, l’esprit tortueux et torturé du Thésée wintersonien rappelle le schéma d’un interminable escalier labyrinthique, symbole baroque par excellence. Lothario avoue lui-même être pris dans un cauchemar « piranésien<sup>159</sup> » donnant ainsi une sinuosité baroque à sa structure mentale : « I was caught in a Piranesi nightmare. The logical paths the proper steps led nowhere. My mind took me up tortuous staircases that opened into doors that opened into nothing » (92). Le labyrinthe intérieur, véritable escalier en colimaçon, apparaît également dans *Art and Lies*. Picasso y évoque le

---

<sup>159</sup> Référence au dessinateur, graveur et architecte italien Giovanni Battista Piranesi (dit Piranèse en français) (1720-1778).

tortueux escalier de sa sphère privée menant jusqu'au jardin des pièces d'été, à savoir un coin cheminée croulant sous les fleurs :

My private staircase leads me from the low basement of my infancy, through small bare rooms, rooms with only a table, rooms with nothing but a single book. Rooms soaked in colour, heavy with red, fierce under chrome yellow. Winter rooms of polar white, summer rooms, where the fireplace is crammed with flowers. (AL 41)

Notons que, dans *Gut Symmetries*, les pas de Stella transforment la surface foulée en labyrinthe : « She twisted the pavements under her feet. I [Alice] lost sense of where we were. The grid had buckled. The city was a bent alley and she was the better rat » (112). Le macadam s'assouplit comme si une Stella souffleuse de verre en travaillait les formes jusqu'à ce que les dures parois se muent en palissades liquéfiées par la chaleur. Dans la vitesse du mouvement, « She swung inside [a restaurant] » (112), la silhouette de Stella ondule telle une parcelle de goudron dégoulinant sous le martèlement des rayons caniculaires. Une fois à l'intérieur du restaurant, Alice et Stella s'assoient à une table sur laquelle sont posés deux œillets (112). Magicienne dont le claquement des pas amollit la chaussée, la femme rejoint le végétal. Les vallonements fondus de son corps rayonnent de plis baroques et le floral retrouvé semble émerger des tableaux de Rembrandt : *Eine Frau mit einer roten Nelke in der rechten* (Femme tenant un œillet rouge à la main droite) (vers 1635).

Quittons le labyrinthe, jardin des plaisirs défendus des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et franchissons le seuil de la deuxième étape de vie du jardinier-jardin, à savoir l'enfance. Dans *The Passion*, le pissenlit – de son ancien nom dent-de-lion, d'où le nom anglais « dandelion » – symbolise à plus d'une reprise l'environnement familial dans lequel Henri grandit : « In spring at home the dandelions streak the fields and the river runs idle again after months of rain » (6). Lorsque, des années plus tard, à Venise, il décrit sa région d'origine aux parents de Villanelle, le village entouré de collines tapissées de dents-de-lion est le premier détail descriptif qu'il leur livre : « I come from a village surrounded by hills that stretch away bright green and spattered with dandelions » (117). De même, sur l'îlot rocheux de San Servolo, Henri rêve régulièrement de pissenlits : « I dream of dandelions. I dream of a wide field where flowers grow of their own accord » (155). Puisque personne ne la sème, la fleur de pissenlit symbolise toute tranche de vie épargnée par les tentacules d'une civilisation aux aguets. La petite enfance en est une. Du moins est-elle plus étanche que les périodes qui lui

succèdent. Cela explique pourquoi le jardinier-jardin, devenu adulte, tente de retrouver l'« Immaculé » passé. Tout contact avec des individus en marge, hors-norme, le ramène au sauvage végétal de son enfance. C'est ce qui arrive à Henri lorsqu'il se rend à la maison close en compagnie du cuisinier, « the cook », et qu'il fait la connaissance de la prostituée suédoise. Il s'empresse de comparer les cheveux blonds de la péripatéticienne à une couverture vivante couleur pissenlit : « The brothel was run by a giantess from Sweden. Her hair was yellow like dandelions and like a living rug it covered her knees » (13). Les ondes aquatiques de l'abondante chevelure se retrouvent mêlées au végétal du passé. Le tabou s'éloigne de la civilisation et se rapproche du naturel de l'enfance révolue.

Lorsque le marginal, l'adulte resté enfant, le « fou » – auquel nous reviendrons lorsque nous traiterons des mouvements néo-baroques – ou encore le jardinier-jardin plante ou sème dans la terre, ce n'est pas la civilisation qui s'empare de la nature mais le naturel qui veille à sa propre reproduction. Dans l'espoir d'obtenir quelques graines, Henri écrit à Villanelle, dont les pieds palmés se refléteront, une fois les graines semées, sur la surface gelée du jardin, et à Joséphine, botaniste et végétarienne : « I will write to Villanelle and ask for some seeds [...] I will write to Joséphine and ask for some seeds » (155). Mais c'est dans *The PowerBook*, dont les premiers mots, « I want to start with a tulip » (3), s'agrippent au lecteur, que la reproduction du végétal par le jardinier-jardin se fait réellement sentir. L'organe génital se métamorphose en fleur. Par ce biais, le personnage travaille à une double procréation. Végétal, il s'« auto-plant ». Cultivateur ou sculpteur de verdure, il offre à la terre la fleur de demain. Ali(x), jeune fille dont le père aurait aimé qu'elle naisse garçon, subit la greffe d'une tige et de bulbes de tulipe sur ses parties génitales. Embaumée<sup>160</sup>, la tulipe est définitivement fixée sur le corps de la jeune fille, « At home my mother embalmed the tulip, and in a few days it was ready to wear » (12), qui, parée de ses atours floraux, dégage une odeur de jardin. « 'You smell like a garden' she [her mother] said » (12). Le déguisement floral s'anime lorsque, chargée de l'initiation de la princesse italienne aux plaisirs de l'amour, Ali(x) s'emploie à la plantation du végétal dans la terre fertile du corps :

As the Princess kissed and petted my tulip, my own sensations grew exquisite, but as yet no stronger than my astonishment, as I felt my disguise come to life. The tulip began to

---

<sup>160</sup> Nous reviendrons à l'embaumement lorsque nous décrirons la fixation de la création végétale.

stand. [...] Very gently the Princess lowered herself across my knees and I felt the firm red head and pale shaft plant itself in her body. A delicate green-tinted sap dribbled down her brown thighs. (TPB 22)

Ce premier épisode, relaté au début du roman, met l'accent sur la fécondation de l'organique humain par l'organique végétal. La fleur pénètre la terre fertile du corps de la même manière qu'elle se glisse dans les strates fécondes de la terre du jardin. Dans les dernières pages de *The PowerBook* (213), la suite (et fin) de l'histoire de la jeune fille devenue fleur, dont il n'avait plus été question depuis la page 22, nous est contée. Nous apprenons que, contrairement aux conventions de départ, les bulbes de tulipe ne furent jamais livrés au jardin botanique de Leiden mais plantés dans un jardin d'agrément dont Ali(x) fit l'acquisition. Par ce geste, le personnage « androgynisé »<sup>161</sup> par le floral obéit aux lois divines et garantit la reproduction naturelle de son espèce : « When Ali unstrapped her bulbs and planted them in the good earth, she was obeying the command of the scriptures to go forth and multiply. Multiply she did – bulbs, balls, fortune and friend » (TPB 213-214).

De même, en se référant au portrait de Saskia en Flora par Rembrandt, la narratrice réitère la relation symbiotique entre humains et fleurs et nous renvoie, une fois de plus, à l'âge baroque : « Rembrandt's 1633 painting of his wife Saskia, as Flora, goddess of abundance and fertility, pictures Saskia/Flora holding a bridal bouquet suggestively near her pleasure-parts. In the centre of the bouquet, its head raised, is an opening tulip » (214). Les trois portraits de Saskia en Flora, *Saskia als Flora*, réalisés par Rembrandt en 1624, 1634 et 1635, exhibent une jeune femme enceinte tenant ou portant un bouquet de fleurs sur la tête. Le floral a déjà agi sur le corps. Sur la toile de 1635, Saskia tient un bouquet (avec une tulipe en son centre) dans la main gauche. Dans sa main droite, nous apercevons également un bâton fleuri qui figurait déjà sur le tableau précédent (1634). Il est vrai que la femme de l'âge baroque partage son intimité avec la fleur<sup>162</sup>. L'homme de l'âge baroque est, pour sa part, plus volontiers associé à la science qu'à la nature. Les deux portraits de Rembrandt, *Eine*

---

<sup>161</sup> Notons l'utilisation du pronom « him » dans la première phrase, « Poor Ali. What happened to him? » (213), et de « her » quelques lignes plus bas, « When Ali unstrapped her bulbs » (212). Ce sautiellement grammatical renforce l'androgynie du personnage.

<sup>162</sup> Citons à ce titre les portraits peints par Sir Anthony Van Dyck : *Henriette-Marie* (1632) et *La Marquise Paolina Adorno Brignole-Sale* (1627) tenant une rose rouge à la main et *Mrs Arthur Goodwin* (1639) tulipe à la main.



**Rembrandt van Rijn, *Saskia van Ulenburgh in Arcadian Costume*, 1635.**  
The National Gallery, London  
Reproduit avec l'aimable autorisation de Madame Rebecca Staffolani, The National Gallery, London

*Frau mit einer roten Nelke in der rechten* (Femme tenant un œillet rouge à la main droite) (vers 1635), et *Ein Mann mit einem Vergrößerungsglass in der rechten* (Homme tenant une loupe à la main droite) (vers 1635), en offrent une parfaite illustration.

La source d'inspiration macroscopique incite le jardinier-jardin à la copie. En effet, comment inventer seul(e) l'incommensurable ? L'« infiniment grand » se copie plus facilement qu'il ne s'invente. Le jardin, sauvage ou laissé à l'abandon, autorise en apparence le maintien d'une parcelle de nature dans une enceinte délimitée. Domestiqué, il se teinte rapidement de civilisation. Statues et monuments renvoient l'image d'un original « infiniment grand » resté à l'extérieur. Lorsque l'élément architectural ne parvient pas à s'infiltrer dans l'enclos, c'est la graine, miroir de pays lointains, qui, grâce à la main de l'Homme, « pérégrine » jusqu'au terrain choisi et titille les sens du visiteur-bâtitseur qui se livre alors à ce que Frédéric Ogée qualifie de travail « frictionnel ou associatif » (437). En d'autres termes, le jardin s'étiole en mirage ombilical entre macrocosme reconstitué et macrocosme d'origine, entre grandeur intérieure et grandeur extérieure, entre privatisé et public.

Dans *The Passion*, le jardin-miroir de San Servelo réfléchit l'image d'êtres abandonnés en marge et maintient ainsi un semblant de contact avec le monde extérieur. A la fin du roman, Henri évoque le jardin, devenu sien, tissé de fils glacés, « webbed with nets of ice » (159). La polysémie du verbe anglais, « to web », nous renvoie aussi bien aux pieds palmés de Villanelle, « webbed feet », qu'aux guipures tatouées par le froid. Les traits de la jeune femme se dessinent sur la surface gelée du jardin. Le miroir improvisé semble également redonner vie et lueur au talisman de glace offert par Domino à Henri, « icicle » (87), que nous avons l'impression de voir reluire dans les dentelures de givre.

Si, soucieux d'instaurer une harmonie de surface, Napoléon se laisse tenter par la domestication du sauvage environnant et cherche à décalquer le macrocosme sur l'espace public du jardin, Joséphine, son épouse, lutte pour la conservation du floral et végétal dans la terre : « They say she has already brought us over a hundred different kinds of plants » (155). Le couple, animus/anima, incarne l'une des multiples formes de dualité. Les contraires se côtoient et s'affrontent. Botaniste (53) et grande consommatrice de melons (34-36) –

contrairement à Napoléon obsédé par une consommation excessive de poulets – Joséphine s’emploie, jusqu’à la fin de sa vie, à replanter ce qui a été déraciné et à entretenir le sauvage :

They [people] say that when Joséphine was in the slimy prison of Carmes waiting for death at the hands of the Terror, she and other ladies of strong character cultivated the weeds and lichens that spread in the stone and managed to make for themselves, while not a garden, a green place that comforted them. It may or may not be true. It doesn’t matter. Hearing about it comforts me. (*TP* 158)

Signalons également que c’est grâce à elle que le géranium<sup>163</sup> a été introduit en France : « Joséphine is still alive and has recently introduced the geranium to France. I mentioned this to him, but he [Napoléon] said he never liked flowers » (*TP* 134). Il convient cependant de noter que, quelle que soit la violence des oppositions qui sépare les deux époux, ils s’adonnent tous deux à la copie et non à la création d’un nouvel espace horticole. A l’intérieur de l’enceinte, Napoléon se borne à cloner le normatif de l’extérieur. Joséphine, pour sa part, s’évertue à en reproduire le sauvage. Aussi la différence ne porte-t-elle que sur le contenu de ce qui est décalqué et non sur le processus de création lui-même.

C’est dans l’harmonie des surfaces brodées que le baroque de la création florale du paysagiste wintersonien brille le plus. En prenant les parterres de broderie du jardin français de la Renaissance pour toile de fond<sup>164</sup>, le jardinier-jardin redonne vie aux Mollet, père et fils, illustres jardiniers de l’époque. Lorsque, au XVI<sup>e</sup> siècle, Claude Mollet dessine les motifs des jardins dont il a la charge, il s’inspire de manuels de broderie tels que *Le livre dict patron de lingerie* publié à Lyon en 1549 (Fox 52). *Théâtre des plants et jardinages*, édité en 1652, regroupe toutes les esquisses d’arabesques végétales du jardinier du Duc d’Aumale au Château d’Anet et de ses fils (Fox 48). C’est Gabriel (et non André) Mollet qui accompagne

---

<sup>163</sup> L’origine étymologique de « géranium » renvoie au grec « geranos », signifiant « grue » – les fleurs de géranium rappelant la forme d’un bec de grue ou de cigogne (*Dictionnaire étymologique du français* (Paris : Le Robert, 1994) 608). *L’Encyclopédie des symboles* (292) indique par ailleurs que la grue était jadis « consacrée à la déesse des semailles Déméter ». Cette information nous incite presque à croire que le géranium n’a pas été innocemment choisi par Jeanette Winterson. L’ex-Impératrice introduit en France une fleur dont la forme évoque le bec d’une grue autrefois associée à la déesse des semailles. La « végétalisation » se voit ainsi redoublée.

<sup>164</sup> « Here at Winbledon we have a French gardener named André Mollet who has come specially to teach Tradescant the French ways with water fountains and parterres » (*StC* 41). André Mollet est l’un des fils de Claude Mollet, célèbre jardinier.

Le Nôtre en Grande-Bretagne et qui reste sur l'île au service du Roi (Fox 123). Au cours de son séjour en Angleterre, André Le Nôtre redessine les jardins de Whitehall et de Greenwich, crée un jardin semi-circulaire à Hampton Court et agence les jardins de Bush Hill Park (Fox 123). Cet élément d'information prouve que l'art du jardin français et du canevas floral parvint jusqu'aux sauvages plates-bandes du jardin-paysage anglais de l'âge baroque (même si l'influence resta minime). Les lecteurs de Jeanette Winterson assistent à cette union car le texte, à plus d'une reprise, se prête admirablement à la mise en relief de la broderie et s'offre au labour de l'artiste terrien. Il y damasse avidement ses parterres d'histoire et s'entretisse lui-même dans le motif. Le textile du jardin est parfaitement mis en scène par le textuel de la fiction wintersonienne :

It has not been proved, but it might be so, that Ali is not telling stories, but that the stories are telling him. As he knots himself into a history that never happened and a future that cannot have happened, he is like a cross-legged Turk who knots a fine carpet and finds himself in the pattern. (*TPB* 215)

Notons qu'en anglais, « Turk's-head » désigne un nœud décoratif en forme de turban (*Collins* 1403) et que dans le passage cité, Ali(x), jardinier-jardin d'origine turque dont les grands-parents étaient tisserands (155), est comparé à un artisan turc, assis en tailleur, occupé à nouer un tapis dans lequel il découvre son propre reflet. En lisant ces lignes, nous ne pouvons manquer de voir se dresser devant nous le jardin baroque appelé, par Claude Mollet, « tapis de Turquie »: « [...] les compartiments représenteront la forme d'un tapis de Turquie »<sup>165</sup>. « Le tapis de Turquie dont parlait Claude Mollet s'étale, se diversifie, s'adjoint des parterres de gazon « à l'anglaise », des bosquets, et finit par se dérouler jusqu'à l'horizon » (Baridon 698). Bref, le « tapis de Turquie » n'est autre qu'un jardin-patchwork dont les formes s'allongent, tendent vers l'infini et déploient leurs tentacules dans les entrelacs du roman wintersonien. Le jardinier-jardin crénelle la surface du sol spatio-temporel de la diégèse. En effet, comme nous l'indique le narrateur de *The PowerBook*, Ali(x) ne se mêle pas seulement à l'histoire mais également au temps car l'histoire se déroule en simultané avec le temps : « As Ali knots himself into time [...] Stories are simultaneous with time » (215-216). Quelques pages auparavant, l'Ali(x) des Temps modernes nous confie que tel(le) une fougère, il/elle tire et glisse en permanence sur la corde du temps (et de la vie) : « I kept

---

<sup>165</sup> Claude Mollet cité par Michel Baridon, *Les jardins* (Paris : Robert Laffont, 1998) 689.

pulling at the rope. I keep pulling at life as hard as I can. [...] I am so tightly folded, like a fern or an ammonite, that as I unravel, the actual and the imagined unloose together, just as they are spliced together – life's fibres knotted into time » (210).

Le nœud, au cœur de la tapisserie, est bien évidemment directement lié au jardin puisque le *knot garden* est entré dans l'histoire des jardins dès la Renaissance. Les dentelures du « jardin à nœuds » anglais ont été importées d'Italie via les Pays-Bas, sous le règne d'Henri VIII, pour semer décentement le désordre sur les pistes (trop) droites du jardin de l'époque : « [...] being used to produce stylised patterns as « unnatural » as possible » (Hyans 22). Le nœud<sup>166</sup>, dont la symétrie n'est que trompe-l'œil, surprend et lance un redoutable défi aux jardiniers et tisserands de tous les temps. Dans *Written on the Body*, Lothario se fait le chantre des déroutantes anfractuosités et baroques complexités du nœud :

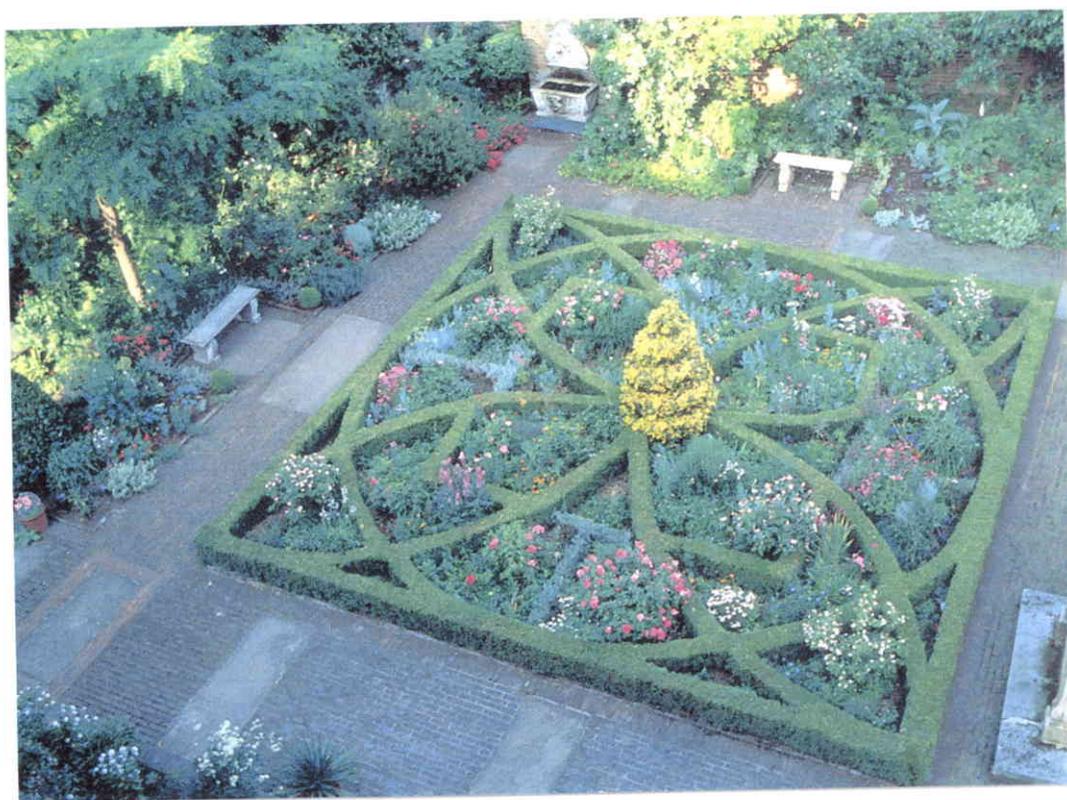
The interesting thing about a knot is its formal complexity. Even the simplest pedigree knot, the trefoil, with its three roughly symmetrical lobes, has mathematical as well as artistic beauty. For the religious, King Salomon's knot is said to embody the essence of all knowledge. For carpet makers and cloth weavers all over the world, the challenge of the knot lies in the rules of its surprises. Knots can change but they must be well-behaved. An informal knot is a messy knot. (*WotB* 87-88)

Nous retrouvons également le motif du nœud dans les lobes du chiffre 8, dont la récurrence, dans *The Passion*, éblouit le lecteur. Le roman se découpe en boucles de huit car c'est « entre deux huit » qu'Henri raconte et crée (invisiblement) son histoire. Au moment où il rédige son récit, il vient de passer huit ans dans l'armée, « I stayed in the army eight years » (152), et réfléchit à ce à quoi l'avenir ressemblera dans huit ans, « I wonder where I will be in eight years » (150). Lorsqu'il rame sur le canal, « We rowed in a shape that seemed to be a figure of eight working back on itself » (113), ses bras forment d'infinis entrelacs de huit. Quant au cœur de Villanelle qui l'accompagne, livré à la flamme de l'amour huit ans plus tôt (94), il a été placé dans un mystérieux coffret déposé dans la huitième pièce de la demeure labyrinthique de la Dame de Pique (120).

---

<sup>166</sup> Pensons à Gilles Deleuze, déclarant dans ses cours sur Leibniz (20.01.1987) : « Le grand nœud baroque c'est le nœud célèbre dans l'histoire de la mythologie qu'on appelle le nœud gordien [...] Le nœud gordien, c'est un nœud qui ne commence et ne finit pas [...] sans début ni fin, c'est-à-dire sans rien. C'est le nœud parfait, c'est le nœud sur soi-même, c'est le nœud absolument vrai ».

Dans *Sexing the Cherry*, le motif du nœud s'enclave et s'enchaîne dans le jardin de John Tradescant à Lambeth, lieu de résidence de la famille Tradescant auquel la femme aux chiens fait référence : « Tradescant died soon after Jordan brought the first pineapple to England, but in the years before he filled his house in Lambeth with oddities and rarities from the far ends of the earth » (9). Nous reviendrons au nom de la maison des Tradescant, « The Ark », lorsque nous traiterons de la fixation du baroque, mise en suspension de la création. Signalons également qu'un Musée de l'histoire des jardins, « Museum of Garden History », fut créé suite à la redécouverte de la tombe des Tradescant (père et fils) dans l'enclos de l'église de Lambeth en 1976. Le « jardin à nœuds » des Tradescant, « The Tradescant Knot Garden », fut reconstitué et inauguré en 1983 par feu la Reine Mère<sup>167</sup>. Les formes quasi géométriques du jardin prennent carré et cercle, voire demi-cercle, comme points de référence et brodent la lettre T, pour Tradescant, à quatre emplacements différents, situés en parfaite symétrie les uns par rapport aux autres.



**The Tradescant Knot Garden, Museum of Garden History, Lambeth, London.**  
Reproduit avec l'aimable autorisation de Philip Norman, Conservateur-adjoint du Musée. Photo : Marcus Harpur.

<sup>167</sup> Pour de plus amples informations, consulter le site internet du musée, [www.museumgardenhistory.org](http://www.museumgardenhistory.org) qui propose diverses photos ainsi qu'un bref historique du jardin.

La plupart des plantes sélectionnées furent introduites en Angleterre par les Tradescant au XVII<sup>e</sup> siècle : parmi elles de nombreuses roses, du houx spiralé, « holly spiral Silver King », ainsi qu'un lis, *Lilium martagon*, traduit en anglais par « the Turk's cap (lily) », le turban turc. Tout en damasquant le tapis textuel et textile, l'artisan turc semble s'être métamorphosé en fleur. Le dédale des haies du « tapis de Turquie » de Claude Mollet n'en finit plus de nous retenir !

Précisons, par ailleurs, que la broderie joue un rôle, plus ou moins important, dans tous les romans du corpus étudié. Nous avons longuement fait allusion à *The PowerBook*, *Sexing the Cherry* et *Written on the Body*. Renforçons nos propos en ajoutant que les personnages de *The Passion* se nourrissent d'histoires brodées. Il est clair que le verbe « broder », en anglais « to embroider », insiste sur l'exagération à laquelle les conteurs ont facilement recours et que l'exagération suggère une mise en valeur de l'élément relaté : « I [Henri] embroidered and invented and even lied » (TP 30). A l'instar du point de broderie qui fournit le tissu ou du nœud qui agrmente le jardin, la foison des mots débités tapisse le récit de multiples couches et renforce, une fois de plus, l'effet d'excès produit. Exagération textuelle et broderie textile s'alimentent mutuellement. Dans *The Passion*, non seulement Henri brode des histoires (19), mais encore la mère de Villanelle brode le motif de la Vierge sur un tissu qu'elle offre à Henri (130, 141). N'oublions pas que Villanelle, dont les pieds palmés, « webbed feet », se laissent tisser par le verbe anglais « to web », se reconnaît sur une tapisserie de son ex-amante, la Dame de Pique (143). De même, dans *Art and Lies*, les patientes de Handel revêtent des peignoirs en soie aux poches brodées d'initiales (10). Il y est également question de pieds enveloppés dans des chaussures brodées (102) et de tapis de gui aux nœuds de verdure (110). Enfin, dans *Gut Symmetries*, les mouchoirs brodés (et magiques) du père de Stella, imprégnés de motifs, « patterned », et rendus ivres par l'effusion des volutes du tissu de cachemire, « paisley » (20), laissent deviner les ondulations des arachnéens tapis de verdure à la Mollet.

Le topiairiste et rocailleux wintersonien serait-il plus créateur que copiste ? Il est vrai que, même s'il reproduit un motif introduit dans l'art floral au XVI<sup>e</sup> siècle par d'illustres hommes (et femmes) de métier, il ne manque pas de varier chacune de ses compositions et d'y apposer sa griffe personnelle. Force est également de constater que le mouvement dans lequel le

modelé des formes l'entraîne l'unit à la terre d'un jardin grotesquement bakhtinien puisqu'« en devenir » permanent (Ogée 430) et qu'en fréquentant un jardin, à la fois macroscopique et microscopique, qui ne finit jamais de croître et qui refuse toute forme d'achèvement<sup>168</sup>, le bâtisseur-jardinier prend conscience de l'effervescence de son propre corps et de la non-fixité de son existence. Il « se rencontre » dans un monde marqué par le mouvement et ses vestiges (« the moved and still moving world », *AL* 92). Il se découvre au détour d'un chemin emprunté, « Perhaps whilst looking for someone else you might come across yourself unexpectedly, in a garden somewhere » (*StC* 116), et croit faire peau neuve.

En effet, il croit faire peau neuve. Cependant, arrivés à la fin de ce chapitre, nous comprenons qu'il n'en est rien puisque le jardinier-jardin, à la fois dans ses efforts de création et de reproduction, n'élabore qu'un collage de tableaux mirages. Territoire de coupes et de limites, le jardin reste un espace purement domestique, puisque délimité par une enceinte, qui ne peut que reproduire l'illusion d'un sauvage extérieur. L'enceinte interdit toute forme de naturel avant même que celui-ci ne s'y installe. Importé ou nouvellement créé, il subit automatiquement la main du bâtisseur et perd sans attendre son naturel. Bref, dès que saisi, le macrocosme se « démacroscopise » et entrave ainsi toute vraie fusion entre « l'infiniment grand » et « l'infiniment petit ». Bref, la domestication, ce à quoi tout jardin se résume, fait définitivement obstacle à l'insertion du naturel, profondément indispensable pour qu'il y ait réelle fusion entre macrocosme et microcosme. Il est impensable que l'immensité de l'univers extérieur se limite à ce que la main de l'Homme a fabriqué. Elle s'étend bien plus loin et ce « bien plus loin » est nature, une Nature imprenable, insaisissable dont l'harmonie du trompe-l'œil jardin occulte judicieusement, un bref instant, la destruction. Végétal dans son nom, dans son corps, dans sa profession, dans ses étapes de vie, le bâtisseur wintersonien, jardinier-jardin, centaure créateur-copiste, réside dans une sphère miroitante pleinement baroque, faite de multiples dualités qui ne se laissent aucunement fixer. Il est temps de mettre la surface exhibée en suspension, de l'examiner en détail et d'esquisser lentement les fissures de la déconstruction à venir.

---

<sup>168</sup> Rappelons l'allergie du baroque à l'achèvement : « [...] le Baroque nourrit en son principe un germe d'hostilité à l'œuvre achevée ; ennemi de toute forme stable, il est poussé par son démon à se dépasser toujours et à défaire sa forme au moment qu'il l'invente pour se porter vers une autre forme », Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon* (1954, Paris : José Corti) 231.

## 1.4 La mise en suspension

Dans les chapitres précédents, nous avons dépeint et analysé la teneur baroque de la fiction wintersonienne grâce à laquelle l'harmonie du trompe-l'œil impose l'extravagance d'une surface « survisible » et tente d'établir un lien entre deux mondes contraires. Cependant, si le trompe-l'œil entretient l'harmonie et offre un terreau fertile à la conjonction des opposés, il invite également, et peut-être avant tout, à questionner ce qui vient d'être établi. Le trop grand lissage de sa façade incite l'observateur (et le chercheur) à douter. Ce doute se traduit par une mise en suspension des composantes jusqu'alors répertoriées, par un arrêt sur ce qui vient d'être mis en lumière, par un accrochage de la matière étudiée. Il exhorte tout un chacun à « différer » (au sens derridien du terme) : « Différer [...], c'est temporiser, c'est recourir, consciemment ou inconsciemment, à la médiation temporelle et temporisatrice d'un détour suspendant l'accomplissement ou le remplissement du « désir » ou de la « volonté », l'effectuant aussi bien sur un mode qui en annule ou en tempère l'effet »<sup>169</sup> (8). Suspendre signifie donc différer ce que l'on a pris pour acquis dans le présent en vue d'une (autre) présence à venir déjà convoitée. Selon Jacques Derrida, c'est le signe qui met la présence en suspension : « Le signe représente le présent en son absence » (Derrida 9). En référence à Heidegger et à *Sein und Zeit*, il associe la « temporalisation » à un « horizon transcendantal de la question de l'être, qu'il faut libérer de la domination traditionnelle et métaphysique par le présent ou le maintenant [...] » (Derrida 10). Sur un modèle analogue, en surélevant l'acquis, en l'accrochant momentanément dans les airs, Jeanette Winterson prépare la libération du bâtisseur de l'harmonie d'un espace longtemps idéalisé et pris pour réel qui, en fin de compte, se révèle n'être que trompe-l'œil. Il faut secouer l'être pour le débarrasser de ses écailles et faire tomber le scintillant crépit de la façade baroque. Aussi l'auteure interroge-t-elle et met-elle ses lecteurs, et indirectement ses personnages, en défi face à la dorure des apparences. Pour cela, elle pousse la matière révélée et exhibée à l'extrême, la jette dans le vortex du vertige, puis l'arrête en plein émoi, l'isole et l'observe minutieusement. Ce n'est plus le mouvement, moteur de création mirage, qui importe mais l'élévation, source de doute et de réflexion, à laquelle il conduit. Cette mise en interrogation des données, ou placement de la création sous la lentille du microscope, amorce le

---

<sup>169</sup> Jacques Derrida, « La différance », *Marges de la philosophie* (Paris : Editions de Minuit, 1972) 3-29.

déracinage du néo-baroque qui suivra<sup>170</sup>. Ce sont ces « pré-déracinages » – vertiges de mouvements centrifugeurs, compressions d’espaces placés sous vide, pétrifications astrales ou encore flottements d’objets environnants – qui « pré-arrachent » le bâtisseur à son identité nouvellement constituée et qui instaurent une nouvelle discipline, chargée de figer momentanément l’élément révélé, que nous proposons d’étudier dans ce chapitre.

Que, dans *Art and Lies*, le train soit présenté comme un espace dépourvu d’oxygène, autrement dit sous vide, nous paraît dans ce contexte particulièrement digne d’intérêt (171). Le fait que les passagers soient enfermés dans un espace sans air aiguise la curiosité du lecteur et en réfléchissant au fonctionnement du principe, nous comprenons que la fonction centrale de l’emballage sous vide ne condamne pas le produit à une péremption immédiate mais le coupe de son environnement extérieur dans le but d’augmenter son temps de conservation. L’air, porteur de germes, est définitivement banni de l’espace en question. Par conséquent, la privation d’oxygène semble non pas viser à l’étouffement – qui signifierait mort instantanée – mais à la stérilisation – qui signifie mise à l’écart – de la surface emballée. Dans *Art and Lies*, Handel, Picasso et Sappho sont traités de façon analogue. Ils sont retirés d’un cadre de vie néfaste (et trompe-l’œil), placés en lieu sûr, et non condamnés à l’asphyxie. Chargés de leur réalité, ils montent dans un train qui, pris de vitesse, se transforme en véritable centrifugeuse qui s’évertue à éliminer la misère du quotidien. Le vertige dans lequel ils tournoient, très perceptible dans le passage qui suit, révèle un pic de suspension. Essorés, lavés du passé proche et lointain, les personnages sont provisoirement immobilisés avant d’être projetés dans une nouvelle lumière :

He [Handel] opened his eyes and saw the neutral roof of the train. He breathed consciously, hating the flat air, and it seemed to him that every dead thing in his life was crouching over him, **taking the air**. He got up suddenly, too quickly, saw the train in a **whirligig** out of the bullseyes of his sockets. Round and round the neutral patterned seats, round and round the faux wood tables, **the still train spinning** [...] He fell. [...] He put his hand through the shattering plastic, and heard somewhere, a long way off, the dull ugly bell that warned him to go back to the schoolroom, back to the operating theatre, **that the oxygen was low**, that someone was at the door to see him. [...] **The vacuum** dispersed. The doors bounced apart, just enough for him to shove the haft between them, and then he thought that two angels came on either side of his wounded arms, and pulled the doors

---

<sup>170</sup> Ce qui explique que les mêmes stratégies textuelles peuvent à la fois mettre en suspension et casser la structure narrative.

back, and off their runners. [...] Ahead, the cliffs, the sea, the white beach deserted, and the light. (AL 171-172, nous marquons en gras les références à l'espace sous vide)

De même, dans *Written on the Body*, il est intéressant de noter l'évolution (voire la non-évolution) du train emprunté par Lothario pour rejoindre le Yorkshire où il/elle a élu domicile après avoir quitté Louise. Soulignons tout d'abord les odeurs nauséabondes que les wagons en gare dégagent et notons l'utilisation d'adjectifs à connotation positive, tels que « hot », « rich » et « familiar », pour décrire le sentiment de dégoût qu'ils inspirent comme si l'auteure anticipait l'effet bienfaiteur que le train, et la suspension qu'il entraîne, pourrait avoir sur le personnage : « Inside, the hot smell of brakes and the rich smell of oil colluded with the unswept floor into familiar railway nausea » (182). Assis dans le train à l'arrêt – le non-mouvement du train est ici un élément d'information primordial – le narrateur philosophe sur la misère du monde extérieur qualifié d'espace sous vide : « Misery is a vacuum. A space without air, a suffocating dead place, the abode of the miserable » (183). Contrairement à l'épisode précédent, ce passage met l'accent sur la suppression d'alimentation en air à l'extérieur du train et non sur la protection d'un espace résultant, comme nous l'avons indiqué précédemment, de l'expulsion de germes nocifs de la sphère sous vide. Par conséquent, à première vue, la dite-sphère fait référence à un espace plus hostile que bienfaiteur. Cependant, malgré ce déplacement de point de vue, le raisonnement suivi semble, dans un deuxième temps, se rapprocher de celui de *Art and Lies*. En effet, n'oublions pas que le train à l'arrêt exclut tout mouvement de son espace et qu'il constitue à lui seul un vase hermétiquement clos susceptible d'intervenir comme lieu de protection et non comme lieu d'asphyxie sans que cela n'ait besoin d'être mentionné. En d'autres termes, Lothario s'extrait d'un environnement hermétique extérieur ouvert, illimité, présenté comme négatif, et s'enferme, « s'auto-suspend », dans l'espace du train à l'arrêt décrit comme positif – remémorons-nous à cet effet les adjectifs à connotation positive sciemment utilisés par l'auteure. Aussi le train devient-il progressivement refuge. Bien que déshydraté(e) par la misère du monde, Lothario se sent parfaitement à l'aise dans le reptile de fer. Il raconte : « In the train carriage, shut behind the thick glass, I feel comfortably locked away from responsibility. I know I'm running away but my heart has become a sterile zone where nothing can grow. [...] In the pumped-out, dry bed of my heart, I'm learning to live without oxygen » (183). La vie sans oxygène de l'espace sous vide se révèle moins néfaste que son environnement extérieur. De plus, dans ce passage, le train ne quitte pas la gare. Du moins le

lecteur n'assiste-t-il pas à sa mise en marche. La narration est soudainement interrompue et ne reprend qu'à la gare du village du Yorkshire où le train se retrouve, une nouvelle fois, à l'arrêt. Cela signifie que, sans aucun mouvement (apparent), le personnage se déplace de gare à gare et que le train, en cloche hermétique, réussit à l'extraire de la misère étouffante de l'extérieur. Résultat : bien que, dans les deux passages cités, la suspension soit obtenue de deux manières différentes – premièrement par catapultage dans la vitesse et essorage vertigineux ; deuxièmement par retrait de la vitesse extérieure et placement en vase clos immédiat – l'effet obtenu est identique.

Ajoutons que la vitesse du mouvement-centrifugeur du train (du premier passage) rapproche terre et air. L'élément terrien décolle et tournoie dans les airs. Ce lien est particulièrement visible lorsque le train entre lui-même dans l'acrobatie et devient téléphérique ou funiculaire en équilibre sur un fil ou sur un rail. En s'élançant dans les airs, l'acrobate connaît un vertige amplifié. Dans *The PowerBook*, acrobates de métal et de chair se côtoient. Le funiculaire (ou funambule du rail aérien) assure la liaison entre le port, eau, et les jardins, terre (88). Mention est faite de son ascension vertigineuse, « vertiginous ascent » (88), ainsi que du danger auquel il expose ses passagers. En cas de rupture des câbles, hommes et femmes se retrouveraient, tels des épaves, à la mer : « The train and its passengers would career into the sea, nose first, broken backed, to join the other wrecks never recovered » (89). Risque il y a mais le risque se contente de planer car la dextérité de l'acrobate sait le tenir à l'écart. L'acrobate répare plus qu'il ne met en danger. « Funambulism seems indeed to convey also that: the achievement of the true artist in our age, who, like the successful acrobat, succeeds in keeping step by step, moment by moment, his balance, while of being aware of the void or the turmoil round him »<sup>171</sup>. Dans *The PowerBook*, la description du mouvement, qui précède la suspension, lors de la mise en marche du funiculaire reste l'étape la plus importante du passage.

As I stand in the front car, holding on to the rail, and feeling the train move down through the sunlight towards the tunnel, I feel like I am being born. I find myself gripping the bar, unable to take my eyes off the point where the single track divides as it enters the tunnel. It divides into a curved diamond, a vulva, a dark mouth – one of the many caves on the island where a rite of passage is observed. (89)

---

<sup>171</sup> Giorgio Melchiori, *The Tightrope Walkers* (Wesport: Greenwood Press, 1974) 8.

Si, dans *The PowerBook*, le funiculaire incarne l'acrobate de métal, le cheval symbolise l'acrobate de chair et de sang. Les chevaux du concours hippique auquel Ali(x) et son amie se rendent franchissent les obstacles en s'élevant brièvement dans les airs (106). Le saut d'obstacles correspond à l'ascension vertigineuse du funiculaire et à la culbute du trapéziste de cirque. Il est intéressant de noter que la scène décrite au lecteur réunit les quatre éléments : eau, terre, air et feu. D'une part, les chevaux relient terre et air dans leur mouvement d'ascension. D'autre part, la mélodie du *Lac des cygnes* (eau) se dégage des haut-parleurs et enfin des torches (feu) illuminent les chemins. Grâce à cette fusion des éléments, l'« effet toupie » du mouvement atteint son paroxysme.

Dans *Sexing the Cherry*, le vortex de l'acrobatie, quelque peu différent, apparaît clairement dans trois passages. Tout d'abord, Jordan relate sa visite dans une maison aux planchers et meubles suspendus dont les habitants se déplacent sur un fil tendu d'une extrémité à l'autre. Assis dans un fauteuil doré, les visiteurs se laissent hisser dans les airs par un treuil : « They must travel by winch or rope from room to room » (15). Dans le deuxième passage, la femme aux chiens nous fait part de son expérience avec le monde du cirque avant l'arrivée de Jordan dans sa vie. Trois personnages se retrouvent sur la scène : la femme aux chiens, un éléphant nommé Samson et le meneur de jeu aux allures de bouffon, « my Lord Fool » (20), dont le chapeau est orné de grelots, « the bells on his hat winking and tinkling » (20). L'épisode réunit trompe-l'œil et vertige lorsque la femme aux chiens offre de relever le défi proposé par l'homme de cirque, à savoir d'expédier l'énorme éléphant Samson dans les airs en se laissant tomber sur le siège opposé. Personne ne croit la chose possible mais les apparences leurent. Qui peut prétendre connaître les poids avec exactitude ? « What it says of my size I [the Dog-Woman] cannot tell, for an elephant looks big, but how am I to know what it weighs? A balloon looks big and weighs nothing » (21).

En lisant le (superbe) troisième passage relaté par la mystérieuse danseuse Fortunata, le lecteur a l'impression d'assister à l'élévation du mouvement, à l'envoi de certaines de ses figures au pic de la suspension et à la (véritable) victoire de la légèreté<sup>172</sup> sur l'accablante gravité (107). Un soir d'été, les citadins, mués en acrobates par la force des choses, tendent

---

<sup>172</sup> Rappelons que Christine Reynier associe la métaphore de la légèreté, chez Jeanette Winterson, à l'excès et celle de la lourdeur à la censure (Reynier, « L'art paradoxal » 185).

des cordes d'un lieu à l'autre et vivent leurs vies en suspension : « As it became natural for the citizens to spend their lives suspended, the walking turned to leaping, and leaping into dancing, so that no one bothered to go sedately where they could twist in points of light » (108). La ville finit par se détacher de la carte et par errer au large de différents continents. Délivré de ses liens, le lieu flottant nous rappelle la fable fantastique de José Saramago, *Le radeau de pierre*<sup>173</sup>, dans laquelle la péninsule ibérique se détache du vieux continent et sillonne les mers en direction du sud. De même, l'île de Laputa sur laquelle Gulliver échoue à la suite d'un naufrage resurgit dans nos pensées : « The Reader can hardly conceive my [Gulliver's] Astonishment, to behold an Island in the Air, inhabited by Men, who were able (as it should seem) to raise, or sink, or put it into a progressive Motion, as they pleased » (Jonathan Swift 161).

Dans *The Passion*, les acrobates rencontrés par Villanelle dans les rues de Venise se balancent au dessus de flammes que leurs mouvements de trapèze attisent (59). Dans *Art and Lies*, la femme se fait oiseau. L'« icarienne » se pare de plumes et se prépare à l'envol malgré l'énorme poids de la terre qui la retient : « She made wings out of feathers she found. [...] Jump. She must jump. The heavy body in the unweighed air. [...] She is a howling belly before the coming of the Word. [...] The word bears her up, translates the incoherent flesh into an airy syntax. [...] The wingèd word » (73). La femme oiseau comprend qu'à l'image de notre ancêtre ichtyoïde auquel l'apparition soudaine de pattes permit de quitter les eaux et de gagner la terre ferme, des ailes pousseront au mot pour se placer en suspension. Sur le même modèle, la magie pratiquée par David dans *Gut Symmetries* délivre les objets du poids des apparences :

He [David] terrorised my mother by insisting on whipping the tablecloth off the table when it had been set for dinner. As children we adored such Mephistophelean disregard for order, the scandalised cups and plates flung against gravity into a Madhatter's party. Sometimes my father said it was the table that had been spirited away, and that the saucers, knives, forks and jugs re-settled in their proper place, had only the tablecloth on which to depend. Perhaps he was right. (*GS* 161)

Nous pouvons imaginer sans peine la sensation qu'une brusque élévation dans les airs des personnages, des animaux et des mots déclenche. Lorsque le narrateur, dans *The PowerBook*,

---

<sup>173</sup> José Saramago, *Le radeau de pierre* (Paris : Seuil, 1986).

compare les jambes des acrobates aux rayons d'une roue de vélo entraînée dans la vitesse, nous saisissons l'ampleur du vertige éleveur, « like the acrobats who used to visit his [Ali(x)'] village, turning their red and blue legs like the spokes of a wheel, round and round, faster and faster » (216). Le catapultage permet de se libérer de la lourdeur de la matière, de rejoindre l'apesanteur et de questionner l'harmonie de l'imaginaire, du grotesque et du visible préalablement constitués. Aéré et aérien, le bâtisseur suspend volontairement les liens imposés. La résurgence de cordes et de nœuds dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de Jeanette Winterson prouve qu'il y a élévation du personnage-bâtisseur avant qu'il ne retouche éventuellement terre. Sur son site Internet ([www.jeanettewinterson.com](http://www.jeanettewinterson.com)), dans l'éditorial du mois de février 2001, Jeanette Winterson avoue la fascination que le Temps exerce sur elle et se déclare acrobate sur une corde jetée dans l'espace. La corde, décrite dans ses mouvements de loopings, « loops through time », évoque le vertige dans lequel l'acrobate se retrouve. Jeanette Winterson mentionne les sections de corde ainsi que les nœuds que Fortunata, la danseuse lumière de *Sexing the Cherry*, refait en permanence :

Time has always been important in my work – right from the Deuteronomy chapter in *Oranges*, to *The PowerBook*, where time is multi-layered and lap –edged. For the past fifteen years I have tried to understand time as we actually experience it – not linear, not boxed, but dimensional. In *The PowerBook*, I wrote 'What is my life – just a rope slung across space.' I am fascinated by the Indian Rope Trick, and have said that I too would like to climb to the top and disappear. In *Sexing the Cherry*, Fortunata escapes from the house that celebrates ceilings but denies floors, by shinning down a rope that she constantly cuts and reties. Life, – this rope, this tight-rope, this rope-trick, loops through time. It demands dexterity, nimbleness, and sometimes a lasso-sense of who we are and what's worth hauling in. It is not straightforward. It is not a straight line. The rope itself is made up of tightly bound strands. We can't separate them. We are what we are. We are what we have – this life, this time, now.

Non seulement les nœuds, « en rapport symbolique avec le double concept de la délivrance et du lien »<sup>174</sup>, permettent aux bouts de ficelle de se relier et de devenir corde mais encore ils possèdent le don de libérer deux extrémités préalablement unies. Nous avons déjà mentionné l'aspect mirage de sa fausse symétrie dans le motif du jardin. Nous le retrouvons ici en élément de corde et instrument de suspension. Dans les romans étudiés, la mise en suspension de la corde, avec ou sans nœuds, visible ou invisible, affecte une large panoplie

---

<sup>174</sup> *Encyclopédie des symboles* (Paris : Le Livre de Poche, 1996) 441.

d'objets et de personnages. Dans *The PowerBook* par exemple, Picasso présente la folie, à laquelle nous reviendrons amplement lorsque nous traiterons du néo-baroque, comme une ère de silence accrochée (à une invisible corde) dans un espace sans temps, « silent untimed years » (155). De même, l'orphelin, enfant sans passé familial, et l'embryon, qui pour raison de fausse-couche ou d'avortement ne verra jamais la lumière du jour, se balancent sur la corde du temps. Dans *Written on the Body* par exemple, nous apprenons que Louise a fait au moins deux fausses-couches : « I [Elgin] took a blood count after her [Louise's] first miscarriage » (101). Dans *The PowerBook*, la narratrice signale son adoption par la famille Muck : « And yet an orphan was what they wanted. A changeling child. A child without past or future. A child outside time who could cheat time » (137). Dans *Sexing the Cherry*, les villes visitées par Jordan sont déboulonnées de leur socle et placées dans les airs : « suspended cities » (198), « weightless city » (110), « floating city » (111). Bref, dans tous ces passages, la corde agit en aimant invisible au service des hauteurs. Elle saisit diverses substances dans leur flottement, les surélève dans des airs sans poids et les libère ainsi de l'enlèvement à laquelle la lourde façade de l'harmonieux trompe-l'œil les condamnait inexorablement, « heavy body in the unweighed air » (AL 73).

La mise en suspension ne se produit pas toujours par mouvement élévateur ou emballage sous vide. La vitesse du tourbillon émotionnel fige parfois corps et âme et ankylose momentanément la création (et le créateur). Nous qualifions cette fraction de seconde de « transition momifiante » située entre le maintien dans le malstrom de l'imaginaire, du grotesque et du visible et le déracinement à venir. Il y a à la fois questionnement du trompe-l'œil et tentative de rétention de l'harmonie instaurée avant l'arrachage. Cette courte phase de momification représente un autre type de mise en suspension, un entre-deux en attente de délivrance (ou de destruction) au cours duquel il y a fixation. Le « créé » est placé en état d'hibernation afin de pouvoir être observé en toute tranquillité. La congélation fixe les formes modelées comme le feu durcirait la glaise d'une poterie fraîchement moulée. Cette fixation s'opère en particulier par le biais de la métaphore de la momification<sup>175</sup>. Citons à cet effet deux passages de l'œuvre wintersonienne. Dans le premier extrait, tiré de *Written on the*

---

<sup>175</sup> A cet effet, il semble intéressant de noter que la littérature de l'âge baroque, suite aux grandes découvertes scientifiques du XVII<sup>e</sup> siècle, use de métaphores similaires (Lasera 186-187). L'auteure fait référence, entre autres, aux phénomènes de vitrification (ou cristallisation) dans la poésie de John Donne et de Andrew Marvell.

*Body*, Louise raconte à Lothario, son amant(e), la naissance d'Elgin, son époux. La mère, Sarah, en visite au British Museum pendant sa grossesse, traverse sans aucune émotion apparente les salles d'Antiquités égyptiennes. L'adjectif « unmoved » (33) confirme le gel dans lequel la momification (encore invisible) a plongé le sujet : « Sarah visited the British Museum and, unmoved by the Mummies, came at last to the glory that was Greece » (32-33). Dans sa recherche inconsciente du mouvement, Sarah s'éloigne des momies et se rapproche des Antiquités grecques. Contrairement à ses attentes, leur effet se révèle plus fixateur que libérateur puisque le mot/nom mis en rapport avec les pièces exposées n'est autre qu'Elgin, Lord anglais qui, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ramena les marbres du Parthénon en Angleterre. Ce n'est que dans le vertige du dur et délirant labeur de l'accouchement de Sarah, auquel la lecture nous convie, que la momification relâche quelque peu son emprise. Le contorsionnement de la tête de Sarah, « Sweating and delirious, her head twisting from side to side, she could only repeat over and over again the single word ELGIN » (33), réintroduit un semblant de vitesse. Esau, son époux, l'accompagne dans l'ondulation des douleurs, « twisting his prayer shawl beneath his black coat » (33). Cependant, le nom de l'enfant, ELGIN (en majuscule dans le texte), n'a de cesse que de rappeler le marbre, matière dure et figée, et sa répétition effrénée, « she could only repeat over and over again the single word ELGIN » (33), met plus en valeur la fixité de la création, en l'occurrence le nouveau-né, que le mouvement dans lequel celui-ci est nécessairement projeté.

Dans le deuxième passage, tiré de *Gut Symmetries*, nous assistons au repas funéraire pris à l'Hôtel Ra-Ra, à Liverpool, à l'occasion du décès de David, père d'Alice (157). Le nom de l'hôtel ainsi que la décoration intérieure, « kitsch Anubis, replica of Cleopatra's Needle, Pharaoh Room, Pyramid Bar » (157), s'efforcent de plonger le visiteur dans une atmosphère d'Égypte ancienne. Au fil des lignes, nous décelons divers éléments momifiants. L'hôtel-restaurant, lieu de rencontre des rois de la congélation, « salesman incentive weekends and marketing days for the frozen-fish industry » (157), sert des crevettes (non dégelées) aux invités, « mummified prawns » (157). De même, il est possible que la forte récurrence du motif de l'oie, symbole de l'âme dans l'Égypte ancienne<sup>176</sup>, annonce, avant le décès de David, la mise en suspension « en devenir » de la mort. Les scènes d'orgies de foie gras

---

<sup>176</sup> *Encyclopédie des symboles* 471.

auxquelles il s'adonne (26, 61, 71, 72, 209) sublime l'état figé de l'ex-organe tremblant. La consommation excessive de foie gras peut être comprise comme le mouvement d'une fixation en cours. Le baroque « a conçu la mort au présent, comme un mouvement en train de se faire » (Deleuze, *Le pli* 97). Cet « en train de se faire » correspond à une mise en suspension de l'œuvre inachevée. Pour Jeanette Winterson, il ne fait l'ombre d'un doute que la momification place l'œuvre créée sous l'égide du point d'interrogation et qu'elle représente une phase transitoire de questionnement entre ce qui a préalablement été atteint et ce qui est susceptible de suivre.

Arrêtons-nous un instant sur la sidération, fascinant pouvoir paralysant des astres sur l'individu et sur son environnement, qui constitue un autre type de pétrification élévatrice. Citons à cet effet, un passage de l'ouvrage de Denis Vasse, *La chair envisagée*<sup>177</sup> :

*Désirer* pourrait signifier : « chercher au-delà du voir », chercher dans les astres, chercher dans le ciel. Selon l'étymologie, *sidus* (*sideris*) veut dire « constellation astrale » ; et **être sidéré, c'est subir l'action funeste d'un astre qui peut immobiliser jusqu'à la paralysie**. *Considérer* revient à examiner avec attention. A l'origine, probablement un terme de la langue des augures ou des marins. On pense que *desiderare* est un verbe formé sur *considerare*. Il aurait signifié d'abord : « cesser de voir », « constater l'absence de ». D'où ensuite : « chercher », « désirer ». *Désirer* indique le mouvement qui délie de la sidération astrale et qui transforme son ouverture en chemin vers une rencontre. (Passage marqué en gras par nos soins)

Dans *Gut Symmetries*, Alice raconte qu'à l'âge de treize ans, elle s'embarque sur le QE2 (bateau sur lequel, adulte, elle fera la connaissance de Jove) en compagnie de ses parents afin d'observer le passage d'une comète. Elle pressent que l'événement va donner forme à son avenir : « In 1973, when I was thirteen, we flew to New York to join the QE2 on a Comet Watch. It was this that constellated my future » (72). Lorsqu'elle décrit le moment-clé du périple, elle insiste sur la profondeur des étoiles dans la masse céleste ainsi que sur la conjonction des éléments eau et air. Depuis la surface de l'eau son regard s'élève vers l'air des cieux, vers les étoiles de mer des voûtes célestes, « stella maris of the upper air » (73). Elle se tourne d'ores et déjà, sans le savoir, vers le désir (Stella) qui risque de « dé-sidérer » sa chair.

---

<sup>177</sup> Denis Vasse, *La chair envisagée* (Paris : Seuil, 1988) 7.

The stars were deep recessed, not lying on the surface of the night but hammered into it. The water, where the ship cutted it, was broken and white, but once the ship had passed the water healed the intrusion and I could not see where the black of the sky and the black of the water changed into each other. I thought of my often-dream where Time poured the fishes into the sky and the sky was full of starfish, stella maris of the upper air. There are many legends among seafaring people of a bright fish so hot that it shines in the deepest water, a star dropped and finned from God, an alchemical mystery, the union of fire and water, *coniuntis oppositorum* that transforms itself and others. (GS 72-73)

Une fois la ressemblance entre les poissons aux écailles scintillantes et les étoiles établie (par Alice), « the glittering fish were stars » (67), le paragraphe qui suit la scène d'observation de la comète nous fournit une liste d'associations dressée par l'adolescente Alice/Alluvia lors de la croisière. Eau et air s'unissent par le biais d'une imagination poétique. Une fois de plus, le texte met en scène la thématique exprimée. Les lignes sont « stellarisées ». Sur le modèle de la cohabitation lexicale que nous rencontrons dans le mot « starfish », « star » + « fish », eau et air sourdent du cœur de chacune des cinq lignes composées. Aux deux éléments vient se greffer un troisième, la terre, lieu de rencontre à venir de Stella et d'Alice :

Dog [terre]. Dog-fish [eau]. Dog-star [air]  
Horse [terre]. Sea-horse [eau]. Pegasus [air]  
Monk [terre]. Monk fish [eau]. Angel [air]  
Spider [terre]. Spider-crab [eau]. Cancer [air]  
Worm [terre]. Eel [eau]. The Old Serpent [air] (GS 73)

A maintes reprises au cours de la fiction, le texte wintersonien apparaît fortement « stellarisé ». Outre l'exemple mentionné ci-dessus, citons la création de mots aux allures de corps célestes. En effet, l'entité lexicale « star » s'aimante à la deuxième entité par le trait d'union : « star-spurred » (AL 75), « star-fish » (AL 57), « star-proof » (AL 158), « star-dust » (GS 4), « star-flung » (GS 210). Signalons également les dernières lignes de *Written on the Body* dans lesquelles les étoiles des yeux de l'aimée Louise, constellation de l'amant(e) Lothario, « Louise, stars in your eyes, my own constellation » (187), resurgissent dans les mots de conclusion insinuant la suspension flottante (et fantomatique) de l'élue disparue :

The **scar** under the lip burned me. Am I **stark** mad? She's warm. This is where the story **starts**. The windows have turned into telescopes. **Moon and stars** are magnified in this room. The sun hangs over the mantelpiece. (GS 190, nous marquons en gras)

Le mot « scar » ne dissimule-t-il pas « star » que nous retrouvons caché dans « stark » et « starts » avant qu'il ne se révèle entièrement dans « moon and stars ». Nous assistons à un phénomène similaire dans *Sexing the Cherry* dans la dernière partie duquel le lecteur chemine aux côtés de Nicolas Jordan, réplique moderne du navigateur londonien Jordan du XVII<sup>e</sup> siècle. A bord d'un remorqueur de l'Amirauté, « admiralty tug » (136), Nicolas Jordan contemple les étoiles en compagnie d'un ami astronome et se laisse aller à la rêverie jusqu'à l'annonce de l'enterrement du Roi à Windsor par l'un des matelots de l'équipage dont le regard fixe les flots. Le verbe « to stare » traduit la paralysie de la « sidération ».

'They are burying the King at Windsor today.' I snapped upright and looked full in the face of the man, who was staring out over the water. I knew him but from where? And his clothes... nobody wears clothes like that any more. I looked beyond him, upwards. The sails creaked in the breeze, the main spar was heavy with rope. (*StC* 137)

Quelle que soit la forme sous laquelle ils apparaissent, les astres mettent différentes époques en relation les unes avec les autres. Ils agissent en maillons de ralliement. L'homme que Nicolas Jordan a l'impression de (re)connaître n'est autre que Jordan et le roi enterré rappelle vivement Charles St(u)ar(t) se présentant, trois siècles plus tôt, à sa propre exécution orné de l'étoile de l'Ordre de la Jarretière, « Star of the Garter » (*StC* 73), prêt à être définitivement figé (dans l'Histoire) par la décapitation. Cependant, il est clair que leur positionnement en haute altitude favorise la mise en suspension de la permanence établie, d'où la mention de pétrification élatrice quelques paragraphes plus haut.

Quittons désormais les étoiles, rejoignons les verdoyants sentiers du jardin et penchons-nous brièvement sur la mise en suspension de l'espace horticole qui sera, par ailleurs, le dernier type de mise en interrogation (thématique) de l'harmonie baroque que nous soulignerons dans ce chapitre. Il arrive que le jardinier-jardin connaisse occasionnellement une mise en suspension provisoire et que sa création végétale soit surélevée dans les airs, déposée en flottement sur les eaux, ou encore placée en retrait dans un intérieur (habitation, moule de momification). Ouvrons une courte parenthèse et rappelons que la suspension sied au jardin plus qu'à tout autre milieu de vie puisqu'elle s'immisce dans son histoire dès le règne de Nabuchodonosor II (604-562 avant J.-C.) sur Babylone. Si l'emplacement exact des jardins en terrasses à l'intérieur de la ville n'est toujours pas connu avec certitude, l'impressionnant

spectacle, que les jardins flottants de la légendaire princesse Sémiramis offraient, fait en revanche l'unanimité :

Sur les terrasses des jardins suspendus, des palmiers, des peupliers et des pins élevaient des murs de verdure opulente. Le spectacle était aussi frappant depuis le fleuve car les arbres des dernières terrasses se découpaient sur le fond des remparts et ajoutaient à la majesté des bâtiments alentour. De plus, si l'on en croit Diodore de Sicile, on apercevait aux différents niveaux les colonnes sur lesquelles reposaient les terrasses et les appartements qu'elles surplombaient. La magie de cette apparition était le résultat d'une technique d'arrosage élaborée. Sous les terrasses les plus hautes, des puits plongeaient jusqu'aux nappes d'infiltration de l'Euphrate, où des chaînes sans fin de godets, mues par des animaux ou par des esclaves, remontaient de l'eau à l'intérieur de l'une ou de plusieurs des colonnes ; cette eau redescendait ensuite vers les niveaux inférieurs par des canalisations. [...] Les jardins suspendus de Babylone donnaient [...] l'impression d'un véritable prodige par lequel le palais émergeait des arbres et des fleurs, ce qui flattait le goût du mirage si persistant en Orient. (Baridon 112-113)

Il n'est pas rare que les jardins wintersoniens se suspendent « à la babylonienne ». Dans *Gut Symmetries*, le lecteur a l'impression d'assister à l'élévation en terrasse de la cuisine-jardin de la grand-mère d'Alice. Le jardin, présenté ici comme précieuse composition, englobe la nature tout entière : flore et faune sont réunies. Des fils d'oignons et des jambons gras pendent des plafonds, se dandinant à la pointe de crochets vrillés : « Her kitchen had strings of onions and fat hams hanging in glorious torture from twisted hooks in the ceiling » (64). Le poisson fumé est accroché dans la cheminée, « she smoked her own kippers up the chimney » (64), et les bocaux de conserve sont alignés, en hauteur, sur des étagères, « she had a glass-fronted cabinet lined with jars of homemade preserve; pickles, tomatoes, pears, cabbage, and in the middle, a baby rabbit. This was not for eating. It was ornament » (64). Le jardinier-jardin qu'est la grand-mère d'Alice apparaît aussi végétal, animal et naturel que sa création : « Yes, look at her, bunioned, bulbous, hair in bulrush rolls, butt-headed, butter-hearted and tenacious as a buckaroo. When she ate her scones she left a snail-trail of soot along her upper lip » (64). Non seulement la narratrice découvre des airs de ressemblance entre la vieille femme et le papyrus, « bulrush rolls », mais encore cette dernière est associée à un oignon. « Bunion » et « bulb », sémantiquement siamois, qualifient respectivement l'oignon de chair, déformation osseuse sur le côté du pied, et l'oignon végétal.

Dans *The Passion*, Venise dispose d'une véritable flotte de jardins. Dès le lever du soleil, « ...as early as the vegetable boats on their way to market » (137), les bateaux de légumes

grouillent comme suspendus sur la surface aquatique des canaux, « The Grand Canal is already busy with vegetable boats » (61). Le lecteur retrouve ces mêmes bateaux sur la Tamise de *Sexing the Cherry*, « ...rickety vegetable boats » (146). De même, dès les premières lignes du roman, Jordan évoque des îles d'arbres suspendus dont le brouillard a gommé les troncs : « The tops of the trees floated in the fog, making suspended islands for the birds » (1). Le nom de la maison-musée de John Tradescant, « The Ark » (9), renvoie à la scène biblique du déluge<sup>178</sup> et à la réelle mise en suspension des espèces florales et animales qu'elle représente. Il est clair que le geste de Noé vise, en priorité, à exécuter l'ordre divin et à veiller à la survie des espèces existantes mais la sélection et le prélèvement d'échantillons conduit systématiquement l'un et l'autre à scruter attentivement et à s'interroger sur l'évolution du monde et de ses espèces. A l'intérieur de l'Arche « Tradescantia »<sup>179</sup>, le végétal est surélevé puisqu'il abandonne le sol terrestre et prolifère à tous les niveaux. A l'emplacement où le visiteur accrocherait généralement son chapeau squattent végétaux et autres curiosités : « 'The Ark', as it pleased him [Tradescant] to call his home, was so jammed with curiosities that a visitor might never find a room to hang his hat » (*StC* 9-10).

C'est par le biais d'une ponctuation excessive, d'une pléthore de citations, de mots étrangers ou encore de leitmotiv récurrents et par l'utilisation de différentes techniques de distanciation (réflexions métafictionnelles) que le texte wintersonien, fidèle à sa thématique, se met en suspension. Il ne fait l'ombre d'un doute que cette sortie du « texte-maître » oblige le lecteur à prendre une certaine distance par rapport au texte jusqu'alors consommé et que ce recul correspond à une mise en interrogation, plus ou moins consciente, de la surface textuelle exposée. Dans le chapitre consacré à l'imaginaire public du macrocosme, nous avons recensé l'exotisme comme source d'inspiration de l'imagination reproductrice du bâtisseur. A cet effet, nous avons évoqué la présence de mots insulaires. Dans les paragraphes traitant de l'alchimie, nous avons révélé l'existence de mots androgynes séparés, ou plus exactement liés, par le trait d'union. Ajoutons à ces remarques que les deux phénomènes illustrent également une mise en suspension du mot. En effet, si le trait d'union (et autre type de trait)

---

<sup>178</sup> Voir également à cet effet le roman-BD, *Boating for Beginners* (1985), de Jeanette Winterson, allégorie de la scène biblique du déluge.

<sup>179</sup> Clin d'œil à l'herbacée *Tradescantia Virginiana* ramenée par John Tradescant de Virginie. Pour plus de détails consulter le site du Museum of Garden History : [www.museumgardenhistory.org](http://www.museumgardenhistory.org)

peut être perçu comme lunette télescopique arrachant « le mot qui suit » à son invisibilité, il peut également être compris, lu et regardé comme nœud graphique puisque c'est par son intermédiaire que deux portions (lexicales et/ou grammaticales) sont maintenues en équilibre. Il est point de couture entre deux morceaux de tissu textuel. Toutefois, il ne fait l'ombre d'un doute que cet assemblage de pièces souligne avant tout l'aspect patchwork du texte wintersonien. Ainsi, tout en reliant et déliant, le trait remet inévitablement la continuité des liens lexicaux et syntaxiques préétablis en question :

Out we went. We went past Woolworth's – 'A den of vice.' Past Marks & Spencer – 'Iniquity.' Past the Funeral Parlour and the doner kebab shop – 'They share an oven.' Past the biscuit stall and its moon-faced owners – 'Incest.' Past the dog-clipping salon – 'Bestiality.' Past the bank – 'Usury.' Past the Citizens' Advice Bureau – 'Communists.' Past the day nursery – 'Unmarried mothers.' Past the hairdresser's – 'Vanity.' (TPB 194)

Que le texte profite de la pause pour introduire de nouveaux éléments – citations, leitmotiv et autres – représente une menace pour l'attention du lecteur (réel ou/et fictif) qui, de plus en plus déroutée, menace de se relâcher et de perdre définitivement le fil narratif. Il est clair que, si tel était le cas, nous ne serions plus en situation de mise en suspension mais en milieu anamorphotique. Aussi, à plus d'une reprise, la suspension frise-t-elle l'anamorphose ce qui, par ailleurs, n'a rien d'étonnant puisque, comme nous l'avons souligné en début de chapitre, la mise en suspension prépare la matière (thématique et textuelle) à la déconstruction à venir. Cette filiation, ou plus exactement cette collaboration, entre suspension et anamorphose justifie la mise en commun des stratégies<sup>180</sup>. Les intrus stratégiques interrompent et/ou brisent le texte. Ils peuvent, selon le contexte dans lequel ils interviennent, suspendre un récit soumis à une surexposition – dans ce cas ils complètent les techniques de saturation – ou freiner voire dévier le flux d'un « texte-maître » qui ne reprendra pas sans séquelles. Bref, rebelles, ils rappellent le refus de fixité de l'auteur.

L'insertion de mots étrangers représente un cas particulièrement intéressant. En effet, les éléments introduits ne suspendent pas uniquement le texte mais également le système linguistique dans lequel ils font irruption. Le lecteur assiste à une double suspension : la narration est arrêtée et le code linguistique est modifié. Jeanette Winterson atteste une

---

<sup>180</sup> Afin de ne pas rendre le texte de la présente thèse trop redondant, les stratégies exposées dans les paragraphes qui suivent ne seront pas systématiquement reprises dans le chapitre sur la dysharmonie de l'anamorphose.

préférence pour le latin et l'italien bien que l'allemand et le français soient également largement représentés. Heureux le lecteur aux connaissances linguistiques (et littéraires) car la traduction n'est que rarement donnée : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » (AL 30), « aussichtspunkt » (AL 173). Dans *Art and Lies*, la longueur du premier passage en latin s'élève à treize lignes. Le paragraphe, laissé dans l'anonymat par l'absence de références bibliographiques exactes, se contente de friser la citation. Tout ce que nous savons est qu'un contemporain de Pline le Jeune (61-114) aurait rédigé le texte (AL 5). Il oscille par conséquent entre emprunt (à la langue étrangère) et citation authentique. Il se suspend entre deux mises en suspension. A d'autres reprises, des citations complètes nous livrent des bribes d'écrits bibliques (AL 116, 120, 121) ou encore quelques déclarations de Samuel Johnson (AL 52) qui se superposent à l'hypotexte wintersonien. Le lecteur se voit même offrir un extrait de la partition de l'opéra, *der Rosenkavalier* (*Le chevalier à la rose*, 1911), de Richard Strauss en annexe du roman. Cette fois, la citation ne vient pas suspendre le texte de départ en cours de narration mais se détache de la masse textuelle et s'élance dans l'après-texte. Elle « s'auto-suspend » et maintient ainsi le roman en observation dans le mouvement qui, conformément au pacte, aurait dû s'évanouir dans la dernière ligne de la prose.

Ce refus de fixité (définitive) du texte se constate également dans le phénomène de répétition (de ce qui fut) ou leitmotiv. « [Death-driven] repetition is coupled with a constant refusal of the fixed position »<sup>181</sup>. La répétition fonctionne sur le même mécanisme que la citation. Répéter signifie interrompre le texte en cours et insérer une portion à la fois connue et étrangère (connue car elle n'est que ce qui a déjà été cité, étrangère car elle a été arrachée à son milieu d'origine avant d'être greffée à un passage second auquel elle n'appartient pas) à l'écoulement plus ou moins logique de la narration. De même, plus le texte est interrompu, plus son dernier mot (sa mort) est retardé et plus sa vie (et les questionnements qui s'ensuivent) est longue. Mentionnons à cet égard l'article de Richard Pedot, « Le temps perverti : *The Cement Garden* de Ian McEwan »<sup>182</sup>, dans lequel il est judicieusement montré

---

<sup>181</sup> Judith Seaboyer, « Second Death in Venice: Romanticism and the Compulsion to Repeat in Jeanette Winterson's *The Passion* », *Contemporary Literature* 3 (1987) : 492.

<sup>182</sup> Richard Pedot, « Le temps perverti : *The Cement Garden* de Ian McEwan », *Etudes anglaises* 51.3 (1998) : 284-296.

que fin de récit égale fin de vie. L'auteur/le narrateur, et par son intermédiaire le lecteur, cherche toujours à retarder l'échéance du texte, à le mettre en suspension afin de mieux fuir sa mort en usant, entre autres, précise Richard Pedot, du principe de répétition. Ces remarques viennent renforcer le pouvoir de suspension du texte postmoderne et en particulier du texte wintersonien présentement étudié.

Contrairement au leitmotiv, la citation (indirecte)<sup>183</sup> est une répétition de par son genre et non de par son contenu. En effet, à chaque fois que référence est faite à un texte étranger au texte de la narration, il y a citation sans reproduction systématique (et intégrale) du texte initial. Le leitmotiv, quant à lui, ne renvoie pas nécessairement à un contenu extérieur, il tamponne compulsivement son label de mots sur différentes pages du même roman (leitmotiv intraromanesques) voire à cheval sur plusieurs romans (leitmotiv interromanesques). Jeanette Winterson pratique assidûment les deux. Les narrateurs de *The Passion* ne se lassent pas de scander « You play, you win, you play, you lose. You play » (66, 73, 133) ou encore « I'm telling you stories. Trust me » ou « Trust me. I'm telling you stories » (5, 13, 40, 69, 160). L'un des leitmotiv interromanesques les plus récurrents dans l'œuvre wintersonienne est « Time is a great deadener » (*TP* 32), (*WotB* 189), (*StC* 140), (*O* 93, 171). Dans *Art and Lies*, « Time is a great deadener » devient « Time, the Destroyer » (60). « Food tastes better in Italian » apparaît également, à plusieurs reprises, dans deux des six romans considérés (*GS* 98, *TPB* 183). Notons que le leitmotiv interromanesque ne suspend pas le texte du roman dans lequel il surgit – à moins qu'il ne s'y répète à plusieurs reprises – mais le roman universel wintersonien, constitué par l'ensemble des romans, puisque, comme son appellation l'indique, il intervient dans différents romans. L'effet de permanence précédemment instauré est, de par l'irruption de cette nouvelle nature (et fonction), fortement remis en question.

A l'intrusion du mot étranger, de la citation et du leitmotiv, nous pouvons ajouter trois éléments supplémentaires de suspension textuelle : à savoir l'insertion de portions épistolaires, le changement générique<sup>184</sup> à l'intérieur d'une même enceinte romanesque et l'introduction d'un deuxième dénouement forçant le lecteur à mettre sa lecture en veilleuse et

---

<sup>183</sup> C'est-à-dire modifiée ou non intégrale.

<sup>184</sup> Bien que celui-ci contribue plus souvent au brouillage qu'à la mise en interrogation du/des texte/s.

à placer un point d'interrogation sur la première solution proposée. Pour illustrer l'infiltration de portions de correspondance dans la fiction, renvoyons à *Written on the Body* (105), à *Art and Lies* (201) ou encore à *The PowerBook* (174) dans lesquels la lettre propose un aparté au tronc textuel. Pour illustrer le double dénouement, renvoyons à un passage de *The PowerBook* dont la ligne d'introduction annonce le menu fictif : « Here are two endings. You choose » (205). Grâce à l'invitation directe et contraignante du guide narratologique à briser la chaîne narrative et à interroger le récit, le lecteur saisit pleinement l'arbitraire de la première narration et de toutes celles qui suivront. « Stop. Break the narrative » (*TPB* 53), « Here are two endings. You choose » (*TPB* 205). Le changement générique s'identifie, pour sa part, à ce que Vanessa Guignery appelle « palimpseste générique »<sup>185</sup>. Julian Barnes, contemporain de Jeanette Winterson, jongle, lui aussi, avec les genres.

D'après Vanessa Guignery, le palimpseste générique sert avant tout à « modifier la progression narrative » (45). Cette modification du récit permet au lecteur de sortir de la trame habituelle, de réfléchir mais également de se divertir au cours de la prise de connaissance des événements fictifs et de faire durer le plaisir pour arriver le plus lentement possible en fin de parcours narratif. L'interruption qu'implique le « palimpseste générique » donne un sursis au récit qui perd sa linéarité et atteint moins directement le but vers lequel il aurait glissé si la ligne générique (et temporelle) était restée droite. C'est sûrement parce que le Temps se plaît à donner la mort, « Time is a great deadener », leitmotiv dominant de la fiction wintersonienne, que Jeanette Winterson refuse sa linéarité et qu'elle le met si volontiers en défi (et en suspension). Vanessa Guignery précise également que :

[...] l'écrivain frustre l'attente du lecteur en semant le doute dans son esprit sur le genre choisi et ses règles. Cette frustration du lecteur caractérise la littérature postmoderne qui rompt le contrat d'attente entre le lecteur et l'auteur en changeant les conventions du genre. Le postmodernisme évolue en effet dans cette oscillation entre le choix d'un genre et la subversion de ses règles. (Guignery 46)

Dans *The Passion*, le genre officiellement avoué (par l'auteure au lecteur) est le roman. L'histoire se divise en quatre chapitres aux apparences des plus ordinaires. Nous comprenons que les événements sont racontés en différé puisqu'Henri relate une grande partie du récit au

---

<sup>185</sup> Vanessa Guignery, « Palimpseste et pastiche génériques chez Julian Barnes », *Etudes anglaises* 50.1 (1997) : 40-52.

passé : « But that was a long time ago. In Russia » (5). Nous comprenons également que le récit est destiné à être lu ou écouté puisqu'Henri se positionne dès le début en conteur, « I'm telling you stories. Trust me » (5), et interpelle le lecteur à plusieurs reprises : « Don't believe that one » (23), « Do you ever think of your childhood? » (25). Un peu plus loin, il avoue la rédaction d'un journal intime, fixant ses impressions sur le papier afin de faciliter, à l'avenir, la tâche de la mémoire : « I started to keep a diary. I started so that I wouldn't forget » (28). Cependant, nous ne savons pas si Henri a achevé la rédaction de son « diary », parfois appelé « little book » (29) ou « journal » (36), au moment où nous entrons dans le roman. Se contente-t-il de relater des événements passés – les dates nous renvoient à un jour précis, « July 20<sup>th</sup>, 1804 » (23, 24) – ou poursuit-il l'écriture du présent au moment où il nous entraîne dans l'histoire ? Cette question se révèle fondamentale si nous cherchons à déterminer le genre du récit dans lequel nous nous retrouvons en tant que lecteurs. En effet, si Henri n'a jamais refermé le cahier, si le texte n'a jamais quitté le mouvement de l'histoire, nous n'écoutons pas le récit d'aventures passées, citations tirées d'un ancien journal, mais nous visualisons la rédaction linéaire d'écrits précédemment entamés. Dans le premier cas, fiction égale diffusion d'un document préalablement enregistré (et par-là même figé). Dans le deuxième cas, fiction égale diffusion d'une émission en direct modérée par Henri qui, à chaque nouveau début de narration, a le recul nécessaire pour placer tout événement antérieur en suspens. Il est vrai que le lecteur de *The Passion* n'est pas laissé sans indice. Dès les premières lignes du troisième chapitre, Henri mentionne une mystérieuse résidence solitaire : « before I came to this lonely place » (79). Deux pages plus loin, il fait référence à son activité de rédacteur : « I have to stop the writing now. I have to take my exercise. They expect you to take your exercise at the same time each day » (81). Est-il en prison, à l'hôpital ? La narration se poursuit sans que nous ne puissions vraiment répondre à la question. Ce n'est que dans le dernier chapitre que le narrateur signale qu'il voit, de sa fenêtre, Villanelle sur une barque (124) que nous pouvons en déduire qu'il séjourne au bord de l'eau, vraisemblablement sur une île ce que le titre du dernier chapitre, *The Rock*, vient par ailleurs confirmer (131). Bref, nous découvrons peu à peu l'enfermement d'Henri dans l'établissement psychiatrique de San Servelo (143) et finissons par comprendre que l'écriture du moment reprend, réactualise et prolonge un journal commencé en 1805 (c'est-à-dire vingt ans plus tôt, « It's more than twenty years we went to church at Boulogne », 160). Cette constatation prouve que nous ne sommes pas dans le roman mais, depuis le début, bel et bien

dans les pages d'un journal intime dont l'écriture se poursuit et est sans cesse ranimée. Le mot refuse de se fixer et le texte restera indéfiniment en suspens puisqu'une page avant la fin officielle du récit Henri annonce qu'il ne mettra jamais fin à son activité rédactionnelle : « I go on writing so that I will always have something to read » (159). Cependant, quel que soit le mode de narration choisi, rediffusion ou direct, l'important est que, à partir d'un genre avoué mis en suspension par Jeanette Winterson, un genre sous-jacent que le lecteur démasque plus ou moins tard dans la fiction (ou ne démasque pas du tout) se mette en place. Conclusion : le genre, susceptible de se laisser prendre par l'harmonie de son étiquette officielle, est lui aussi profondément touché et fortement remis en question par la mise en interrogation.

Cependant, une mise en suspension efficace exige un espace que les situations textuelles décrites jusqu'alors ne prévoient pas entièrement. En effet, si à l'immobilisation succède un retour immédiat au texte, le lecteur ne dispose d'aucun temps de réflexion. Le questionnement ne peut alors avoir lieu. Si, en revanche, le texte primaire reste accroché sans être « re-meublé », l'harmonie exhibée est en mesure d'être réellement interrogée. Tel est le cas, par exemple, lorsque l'orateur, en manque de mots, interrompt concrètement sa narration. Les points de suspension interrogent et relativisent les entités mi-articulées<sup>186</sup> : « I [Handel] have never seen a woman's .... what shall I call it ? » (AL 18) ; « He [Handel] had never seen a woman's .... a woman's ... what should he call it ? » (AL 28). Le signifiant que la tradition linguistique invite Handel à articuler semble ne pas correspondre au signifié qu'il souhaite transmettre. De même, dans la phrase qui suit, l'évocation de ce qui aurait pu être dit suspend et révisé ce qui, conformément à la norme sociolinguistique, a réellement été exprimé : « I'm supposed to have the answer aren't I? A priest, a doctor, you'd expect me to be able to say something careful and comforting [but I'm not]. » (AL 116). Celui par lequel les mots devaient (et devraient) prendre forme cède à une imperceptible aphasie.

Les techniques de distanciation auxquelles Jeanette Winterson a recours servent une cause similaire. « Voix de l'essayiste, réflexions métafictionnelles, aphorismes [et]

---

<sup>186</sup> Voir également « Au nom de l'anguille : *Waterland*, de Graham Swift », *Etudes anglaises* 45.1 (1992) : 66-80, article dans lequel François Gallix évoque la forte mise en suspension du texte swiftien : « Swift [...] truffe son texte de phrases inachevées et laissées en suspens » (67).

hyperréalisme »<sup>187</sup>. Ce n'est pas dans les romans du corpus étudié mais dans le récit autobiographique de *Oranges Are Not the Only Fruit* que nous trouvons le meilleur exemple de réflexion métafictionnelle. Le cinquième chapitre, *Deuteronomy* (93-95), oblige le lecteur à quitter soudainement le chemin narratif sur lequel il avait jusqu'alors été entraîné. En l'espace de trois pages, le narrateur/la narratrice l'invite à philosopher sur l'art et la manière de raconter des histoires et de faire l'Histoire. Cette excursion n'est ni annoncée par le chapitre qui précède ni reprise par celui qui succède. C'est en toute autonomie spatio-temporelle qu'elle place le récit central en attente : le verbe change de temps – le passé est délaissé au profit du présent, les mots changent de page et de chapitre. De manière analogue, le précis médical cousu au cœur de *Written on the Body* (113-139) – de même que la « finale » des mémoires de Doll Sneerpiece judicieusement glissée entre les chapitres de *Art and Lies* (165-168) – interrompt le mode de narration rétrospectif adopté jusqu'alors et pourrait, de ce fait, être lu et compris comme une ode métafictionnelle sur la beauté et l'éphémère des corps. Toutefois, il est clair que, nonobstant l'écart auquel il se prête, il reste en trop étroit rapport avec le destin de Louise pour pouvoir être considéré comme pure réflexion métafictionnelle.

Les différentes formes de suspension et de gel, précédemment rehaussées, révèlent une mise en arrêt de l'harmonie trompe-l'œil du baroque vers laquelle créature et création semblaient s'acheminer. Qu'objets et individus soient placés en espace sous vide, happés par la vitesse centrifugeuse du moyen de locomotion (ferroviaire), extraits au tourbillon nocif du monde extérieur puis déposés en vase clos et hermétique, qu'ils subissent la paralysie de la sidération voire de la momification du marbre, que les jardins se suspendent, que la mort arrache l'individu au mirage de son quotidien, que le texte se mette en suspens en s'injectant un corps étranger tel que le genre, le mot, le leitmotiv, la ponctuation, la citation, la réflexion métafictionnelle ou en s'imposant l'espace de l'aphasie, que personnages et animaux se fassent acrobates de chair et de métal, se parent d'ailes icariennes ou encore que les lieux s'extirpent à la surface et s'offrent au flottement de l'air, créatures et créations sont livrées à l'analyse, à la dissection, à l'étude, à l'interrogation. L'heure est venue d'accompagner Jeanette Winterson, ses personnages et sa fiction, dans leur entreprise de démontage et d'écorchement. Ecorchement. L'image qui s'ouvre à notre regard au moment où se forme le

---

<sup>187</sup> Christine Reynier, « L'art paradoxal de Jeanette Winterson », *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 192.

mot est celle de Rembrandt peignant le bœuf écartelé. *Bœuf écorché* (1655). Auteure et peintre se prêtent à la même leçon d'anatomie. L'une dissèque le tissu textuel, l'autre le tissu animal.

## 2. Mouvements néo-baroques : la dysharmonie de l'anamorphose

Ainsi le néo-baroque s'abat-il sur la création visible, grotesque et imaginaire du créateur wintersonien. Sous son emprise, la croûte du trop lisse trompe-l'œil se fendille. Soudain, le visible se contorsionne en anamorphose. Le corps se déforme, se démembre, s'effrite. Les saillies difformes s'échappent. La main du dépeceur saisit la chair et la découpe. Le héros de l'Histoire se craquelle, sa bravoure s'émiette, l'exotisme qu'il inspire se disloque. Le patronyme historique est délaissé au profit du simple état civil ; corps et esprit du Héros se fragmentent en éléments mosaïques. L'or des procédés alchimiques perd sa brillance, s'égratigne et dévoile le piège tendu. Le jardin s'affiche en territoire de coupes et de déracinements, en guenilles végétales, et révèle un pouvoir subversif quasi insoupçonné. En culbuteur de norme<sup>188</sup>, il entraîne son cultivateur jusqu'aux portes de la folie, superbe distorsion de l'esprit qui détrompe l'œil. Bref, c'est la force schizophrénique<sup>189</sup> des déformations de l'harmonie trompe-l'œil préétablie (et mise en suspension) qui nous préoccupera tout au long de ce nouveau chapitre.

Car c'est dans la schizophrénie de la mise en anamorphose (de la perspective, des proportions, de l'harmonie) que le néo-baroque pervertit au mieux la représentation, qu'il « dépasse les pures apparences [...] transcende les phénomènes [...] atteint ce qu'on a appelé l'absolu, c'est-à-dire la réalité, derrière l'apparence<sup>190</sup> ». Le néo-baroque pervertit pour révéler ce que le baroque s'est appliqué à masquer. C'est dans la schizophrénie de la mise en anamorphose que le néo-baroque reflète au mieux l'ancêtre maniériste évoqué dans l'introduction générale. Et c'est dans la formidable et puissante valeur schizophrénique de sa fiction, thématique et mise en texte, que s'exprime au mieux l'écriture wintersonienne. Aussi

---

<sup>188</sup> Dans *The Passion*, en réponse à la demande d'Henri (155), Joséphine expédie un échantillon de graines à San Servelo (158). L'une des représentations jointes à l'envoi illustre un baobab dont la particularité semble être de pousser à l'envers. Tel le « fou », le végétal (non domestiqué) renverse et casse la norme : « I have instructions and in some cases illustrations, though what I am to do with a baobab tree I don't know. Apparently, it grows upside down. Perhaps this is the best place for it » (TP 158).

<sup>189</sup> Voir à cet effet Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir* (Paris : Imago, 1994) 234. « [...] l'espace brisé par l'anamorphose est, avant le redressement, l'espace du schizophrène et la menace vient de ce que, à tout moment, le spectateur peut basculer du côté de la raison ou du côté du fantasme, du côté de la science des phénomènes optiques ou du côté de l'illusion incontrôlée ».

<sup>190</sup> Henri Bergson à propos d'une métaphysique absolue. Henri Bergson, « Durée et espace : un cours inédit de Henri Bergson (au Collège de France) », *Magazine Littéraire* 386 (2000) : 50-51.

le fait que l'étude de créations artistiques de patients schizophrènes ait révélé divers paramètres langagiers (et autres), omniprésents dans les romans du corpus considéré, ne nous étonne-t-il guère : métaphorisme excessif favorisant les métaphores oppositionnelles, oxymorons, mélange de couleurs contradictoires, dualités-antithèses, tendance accrue à la répétition, anadiploses, introduction de mots étrangers, aposiopèses, forte présence d'ironie et de sarcasme, ordre grammatical renversé<sup>191</sup>. Rappelons que chez Jeanette Winterson, les oxymores font blanchir le rouge, « The bone flushed white through longing »<sup>192</sup> (AL 61), que les leitmotiv et les citations soignent la répétition, que l'anadiplose<sup>193</sup> (lexicale et autre) hante de nombreux passages, « '[...] She said she called it her Scholar's Bowl...' Doll Sneerpiece was not a scholar but fond of gentlemen [...] » (AL 28), que les mots étrangers s'intègrent volontiers au récit, que l'ellipse (ou aposiopèse) frappe le texte de ses silences et hésitations, que « les dualismes sont loin d'être aussi tranchés qu'il y paraît »<sup>194</sup>, que la parodie et le sarcasme sont monnaie courante et enfin que l'ordre grammatical cède aisément à l'insistance du chaos, « she in me, me in she » (GS 121). Et bien sûr il convient de ne pas oublier la métaphore, l'une des deux figures de style (avec l'oxymore) les plus représentatives de toutes les étapes de l'écriture wintersonienne, ainsi que la mise et le maintien en mouvement déformant de l'espace-temps de la narration.

C'est dans la première partie de ce nouveau chapitre, consacré aux distorsions et effacements auxquels visible et perspective sont contraints, que nous analyserons les principales anamorphoses textuelles de la fiction wintersonienne car, si elles n'épargnent aucunement grotesque et imaginaire, c'est dans l'espace du visible (de la narration) qu'elles interviennent en premier lieu. De manière générale, nous mettrons en relief les schémas anamorphotiques

---

<sup>191</sup> Leo Navratil, *Schizophrenie und Sprache. Schizophrenie und Kunst. Zur Psychologie der Dichtung und des Gestaltens* (München: dtv, 1976) 134-162.

<sup>192</sup> *Oranges Are Not the Only Fruit* nous fournit des exemples similaires. Le nom de l'une des amies de la mère de Jeanette, Mrs White, est sémantiquement nié lors de sa mise en contact textuel avec d'autres couleurs: « My mother [...] started to change colour. Mrs White [...] » (53); « Mrs White blushed » (61); « [...] seizing Mrs White's nose till she went blue » (174).

<sup>193</sup> Notons que l'anadiplose est, au même titre que la répétition (du même), la métaphore ou encore l'oxymore, multifonctionnelle dans la fiction wintersonienne. En effet, toutes ces figures peuvent révéler, suspendre et/ou briser selon leur contexte d'intervention. Cette multifonctionnalité souligne, une fois de plus, l'arbitraire de tout acte textuel.

<sup>194</sup> Christine Reynier, « L'art paradoxal de Jeanette Winterson », *Etudes anglaises* 2 (1997) : 185.

suiuants : dysfonctionnements de la vue (presbytie, myopie, astigmatisme, strabisme), déformations voire effacements de la forme (flou, reflets, déguisements), du mot (torsion grammaticale et lexicale), du texte (détours déformants de la narration : changement de narrateur/de regard/de repères temporels, « dé-métaphorisation », intertextualité déformante, anagrammes) et falsification de la parole énoncée voire rapportée (mensonges). Bien que la correction des troubles de vision (par le port de lunettes) appartienne elle aussi au registre des déformations – le flou étant normalité pour les personnes concernées et la clarté restaurée résultat d'un truquage d'instruments – nous ne reviendrons pas aux verres de correction dont le rôle consiste moins à rectifier voire à déformer la vue qu'à extirper, par grossissement, l'invisible des ténèbres et, par ce biais, à créer le visible.

## 2.1 Le visible en schizophrénie

### 2.1.1 L'anamorphose

Paintings I: "A Hunt in a Forest". A forest at night, men in coloured tunics are riding fierce horses. Dogs bark. Disappearing distance into distance into distance the riders get smaller and vanish. Ucello. The coming of perspective. When I [Jordan] saw this painting I began by concentrating on the foreground figures, and only by degrees did I notice the others, some so faint as to be hardly noticeable. My own life is like this, or, I should say, my own lives. For the most part I can see only the most obvious detail, the present, my present. But sometimes, by a trick of the light, I can see more than that. I can see countless lives existing together and receding slowly into the trees. (*StC* 102)

« The coming of perspective » – « Art de représenter les objets sur une surface plane, de telle sorte que leur représentation coïncide avec la perception visuelle qu'on peut en avoir, compte tenu de leur position dans l'espace, par rapport à l'œil de l'observateur » (*Le Petit Robert* 1847), la perspective, rendue « curieuse » au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>195</sup>, crée une « illusion de profondeur pour tout observateur qui se place perpendiculairement au tableau »<sup>196</sup>. Le renvoi à « l'illusion [de profondeur] » révèle que la perspective donne corps à l'artifice plutôt que de valider les longueurs, largeurs et profondeurs de l'objet ou du décor qui se soumet au regard et déboulonne, par ce biais, un socle de théories et de croyances trop souvent jugées

---

<sup>195</sup> Référence à l'ouvrage de Jean-François Nicéron, *La Perspective Curieuse* (1652), ainsi qu'au titre de l'ouvrage d'Ernest B. Gilman, *The Curious Perspective* (New Haven and London: Yale University Press, 1978).

<sup>196</sup> Françoise Siguret, *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle* (Paris – Seattle – Tübingen: Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1985) 144.

inébranlables. Les lignes qui suivent confirment que le point d'observation n'offre plus aucune garantie au regard :

Faced with a curious perspective, the viewer [...] finds that he is no longer able to see the world unequivocally – with the eye of cool reason – from a secure point of view. Instead he confronts an enigma that demands to be figured out, and his own relationship with the work becomes problematical as it engages him in a process of puzzlement and revelation. (Gilman 66)

Jurgis Baltrusaitis corrobore ces propos lorsqu'il fait remarquer que le développement de la technique de la perspective « donne des moyens nouveaux à tous les artifices. Des étendues sans fin peuvent être évoquées dans un espace réduit. Les distances peuvent être raccourcies. La possession des procédés de représentations exactes conduit à la « *Grande Illusion* multipliant les mondes factices qui ont hanté les hommes de tous les temps »<sup>197</sup> (Baltrusaitis 14). Cela étant, il est clair que la manipulation du trompe-l'œil manipulateur ne peut déboucher que sur des formes anamorphotiques. L'image illusoirement perçue et mesurée est condamnée à se distordre peu à peu et à dégouliner de ses supports donnés pour fixes. Bref, l'anamorphose fait entrer le visible en schizophrénie. Elle s'attelle goulûment à sa démolition.

Les premières anamorphoses font leur apparition dès la Renaissance (XVI<sup>e</sup> siècle). Erhard Schön, élève d'Albrecht Dürer (1471-1528), se distingue par ses compositions de tableaux à secrets, appelées « Vexierbilder » en allemand, « formé[s] de quatre registres trapézoïdaux où des hachures zébrées sont prolongées par des paysages avec des figurines vivantes. Villes et collines, personnages et animaux se résorbent et s'engloutissent en un torrent de traits enchevêtrés que rien n'explique à première vue » (Baltrusaitis 25). Les formes s'étirent et s'aplatissent jusqu'à ne plus être reconnaissables. La mise en dérive suggérée par l'anamorphose, méticuleusement échafaudée aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, rejoint les pratiques de la famille postmoderne des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, friande d'art et de distorsion, à laquelle Jeanette Winterson appartient. Le type d'élongation évoqué par les compositions de Erhard Schön resurgit, entre autres, dans la plainte métaphorique de Picasso : « I was a landscape he had long since flattened » (AL 156). Sur le modèle des tableaux à secret, entraînant un

---

<sup>197</sup> Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses* (1984, Paris : Champs Flammarion, 1996).

effilement forcé de l'image, les abus sexuels répétitifs du frère, Matthew, conduisent à une distension du corps et de l'esprit de la jeune femme. Il semblerait que la dépravation entraînée par l'anamorphose manipule<sup>198</sup> l'œil afin qu'il comprenne l'hypocrisie des apparences. Dans le cas de Picasso par exemple, la famille n'est pas le cocon rassurant qu'elle prétend être. L'instrument anamorphose débusque le trompe-l'œil de sa cachette et rend l'observateur activement conscient de l'abus auquel il est exposé.

En effet, la déviance de l'anamorphose, que l'œil ne peut ignorer, attire inévitablement l'attention de l'observateur alors que le trompe-l'œil, distorsion masquée par la façade, trompe hypocritement le regard et exhibe mensongèrement ce qui n'est point sans que l'observateur ne se rende nécessairement compte de quoi que ce soit. Bref, l'anamorphose intervient en indispensable casseur de trompe-l'œil (quelle que soit sa nature). « Extrinsèque » le trompe-l'œil désigne une technique de superposition selon laquelle une deuxième couche, apposée sur le motif peint, vient voiler et transformer la scène d'origine. Malgré la déviance imposée, le tableau reste tableau. « Intrinsèque » le trompe-l'œil devient relief, objet, décor ou encore panneau d'exposition (Kubovy 69-71). Cette deuxième catégorie use d'une technique d'illusion de relief, appelée *chiaroscuro*<sup>199</sup>, dont l'apparition en Grèce remonte au II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Fréquemment utilisée au XVII<sup>e</sup> siècle, le *chiaroscuro* joue sur les contrastes de clair-obscur afin de créer de faux nivellements. C'est grâce à de tels procédés que l'anamorphose du mensonge s'incruste (et demeure) dans le monde de l'art. « How to tell you that he [Constable] had used pure colour next to pure colour, ungraded by chiaroscuro? » (AL 161). Art et mensonges, *Art and Lies*. Peinture et trompe-l'œil aiment à se confondre. En référence à Corneille Agrippa, Jurgis Baltrusaitis rappelle donc que la peinture « fait apparôître par fausses mesures ce qui n'est point comme s'il estoit ou autrement qu'il n'est » (Baltrusaitis 137). En quelques coups ductiles de pinceau, elle donne formes et couleurs au trompe-l'œil.

C'est la raison pour laquelle Jeanette Winterson dote les « vrais » artistes d'armes anamorphotiques. En effet, si la création du trompe-l'œil passe par l'artiste, c'est également par lui que la déconstruction doit se faire. Les dysfonctionnements visuels – phénomènes

---

<sup>198</sup> Référence au « mécanisme de la perspective qui 'abuse la vue' » (Baltrusaitis 99).

naturels de distorsion auxquels nous reviendrons ultérieurement –, dont nombre de personnages wintersoniens sont atteints, renforcent la disposition des artistes (peintres et autres) à la dépravation. Dans *Gut Symmetries* par exemple, Uta décèle le strabisme de sa fille, Stella, dès la naissance, « ‘The child squints,’ said Mama when I was born », strabisme qui, pour le père, Samuel, annonce le don d’artiste à venir de l’enfant : « ‘She will be a poet,’ said Papa, who was a student of physiognomy » (79). Notons que cette divergence d’opinion entre mari et femme constitue, à elle seule, une anamorphose. Le fait que Stella, adulte, devienne poète (36) valide systématiquement l’interprétation de Samuel. Le fait que son strabisme ne soit plus, « the one defect of vision has corrected itself » (83), annule celle d’Uta. Le plus frappant reste, cependant, que Stella associe, elle-même, poésie (art) et défaut de vision. Elle explique que de nombreux peintres voient leur pinceau guidé par la distorsion oculaire :

Squint-eyed. Poetical. The one defect of vision has corrected itself. And the other? Defect of vision. Do I mean affect of vision? At the beginning of the twentieth century when Picasso, Matisse and Cézanne were turning their faces towards a new manner of light, there was a theory spawned by science and tadpoled by certain art critics that frogmarched the picture towards the view that this new art was an optical confusion. Nothing but a defect of vision. The painters were astigmatic; an abnormality of the retina that unfocuses rays of light. That was why they could not paint realistically. They could not see that a cat is a cat is a cat. Recently I heard the same argument advanced against El Greco. His elongations and foreshortenings had nothing to do with genius, they were an eye problem. **Perhaps art is an eye problem**; world apparent, world perceived. Signs, shadows, wonders. What you see is not what you think you see. (GS 83, nous marquons en gras)

Dans *Art and Lies*, la manière dont Sir Jack apparente peinture (trompe-l’œil) et anamorphose (instrument de prise de conscience du trompe-l’œil) mérite également une attention toute particulière. Sa déclaration sexiste et hautement conservatrice, « A woman who paints is like a man who weeps. Both do it badly » (38), établit un lien entre deux actions, peindre et pleurer, qui à première vue ne présentent aucune similitude. Dans la bouche de Sir Jack, elles connotent faiblesse et maladresse, notions non directement associées à la pratique de l’art. Toutefois, le couple « lacrymal-pictural », « A woman who paints is like a man who weeps », exhume l’anamorphose de la larme, « mouvante et [à la] forme instable » (Llasera 61), appliquée à distendre naturellement les formes perçues par

---

<sup>199</sup> Voir également Lawrence Wright, *Perspective in Perspective* (London: Routledge, 1983) 61.

l'œil. Cette remarque relativise l'étonnement suscité par la déclaration de Sir Jack et celui dont nous aurions pu être pris en assistant à la métamorphose de la larme en bijou-miroir dans *The Passion*. Dans ce passage, Henri raconte l'histoire d'une Princesse dont les larmes, montées en collier et admirées à chaque chagrin, révèlent un bonheur réel bien qu'insoupçonné. Le collier n'est pas fait pour être porté mais regardé : « [...] a great necklace not to wear but to look at [...] when she [the Princess] looked at the necklace she knew that she was not [unhappy] » (128). L'anamorphose suggérée par le flou des larmes liquides<sup>200</sup> qui, devenues miroir, permettent, une fois encore, de prendre conscience de la duperie des apparences. En contemplant le bijou, la princesse comprend que, contrairement à ce qu'elle croyait, elle n'est pas malheureuse. Par conséquent, les larmes incarnent une distorsion de la perspective qui, dans la déclaration de Sir Jack, se mêle à l'art trompe-l'œil de la peinture. Jeanette Winterson associe (in)volontairement l'anamorphose, détecteur de trompe-l'œil, au trompe-l'œil lui-même.

Le texte œuvrant minutieusement à la représentation de la diégèse<sup>201</sup>, l'anamorphose textuelle se doit d'accompagner l'anamorphose thématique. D'après Ernest B. Gilman, le maniement de la langue (texte) et la manipulation de la vision (image) présentent de multiples similitudes (Gilman 67-87). « By combining and contrasting multiple images, compressing them in space as verbal wit compresses ideas in time, these perspective devices perform the same feats visually as witty metaphors perform in language » (Gilman 84). Texte et image semblent soumis aux caprices d'un esprit, verbal ou/et visuel, soucieux de disloquer les conventions d'une logique préétablie<sup>202</sup> : « Wit delights in breaking the rules of the rational game, or at least in putting them under strain [...] By a kind of parodic internal subversion, wit deforms the conventions of expository logic in the one case, and of linear

---

<sup>200</sup> Voir également Jurgis Baltrusaitis au sujet de « déformations [...] qui apparaissent à un regard troublé » par les larmes (Baltrusaitis 34).

<sup>201</sup> A cet effet voir également les propos de Françoise Siguret au sujet de Jean-François Niceron : « Il y a chez lui le goût d'une mécanique des images et des mots agencés ensemble « comme pour signifier ou représenter ce qu'on se sera proposé ». Rassembler pour un même propos miroirs, lunette, figures et langage (à son tour disposé en poème ou en anagramme) témoigne d'un esprit qui pourrait faire du jeune Minime ce que Claude Lévi-Strauss appelle un 'bricoleur' ». (Siguret 138)

<sup>202</sup> Jordan, dans *Sexing the Cherry*, confirme « l'anamorphotisme » de la langue utilisée : « Language betrays us, tells the truth when we want to lie, and dissolves into formlessness when we would most like to be precise » (100).

perspective in the other. To the steady light of perspicuity, wit prefers the darkness of a coiled enigma with a flash of insight at its core » (Gilman 86-87). Rappelons qu'à long terme la dislocation sert plus à révéler qu'à dissimuler, qu'elle ouvre la voie à la révélation à venir du « vrai ».

L'esprit de cette « parodic internal subversion » dont Ernest B. Gilman fait état dans les lignes précitées se manifeste très ouvertement dans les romans de Jeanette Winterson. Un roman tel que *Written on the Body* par exemple « entretient des affinités thématiques et structurelles étroites avec le genre ou mode de la *romance* » (Ganteau, « Expressivité et impudeur » 40). Usant d'une ironie plus que cinglante, il joue le jeu du genre conventionnel et la raillerie dont il se nourrit lui permet d'exprimer, dans un premier temps, ses doutes face aux conventions génériques. Nous verrons sur quel type d'originalité cet abus de l'esprit, avide de parodie, débouche réellement lorsque nous traiterons du « post-néo-baroque ». Sur un modèle analogue, le duel incessant entre narrateurs (homo- et hétérodiégétiques) fournit une multiplicité de perspectives déformées et déformantes : un premier narrateur se lance dans un récit brusquement interrompu par la soudaine irruption d'un deuxième narrateur. Dans *Art and Lies*, la perspective est prise de vertige puisque ce ne sont pas deux mais x narrateurs qui s'entrecroisent et cela dès le premier chapitre. « The man is busy, he hasn't time to see the light that burns his clothes and illuminates his face, the light pouring down his shoulders with biblical zeal. His book is a plate of glass » (3). Puis, l'observateur se tait avant de céder la place au pronom. Le paragraphe suivant introduit la première personne : « I was not the first one to find the book » (3). Bref, l'auteure (voire le/la narrateur/narratrice) perturbe provisoirement la lecture du texte de départ qu'il/elle finit presque toujours par rétablir en revenant quelques lignes plus loin au premier narrateur. Cette valse narrative entraîne première et troisième personnes dans un tourbillon infini : « I, he, I, he, I, she, I, she, I ». Le pronom relance constamment les paragraphes dans la narration. Après une ligne blanche, un moment de respiration, une mise en place d'anamorphose quasi invisible, il revient transformé. Dans le dernier chapitre, la silhouette narrative de Handel prend progressivement les traits flous d'un anonyme étranger. En nous confiant que l'œil ne voit pas ce qu'il croit voir, « What we see, we don't see, I know that. I know that colour is an intervention of light. [...] I, Handel, runaway and stray » (177), le personnage nous fait part de l'effacement des contours. L'inconnu qui s'annonce, « he », avance les yeux fermés, « his

eyes closed », et exhibe un corps ruisselant de larmes qui accentuent l'anamorphose précédemment entamée :

His cheeks felt long and hollow, fluvial channels salting up, as rivers do close to the sea. He was crying. He cried out of the heart of him, cried up all the lost days and mortal indecisions that he had thought were gone but were still stored in the skin and bone of him, a tank of pain, tapped. He had no space behind his eyes for the tears he found, tear-falling from the lachrymal glands. He dug his fists under his brow-bone but the tears ran through his tight fingers, would not be contained now, his clothes were marshy. A heron landed above his head. (*AL* 177)

Rappelons que si, dans le chapitre précédent, nous avons associé le changement de narration, de narrateur ou de genre à la mise en suspension du « texte-maître », nous pouvons le qualifier ici d'entrave anamorphotique. L'un n'annule pas l'autre. Dans ce contexte, l'anamorphose intervient en étape complémentaire successive, voire simultanée, de la mise en suspension préalablement soulignée. En effet, le déroulement en cascade de la fiction invite le regard (du lecteur) à s'interroger et à se laisser dévier par la plume de l'écrivain. La ramification brouille complètement les pistes empruntées jusqu'alors puisque la deuxième version vient contredire le premier scénario. Dans ce type de situation, nous nous retrouvons au cœur de ce que Gilles Deleuze appelle le « labyrinthe baroque » lorsqu'il évoque le « jardin aux sentiers qui bifurquent » de Jorge Luis Borges (Deleuze, *Le pli* 83). Tel est le cas dans *The PowerBook*. Dans le passage qui suit, il ne fait aucun doute que non seulement la narratrice place le texte en suspension mais encore qu'elle cherche à révéler une perspective étouffée par le trompe-l'œil. Le récit se prête idéalement au jeu de l'anamorphose.

Here are two endings. You choose. Two minutes to go. I'm holding your hand. The woman reading Hello! magazine is clearly disgusted at the sight of real feeling and gets up to sit elsewhere... (*TPB* 205)

Two minutes to go. I'm holding your hand. The woman reading Hello! magazine smiles at me. She's sorry for me... (*TPB* 206)

C'est au moment où le lecteur s'y attend le moins que la fiction wintersonienne propose un revirement de situation en différé. Dans *Art and Lies* par exemple, Handel patiente jusqu'au dernier chapitre du roman pour nous faire part du « ré-aiguillage » d'un récit qu'il nous a livré plusieurs pages auparavant. Las d'une première description des faits, beaucoup trop générale, il s'attarde, dans un deuxième temps, à dépeindre l'intimité vécue (ou imaginée)

avec la mère *in spe* dont il supervise l'accouchement (183). Ce sont les lignes de conclusion apportées par ce deuxième bout de narration à l'histoire qui nous intéressent plus particulièrement. En effet, dans le premier récit, moins intime que le second, le père de l'enfant revient avant le départ de Handel alors que, dans la seconde version, l'homme n'apparaît aucunement. La mention de son absence nous révèle néanmoins qu'il existe. Handel avoue avoir caché l'argent qu'il laisse à la mère (et à l'enfant) afin que le père, provisoirement absent, ne le trouve pas : « I left her quite a lot of money, hiding it where I hoped the other man wouldn't find it » (183). Dans la première version, Handel précise, une fois le père revenu, qu'il leur a laissé de l'argent ce qui semble inclure enfant, mère et père : « I left them some money » (19). Par conséquent, le point de mire de la narration se déplace. Ce brouillage des faits, ou « anamorphotisation » de la situation dépeinte et observée, confirme une certaine confusion d'esprit du personnage. Il est probable que les pages intermédiaires symbolisent les années passées entre le récit d'un épisode fraîchement vécu et le récit d'un événement déformé par le temps (ou volontairement oublié par la mémoire). Il se peut que l'événement remonte à trop longtemps. Les distorsions de l'âge s'attaquent à chacun. Comment savoir si le fait vécu se répète sans fin dans l'Histoire ou réapparaît déformé voire réinventé par un quelconque émetteur de pensée ? Nous suivons facilement le raisonnement de Handel lorsqu'il se demande de quoi une vie est réellement constituée : « What makes up a life; events or the recollection of events? How much of recollection is invention? Whose invention? » (AL 183). Le souvenir est-il réalité, trompe-l'œil ou anamorphose ? A cette question Jeanette Winterson répond que le souvenir est métaphore : « [...] What is remembered is not a deed in stone but a metaphor. Meta = above. Pherein = to carry. That which is carried above the literalness of life » (AL 136). Rappelons les propos de Ernest B. Gilman déclarant que la métaphore conduit à la duperie, abuse de la vérité (Gilman 71), comprime multiples images dans le temps limité de la narration et, par ce biais, reflète une compilation de formes que l'anamorphose picturale engendre, elle, dans l'espace d'observation (Gilman 86-87). Aussi le souvenir-métaphore ou métaphore-souvenir, tel que défini par Jeanette Winterson, ne serait-il/elle que trompe-l'œil et anamorphose ? C'est peut-être la raison pour laquelle l'auteure s'emploie parfois à « dé-métaphoriser », c'est-à-dire à démonter, par le biais de la littéralisation, ce qui avait été préalablement métaphorisé (Ganteau, « Expressivité et impudeur » 47). Tel est le cas par exemple lorsque le narrateur/la narratrice de *Written on the Body* déclare « Freud didn't always get it right. Sometimes a

breast is a breast is a breast » (24). Cette judicieuse déformation de la métaphore canonique de l'ancêtre littéraire, Gertrude Stein, illustre parfaitement le « refus [et la déconstruction] des conventions » littéraires (revendiqué par l'ancêtre elle-même et réitéré par l'actuel(le) narrateur/narratrice du roman) (Ganteau, « Expressivité et impudeur » 47).

Citons également le cas de l'intertextualité déformante dans laquelle le lecteur se retrouve lorsque le narrateur fait référence à l'auteur (réel). La confusion qu'un tel brouillage déclenche, engendre une anamorphose identitaire comparable à celles signalées précédemment. Dans *The PowerBook*, par exemple, la narratrice Ali(x), cyberauteure, suggère à son interlocutrice virtuelle de lire *The Passion* (26) ! La réaction perplexe de cette dernière, « Never heard of it », signale l'impopularité de l'œuvre en question et, par le biais de l'ironie, rabaisse l'auteure réelle Winterson au rang de romancière inconnue du grand public. Cette dégradation induit une déformation de la réalité (réelle et fictive) dont le lecteur attiré prend immédiatement conscience. Par conséquent, l'anamorphose se veut ici à double tranchant. Elle affecte à la fois la réalité *intra* et *extra* narrative. De même, la question formulée par la narratrice Sappho dans *Art and Lies*, « What do lesbians do in bed? » (141), renvoie à l'un des sous-chapitres, « The Poetics of Sex » (34), du recueil de nouvelles *The World and Other Places* publié par Jeanette Winterson en 1998. Toutes ces allusions du narrateur à l'œuvre de l'auteur « biologique [...] dont le nom figure sur la couverture du roman<sup>203</sup> » participent au dynamitage anamorphotique des strates narratives. Selon Jean-Michel Ganteau, qui fait état des « romans de Lodge [qui] aiment à renvoyer aux romans de Lodge », ce type d'allusions renvoie à « un domaine spécifique de l'intertextualité, qui s'intéresse généralement aux relations entre deux textes n'appartenant pas à une même œuvre » (Ganteau, *Lodge* 46).

De même, force est de constater que les composantes du texte, le mot et la phrase, « subissent dans l'anagramme exactement le même processus de transformation que l'image [dans l'anamorphose] : décomposition, glissement, recomposition en une autre forme » (Siguret

---

<sup>203</sup> Jean-Michel Ganteau, *David Lodge : le choix de l'éloquence* (Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2001) 47.

136-137). Par l'anamorphose de l'anagramme, le mot IMAGE devient MAGIE<sup>204</sup>. Il est vrai qu'image et magie sont intimement scellées l'une à l'autre puisque l'œil et le cerveau ne peuvent décoder ce que la rétine reçoit sans user de leurs talents de prestidigitateur : « The image stamped upon the retina, repeated behind the eyelid, stored in the rhomencephalon, returned to the body in injections of emotion. The power of the image through the unforgetting brain » (*AL* 132). Non seulement la magie orchestre la perception cérébrale d'une image dont elle adopte, par anagramme, la composition lexicale mais encore elle ondule, jusqu'à complète disparition, des formes d'objets subtilisés avant de les renvoyer à leurs contours d'origine. D'un mot, la magie est anamorphose et l'anamorphose est magie.

Traqueur d'une convention trompe-l'œil, l'esprit de la fiction wintersonienne prend les traits les plus divers. Il agit à la fois sur la langue, portée par le mot, et sur le texte, épaulé par de judicieuses stratégies. Signalons tout d'abord l'intrusion répétitive de mots tels que « twist » ou « twitch » qui vrille<sup>205</sup> anamorphotiquement la phrase (et son contenu) et donne un mouvement plus que néo-baroque à la ligne de support. « Twitch » fait généralement référence à une déformation physique : nez (*WotB* 136), doigts (*AL* 81), visage (*GS* 147-149), lèvres et tête (*StC* 73, 140). « Twist », quant à lui, incite non seulement le visible des corps à l'ondulation – (poignets (*WotB* 86), sourire (*StC* 69), corps entier (*GS* 36, *TPB* 127), cheveux (*WotB* 167) – mais également des objets de diverse nature – escaliers et robinets (*WotB* 51, 70) ; escaliers, crochets et trottoirs (*GS* 138, 64, 112) – ainsi que divers réflexes comportementaux, voire habitudes (*GS* 209) et gestes/mouvements, (référence à la danse, « The Twist » (*GS* 65) ou référence au mouvement des doigts jetant une tourbillonnante pincée de sel ou de sucre dans la préparation culinaire (*TPB* 183]).

Signalons ensuite que la langue anglaise se prête admirablement à la distension puisque son verbe n'hésite pas à se laisser toucher par le pouvoir déformant de la préposition qui

---

<sup>204</sup> Voir également l'article d'Héliane Ventura, « Image et magie dans la nouvelle canadienne anglophone 1980-2000 », *Études anglaises* 2 (2001) : 180-192, sur la relation image-magie : « En choisissant l'image et la magie comme orientations majeures de cette production, je délimite deux espaces qui, ayant les mêmes lettres, se caractérisent par leur interconnection. L'anagramme ainsi constituée souligne la possibilité du renversement des deux termes l'un dans l'autre et la faculté de réversibilité des catégories, c'est-à-dire le refus de la division étanche en faveur d'un lieu-milieu où s'intègrent toutes les directions [...] » (182).

<sup>205</sup> Notons que la vrille se retrouve dans l'ondulation du « w » de « twist » et « twitch ».

affriande volontiers la fiction wintersonienne. En effet, lorsque nous croyons voir, « to see », nous nous occupons de, « to see to », ou rencontrons régulièrement, « to see someone ». « 'Are you [Lothario] seeing her [Louise]?' [...] 'Of course I'm seeing her. I see her face on every hoarding, on the coins in my pocket. I see her when I look at you. I see her when I don't look at you.' » (*WotB* 56). « 'I want to see you.' 'I thought we weren't seeing each other.' 'We're not.' 'Are you going to keep your eyes closed then?' » (*TPB* 161). Lorsque nous croyons regarder, « to look at », nous ressemblons, « to look like », ou cherchons, « to look for ». Ainsi, la préposition disloque le cœur sémantique du verbe et c'est en vain, dans la citation qui suit, que le verbe « to see » tente de restituer la droite vision de départ en s'unissant à l'unité sémantique « right » : « I'd [Gail Right] care for you [Lothario] and be a good friend to you and see you right » (*WotB* 149).

Notons également que « l'esprit » s'imisce dans la syllabe. La répétition en chapelet de la syllabe initiale « di(s)- », « forme [marquant la séparation] prise par le préfixe latin *dis-* devant certaines consonnes parfois redoublées » (*Dictionnaire étymologique du français* 154), rend le mot anamorphose (sans retour aucun à une éventuelle droiture de départ) : « [...] digressions, digestions, dissipations, dissertations, dilettantism, dilatoriness, dilapidations, disassociations [...] » (*AL* 187). En plein accord avec le texte, le lecteur de *Art and Lies* semble doté d'une vue dédoublée. Lecteur dans le roman, il devient spectateur et auditeur du *Chevalier à la rose* (*Der Rosenkavalier* de Richard Strauss) à la fin du roman. A l'instar d'un wagon de train qui se serait discrètement ajouté à la voiture dans laquelle voyage le personnage de Handel, un extrait de partition s'accroche subtilement à la dernière ligne de la fiction. Juxtaposition de mots et de notes de musique<sup>206</sup> rythmée, dans les deux cas, par une mesure à trois temps : Handel, Picasso et Sappho versus la Maréchale, Octovian et Sophie mis en scène dans l'opéra en trois actes. Il semblerait que le roman qui, en première lecture, présente plus les traits d'un recueil de nouvelles indépendantes que d'un roman à l'histoire soudée, se distende en composition musicale. Le lecteur est confronté à une déroutante juxtaposition qui l'oblige à rester en éveil jusqu'au dernier mot et à la dernière note.

---

<sup>206</sup> La littérature s'écoute et la musique se lit. Rappelons Ezra Pound qui plaça une partition musicale dans l'un de ses *Cantos pisans* : « A un jeune poète, admirateur de l'ensemble des *Cantos*, mais qui ne comprend pas pourquoi Pound a mis une partition musicale dans l'un des *Cantos pisans*, Pound répond : j'entends que « vous ne lisez pas la musique », (Marcelin Pleyne, « L'épopée d'Ezra Pound », *Le Monde des Livres*, 8 février 2002 : II).

Bref, le roman postmoderne s'affiche à la fois ludique et tricheur. « [postmodernist novels] have in common an element of playfulness, or even trickery, that is only found in novels before this period. [...] A recurring theme of late twentieth-century fiction is treachery – enacted between individuals, obscurely at work within society and more generally, the treacherous nature of appearance »<sup>207</sup>. Précisons toutefois que, si l'esprit manipule la langue et le texte comme il manipule l'image, il ne la trahit point. En effet, en fabriquant une vérité qu'il finit par démonter, l'esprit chercherait plus à distraire, à révéler le « vrai » (en opposition au trompe-l'œil), qu'à tromper. Du moins ne trompe-t-il pas pour le simple plaisir de tromper. Ernest B. Gilman reconnaît la bonne volonté de l'esprit anamorphotique : « Its [wit's] intent is not primarily to deceive but to please » (Gilman 73). L'esprit trompe pour plaire et pour ébranler une fixité tenue pour inébranlable. Telle est sa devise.

Si cette tricherie aux fins ludiques se situe en territoire mensonger, il convient bien évidemment de comprendre le mensonge comme distorsion révélatrice d'une réalité trompe-l'œil – et d'une « sous-vérité » réelle – et non (nécessairement) comme dissimulation de vérité. L'anamorphose littéraire que le mensonge représente alimente copieusement la fiction de Jeanette Winterson dans laquelle chacun se souvient de choses qui n'ont jamais eu lieu et oublie celles qui ont réellement été : « Everyone remembers things which never happened. And it is common knowledge that people often forget things which did. Either we are all fantasists and liars or the past has nothing definite in it » (*StC* 102). De même, sous le titre « Hallucinations and Diseases of the mind » (*StC* 88-90), nous découvrons une étrange liste d'épisodes regroupant objets, époques et mensonges. Ces derniers, au nombre de sept, désamorcent des vérités que l'individu croyait acquises : « LIES I: There is only the present and nothing to remember. LIES 2: Time is a straight line. LIES 3: The difference between the past and the future is that one has happened while the other has not. LIES 4: We can only be in one place at a time. LIES 5: Any proposition that contains the word 'finite' (the world, the universe, experience, ourselves...). LIES 6: Reality as something which can be agreed upon. LIES 7: Reality as truth ». Dans *Gut Symmetries*, la panoplie des termes anamorphotiques auxquels Jove et Stella ont recours dans leur bataille linguistique montre avec quelle subtile créativité la langue se fait le miroir de mensonges réellement vécus. Cédant à la colère attisée

---

<sup>207</sup> Marguerite Alexander, *Flights for Realism* (London: Edward Arnold, 1990) 3.

par la duperie d'une vie commune, les deux personnages se lancent dans un ping-pong d'associations linguistiques et offrent au lecteur une superbe collection de termes présentant une éblouissante synonymie avec le menteur qu'est le « créateur d'anamorphoses » : « braggart, story-teller, liar, inventor, fantasist, fictioneer, madwoman, poet, deluded, deluder, faker, illusionist, printer's devil, genii, schizophrenic, genius, fork-tongued, mercuric, gobbledegooker, runic, legerdemain, linguistical, Falstaff, Prospero, canary, diva, pot-pourrist, alchemist » (135-136). Pour Jove, la menteuse est celle qui exagère (« braggart »), fabule (« fantasist »), divague (« madwoman »), est trompée (« deluded »), falsifie (« faker »), œuvre pour le diable (« printer's devil », « fork-tongued »), présente des signes de schizophrénie (« schizophrenic »), parle un langage prétentieux (« gobbledegooker »), use de supercheries (« legerdemain ») et de ruse (« Falstaff »), chante (« canary ») et mélange les genres (« pot-pourrist »). Pour Stella, le menteur est celui qui raconte et crée des histoires (« story-teller », « fictioneer »), invente (« inventor »), écrit des poèmes (« poet »), trompe (« deluder »), entretient l'illusion (« illusionist »), fait preuve de génie (« genii », « genius »), pratique l'alchimie (« mercuric », « alchemist »), avoue un penchant pour mystères et magie (« runic »), s'intéresse à la langue et aux livres (« linguistical », « Prospero<sup>208</sup> ») et se délecte de célébrité (« diva »). N'est-il pas renversant de constater à quel point hommes et femmes divergent, une fois de plus, dans leurs associations d'idées ? Cette nouvelle divergence rappelle l'anamorphose constatée entre Uta et Samuel à la naissance de Stella qui, frappée de strabisme et habitée par le don de poète, reconnaît la créativité de celui qui dévie. Elle le qualifie de poète, de génie, de conteur d'histoires, d'alchimiste, de prestidigitateur. Jove, pour sa part, considère la distorsion comme un défaut qu'il convient de corriger sans attendre. A ses yeux, celui ou celle qui s'y prête est un diable fou et dangereux dont il faut se méfier.

---

<sup>208</sup> C'est Prospero qui apprend au « sauvage » Caliban à parler : « You [Prospero] taught me language » (*The Tempest*, scène II, acte I). Rappelons également l'allure anamorphotique de Caliban, « a savage and deformed slave » (1) ; « He [Caliban] is as disproportioned in his manners as in his shape » (scène I, acte V). Notons également l'opposition vérité/mensonge, dans *Written on the Body*, qui débouche sur un rappel du personnage monstrueux qu'est le Caliban shakespearien : « Telling the truth, she [Bathsheba] said, was a luxury we could not afford and so lying became a virtue, an economy we had to practise. Telling the truth was hurtful and so lying became a good deed. One day, I [Lothario] said, 'I'm going to tell him myself.' This was after two years, two years where I thought that she must leave eventually, eventually, eventually. The word she used was 'monstrous'. Monstrous to tell him. Monstrous. I thought of Caliban chained to his pitted rock. 'The red plague rid you for learning me your language' » (16).

Ainsi va-t-il du visible de la diégèse et de son texte dont les êtres, les objets et les mots affichent l'illusion d'une forme harmonieuse puis glissent dans les rets de l'anamorphose qui les entraîne dans la torsion jusqu'à dislocation complète. Voyons désormais comment, droits ou déformés, ils se soumettent à l'effacement partiel ou intégral, autre « briseur » de l'harmonie préalablement constituée.

### 2.1.2 L'effacement

Mis en forme par le rayon de lumière ou extirpé des limbes du lointain par l'instrument d'optique, le visible se livre aux fluides distorsions d'une anamorphose qui finit par l'user et se voit condamné à un lent et progressif renvoi à l'effacement d'origine. Nous proposons de le suivre jusqu'aux portes de l'invisible et de nous pencher, à cet effet, sur la délimitation et le gommage partiel de ce qui est vu. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons au « nouvel ancien » monde provisoirement (re)visité (obscurité, néant, absences et silences).

Révélatrice de la pensée, miroir de la vision du monde et co-génitrice du texte, l'écriture visualise l'invisible avant de retomber dans l'effacement : « Elles [les écritures] vont, viennent, voyagent, brûlent, meurent, passent sous la terre et renaissent ailleurs. Les peuples les empruntent et se les approprient<sup>209</sup> ». Si c'est par la glaise et l'encre que les caractères se forment sur le papyrus, les tablettes et le papier, c'est également par la glaise et l'encre que le visible rejoint le néant. En quelques averses d'eau, l'argile se déride et annule les signes préalablement gravés. En quelques jets d'encre, le céphalopode<sup>210</sup> se dérobe à la vue de ses prédateurs. En quelques coups de gommage, l'homme dissimule l'écrit. Dès les premières pages de *Sexing the Cherry*, Jordan mentionne une encre invisible à base de lait utilisée pour glisser une histoire secrète entre les lignes du récit officiel : « For the Greeks, the hidden life demanded invisible ink. They wrote an ordinary letter and in between the lines set out another letter, written in milk. The document looked innocent enough until one who knew

---

<sup>209</sup> Interview d'Anne Zali, Responsable du service d'action pédagogique à la BNF, et d'Annie Berthier, Conservateur aux manuscrits orientaux. Jean-Paul Mari, « Et l'homme inventa l'écriture... », *Le Nouvel Observateur*, 19-25 juillet 2001 : 14.

<sup>210</sup> L'allusion au céphalopode nous rappelle le passage de *Gut Symmetries* dans lequel David accuse sa fille Alice d'avoir un « complexe de pieuvre » ! Alice rejette l'analogie mais confirme son « comportement octogonal » : « My father used to tell me I had an octopus-complex. 'Must you try and do eight things at once?' I used to imagine that there was an octopus, hooded, ancient, floating in the limp waters of my body, reaching

better sprinkled coal-dust over it. [...] I discovered that my own life was written invisibly » (2). Le récit de Jordan ne fait pas uniquement état de l'invisibilité de l'encre utilisée par les Grecs mais également de la restauration des signes « invisibilisés » par une poussière de charbon, « coal-dust ». Nous nous devons de comprendre comment le charbon peut faire remonter à la surface ce qui a volontairement été occulté. Si nous nous penchons brièvement sur sa composition, nous constatons que : minéral calciné, il n'est autre que carbone ; gaz, il n'est autre que rejet d'oxygène métamorphosée en fin de traversée organique : « oxygen is expelled as carbon » (GS 26) ; substance chimique, il n'est autre que composante du corps. Aussi étonnant que cela puisse paraître c'est sous cette dernière forme que, dans *Gut Symmetries*, il agit en révélateur de visible. En effet, l'attention du lecteur est régulièrement attirée sur la présence d'un diamant, carbone cristallisé, « Diamond: Crystallised carbon. The hardest of all minerals » (7), incrusté au bas du dos de Stella, « Uniting carbon mediated in my gem-stole body » (191). Rappelons également le passage grâce auquel la présence de carbone permet au lecteur de visualiser le lieu mentalement visité par Stella. Lorsqu'elle grimpe les marches du tortueux escalier de fer de l'ancienne maison de ses parents, désormais démolie, et pénètre en pensée dans l'une des pièces, sa mémoire est magiquement ravivée par le souvenir de carbone pur (carbone), cristallisé (diamant) et naturel (graphite). Arrivée sur le perron, elle ouvre une porte invisiblement accrochée aux gongs de sa mémoire :

Their apartment block had been demolished but the iron fire escape was still there, crazy, twisted, leading to nothing. She climbed it and opened the lost door to the invisible room. Mama's red kitchen where the diamonds were. Was it here? Here that the two of them, inextricably complicit, had snuck away from the vexations of Sodom and walked through a graphite night as black as the diamond inside her was pure. Carbon: fundamental four-fold matter, coal and diamonds from the same source. (GS 138)

Ces quelques constatations alimentent la révélation faite par Jordan au début de *Sexing the Cherry*. Le carbone semble bel et bien agir en révélateur de visible... Nous nous contenterions volontiers de cette affirmation si l'élément carbone ne réapparaissait occasionnellement sous forme de substance saponacée. Le savon sert avant tout à laver et le lavage constitue un type d'effacement que nous ne pouvons ignorer. Il devient alors évident

---

out, dark and blind, using its tentacles to probe what stood outside it. Analogies fail, but I am capable of behaving like an eight-armed cephalopod while protesting the innocence of my two hands on the table » (122).

que le carbone contribue encore plus fortement à l'effacement qu'à la remontée du visible. Soulignons par exemple le passage de *Sexing the Cherry* dans lequel la femme aux chiens cherche, en se lavant – chose qu'elle ne fait que très rarement –, à rayer de sa mémoire et de son corps l'expérience désagréable qu'elle vient de vivre : « I went to the pump [...] I wanted no trace of that ungodly pair. When I was clean I walked home naked and burned my clothes in a quiet fire. No one saw me. Like angels, I can be invisible when there is work to be done » (98). De même, dans *The Passion*, suite à sa visite à la maison close en compagnie du cuisinier, Henri se lave avec du savon phéniqué, « washing myself all over with carbolic soap » (12) – généralement utilisé pour désinfecter la peau. Cet acte annonce le gommage de l'événement qui vient d'être vécu. Effectué avec un savon, dont la composition chimique et la racine étymologique du terme anglais, « carbolic », renvoient directement au carbone, le nettoyage propulse discrètement le corps du personnage dans l'invisibilité. De même, en lisant l'historique de l'encre au carbone – l'une des plus répandues dans l'histoire de l'écriture – nous apprenons qu'elle se laisse effacer par un simple coup d'éponge imbibée de noix de galle et qu'à peine révélés, les signes se laissent facilement évacuer :

[De la manière de cacher et de révéler l'écriture] Il s'agit, à notre avis, d'écrire un texte avec de l'encre métallo-gallique très diluée, de manière à ce que les lettres soient très peu visibles, puis de cacher cette écriture par une autre, avec un mélange de charbon et d'eau (très peu tenace) ; lorsque la nécessité de retrouver le premier texte se fait sentir, on efface avec une éponge imbibée d'extrait de galle la seconde écriture, et la première apparaît.<sup>211</sup>

Monique Zerdoun Bat-Yehouda souligne l'aspect éphémère de l'encre au carbone lorsqu'elle déclare que « le mélange liant/noir de carbone ne pénètre pas toujours très bien dans les fibres du papyrus, du parchemin ou du papier, et [qu']un grattage suffit souvent à faire disparaître l'écriture » bien qu'en règle générale, les encres au carbone ne soient « sujettes ni à la réduction, ni à l'oxydation [...] » (15). Nous notons avec intérêt que, dans les romans du corpus étudié, les allusions au carbone et à l'encre se multiplient. Ces références quasi obsessionnelles confirment indubitablement l'aspect illusoire d'une écriture (à l'encre au carbone) prise entre révélation et éradication et scelle ainsi le penchant wintersonien pour la non-fixité et la déconstruction du visuellement constitué. Un vieux proverbe chinois nous confie que « ce n'est pas l'homme qui efface l'encre mais l'encre qui l'efface » (Zerdoun

---

<sup>211</sup> Monique Zerdoun Bat-Yehouda, *Les encres noires au Moyen Âge (jusqu'en 1600)* (Paris : Editions du CNRS, 1983) 199.

Bat-Yehouda 63). Est-ce un hasard si Handel a fréquenté les rives du fleuve chinois Yangtsé, « In Chungking on the Yangtze River, where I spent some years [...] » (*AL* 102), lieu de résidence de Ting-Ksei, « le fameux fabricant d'encre » (Zerdoun Bat-Yehouda 62) ? Lothario insiste-t-il gratuitement sur la ferme visibilité de l'encre, « the ink firm not faded » (*WotB* 155) ? En soulignant sa vivacité ne laisse-t-il pas supposer qu'il pourrait en être autrement sur papier et corps calligraphiés, que l'encre pourrait être « fanée » ? De même, en mêlant encre et corps, *Art and Lies* nous rappelle l'éphémère de la substance : « He [Ruggiero] had never seen a woman's... a woman's... what should he call it? Inkpot? He fingered his pen and thought of Doll Sneerpiece full of red ink » (*AL* 28). « What to do with the parchment? What to do with the bloody ink? What to do with the lines on my body? » (*AL* 63). « Bone and black ink and the dry sands of time » (*AL* 72). Le corps est encrier. Le sang est encre. La mention de la couleur rouge renvoie non seulement au sang qui sillonne momentanément les veines du corps-papyrus mais également au mortel Ruggiero dont le nom porte l'écarlate en abîme. Le rouge des ruisseaux corporels illustre l'écoulement d'une vie vouée à l'évaporation. Le noir de l'encre au carbone annonce le charbon de la calcination. Enfin, en sablier du temps, os et encre rappellent la vaine tentative de retenir les minutes de vie.

L'allusion à l'encre et à son attachement au corps en voie de péremption se fait parfois de manière subtile et détournée. Dans *Art and Lies* par exemple, lorsque Picasso évoque la causticité de la peau de Handel, « [...] naked under the caustic of his skin » (205), nous ne supposons aucun rapport avec l'encre. Cependant, l'étymologie du terme encaustique (du grec *enkauston* et du latin *encaustum*) nous indique qu'*enkauston* dérive du verbe *kaiô* qui signifie brûler et qu'*incaustum/encaustum* fait référence au procédé de combustion. A l'origine, l'*encaustum* désignait « un produit particulier, à rapprocher des peintures utilisées par les peintres et nécessitant l'usage du feu » (Zerdoun Bat-Yehouda 24-27). Bref, jadis, l'*encaustum* n'était qu'une simple peinture à l'encaustique. L'encre serait, par conséquent, « liée à l'action du feu » ce qui confirme, une fois de plus, son lien de parenté avec le carbone, obtenu par calcination. Si, suite à l'évolution des techniques de fabrication de la peinture, les termes d'*enkauston* et d'*encaustum* mirent fin à leur relation avec le feu, ils restèrent solidement ancrés dans la langue : « *Encaustum* aurait donné plus tardivement *encautum* et *incaustum*, d'où dériveraient [...] l'anglais *ynk* puis *ink*, le moyen et bas

allemand *inket*, les diverses formes du vieux français *enque*, *enke*, *enca*, *encquere*, *ancre* et enfin *encre*. [...] La plus ancienne mention du mot *encre* daterait du XIV<sup>e</sup> siècle » (Zerdoun Bat-Yehouda 29-30).

La référence à l'encre et au carbone ainsi que le rite du lavage offrent de précieux indices sur l'acheminement du corps, de l'objet et de l'espace vers l'invisibilité. D'autres éléments tels que la mise en cadre (fenêtres, écrans d'ordinateur, maquillage de l'œil) paraissent tout aussi révélateurs car la délimitation du visible nous donne un aperçu de l'absence environnante et nous propose un avant-goût de la disparition à venir. En effet, le cadre délimite un espace à partir duquel et à travers lequel le regard se penche sur une portion de visible. Cependant, s'il se veut nécessaire à la constitution du regard, il rappelle avant tout la présence d'un extérieur absent, d'un au-delà imaginé mais non « regardable », d'une suite invisible de la scène représentée, vers laquelle l'œil glisse une fois l'observation terminée. Il est évident que l'invisible ne se comprend que par rapport au visible, que la déformation ne s'envisage que par rapport à la formation. C'est la raison pour laquelle, placés devant le tableau et involontairement confrontés au cadre, les personnages wintersoniens insistent sur l'activité visuelle qu'ils ont encore et que, bientôt, ils n'auront plus : « **Through the train window Picasso saw [...]** (AL 83) ; « **From my window I watched him disappear** » (AL 24), « **I looked out of the window** » (TPB 167, passages marqués en gras par nos soins). Dans ces lignes, le cadre de la fenêtre n'a d'autre fonction que de mettre en relief l'élément (visiblement) observé et de rehausser la faculté de vision tant qu'elle peut être exercée. Bref, à l'instar d'une pièce de théâtre produite dans le cadre d'une scène, d'un film dans le cadre d'un écran ou encore d'une photo dans le cadre d'un papier de tirage, l'effet tableau créé par le cadre est un concentré d'intensité visuelle enrobé d'invisible.

La fiction narrative n'est, pour sa part, qu'un tableau à l'intérieur duquel défile un nombre considérable de tableaux secondaires. Le lecteur visualise l'écrit sous forme de diapositives juxtaposées. L'espace du texte n'est autre que le tableau d'une vive exposition ou hypotypose. « Pour [Henri] Morier [...], l'hypotypose est une figure « consistant à décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la

présence, le relief et les couleurs de la réalité »<sup>212</sup>. L'hypotypose produit un effet tableau dans le texte (sans qu'il n'y ait de véritable tableau) alors que l'ekphrasis renvoie à la description d'un tableau précis inséré dans le texte. Tout en se déplaçant sur la toile du tableau romanesque, le regard du lecteur wintersonien se pose parfois sur la description de tableaux réels tels que *Love and the Pilgrim (Love Leading the Pilgrim)* de Edward Burne-Jones (*WotB* 54), *The Sower* de Vincent Van Gogh (*StC* 165), *A Hunt* de Paolo Ucello (*StC* 102) ou sur la description de scènes fictives rendues tableaux représentant personnages, objets, événements, périodes, mensonges et/ou vérités (*StC* 88-90). La mise en relief suggérée par l'hypotypose et l'ekphrasis correspond non pas à une mise en harmonie mais à un dernier gros plan sur le « visiblement observable » avant que la lentille, telle une fleur à la tombée de la nuit, ne se referme et n'engloutisse les derniers contours. Le cadre devient alors zone d'aspiration de la lumière qui se fond progressivement dans ses bordures jusqu'à complète extinction des projecteurs.

Il convient de noter que, lorsque le tableau fictif dévoile un portrait de personnage, l'œil ouvert de l'observateur-lecteur fixe, la plupart du temps, l'œil immobilisé voire fermé du personnage observé ce qui signifie que l'œil en regard ne reçoit aucun regard en retour. L'observation se fait en sens unique puisque la peinture, même fictive, scelle, fige, l'œil des personnages représentés. Il est clair que la fermeture de l'œil observé permet à l'œil ouvert de l'épieur de « survisible » de scruter avec minutie sans être dérangé, sans être vu. Serait-ce en tenue de voyeurs que nous regardons le mieux ? C'est dans les portraits de personnages endormis que cette relation asymétrique d'œil ouvert à œil fermé nous apparaît le plus clairement. Dans *Art and Lies* par exemple, l'œil fermé sert de modèle à l'œil ouvert. Nous assistons à la représentation (mentale) du portrait que Picasso<sup>213</sup> fait de Handel assoupi dans le compartiment du train dans lequel ils voyagent tous deux. La description du corps extérieur et intérieur donnée par la jeune femme est si précise que notre œil suit à distance

---

<sup>212</sup> Louvel 80.

<sup>213</sup> Rappelons à cet effet les lignes de Liliane Louvel sur le rôle de l'onomastique « transgressive » dans le texte-cadre : « [...] le fait qu'un personnage de peintre figure dans un texte narratif, qu'il soit personnage principal ou secondaire, pourra alerter le lecteur sur la qualité picturale de la description lorsqu'elle interviendra. [...] Autre exemple d'utilisation du nom de peintre d'une manière transgressive, Jeanette Winterson, dans *Art and Lies*, nomme sa femme-peintre, Picasso, d'où l'étonnement du lecteur en découvrant la première occurrence de « she » relayant Picasso ». (Louvel 103)

chaque coup de pinceau imaginairement tracé qui dissèque l'individu représenté tel le scalpel du médecin légiste ou du chirurgien (qu'est Handel) :

She looked at him. [...] He was white at the temples, creased in face, his closed eyelids slightly thickened, a purple sheen over the brownish skin. [...] His hands were conical-shaped with long thin fingers [...] His body, even beneath his shirt and loose trousers, was more of bone than of flesh. He was anatomical [...] She thought of him at the autopsy; the neat fibrous squares [...] The teeming symbiosis of muscle and nerve, tissue and fluid [...].<sup>214</sup> (81)

Si, dans *Sexing the Cherry*, la description de Jordan assoupi que nous livre la femme aux chiens se veut moins précise que celle de *Art and Lies*, elle dirige cependant notre regard sur des détails que nous ne retrouverions pas nécessairement sur la toile d'un tableau officiellement exposé : « When he fell asleep I crept across to cover him up with my blankets and I looked at the length of him, his thin wrists and nose like a sharp slope. [...] I realised his face was scarred. [...] As I pulled the cover up to his chin I noticed something glinting round his neck » (*StC* 123).

Ces quelques exemples de mise en image « hyperbolisent » le texte dans lequel ils s'incrument, le rendant « survisible » jusqu'à ce que les montants du cadre de l'après-texte l'expulsent dans l'invisible du « hors scène », du « hors cadre ». En effet, dès que la description de l'image prend fin, le centre du tableau se brouille et la narration délaissée redémarre<sup>215</sup>. Le cadre, déjà discrètement pré-esquissé par l'avant-texte, se verrouille et le visible s'effiloche jusqu'à l'invisible. Le texte-cadre indique alors le « **changement de régime** par [un redémarrage de la narration interrompue] un retour à la ligne, l'ouverture d'un nouveau paragraphe dont l'unité sera constituée par l'iconotexte. Souvent, plusieurs paragraphes seront nécessaires pour accomplir le tout » (Louvel 99). L'exemple qui suit nous permet de constater l'intrusion du tableau réel dans la brèche de la narration et la reprise du récit une fois la faille colmatée :

I [Nicolas Jordan] wanted to thank her for trying to save us, for trying to save me, because it felt that personal, though I don't know why. But when I tried to speak my throat was

---

<sup>214</sup> Notons que le personnage représenté, ou susceptible de l'être, porte parfois la toile du tableau en vêtement : « You were wearing a canvas jacket and I wondered if I could paint you » (*AL* 45).

<sup>215</sup> Il est clair que cette « survisibilité picturale » présuppose une mise en suspension du texte-cadre.

clogged with feelings that resist words. **There's a painting I love called *The Sower*, by Van Gogh. A peasant walks home at evening with a huge yellow moon behind him. The land is strong and certain, made of thick colours laid on with a palette knife. It comforts me because it makes me think that the world will always be here, strong and certain, at the end of a day, at the end of a journey. Brown fields and a yellow moon.** 'Let's burn it', she said. 'Let's burn down the factory.' (StC 165, l'ekphrasis est marquée en gras par nos soins)

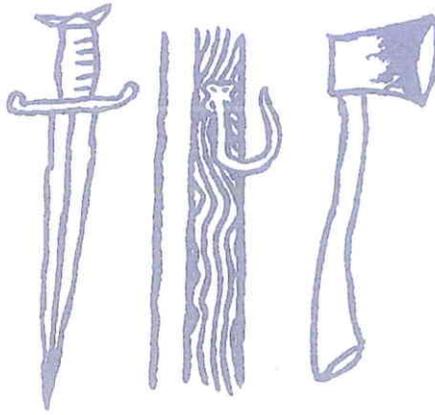
Nous ne pouvons douter de l'effet cadre produit par le texte. Texte qui, par ailleurs, n'est qu'un cadre parmi de multiples autres cadres puisque lui-même encadré par le genre dans lequel il évolue : le roman. Roman qui à son tour se voit consolidé par le titre inscrit sur les pages cartonnées de la couverture et porté par des éléments tels que le sommaire, le prologue (tel est le cas dans *Gut Symmetries*), et/ou les annexes (par exemple l'extrait de partition musicale à la fin de *Art and Lies*). Les chapitres, quant à eux, sont maintenus en forme et rehaussés par les sous-titres ou, comme nous l'indique judicieusement Liliane Louvel, par « les blancs intra-capitulaires et inter-capitulaires » (Louvel 99). Selon elle, le « blanc textuel joue [...] le rôle de signal, puisque le fond de la page fait signe en direction du lecteur lui indiquant que la figure va faire irruption ou qu'elle va disparaître » (Louvel 99). Le blanc sur la page, ou intercalé entre les pages, ferait ainsi office de cadre. Au détour d'un virage, il rehausserait proleptiquement l'échantillon d'un visible à venir tout en avertissant l'œil de ses limites d'observation. Bref, le cadre « effectue [bien] le passage de l'entre-deux » (Louvel 97). Jusqu'à l'arrêt du regard, jusqu'à la reprise de la narration qui met fin à la digression visuelle, il agit en frontière entre « survisible » et invisible. L'œil papillote sans répit et se heurte à l'obstacle que le cadre représente.

Il est, dans la fiction wintersonienne, des cadres légèrement plus insolites tels que, par exemple, le cadre (en mascara) dessiné autour de l'œil de Gail Right (*WotB* 148). Délaissant le miroir de poche qui lui renvoie le tableau de son enveloppe charnelle, l'œil de Gail entre en collision avec la barrière érigée par le maquillage et se met à loucher : « Gail was doing her make-up in a pocket mirror. 'Not a vice I hope?' she said squinting under her eyeliner » (148). Dans *The Passion*, la perte de l'œil d'Henri à la guerre, « I lost an eye at Austerlitz », et la diminution du pouvoir télescopique de Patrick, « never sees much past the next bottle », illustrent l'originalité d'une mise en cadre qui impose une délimitation à l'œil unique, voire aux yeux affaiblis, et restreint ainsi fortement le champ visuel des personnages (79).

C'est Liliane Louvel qui, une fois de plus, attire notre attention sur le rôle et l'importance du cadre graphique. D'après elle, ses signes encadrent des séquences de narration et nous remémore l'étroite relation entre textuel et pictural (Louvel 100) (sans toutefois oublier l'absence qui les entoure). Cette remarque nous semble tout à fait digne d'intérêt puisque les romans de Jeanette Winterson ne se limitent pas à d'occasionnels iconotextes. Au contraire, ils utilisent l'iconographie de manière répétitive et se muent par ce biais en « iconoromans ». Comme nous l'avons déjà fait remarquer dans le chapitre sur la mise en suspension, à chaque changement de narrateur et de tableau fictif, *Sexing the Cherry* grave un dessin d'ananas ou de banane (à moitié épluchée). Le lecteur ne tarde pas à associer Jordan à l'ananas et la femme aux chiens à la banane. L'explication est simple : Jordan ramène le premier ananas à la Cour d'Angleterre (*StC* 117, 155) et la femme aux chiens emmène l'enfant Jordan contempler la première banane exhibée sur la place publique par le botaniste Thomas Johnson (*StC* 4). Quant au deuxième récit, situé en plein XX<sup>e</sup> siècle, il vient se greffer au récit du XVII<sup>e</sup> et introduit deux (nouveaux) personnages dans la fiction : un homme, Nicolas Jordan, et une femme, sans identité précise. Les interventions narratives de ces deux protagonistes, répliques de leurs ancêtres romanesques, sont précédées des mêmes fruits. Seule différence : l'ananas est coupé en deux dans le sens de la longueur et le bout supérieur de la banane, toujours à moitié épluchée, sectionné<sup>216</sup>. Aux fruits viennent s'ajouter les douze petites princesses flottantes, « the twelve dancing princesses » (*StC* 44), les outils d'exécution du roi sertis de leur date d'entrée en service, 1649 (*StC* 63), les caractères en italique habillant l'histoire de l'école de danse de Fortunata (*StC* 76), et enfin le bateau miniature, à la crête de vagues déchaînées par les flots, annonçant les activités marines de Nicolas Jordan (*StC* 125).



<sup>216</sup> Coupure qui, par ailleurs, n'est pas innocente. Les liens du passé sont ainsi concrètement rompus. De même, l'envolée des douze princesses illustre la libération du joug terrestre (et social). Quant aux outils tranchants, destinés à l'exécution du roi, ils symbolisent la fin de la monarchie. Le cadre graphique met l'H/histoire en anamorphose.



The Story of the Twelve  
Dancing Princesses



Jeanette Winterson, *Sexing the Cherry*. 1989. New York: Vintage International, 1991.  
Reproduit avec l'aimable autorisation du Bureau de Jeanette Winterson. [www.jeanettewinterson.com](http://www.jeanettewinterson.com)

Les couvertures des livrets intermédiaires auxquels nous avons déjà fait référence meublent les blancs intercapitulaires. En d'autres termes, ils consolident le montant du cadre. Ils en obscurcissent la couleur, le rendant ainsi plus stable, plus fort, plus à même de marquer le contraste entre ce qui se doit d'être regardé et ce qui ne peut (plus) être discerné. « The Story of the Twelve Dancing Princesses » (*StC* 45), « The *Entire and Honest* Recollections of a Bawd – *Finale* »<sup>217</sup> (*AL* 165), « The Cells, Tissues, Systems and Cavities of the Body » (*WotB* 113) ou encore l'histoire de Francesca da Rimini et de Paolo annoncée par le sous-titre *View as icon* dans *The PowerBook* (121) nous en offrent de superbes exemples. *The PowerBook*<sup>218</sup> est sans aucun doute le roman le plus iconographique, le plus encadré, de tous les romans de Jeanette Winterson. Il compte vingt-cinq chapitres. Chaque sous-titre est coiffé d'un symbole graphique : livre, tulipe en forme de trou de serrure, cœur encadré, message « embouteillé », visage de sainte aux yeux fermés – le titre est *View* (*TPB* 85) –, bougie, Tour Eiffel miniature, enveloppe ouverte avec œil à l'intérieur, sablier, montre ou encore sifflet en forme de coquillage. Ce nombre impressionnant de cadres, enchevêtrés les uns dans les autres, laisse supposer une infinie multitude de fenêtres plus ou moins visibles. En ouvrant les battants de la première couverture, le lecteur enjambe la fenêtre romanesque et se retrouve face à la fenêtre du sommaire, puis à celle des chapitres, puis à celle des blancs de page etc. Le fait qu'une fenêtre en cache toujours une autre ravive le sentiment d'illusion dans lequel nous continuons, apparemment, à nous déplacer. Nous ne pouvons oublier que derrière le premier visible se dissimule un deuxième visible et qu'au-delà d'un premier invisible se blottit un deuxième invisible. Nous ne pouvons oublier car nous savons. Nous savons car nous entrons concrètement, physiquement, dans le cadre et que nous ne restons plus inertes devant la sage et harmonieuse surface. Nous la perçons, la brisons, la traversons pour toucher ce qui se réfugie derrière. Il y a autant de fenêtres qu'il y a de vies, nous confie la narratrice de *The PowerBook* :

There are so many lives packed into one. The one life we think we know is only the window that is open on the screen. The big window full of detail, where the meaning is often lost among the facts. If we can close that window, on purpose or by chance, what we find behind is another view. This window is emptier. The cross-references are cryptic. As

---

<sup>217</sup> Notons ici la grosseur croissante des caractères (ainsi que leur type).

<sup>218</sup> Editions Jonathan Cape (Londres, 2000).

we scroll down it, looking for something familiar, we seem to be scrolling into another self – one we recognise but cannot place. The co-ordinates are missing, or the co-ordinates pinpoint us outside the limits of our existence. If we move further back, through a smaller window that is really a gateway, there is less and less to measure ourselves by. We are coming into a dark region. A single word might appear. An icon. The icon is a private Madonna, a guide, an understanding. Very often we remember it from our dreams. ‘Yes,’ we say. ‘Yes, this is a world. I have been here.’ It comes back to us like a scent from childhood. These lives of ours that press in on us must be heard. (*TPB* 103)

Illusion il y a encore car, par l’intermédiaire du cadre, le tableau dompte le regard et trompe l’œil : « Ce tableau [*Les ambassadeurs* de Hans Holbein, 1533] n’est rien d’autre que ce que tout tableau est, un piège à regard »<sup>219</sup> – d’où la nécessité de démonter voire de gommer le mirage projeté. Si l’image mirage du tableau dans le texte enjambe les montants d’un premier cadre et bascule dans l’invisible, le visible de l’histoire contée par les mots vacille à son tour dans l’effacement qu’appelle le paradoxe. Autant la vérité, ou ce qui est présenté comme tel, révèle à la lumière, autant le mensonge, ou ce qui remet cette même vérité en question, obscurcit. « What we have told you is true, although it is not » (*StC* 106). Le mot enfanté, porteur d’idée, est sans cesse contredit, et par là même effacé, tel un mot encombrant qu’une population tout entière s’applique à éradiquer : « Their words, rising up, form a thick cloud over the city, which every so often must be thoroughly cleansed of too much language » (*StC* 11).

Autant la scène ouvre le « représenté » au regard, autant la tombée du rideau ou, pire, la soudaine fermeture des théâtres (*StC* 23) dérobe le visible à l’œil du spectateur. Comme nous le rappelle Elisabeth Angel-Perez dans son article « Le théâtre anglais contemporain : la scène impudique »<sup>220</sup>, « le théâtre, lieu de renversements [...], a vocation à donner à voir (« thea » signifie la vue) ce qui ne s’exhibe pas naturellement (sinon, quel besoin y aurait-il de faire du théâtre ?) » (5). La cécité des spectateurs qu’entraîne la fermeture des théâtres par les puritains ne reste certes pas impunie puisque la femme aux chiens y répond par l’arrachage d’yeux et de dents. Suite au sermon prononcé par un prédicateur en habit religieux, « an eye for an eye and a tooth for a tooth. [...] you must go in secret and quiet, and gouge out your enemies’ eyes when you see them, and deprive them of their teeth if they

---

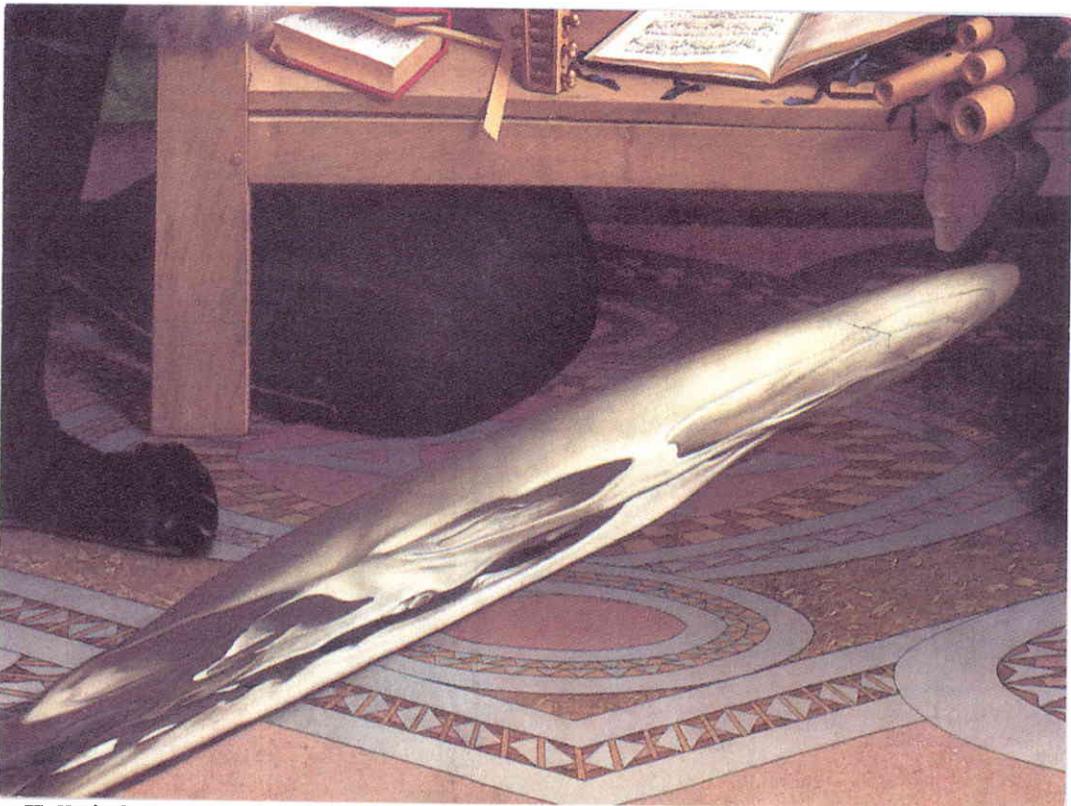
<sup>219</sup> Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973, Paris : Seuil. 1990) 102.

<sup>220</sup> Elisabeth Angel-Perez, « Le théâtre anglais contemporain : la scène impudique », *Etudes britanniques contemporaines* 21 (2001) : 5-16.



**Hans Holbein le Jeune, *Les ambassadeurs*, 1533.**  
The National Gallery, London.

Reproduit avec l'aimable autorisation de Madame Rebecca Staffolani, The National Gallery.



**Hans Holbein le Jeune, *Les ambassadeurs* (détail), 1533.**  
The National Gallery, London.

Reproduit avec l'aimable autorisation de Madame Rebecca Staffolani, The National Gallery.

have them » (*StC* 92), elle se jette sur les passants (puritains) et revient avec cent dix neuf globes oculaires et deux mille dents en poche. Au gommage du visible de scène, causé par la fermeture des théâtres, succède donc un effacement du visible de rue (l'œil est arraché). Celui qui a subi l'effacement efface à son tour. Celui qui a effacé se voit expédié dans l'invisibilité des ténèbres :

I [the Dog-Woman] had only a little way to walk home, and hardly expected to find such an early opportunity to exercise my calling. Hearing a horse behind me I moved to one side, but not soon enough to escape the touch of a whip. I turned in a fury and saw it to be a pock-marked, leather-faced, drab-witted ancient, got up in grey with a flat lace collar too big for modesty. I pulled him from his horse and popped his eyeballs with my thumbs, and then, forcing open his jaw as I would to get a chicken bone out of a dog, I loosened his teeth with my heel and soon had them mostly out and wrapped up in his own handkerchief. By the time of the full moon I had done gallantly, I thought, and went to the meeting to hear stories of injury and revenge. I was suspicious to see that no one had brought any trophy of their right-doings, and so, as an encouragement, I tipped my sack of takings over the floor. I had 119 eyeballs, one missing on account of a man who had lost one already, and over 2,000 teeth. [...] The preacher asked me to be less zealous in the next fortnight or, if I could not be, at least to leave my sack at home. [...] I did not stay for refreshments. I set off alone and fed the eyeballs to my dogs and used the teeth as drainage for my watercress bed. (*StC* 92-93)

Etape préliminaire à un effacement complet ou fixation définitive d'une surexposition ineffaçable, le cadre répond à ce que l'œil déclare priorité au moment du regard. Face au tableau encadré, nous sommes soit en plein visible soit aux portes de l'invisible. Comme chacun le sait, le verre moitié plein est également moitié vide. Tout dépend de l'intérêt porté à l'un ou à l'autre. Tout dépend, une fois de plus, du point de concentration choisi. Tout reste « wintersonniennement » relatif. Le principal est de ne jamais considérer l'un sans l'autre, de toujours comprendre l'un dans son rapport et dans son opposition avec l'autre : il n'y a pas de dislocation sans « survisibilité » préalable et il n'y a pas d'exposition harmonieuse qui ne soit suivie de déformation.

Tournons-nous désormais vers un autre type d'effacement fréquemment rencontré dans les romans de Jeanette Winterson, à savoir le déguisement. L'enveloppement du corps dans les différentes substances de ce qui devient déguisement une fois endossé nous renvoie directement à la notion de carnaval dont l'étymologie nous conduit jusqu'à l'italien « carnevale » qui, à son tour, nous mène jusqu'à « carne levare », c'est-à-dire « ôter la

viande ». A l'origine, l'expression désignait Mardi Gras, veille du Carême et dernier jour de consommation carnivore avant le jeûne. La filiation du terme « carnaval » avec le verbe « ôter » implique que le retrait ou effacement précède l'ajout ou visibilité voire « survisibilité » (et inévitablement lui succédera). Ce n'est pas l'endossement du déguisement, du nouveau visible, mais la suppression du premier habit, effacement du précédent visible, qui importe. Supprimer signifie démonter ce qui était jusqu'au moment où l'habit est endossé. Ainsi, le déguisement devient l'instrument par lequel la cassure se fait. L'élément masqué se retrouve supplanté par une substance active qui, à son tour rendue visible, agit sur la perception de l'environnement extérieur et plonge ce qu'elle détruit dans une léthargie immédiate. Bref, dans la phase du déguisement, le corps d'origine se trouve broyé dans le corsage (corps-sage) d'un masque-nouveau corps.

Dans les romans de Jeanette Winterson, la substance ajoutée ne se limite en aucun cas au vestimentaire traditionnel. La pulvérisation d'odeurs chimiques, « The thick sweet smell the housemaid disguised with aerosols and furniture polish » (*AL* 159), intervient tel un cache pour odeurs plus naturelles. Dans *Sexing the Cherry*, Nicolas Jordan, soucieux de partager les sensations de l'explorateur du XVII<sup>e</sup> siècle ayant ramené le premier ananas à la Cour d'Angleterre, se drape dans l'odeur du fruit qu'il conserve dans sa chambre jusqu'au jour où sa mère retrouve l'ananas pourri sous son lit (128). Dans *The Passion*, la consommation malade de poulets, à laquelle Napoléon s'adonne avec voracité, finit par imprégner le corps de l'Empereur de l'odeur de volailles (151). Ce n'est plus lui que l'on voit, c'est son odeur que l'on sent. De même, la couche de peinture-camouflage dont Picasso s'enduit avant de fuir la sphère familiale devenue irrespirable annihile l'âme et le corps trop longtemps violentés moralement et physiquement par le triangle père-mère-frère<sup>221</sup>. L'évanouissement, simulé ou réel, derrière lequel se réfugie l'homme du train dans *Art and Lies* (125) ou l'anesthésie générale dans laquelle plonge le patient – contraint par l'intervention chirurgicale à quitter son état conscient qui ne l'empêche cependant pas d'entendre et d'écouter ce que le monde extérieur continue à énoncer –, « Under general anaesthetic the patient can hear everything » (*AL* 125), attestent les multiples formes que le déguisement

---

<sup>221</sup> Que la peinture habille le corps n'étonne guère puisque la « peinture est l'art des corps parce qu'elle ne connaît que la peau, elle est peau de part en part ». Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Paris : Editions Métailié, 2000) 17. La peau est peau du corps, peau de la toile, elle-même peau animale.

emprunte dans la fiction wintersonienne. De même, l'identité sociale, voire sexuelle, et le rôle joué par les personnages le temps de quelques lignes peuvent agir comme effaceurs de visible. Dans les romans de Jeanette Winterson, toute identité sexuelle ambiguë fonctionne en masque. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre sur l'imaginaire public, les personnages affectionnent le travestissement et l'androgynie : tel le chirurgien Handel dans *Art and Lies* dont les gants et le masque voilent son identité de prêtre, « We were the ones in ritual gloves and masks carrying the sacred surgical steel » (*AL* 8), telle Villanelle qui, dans *The Passion*, se promène en costume d'officier dans les rues de Venise ou prend son service au casino habillée en homme, « I took to working double shifts at the Casino, dressing as a woman in the afternoon and a young man in the evenings » (*TP* 62), telle Ali, dans *The PowerBook*, dont les parents greffent une tige et des bulbes de tulipe sur ses parties génitales pour faire d'elle ce qu'elle n'est pas et aurait dû être, « a woman who becomes a man by means of a little horticultural grafting » (*TPB* 12). Le masque du travestissement ou du surmembrement n'est autre que ce qu'Ute Kauer appelle « mask of gender ambiguity » ou « mask of a gender-free persona »<sup>222</sup>.

A un niveau plus traditionnel, le personnage wintersonien ôte un costume vestimentaire – rubans, turbans, fourrures et chevelures aux arabesques et spirales baroques – pour se draper dans un tissu secondaire plus excentrique. La peau embarrassante est recyclée en toile porteuse d'espoir. La suppression déformante du « jusqu'alors vu et connu » par le truchement du déguisement délivre de l'apparence de base. Bref, les nouveaux vêtements dans lesquels les personnages wintersoniens s'enroulent et se lovent se muent en une peau publique livrée au regard extérieur. Effacée par le port du textile ou autre substance, l'enveloppe charnelle d'origine quitte l'harmonie du trompe-l'œil et rejoint le degré zéro de la cassure<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> Ute Kauer, « Narration and Gender: The Role of the First-Person Narrator in Jeanette Winterson's *Written on the Body* », *I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998) 41.

<sup>223</sup> Nous connaissons l'attachement de Jeanette Winterson pour le zéro : « zero temperature » (*TP* 45), « zero winter » (*TP* 77), « zero ground » (*AL* 111), « year zero » (*TPB* 202).

Ajoutons que vidé de ses entrailles, le corps peut à son tour être porté en masque. Il arrive que, pulvérisée par le trou noir<sup>224</sup> d'une galaxie environnante, la matière du corps wintersonien « s'auto-engloutisse » tel le *trou noir* d'un corps qui « s'effondre de lui-même en lui-même » « à l'inverse d'un big bang » (Nancy 66). N'est-ce pas Paracelse qui, dans le prologue de *Gut Symmetries*, déclare, via la voix du narrateur : « The galaxa goes through the belly [...] The zodiac in the sky is imprinted in the body » (4) ? Le corps du personnage wintersonien se laisse « sidérer » et happer par des constellations absorbantes : « Star-dust that we are, will death lose its sting? Theoretically there will be no death, only an exchange of energy into what is likely to be another dimension » (*GS* 4). Dénudé, dépouillé, démasqué, le corps commence à être porté tel une peau d'âne, « Pour vous rendre méconnaissable / La dépouille de l'Ane est un masque admirable / Cachez-vous bien dans cette peau / On ne croira jamais, tant elle est effroyable, / Qu'elle renferme rien de beau »<sup>225</sup>, tel une coquille de bernard-l'ermite délaissée lorsque devenue encombrante, « I leave my body where it is, in conversation or at dinner, and walk through a series of winding streets to a house standing back from the road » (*StC* 11), tel un vêtement, « my body is the shape of my clothes and nothing more » (*AL* 182), « your real self will be wearing body suits » (*WotB* 97), « Undress. Take off your clothes. Take off your body. Hang them up behind the door. Tonight we can go deeper than disguise » (*TPB* 4).

Rappelons une fois de plus que chez Jeanette Winterson, corps et texte aiment à se confondre, « The alphabet of my DNA shapes certain words » (*TPB* 4), et que si le corps est masque effaceur, le texte ne peut que le devenir. Contrairement à ce que Jean-Luc Nancy affirme – « le corps, sans doute, c'est *qu'on écrit*, mais ce n'est absolument pas *où* on écrit, et le corps n'est pas non plus ce qu'on écrit – mais toujours ce que l'écriture *excrit* (Nancy 76) – le corps du personnage wintersonien est non seulement le lieu de l'écriture, « où on écrit » visible et invisible, mais encore l'essence de tout écrit, « ce qu'on écrit ». Le corps est à la fois livre visible et invisible. Corps textuel ou cor-(tex)-tuel. Dans *Art and Lies* par exemple, Doll, parle des pages de l'être aimé, « pages of that gentleman » (6), des marges sur

---

<sup>224</sup> Au sujet de l'entropie et de son influence dans la fiction britannique contemporaine voir *Fiction et entropie* (textes réunis par Max Duperray), (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1996) et en particulier l'article de Frédéric Regard, « Bowing Down Before The Great God Entropy: postmodernisme, désir et mysticisme » : 25-49.

<sup>225</sup> Charles Perrault, *Contes. Peau d'Ane* (Paris : GF-Flammarion, 1991) 227.

lesquelles ses doigts aiment glisser, « to run my fingers down his margins » (6), et exprime le souhait de voir ses vêtements et sa chair se transformer en parchemin, « if my clothes were vellum, and my flesh, parchment, he would take me in both his hands » (7). Un autre passage associe le contour des yeux à la terza rima, suspend un quatrain au menton et un sonnet sur chaque sein. Pour couronner le tout, les mains abritent une villanelle (AL 63). Dans *Written on the Body*, le corps de l'amante déchiffre le corps de l'aimée tout en y apposant de nouvelles inscriptions. Le texte se tatoue sur la peau. Le texte nouveau recouvre et efface le texte ancien. Le corps n'est que palimpseste (*WotB* 89). Corps textuel ou cor-(tex)-tuel.

Cœur et corps battent au rythme du texte. Ne parvenant pas à « textualiser » son corps, Doll enfante le texte. Les œuvres de Sappho émergent de l'intimité de son jardin secret, « the Doll had pointed to the fork between her legs, where she said, such things [the works of Sappho] were kept » (AL 29). En lisant ces lignes, le lecteur a l'impression d'assister au rejet du texte par la bouche maternelle du bas<sup>226</sup>. En lisant « There is a story trapped inside your mouth » (*WotB* 117), le lecteur comprend que le texte peut également être malaxé dans la bouche du haut. Bref, cousu dans la chair puis recraché, le texte wintersonien prend peu à peu forme de corps. Rappelons que Geoffrey Harpham, dans *On the Grotesque*, compare le texte littéraire (et le masque grotesque) à une membrane perméable que le monde (extérieur) traverserait pour pénétrer le moi de l'auteur (Harpham 113). En d'autres termes, le texte reproduit les parois, les membranes, intérieures d'un corps (d'un esprit et d'une âme) exploré(s) le temps d'une lecture. Chez Jeanette Winterson, le corps envahit (et en quelque sorte occulte) le roman dès le titre : *Written on the Body*, *Gut Symmetries*, *Sexing the Cherry* et enfin *The PowerBook*, écho du film de Peter Greenaway, *The Pillow Book* (1996), dans lequel l'écriture sur le parchemin-corps est avidement pratiquée.

L'osmose corps-texte-corps s'explique par l'extrême malléabilité du texte et du corps. Dans *The PowerBook*, l'histoire laisse les mains de l'auteure façonner ses contours : « It [the story] may change under my hands » (26). Dans *Written on the Body*, ce sont les mains de l'amante, Louise, qui aime les hiéroglyphes tatoués sur la peau de l'aimée et, telles une poudre de carbone, les change en signes lisibles avant de les effacer à nouveau. Ce texte qui,

---

<sup>226</sup> En référence au terme allemand « Muttermund », bouche maternelle, désignant le col de l'utérus.

simultanément, se fond dans et émerge de la chair, agit lui aussi comme masque et se retrouve, bien évidemment, à son tour masqué. Kyrielle d'histoires bâties sur mesure pour la lectrice de la page ou de l'écran, communément appelé déguisement (TPB 27), le texte romanesque éradique généralement un texte plus « intérieur » que lui et se laisse masquer par un texte plus extérieur. Citons, en guise d'exemple, l'irruption de mots étrangers, déjà évoquée dans le chapitre sur la suspension du baroque, qui voilent et volent une portion de sens au lecteur sans connaissance en langues étrangères. Dans *Art and Lies* se mêlent termes italiens, « sotto voce » (115), allemands, « aussichtspunkt » (173), français, « le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » (30), et latins, « res ipsa loquitur » (179). Le voilage du mot dans la langue d'origine peut être perçu à la fois comme mise en interrogation et comme censure de ce même mot, c'est-à-dire comme broyage du premier élément lexical donné. L'emprunt est une subtile insertion d'invisible que le lecteur unilingue peut très bien ne pas détecter. Ainsi, sans prévenir, le texte risque de devenir lacunaire au fil des pages.

Jetés dans la censure de l'invisible, les mots se font silence. S'il n'est pas aussi courant que l'exagération, le non-dit, ou plus exactement l'éradication du « jusqu'alors dit », se rencontre plus souvent que les apparences ne le laissent croire. Il ne s'agit pas uniquement de mots sous-jacents, recouverts de nouveaux tissus textuels, emprunts de langues étrangères, mais également de ce que Marie-Christine Lemardeley-Cunci<sup>227</sup> appelle « ellipses temporelles » (65). Le terme d'ellipse, absence le temps d'une pause, convient tout à fait aux « blancs » rencontrés dans la fiction wintersonienne. Les ellipses ne se limitent bien évidemment pas au temporel et nous étirerons volontiers le concept au substantiel, au généalogique<sup>228</sup> et au sociohistorique. Mais commençons par l'ellipse temporelle que nous définissons comme étant un bloc de temps vide entre un premier et un deuxième passages. Le fait, par exemple, que, dans *Sexing the Cherry*, la première partie de la narration se déroule en 1630 (16), la deuxième en 1649 (65), la troisième en 1661 (117), la quatrième au XX<sup>e</sup> siècle (127) et la dernière en 1666 (165) constitue un ensemble d'ellipses temporelles à durée variable (respectivement dix-neuf, douze et trois cent quarante ans). En référence à *Sexing the Cherry*,

---

<sup>227</sup> Marie-Christine Lemardeley-Cunci, « Texture du silence dans l'œuvre d'Adrienne Rich », *Etudes anglaises* 1 (1991) : 62-78.

<sup>228</sup> Marie-Christine Lemardeley-Cunci fait, pour sa part, référence aux « silences généalogiques » et non aux ellipses (73).

Christine Reynier évoque un espace-temps en mouvement, un moment d'énonciation refusant toute linéarité. Elle écrit : « En six pages, le moment d'énonciation change deux, voire trois fois : il est tantôt contemporain des événements évoqués, tantôt postérieur, et ce sera le cas dans tout le roman » (Reynier, « L'art paradoxal » 188). Un phénomène similaire se retrouve dans *The PowerBook* où le premier épisode conté se situe en 1591 (10) et le deuxième à la fin du XX<sup>e</sup> siècle (25). De même, l'ellipse temporelle flotte, de manière plus originale, entre les trois personnages clés de *Art and Lies* et leurs patronymes historiques : Handel, Picasso et Sappho. S'ils nous offrent le récit de leur histoire depuis le XX<sup>e</sup> siècle, leurs noms nous font remonter le fil de l'Histoire jusqu'à l'Antiquité (Sappho) et laissent d'invisibles « blancs » entre les époques auxquelles ils nous renvoient : Antiquité (Sappho), XVIII<sup>e</sup> siècle (Handel), XX<sup>e</sup> siècle (Picasso). Il est intéressant de constater que, si la non-fixité du moment d'énonciation est l'une des caractéristiques principales de la fiction britannique contemporaine – et que par ce biais Jeanette Winterson ne se distingue pas de ses homologues – elle peut s'exprimer sous une autre forme que celle que nous rencontrons dans l'œuvre wintersonienne. Dans les romans de Peter Ackroyd par exemple, le moment d'énonciation ne change qu'au carrefour des chapitres. La séparation est, la plupart du temps<sup>229</sup>, parfaitement nette. Dans *The House of Dr Dee*<sup>230</sup> ou dans *Hawksmoor*<sup>231</sup>, le lecteur entre dans deux ères temporelles consécutives : chacun des récits « saute » un chapitre avant de se représenter à la lecture. Le lecteur peut, ou pourrait, lire l'un indépendamment de l'autre (ce qui, chez Jeanette Winterson, de par la structure entretissée de l'espace-temps qu'elle propose, reste quasi impossible. Dans le meilleur des cas, les récits sont, à l'intérieur d'un même chapitre, séparés par de petits symboles iconographiques).

Il est clair que toute ellipse temporelle s'accompagne d'une ellipse substantielle (en rapport avec l'espace et la matière d'énonciation). En effet, le temps ne peut changer que si l'espace et la matière suivent. Notons que, en revanche, l'espace et la matière peuvent varier sans que le temps d'énonciation ne bouge. Aussi, à l'intersection des chapitres, l'ellipse substantielle

---

<sup>229</sup> La fiction ackroydienne fait parfois exception à sa propre règle. Dans le dernier chapitre de *The House of Dr Dee* par exemple, nous nous retrouvons brusquement, en l'espace d'un seul paragraphe, dans le récit du chapitre précédent (273). Mais ce type d'exception semble rare.

<sup>230</sup> Peter Ackroyd, *The House of Doctor Dee* (1993, London: Penguin, 1994).

<sup>231</sup> Peter Ackroyd, *Hawksmoor* (1985, London: Penguin, 1993).

impose-t-elle un fossé de silence à la diégèse de départ et coule une dalle d'invisibilité entre les narrateurs de la première mi-temps et ceux de la deuxième. Dans *The Passion* par exemple, Henri règne sur la narration du premier chapitre, *The Emperor*, mais reste totalement absent de la deuxième partie<sup>232</sup>, *The Queen of Spades*, dominée par Villanelle dont il ne fera connaissance que dans le chapitre suivant. De même, dans *Art and Lies*, si Handel, Picasso et Sappho se cantonnent dans les chapitres qui leur sont attribués, il est clair que, malgré les diverses allusions qui laissent supposer au lecteur qu'ils voyagent à bord du même train, ils ne se rencontrent réellement que dans les dernières lignes du roman. Cette évolution en parallèle, sans véritable croisement, instaure un *vacuum* substantiel entre les individus.

Il est évident que la structure romanesque wintersonienne favorise le recours à différents types de déclencheurs (d'ellipse substantielle) et que, comme c'était le cas pour l'ellipse temporelle, le changement de chapitre n'est que l'un d'entre eux. Si les trois protagonistes de *Art and Lies* se confinent bel et bien aux chapitres qui leur sont attribués, certains personnages secondaires, tels que Doll Sneerpiece, s'approprient volontiers l'espace d'énonciation de l'un ou de l'autre avant la fin officielle du chapitre en question. Dans ce cas de figure, la première substance diégétique exposée subit une fracture particulièrement violente. Le lecteur est averti par une seule ligne blanche postée entre deux paragraphes. Dans *Sexing the Cherry*, ce sont les symboles iconographiques – évoqués quelques paragraphes plus haut – que le lecteur met rapidement en rapport avec les personnages du roman ou avec l'histoire à laquelle ils appartiennent, qui vampirisent la substance textuelle, la projettent dans l'effacement et assurent ainsi la transition.

L'ellipse sociohistorique est, quant à elle, admirablement représentée par l'exil, brutal effaceur de visible, dans lequel les personnages wintersoniens plongent occasionnellement. Pensons à Napoléon et à Henri contraints à l'isolement dans *The Passion* (133), à Uta et à Samuel qui – nous l'apprenons dans *Gut Symmetries* – ont été forcés de quitter leurs pays et continent (77), aux Rossetti (parents de Jove), Italiens émigrés aux USA (97), ou encore à la Reine Henrietta et à son fils, Charles II, maintenus en exil, en France, jusqu'à la restauration

---

<sup>232</sup> L'ellipse substantielle « touchant » Henri dans le deuxième chapitre de *The Passion* implique une mise en visibilité de Villanelle. La disparition de l'un renforce la présence de l'autre. Voir à cet effet les paragraphes sur les pouvoirs focalisateurs de la fiction wintersonienne. Cette constatation prouve, une fois de plus, l'interdépendance de la révélation et de l'effacement.

de la monarchie en 1660 (*StC* 24, 65). Notons qu'à l'ellipse « temporelle » Marie-Christine Lemardeley-Cunci oppose un silence « généalogique » (Lemardeley-Cunci 73). Il est tout à fait intéressant de souligner ce glissement de terminologie (d'ellipse à silence) qui, par ailleurs, reste quasi inexplicé par l'auteure. D'après elle, le « silence généalogique » correspond à des zones de silence transportées d'une génération à l'autre : « 'Grandmothers' dans *A Wild Patience Has Taken Me This Far* [d'Adrienne Rich] (1981) trace un portrait des deux grands-mères toutes deux porteuses de silences que leur petite-fille ne peut déchiffrer qu'après leur mort. [...] Les silences généalogiques [...] semblent le moteur d'une écriture qui veut non pas remplir de bruit le silence mais défaire l'inertie des images préfabriquées et des discours appris par cœur » (Lemardeley-Cunci 72-73). L'écriture du silence est une écriture d'effacement voire de démontage. En marquant la différence entre silence et ellipse, Marie-Christine Lemardeley-Cunci tient peut-être à souligner la neutralité de l'ellipse et à préciser l'inédit du silence. Il est vrai que l'ellipse n'est qu'un vide banal, généralement subi, alors que le silence est un vide de tonalité lexicale (et sémantique) judicieusement calculé. Par l'ellipse, nous « sautons » à l'élément suivant sans savoir ce que « l'entretemps » nous aurait réservé si nous l'avions vécu. Par le silence, en revanche, nous étouffons volontairement les dires d'un présent pleinement vécu. Tout silence est ellipse. Toute ellipse n'est pas nécessairement silence. Les silences s'entendent et se rencontrent de temps à autre dans la fiction wintersonienne. Dans *Sexing the Cherry* par exemple, fils et mère préfèrent le silence aux mots : « We never talked much. She is silent, the way men are supposed to be » (114) ; « On our way back to London Jordan apologized to me for talking so little. 'It was never my way,' he said, 'nor yours either' » (154). Dans *Art and Lies*, Picasso et sa mère flottent dans un nuage de non-dit : « There has been an offering of silence. She is silently chopping the meat. I am silently cutting the vegetables » (154).

Toutefois, aussi présent soit-il dans les romans wintersoniens, le silence généalogique se différencie clairement de ce que nous choisissons d'appeler ellipse généalogique. Cette appellation fait non pas référence à la zone de silence transportée d'une génération à l'autre mais à un maillon manquant de la chaîne ancestrale. Si, par exemple, nous nous penchons sur la situation de l'orphelin, nous observons que, son passé familial ayant été gommé dès la naissance, il s'inscrit dans une lignée fraîchement éclosée et uniquement tournée vers l'avenir. Dans *Sexing the Cherry*, ce type d'ellipse se rencontre à plusieurs reprises. Au début du

roman, la femme aux chiens recueille un bébé (Jordan) abandonné sur les rives de la Tamise (3). Quelques années plus tard, Jordan, botaniste explorateur, s'adonne à la greffe de fruits et crée des végétaux sans attache : « Grafting is the means whereby a plant, perhaps tender or uncertain, is fused into a hardier member of its strain, and so the two take advantage of each other and produce a third kind, without seed or parent » (84). Il nous confie également que sa mère adoptive est, elle aussi, orpheline (86) – notons à cet effet que cette révélation n'est pas confirmée par la femme aux chiens puisqu'elle se vante d'avoir tué son père désireux de l'exhiber dans les foires (122). Il serait faux de croire que le maillon manquant de la chaîne familiale renvoie uniquement au passé des ancêtres. Il peut tout à fait signaler un manque à venir. Les parents d'enfants mort-nés, par exemple Sir Jack et sa femme dans *Art and Lies* (158), se retrouvent sur un chemin sans progéniture. En effet, le gommage d'un signe de vie qui n'a pas eu le temps d'exister efface prématurément leur projection dans le monde de demain. L'enfant du silence, « stillborn child » (*AL* 158), efface une partie de leurs corps et âmes physiquement en vie mais mentalement morts depuis longtemps : « Jack Hamilton had made sure that his wife was dead before he married her » (158). En d'autres termes, l'ellipse généalogique tait ce qui aurait pu être mais n'a jamais été ou ne sera jamais.

A toutes ces formes d'ellipses – temporelle, substantielle, sociohistorique et généalogique – et de silences, nous pouvons ajouter une dernière catégorie, à savoir celle du silence conjugal ou tout simplement relationnel. En effet, il arrive que le mutisme remplace la communication verbale entre deux individus en relation intime. Dans les dernières pages de *The Passion* par exemple, Henri met fin à son dialogue avec Villanelle. Il refuse catégoriquement de la voir et de lui parler : « Henri didn't want to see me any more. Had expressly refused to see me » (149). Dans *Written on the Body*, Lothario prend conscience du silence qui règne entre lui/elle et Louise à partir du moment où, par personne interposée, il/elle apprend que cette dernière est atteinte d'un cancer. La révélation du non-dit – Louise a choisi de ne rien dire à Lothario – concrétise, pour la première fois, la non-communication latente entre les deux personnages et entraîne une invisibilité encore plus prononcée puisqu'à la révélation succède le départ : « 'Why didn't you tell me? Couldn't you have told me?' 'It's not serious.' There is a [visible] silence between us for the first time » (103).

Dans la fiction wintersonienne, il est également des silences imposés qui n'ont rien de l'ellipse, des silences « intra-romanesques », autoritairement dictés par l'un des narrateurs aux autres personnages du roman, des silences qui se brisent dès qu'ils franchissent le cadre du livre et touchent le regard (et l'ouïe) du lecteur. Les monologues intérieurs sont de ceux-là. Leur nombre impressionne. Murmurés au lecteur, ils restent inaudibles aux co-acteurs de la fiction. Cette technique de distanciation interne entraîne une augmentation du nombre d'interpellations (adressées par le personnage au lecteur) ainsi qu'une raréfaction des dialogues entre personnages. La narration subit par ce biais l'effet d'un effacement anamorphotique. Dans *The Passion*, Henri nous conte une histoire qu'il n'expose qu'en partie à ses collègues de narration : « When I think of that night, here in this place where I will always be, my hands tremble and my muscles ache. I lose all my sense of work, writing this story, trying to convey to you what really happened » (103). Il en va de même pour Handel, Picasso et Sappho dans *Art and Lies* ou pour Lothario dans *Written on the Body* : « I can tell by now that you are wondering whether I can be trusted as a narrator » (24).

Parallèlement à cela, il est des silences universellement imposés, c'est-à-dire des silences qui sont simultanément imposés aux co-protagonistes de la fiction et aux lecteurs. Rappelons à cet effet l'histoire d'Ali(x), dans *The PowerBook*, dont les parents adoptifs s'interdisent (et lui interdisent) lecture et écriture : « Reading and writing were both forbidden at the Muck House » (139). En évitant de former des mots, les parents imposent invisibilité et mutisme à l'enfant. Si la formation des signes n'a pas lieu, personne n'aura à se préoccuper de leur effacement. Notons que le jour où Madame Muck cède à l'insistante demande de sa fille et trace les contours du mot tuberculose sur les montants du lit de la fillette, elle prend soin d'inscrire les lettres en rouge et en majuscule. De l'invisibilité de la « non-écriture » nous passons brusquement à la « survisibilité » d'une « surécriture ». Par ce biais, nous voyons comment Jeanette Winterson donne provisoirement corps aux mots en les extirpant brutalement du non-dit. Mais pour présente que soit soudainement cette « surécriture », elle ne saurait demeurer car les mots prennent forme en cachette, dans l'intimité de quatre murs, entre deux bouches et deux oreilles qui font office de cadres. Ils se déforment et s'évanouissent dès que les articulateurs, formateurs de mots, et les sens, percepteurs de mots, se rétractent. Ils se résorbent dès que la porte s'ouvre vers l'extérieur et que scribe et orateur regagnent l'univers de l'interdit et du non-visible.

It was night. The stars were out, metallic and contained. My mother was putting me to bed. 'Write me a word,' I said. 'There's no reading or writing here.' 'Write me a word that goes with CATTLE. No one will notice.' Of course there was no one to notice, except my father. Carefully, and with many glances at the door, my mother wrote in red letters on my galvanised trough-bed – TUBERCULOSIS. 'Is that a cattle word?' 'Yes.' 'What word would you give me if you could?' 'I can't. There's no use for words here.' 'But if you could?' She scribbled on a piece of cardboard out of her pocket, and pressed it into my hand, nervously, afraid. 'Never show this to anyone.' GENTLENESS. (TPB 140)

Attardons-nous également sur la disparition soudaine de personnages qui représente un type d'effacement analogue. Projetés dans l'absence, les déclarés disparus deviennent de véritables points de fuite du tableau textuel. Dans *Written on the Body*, au moment de sa rupture avec Jacqueline, Lothario éprouve le besoin d'effacer le visage de la jeune femme comme s'il ne s'agissait que d'un vulgaire dessin : « I wanted to wipe her away. I wanted to blot out her blazing stupid face » (86). Quelques lignes plus loin, le lecteur a l'impression qu'il/elle la contraint à embarquer à bord d'une voiture-fusée dont elle ne redescendra plus. Il/elle l'expédie en zigzag dans l'invisible du néant et la conduit ainsi, contre son gré, à franchir les limites du cadre : « I took her by the collar and frog-marched her to her car. She skidded away without her lights on » (*WotB* 86). Elle ne reviendra plus. Quant à Louise, remplaçante de Jacqueline, elle s'évapore de la narration le jour où Lothario la quitte (105). Elle devient physiquement invisible mais reste mentalement « survisible » puisque, dans la deuxième moitié du roman, il n'est question que de la retrouver. Elle finit par réapparaître, en songe ou en réalité (au lecteur de choisir !), mise en relief par le cadre des derniers paragraphes et l'encadrement d'une porte, « From the kitchen's door Louise's face » (190), préalablement introduit dans la narration par Lothario : « I raise my head to the door and think I will see you in the frame » (156). En fait, l'absence correspond à une « quasi-présence » et l'invisible à un « quasi-visible ». Louise n'est qu'un trompe-l'œil dont il convient d'égratigner la façade. « Tout le travail du trompe-l'œil, convertissant l'absence des objets en une quasi-présence, n'amène que la présence d'un nouveau réseau de signes, d'absences » (Hallyn 168). En effet, absence et présence restent toutes deux extrêmement relatives. Elles sont bien plus intimement liées que nous ne pourrions le supposer puisque l'absence de l'être vivant ne signifie invisibilité qu'à l'endroit où son absence est constatée et renvoie à la visibilité d'un lieu plus lointain, habité par l'absent et invisible à l'œil observant. Visible et invisible se prêtent à un gracieux mouvement de yoyo.

Il est des personnages sans voix ni visage, du début à la fin du roman, que le lecteur wintersonien rencontre occasionnellement. Leur maintien en absence épaissit l'invisible auquel ils semblent consignés et renforce la visibilité dans laquelle se déplacent les autres personnages visiblement animés. Dans *The Passion* par exemple, l'« omniabsence » du mari de la Dame de Pique permet à Villanelle et à la Dame, son amante, de s'incruster sur le devant de la scène narrative. Plus l'absence des uns s'installe, plus la présence des autres s'amplifie. « My husband returns tomorrow.[...] I [Villanelle] didn't go home. I stayed » (71). Si l'époux était rentré, Villanelle serait repartie. « She [The Queen of Spades] lived simply and elegantly and her husband was sometimes called away to examine a new rarity [...] he was called away soon after we met. For nine days and nights we stayed in her house, never opening the door, never looking out of the window » (95). Si l'époux n'avait pas été envoyé en mission juste après la rencontre des deux femmes, les neuf jours (et nuits) cloîtrés dans la demeure n'auraient eu aucune raison d'être. Cependant, il est clair que l'absence d'un être vivant n'est jamais définitive et que celui/celle qui attend ne reçoit jamais de garantie de non-retour. L'absent(e) peut revenir à l'improviste. Le nuage d'invisibilité peut se dissiper à tout moment. Les choses ne diffèrent (apparemment) que si le vivant est frappé de mort. La rapide et irrévocable décomposition des corps semble inscrire l'invisible dans une fixité plus solide. Cette différence entre absence et mort, invisible de passage et invisible (plus) définitif, se retrouve dans la syntaxe de la phrase. Le participe présent, « vanishing », laisse deviner un éventuel retour aux formes alors que le participe passé, « vanished », signale une évaporation apparemment consommée. « Extinguishing the lights », « closing the dark » (*TP* 67) sous-entendent que la lumière sera rallumée, que l'obscurité de la nuit redeviendra clarté du jour. « Making things disappear », « burning them down » (*StC* 165) suggèrent une destruction en cours qui, cependant, peut encore être stoppée. Tant que les choses n'ont pas entièrement disparues, « disappeared », tant qu'elles ne sont pas entièrement carbonisées, « burnt down », l'espoir d'un retour à l'intégralité du visible persiste. En revanche, lorsque l'effacé ne laisse aucune trace, « vanished [...] some sink without trace » (*TPB* 63), le lecteur croit avoir touché le fond de l'abîme.

La mort occupe une place non négligeable dans les romans du corpus retenu. Dans *Gut Symmetries* par exemple, les pères des deux protagonistes féminines, Alice et Stella, meurent, le premier suite à une hémiplegie, (157), le deuxième par suicide (173). Dans *Sexing the*

*Cherry*, nous apprenons le décès du jardinier Tradescant (118) et assistons à l'exécution du Roi Charles I (75). Dans *Written on the Body*, Louise raconte, en détail, la lente agonie de ses beaux-parents (64-66). Dans *Art and Lies*, la mère de Picasso succombe à ses souffrances suite à un cancer de la gorge (160) – symbole d'un excès excessif condamné à l'éclatement. Dans *The Passion*, le cuisinier, « the cook », est poignardé par Henri (128). Patrick et Domino meurent en Russie usés par une interminable guerre (106). De plus, parallèlement à ces morts directes, rôdent des milliers de petites morts souterraines, éparpillées au fil des pages : pris dans une tempête en pleine mer, Alice et Jove sont présumés morts, « missing presumed dead » (*GS* 169) ; Lothario, mué en nécrophile, spéculé sur l'éventuelle mort de Louise (*WotB* 123) ; Handel, mort-vivant en début de roman, exerce le métier de chirurgien et cherche ainsi à sauver des vies au bord du gouffre cancéreux de la mort (*AL* 9). Ses souvenirs, ressassés dans le train dans lequel il voyage, le ramènent jusqu'à l'époque où, enfant, il fréquentait le Cardinal Rosso, désormais décédé (*AL* 201), et dont le précieux livret, laissé en héritage, renferme une rose répondant au mystérieux nom de **La Mortola** (*AL* 3, 202, nous marquons en gras). Enfin, Picasso insiste sur l'inertie de son corps, tué par une famille habitée par le spectre de la mort (*AL* 158).

Si le corps aime à se laisser séduire par l'invisible de l'au-delà, l'obscurité (de la nuit et de l'hiver) étale volontiers son manteau uniforme sur l'univers de la fiction wintersonienne. Bien que, comme nous le rappelle Villanelle dans *The Passion*, il convient de ne pas confondre obscurité et mort, la première étant, contrairement à la seconde, provisoire – « But darkness and death are not the same. The one is temporary, the other is not » (58) – nous ne pouvons ignorer que l'obscurité, quelle que soit sa durée de vie, mure la fenêtre du tableau. Nous ne pouvons ignorer que mort et ténèbres s'enlacent à chaque fois que Venise enterre ses morts : « Our funerals are fabulous affairs. We hold them at night, returning to our dark roots » (58). Nous ne pouvons ignorer que l'hiver sert de décor naturel à la plupart des romans de Jeanette Winterson : « It was New Year's Day, 1805, and I [Henri] was twenty » (*TP* 45) ; « It is New Year's Day, 1805 » (*TP* 76) ; « it was winter » (*AL* 16), « Christmas duty » (*AL* 133), « Christmas air » (*AL* 157). Nous ne pouvons ignorer la crainte que Dame Obscure inspire à certains personnages, « I[Henri]m afraid of the Dark » (*TP* 33), et l'admiration qu'elle suscite chez d'autres, « I [Villanelle] love the night » (*TP* 56). Nous ne pouvons ignorer qu'elle noircit, ne serait-ce qu'un bref instant, la portion du « survisible »

exposé : « The window is walled over and cast in a perfect black surface » (*TP* 33). Mais l'important n'est-il pas de chercher à savoir si l'obscurité (de la nuit, de la mort, de l'hiver) est elle-même réalité ou illusion ? Si la mort signifie réellement effritement définitif des corps ou si, comme par enchantement, ceux-ci se recomposent, renaissent de leurs cendres et se relèvent ressuscités. Si l'invisible se laisse gagner par l'arrivée d'un nouveau visible qui, à son tour, recoule dans l'invisible qui, à son tour... Nous y reviendrons lorsque nous nous intéresserons au « post-néo-baroque » et à la nouvelle ère fictive « en devenir ». Contentons-nous, pour l'instant, d'inventorier les fractures du grotesque.

## 2.2 Le grotesque en schizophrénie

En référence à Freud, Gilles Deleuze explique que la schizophrénie se caractérise par une surface perforée, que le corps schizophrénique est un corps-passoire criblé de trous et que le langage du schizophrène se compose de mots physiques, fréquemment empruntés au registre alimentaire et dégageant une rare violence passionnelle. « Le premier aspect du corps schizophrénique, c'est une sorte de corps-passoire : Freud soulignait cette aptitude du schizophrène à saisir la surface et la peau comme percée d'une infinité de petits trous » (Deleuze, *Logique du sens* 106). Soumis aux distorsions du néo-baroque, le corps grotesque wintersonien se fait lui aussi passoire. Il est traversé de flèches, de tubes, de broches, de disques, de galaxies et discrètement menacé par la lame tranchante du rasoir : « Time has skewered me through » (*AL* 67), « Gravity's skewer. She remembered the railings around her house and she thought of St Sebastian deep with arrows » (*AL* 164). C'est Picasso et sa mère (*AL*) qui exhibent les corps les plus schizophrènes de la fiction étudiée. Alors que la jeune femme décore ses seins de flèches noires, « I painted my uncertain breasts with strong black arrows » (45), et témoigne d'un corps criblé de flèches, « I turn away from the sharp points of beauty that arrow me through » (88), la mère dont les cheveux sont tapissés de flèches oranges, « orange arrows tangling in her hair » (47), se retrouve allongée sur un lit d'hôpital, le corps traversé par les tubes, « a narrow tube into her throat » (115) (notons la mise en abîme lexicale de la flèche, « arrow », dans « n-arrow »). Le corps de Picasso est « schizophréné » par la voracité physique et mentale de la famille : « They have devoured lungs, liver and tongue. They wonder why I [Picasso] do not speak » (*AL* 154). D'un mot,

prédécoupé, le corps grotesque du personnage wintersonien est dans l'expectative d'un dépeçage plus minutieux.

### 2.2.1 Le dépeçage

The Creature is finally both sovereign and subject, mind and matter, tyrant and martyr, but he suffers the two modalities in a wildly disjunct form that refuses to resolve into a reciprocal or homogeneous economy. The creature is never simply sovereign over himself, in a condition of stable autonomy in which the terms would balance each other in a just distribution: his self-rule is tyrannous, and he suffers that rule as mere creature. His reason takes flight as speculation; his law is that of the state of emergency, not the state of nature: and his body forever speaks in the hagiographics of dismemberment, torture, deformity and symptom. (Reinhard Lupton 6)

Démembrement d'une Créature en souffrance. Déformation d'une Créature dont l'éternel « devenir » ne devient pas. L'harmonie jusqu'alors exhibée réside, entre autres, dans la dualité mirage d'une conception mirage. En effet, si la dualité existe en tant que principe, elle n'existe pas en tant que substance car l'incessante interchangeabilité de ses composantes annule toute possibilité de fixité et de durabilité réelles. Ce que l'on croit voir, sentir, toucher ou lire n'est pas ce que l'on voit, sent, touche et lit réellement. Véhiculée par différents dilatateurs textuels, l'hybris gonfle pour mieux démonter. Si l'amplification surexpose ce qui, en surface, est digne d'être montré, elle dissimule, en profondeur, les doutes de l'exposant et de l'exposé. Bref, l'harmonie de l'étalage n'est pas une harmonie fiable. Le géant n'est pas celui pour lequel il est tenu. Le fait qu'il y ait de visibles géants qui se révèlent nains et d'invisibles géants que les apparences ne laissent aucunement deviner encourage l'auteure Winterson à s'atteler au dépeçage de corps « non ouvertement » grotesques et à téléguider une main extérieure de dépeceur jusqu'à l'amas de chair en question. La main rappelle la main divine de l'emblème post-classique qui traverse le nuage pour servir de socle à l'étoile, faire pivoter le compas ou veiller à l'irrigation du jardin. La main rappelle la manière du maniériste, d'un maniérisme qui l'expose en plein spectacle : « mains chargées de bagues et d'anneaux, ou mains calleuses, mains noueuses des vieillards – de Dürer à Rembrandt –, mains des tricheurs peintes par La Tour. Un des classiques du maniérisme est le tableau de Le Parmesan appelé *Autoportrait [dans un miroir convexe (1523-1524)]* : au premier plan, une main traitée par anamorphose, disproportionnée dans ses rapports au visage par réflexion

sur un miroir convexe »<sup>233</sup>. La main est la manière par laquelle l'idée se traduit et l'art se forme. Le dépeçage correspond à la mise en activité d'une pince manuelle programmée à broyer un grotesque extirpé de ses profondeurs. Le trompe-l'œil du couple et de la forme que le corps adopte appelle au découpage de la façade, au lever de rideau, à la révélation de l'arrière-plan. Si la Créature est disséquée, l'harmonie ne peut que se désagréger. Alors disséquons, ouvrons le corps du grotesque Golem, de la Créature Caliban, avant que sa démesure ne le conduise à l'explosion ... « Firebrace set up such a farting and laughing that I [the Dog-Woman] feared he would explode before I had time to dismember him » (*StC* 69).

Jeanette Winterson introduit trois types de dépeceurs dans sa fiction : le chirurgien, le boucher et le cannibale. Le premier sectionne, de ses mains, la chair humaine dans le but de sauver des vies. Le deuxième découpe, de ses mains, la chair animale dans le but de nourrir des corps. Le troisième œuvre, semble-t-il, au recollage de fragments plutôt qu'à la dissolution d'un tout. Aussi ne l'analyserons-nous pas en détail dans les paragraphes qui suivent mais reviendrons amplement à ses fonctions dans le chapitre sur le remembrement du grotesque. En effet, il est particulièrement intéressant de constater que, contrairement aux apparences, le cannibalisme ne se cantonne pas au démembrement puisqu'en disloquant « l'avalé », il remembre « l'avaleur » en quête d'union symbiotique avec l'autre. Il est, comme nous le rappelle à juste titre Sarah Sceats, le désir extrême d'incorporer l'Autre au plus profond de Soi : « an extreme desire to devour a person, to incorporate someone into oneself »<sup>234</sup>. Cette mise en lumière réhabilite une pratique déclarée tabou et illégale par nos cultures. En optant pour elle, Jeanette Winterson annule tout effet iconoclaste présumé.

Mais n'anticipons pas. Contentons-nous, à ce stade de l'étude, de souligner que cannibales et bouchers ne se différencient que par la nature de la chair dépecée (et, bien évidemment, par la reconnaissance sociale dont ils bénéficient dans nos cultures). L'activité menée, au sens brut du terme, reste elle identique. Dans les deux cas, il y a découpage suivi de consommation. Par conséquent, il n'est guère surprenant que, dans *Art and Lies*, Jeanette

---

<sup>233</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme* (Paris : PUF, 1979) 16-17.

<sup>234</sup> Sarah Sceats, *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001) 34.

Winterson baptise le personnage-cannibale et le personnage-boucher du même prénom, Jack (Sir Jack et Jack Cut), et rapproche par ce biais les deux activités. Oserions-nous affirmer que le boucher, dans l'exercice de sa fonction, cède à des instincts cannibales régentés par un milieu social encourageant le transfert des pulsions anthropophages sur l'animal ? Le boucher-dépeçeur wintersonien confirme lui-même les similitudes entre carcasses humaine et animale : « What was it her [Doll's] friend Jack Cut the butcher had said? 'A pig and a man, both must have loins' » (*AL* 130). L'affirmation est, certes, osée mais plausible.

A l'origine, le boucher était celui qui abattait les boucs, *bucco*<sup>235</sup>. De nos jours, le terme de boucher évoque avant tout la bouche, *bucca*, béance grotesque menant aux tunnels de l'intérieur corporel. Rappelons à cet effet que la bouche renvoie non seulement à l'ouverture du haut du corps par laquelle aliments, souffle et parole transitent mais également au col de l'utérus, ouverture du bas, appelé en allemand bouche maternelle, « Muttermund ». La bouche, inférieure ou supérieure, permet d'apercevoir d'éventuelles excroissances internes, non visibles à l'œil nu, mais aussi grotesques que celles que nous avons répertoriées jusqu'à présent. En effet, plutôt que de sectionner publiquement un tronçon de corps extérieur, la tâche du boucher wintersonien consiste généralement à extraire une saillie interne, plantée et cultivée dans la chair de l'être « non ouvertement » grotesque. Ainsi, il déforme le grotesque de l'intérieur. Seule entrave (apparente) à la subversion pratiquée : le boucher-dépeçeur wintersonien remplit ses fonctions en usant d'une exceptionnelle discrétion et d'un doigté d'artiste ce qui le rapproche inévitablement du chirurgien et lui permet, indirectement, de redorer son blason social.

Dans *The Entire and Honest Recollections of a Bawd*, fascicule cousu au cœur de *Art and Lies*, Jack Cut, boucher au nom plus que significatif qui ne peut que rappeler Jack the Ripper à la mémoire du lecteur, tente d'apporter solution à un problème que la haute science, incarnée par Isaac Newton, n'a su résoudre. En effet, suite à une rencontre peu ordinaire entre Doll Sneerpiece et Ruggiero, l'intestin de ce dernier se retrouve occlus par un objet en porcelaine qui menace de s'y incruster à jamais. Malgré les équations élaborées par Newton, les tentatives de retrait demeurent vaines. En dernier recours, Doll Sneerpiece fait appel au boucher qui opère le sauvetage avec art et agilité. Véritable admiration ou simple raillerie de

la part de l'auteure ? Le recours au sarcasme déformant de l'ironie semble plus probable car, malgré le doigté dont le boucher fait preuve, la force explosive du rejet le propulse un étage plus bas alors que Ruggiero est brièvement surélevé. Notons, dans les lignes qui suivent, la mention du haut et bas (bouches supérieure et inférieure) de l'espace occupé par les personnages :

Jack Cut, the butcher, was not a man to mince words.

'God save you Ma'am', quoth he, 'I will have it out with my right hand.' Not for nothing was he called The Boar of Cheapside. [...]

'I will go en pointe', said Jack Cut, tiptoeing his eighteen stone manliness across the Turkey rug.

'Be sensitive. Be sensitive,' whispered the Doll.

'I will be as sensitive as a swine nose in a truffle forest.'

'And yet soft,' begged the Doll.

'I will be as soft as a young girl's placket.'

'And be sure in your aim.'

'I will be as sure as a buck at a hind.'

He took the porcelain offence in one huge hand, and with a mighty shout to Hercules and the Virgin, popped it forth as a bung out of a bottle. Ruggiero, releasing a sudden and substantial volley of farts, soared up off the bed in an horizontal leap, and lay flat suspended in the air for a full half minute, in front of Newton's astonished eyes. As for the butcher himself, the force of the backward thrust was so great, that it adventured him through the window and into the gutter below. (AL 168)

Dans *The Passion*, nous retrouvons le prénom type du dépeceur, Jack, qui, dans un premier temps, fait référence à une carte, the « Jack of hearts » (56), porte-bonheur d'un habitué du casino dans lequel Villanelle travaille comme croupier :

He takes out another coin. I spread. The Jack of hearts. An ill-omened card but he doesn't think so, he promises to return and taking the Jack with him for luck moves over to the gaming table. His bottom strains his jacket. (TP 56)

Nous apprenons par la suite que ce même homme approvisionne l'armée napoléonienne en viande et en chevaux (63). Il est boucher. Simultanément, Villanelle confie (avant l'heure) qu'elle épousera un « meat man » (64) et nous nous doutons d'ores et déjà qu'il ne peut s'agir que de l'homme aux mains grasses et à la face écarlate auquel le valet de cœur porte chance et donne un cœur imaginaire, « Jack of hearts » – Villanelle insiste à plusieurs reprises sur l'absence de cœur (et de sentiments) du « meat man » joueur. Le sentiment

---

<sup>235</sup> *Dictionnaire étymologique du français* (Paris : Le Robert, 1994) 58.

prémonitoire se confirme (96). Villanelle épouse le boucher et, après deux ans de vie commune, quitte le foyer conjugal sans laisser d'adresse. Retrouvée par le mari furieux, elle se voit contrainte de jouer son destin aux cartes. La première carte tirée du jeu est le « Jack of hearts ». Le mari-boucher gagne, Villanelle perd. De multiples péripéties, que nous ne relaterons pas ici, s'ensuivent.

Ce qu'il importe de souligner à ce stade est que le mari-boucher, sans véritable nom, indirectement surnommé Jack par « sa » carte, n'est pas décrit dans sa fonction de boucher. Sa brutalité est évoquée en début de roman où, en tant que « the cook », il a plaisir à maltraiter humains et animaux. Le lecteur l'imagine sans peine vaquer à ses activités ultérieures de boucher mais n'y assiste pas. Si le spectacle du dépeçage n'est pas mis en scène avec clarté, c'est vraisemblablement parce que le boucher bascule peu à peu dans le camp du personnage dépeçé<sup>236</sup>. En effet, en fin de roman, Villanelle demande à Henri d'assassiner l'époux devenu trop gênant. Henri le poignarde et extrait son cœur de la chair (128). La main assassine « Jack », le boucher-dépeceur, prélève le cœur, « heart », et pulvérise ainsi la carte « Jack of hearts ». Notons, dans la description qui précède le meurtre, le grotesque de la bouche, entrée de la « caverne de chair », « cavern of flesh », ainsi que l'emprise de la main sur le corps de Villanelle tentant d'arracher la saillie grotesque du sein :

I [Henri] remember his mouth opening and coming towards her, his hands loosed from the boat side, his body bent. His hand scraped her breast. His mouth, his mouth is the clearest image I have. A pale pink mouth, a cavern of flesh and then his tongue, just visible like a worm from its hole [...] I had the knife in my hand and I thrust it at his side. I heard it suckle his guts. I pulled it out, angry knife at being so torn away, and let it go in again, through the years of good living. That goose and claret flesh soon fell away. [...] I cut a triangle in about the right place and scooped out the shape with my hand, like coring an apple. He had a heart. (TP 128)

Si, dans *The Passion*, la main du boucher-cuisinier égratigne la saillie mammaire jusqu'au quasi-arrachage, dans *Art and Lies*, la main du chirurgien-prêtre Handel, dépeceur médical officiellement reconnu et loué pour ses actions de sauvetage menées sur les corps, opère (et

---

<sup>236</sup> Le dépeçage du dépeceur annule l'action subversive entraînée par tout dépeçage préalable. C'est la raison pour laquelle nous y reviendrons dans le chapitre sur le « post-néo-baroque ».

ampute) des femmes atteintes de cancer du sein. L'amputation de l'excroissance corporelle, déclarée grotesque par excellence<sup>237</sup>, équivaut à un détachement définitif du corps :

When I [Handel] was a young medical student at Seminary, like most of the other students, I tried to use the brothels. We were vowed to chastity, of course we were, but not until we were ordained. It was a regular trip after Sunday lunch, St Agatha's day, we called it, in honour of the wobbly brown crème caramel served with a cocktail cherry on the top. Later as a surgeon, I wondered why only Agatha was fit to be a saint, when so many women freely lay down under me and let me cut off their breasts. (*AL* 8)

She had woken and felt for her breast. So often he had looked at them; a jelly of tissue and fat, the puckering dead skin and the useless nipple on the tin plate. What could he do with those breasts, sliced like kiwi fruit, soft variegated off-coloured flesh? He scraped them into the bin. Binfuls of breasts, although a country colleague of his used to take them to feed to the pigs, why not? (*AL* 188)

Dans la première citation, la métaphore de la crème caramel couronnée d'une cerise (sein tremblant et mamelon), consommée à une époque où Handel n'était pas encore chirurgien, annonce par prolepse l'activité chirurgicale à venir. Dans le deuxième passage, un collègue chirurgien envisage de donner les seins amputés, de nouveau réduits à l'alimentaire, « jelly », « kiwi fruit », en pâture aux cochons. L'absorption par la bouche de l'humain ou de l'animal, anticipant ou succédant à la coupure, renforce le grotesque des deux scènes. De plus, quelques pages plus loin, le lecteur apprend que les testicules – autres saillies du corps – des jeunes garçons destinés à la carrière de castrats sont fréquemment sectionnés par morsure porcine. A l'instar des seins, ils sont détachés du corps auquel ils ont appartenu :

Officially, castrati were the result of sad accidents; a pig bite was a great favourite, the curious snout and fearsome teeth being at just the right height to make a pop-star out of a swine-herd. (*AL* 191)

Nous nous devons également de mentionner l'auto-amputation de certaines saillies corporelles disproportionnées<sup>238</sup>. Lorsque le corps et ses excroissances se mettent à agir en

---

<sup>237</sup> Nous reviendrons, quelques lignes plus loin, au grotesque des seins, saillies en voie de détachement, lorsque nous ferons référence à la littérature de Jonathan Swift et de François Rabelais.

<sup>238</sup> L'ouvrage de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais* (1970, Paris : Gallimard, 1998), décrit admirablement le détachement des saillies, ces morceaux qui dépassent des contours de chair et cherchent à échapper au corps (315).

toute autonomie<sup>239</sup>, la main du dépeceur, armée du scalpel, se voit congédiée. Une telle action réaffirme clairement la suprématie de la Nature sur l'Homme. Elle plaide pour l'abandon des marqueurs de civilisation, fabricants de fausse harmonie, et pour la dissolution du corps golem. Dans *Sexing the Cherry* par exemple, les seins hors-norme de « the Dog-Woman » se dressent à l'écart du corps qui les porte – « [...] her breasts whose nipples stood out like walnuts » (3)<sup>240</sup> – et profitent de leur quasi-autonomie pour écraser la petitesse des personnages environnants, étouffés par une overdose de civilisation, et pour mettre en relief contrastif le carcan dans lequel ils vivent murés. Muselés par la Norme et aplatis à l'extrême, les seins des femmes puritaines feignent l'évanouissement. La femme aux chiens raconte :

The Puritans, who wanted a rule of saints on earth and no king but Jesus, forgot that we are born into flesh and in flesh must remain. Their women bind their breasts and cook plain food without salt. (*StC* 70)

Le détachement des monstrueuses saillies exhibées par la femme aux chiens est curieusement et fortement accentué par le contraste des seins comprimés. Ainsi, sans intention aucune, le puritanisme surenchérit-il sur le grotesque. Sur le même modèle, les trois premiers récits de Gulliver, dans *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift, mettent en scène un héros sans cesse confronté au grotesque des personnages rencontrés dans les régions qu'il visite. Gulliver observe, par exemple, une nourrice dont la démesure du sein autonome laisse entrevoir le relief montagneux d'un corps géant et souligne le dégoût du raisonneur (qu'il est encore) face à une créature pré-sectionnée s'adonnant à l'excès (ou du moins à ce qui est considéré comme tel). Dans un passage ultérieur, Gulliver avoue les sentiments de nausée que déclenche en lui la monstration des seins monstrueux d'une mendicante rencontrée sur Brobdingnag :

---

<sup>239</sup> Autonomie que Susan Stewart souligne amplement lorsqu'elle fait mention de la menace d'absorption que représentent les seins des femmes rencontrées par Gulliver sur Brobdingnag : « The breasts of Brobdingnag have a frightening existence as objects or organisms separable from the body. The partial vision of the observer prohibits closure of the object. Our impulse is to create an environment for the miniature, but such an environment is impossible for the gigantic: instead the gigantic becomes our environment, swallowing us as nature or history swallows us » (89).

<sup>240</sup> « I lifted up Jordan and I told Johnson that if he didn't throw back his cloth and let us see this wonder I'd cram his face so hard into my breasts that he'd wish he'd never been suckled by a woman, so truly would I smother him » (*StC* 5).

I must confess no Object ever disgusted me so much as the Sight of her monstrous Breast, which I cannot tell what to compare with, so as to give the curious Reader an Idea of its Bulk, Shape and Colour. It stood prominent six Foot, and could not be less than sixteen in Circumference. The Nipple was about half the Bigness of my Head, and the Hue both of that and the Dug so varified with Spots, Pimples and Freckles, that nothing could appear more nauseous. (88)

There was a Woman with a Cancer in her Breast, swelled to a monstrous Size, full of Holes, in two or three of which I could have easily crept, and covered my whole Body. (11)

Nous ne pourrions clore ce chapitre sur le dépeçage sans mentionner la présence de dépeceurs prémonitoires indirects qui, suite à un choc émotionnel, transfèrent, de par leur virulence spirituelle, leur désir de morcellement (du corps ennemi) sur le dépeceur professionnel qui agit à leur place. Citons l'exemple de Jacqueline, partenaire officielle de Lothario au moment de sa rencontre avec Louise, l'épouse australienne du cancérologue juif Elgin (*WotB*). Jacqueline travaille au zoo municipal<sup>241</sup> et s'occupe, entre autres, de petits kangourous australiens, « wallabies », victimes de cruelles expériences. Quelques minutes avant de s'entendre confirmer la liaison adultère entre Lothario et Louise, qu'elle soupçonne depuis longtemps, Jacqueline confie à Lothario que les « wallabies » du zoo sont décapités à des fins scientifiques :

She [Jacqueline] started walking towards her car, telling me about her day, there was a wallaby that had needed counselling, did I know that the Zoo used them in animal experiments? The Zoo decapitated them alive. It was in the interests of science. (*WotB* 55)

Le découpage de l'animal australien se fait l'écho anticipé du découpage que Jacqueline aimerait exercer sur Louise lors de l'aveu ultérieurement rendu par Lothario et qu'elle tente de concrétiser lorsque, quelques jours plus tard, se rendant à l'appartement commun, elle se retrouve confrontée au nouveau couple. Feignant d'accepter l'invitation de Lothario, Jacqueline saisit le verre en question et le lance aussitôt en direction de Louise. Manquant sa cible, elle s'empare d'un fragment et se jette sur Louise avec l'intention de lui lacérer le visage. La tentative échoue. C'est à ce moment-là que s'opère le transfert inconscient, dernier recours de vengeance, sur le dépeceur professionnel qu'est Elgin. En effet, suite à cet

---

<sup>241</sup> Notons que le zoo n'est autre qu'une prison pour animaux et fait ici directement référence au continent australien, ancienne terre de forçats, dont Louise est originaire : « They [Louise's family] considered themselves to be Australian aristocracy, that is, they were descended from convicts. » (*WotB* 164).

épisode, Elgin, le mari cancérologue, fait part à Lothario de la leucémie de Louise. Le lecteur imagine Louise dépecée par la maladie comme si Jacqueline lui avait jeté un sort à distance. Le médecin-dépeceur est téléguidé par une sorte de « métadépeceur » incarné par Jacqueline dans *Written on the Body*. Louise est physiquement dépecée par les tests et examens que les spécialistes mènent sur sa personne et mentalement dépecée par l'étude obsessionnelle du manuel de médecine à laquelle Lothario, désespéré, se livre, enchaîné à une chaise de bibliothèque (113-139). Bref, le dépeçage mental se déroule parallèlement au dépeçage réel (reconstitué à distance par la pensée) pratiqué par les pontes de la science aux mains desquels Louise a accepté de se remettre. Par ce biais, le lecteur assiste à une pré-autopsie en direct : « The Cells, Tissues, Systems and Cavities of the Body » (113), « The Skin » (121), « The Skeleton » (127), « The Special Senses » (133). L'invisibilité dans laquelle le corps de Louise, victime de l'enflure du cancer, est dépecé renforce la dislocation programmée par l'auteure.

### 2.2.2 La « déminiaturisation »

De même qu'elle dépèce le géant nouvellement modelé, Jeanette Winterson brise la miniature (état de l'« infiniment petit ») ou miniaturisation (état de l'« infiniment petit » en voie de devenir) par une « déminiaturisation » de l'objet ou du personnage. Soulignons à cet effet la présence d'une forme de miniature occasionnellement rencontrée et particulièrement intéressante, à savoir le tatouage<sup>242</sup>, rétrécissement peau de chagrin des personnages et des objets que l'auteure s'efforce de rendre, partiellement, à la grandeur nature. Par le biais de symboles à connotation généralement positive (rose, ancre marine, cœur), le tatouage réfléchit une brîbe de monde extérieur sur une parcelle de peau. Son apparente indélébilité semble exclure tout processus de « déminiaturisation ». Néanmoins, même si « le plus profond c'est la peau », comme l'écrivait Paul Valéry<sup>243</sup>, l'épiderme reste une matière de surface sur laquelle le tatouage ne peut être que superficiellement gravé et partiellement

---

<sup>242</sup> Robert Brain, *The Decorated Body* (London: Hutchinson, 1979). Robert Brain nous rappelle que le mot polynésien « tallow, tatau, tattaw » signifie « marquer, frapper » (58). Le tatouage est frappé sur le corps comme l'effigie sur la pièce de monnaie. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que le terme « tattoo » fut introduit dans la langue anglaise par James Cook.

<sup>243</sup> Cité par Gilles Deleuze. Josué V. Harari (ed.), « The Schizophrenic and Language: Surface and Depth in Lewis Carroll and Antonin Artaud », *Textual Strategies* (Ithaca: Cornell University Press, 1999) 281.

intériorisé. Cette constatation nous permet de douter de sa fixité absolue. Rappelons, à cet effet, les propos de Susan Stewart :

The antithesis of the locket is the tattoo. The tattoo creates not depth but additional surface. It is publicly symbolic; calling on communal symbols and communal values, it is easily read and easily exposed. (Stewart 127)

A première lecture, cette déclaration paraît quelque peu contradictoire puisqu'elle souligne à la fois la superficialité et l'indélébilité (profondeur) du marquage. En qualifiant le tatouage de surface additionnelle, « additional surface », Susan Stewart présuppose l'existence d'une première surface, la peau, qui, selon toute vraisemblance, est aussi superficielle que celle qui vient s'y apposer. En déclarant le tatouage cutané antithèse de la mèche placée dans le médaillon, « the antithesis of the locket is the tattoo », elle vante indirectement l'indélébilité de l'élément portatif. En effet, si le premier reste en surface, son contraire ne peut qu'entrer en profondeur. Serait-il donc plus facile d'effacer ce qui est gravé que ce qui est porté ? Ces propos étonnent puisque, contrairement au marquage cutané, le médaillon peut, à tout moment, être enlevé, posé, rangé, jeté, donné ou éventuellement perdu. Mais qu'en est-il dans les romans étudiés ? Et surtout, si l'un et l'autre existent, se laissent-ils réellement « déminiaturiser » ?

Si la gravure cutanée ne peut être concrètement gommée, elle peut cependant être menacée d'effacement partiel par les personnages étrangers à l'acte même du tatouage<sup>244</sup>. La marque habituellement laissée sur la peau du personnage est uniquement visible par l'œil de celui ou de celle auquel/à laquelle le corps appartient et bien sûr par l'œil du tatoueur. L'œil extérieur, qui concrètement ne voit pas, a cependant le pouvoir de menacer ce qui n'existe que pour l'œil qui voit. Dans *Written on the Body*, par exemple, Elgin, le mari trompé, se sert des liens du mariage encore existants, ainsi que de la maladie dont sa femme, Louise, est atteinte, pour se réapproprier ce qui à son avis lui appartient encore : le corps de l'épouse tatoué par l'amant(e). Dans ses efforts, il cherche à « détatouer » le corps. Tel un buvard, il absorbe sans le (sa)voir l'encre déposée par l'Autre et entame par ce biais une « déminiaturisation » de la

---

<sup>244</sup> Il convient de considérer le tatouage au sens large du terme. En effet, il ne se limite que rarement au tampon d'encre sur la peau. Dans *Art Objects*, recueil d'essais sur l'art, Jeanette Winterson fait, par exemple, allusion aux fresques (grotesques) des églises qu'elle décrit comme étant un tatouage apposé sur le corps même du Christ – « the painted church is the tattooed body of Christ » (20).

surface tatouée. L'indélébilité du tatouage-surface, *Written on the Body* (nous soulignons), se voit ainsi sérieusement menacée. Cependant, si Elgin avait réellement vu, et non seulement inconsciemment perçu, le tatouage, il aurait su que celui-ci restreignait l'utilisation qu'il pouvait faire du corps et de son habitant(e). S'il avait compris, il n'aurait peut-être pas tenté de les « récupérer » car le corps-parchemin porte l'empreinte codée d'un auteur qui ne peut être réellement déchiffrée que par l'auteur lui-même. Même si le tatouage retire ses signes apparents, ce qu'il continue à symboliser refuse de se laisser assimiler par l'étranger. Bref, quelles que soient les tentatives d'Elgin, le nom de Louise reste (in)visiblement et éternellement gravé sur le corps de Lothario. La « déminiaturisation » ne s'opère qu'en surface, le tatouage étant ici une représentation miniature de l'amour qui continue à unir les deux personnages après leur séparation physique :

Articulatory of fingers, the language of the deaf and dumb, signing on the body longing. Who taught you to write in blood on my back? Who taught you to use your hands as branding irons? You have scored your name into my shoulders, referenced me with your mark. The pads of your fingers have become printing blocks, you tap a message on to my skin, tap meaning into my body. [...] Written on the body is a secret code only visible in certain lights. (*WotB* 89)

Le titre du roman, *Written on the Body*, indique que le roman tout entier agit tel un tatouage sur le corps et l'esprit de quiconque l'aura entre les mains. Par l'intermédiaire du tatouage des personnages, l'auteure va jusqu'à marquer ses lecteurs. Dans *Art and Lies*, le livre se révèle également être tatouage portatif en médaillon. Il ressemble au bijou-talisman porté autour du cou ou près du cœur :

The Book; fabulous, unlikely, beyond wealth, a talisman against time, an inventing and a remembrance. The Book. The handwritten word. The printed word. The word illuminated. The beacon word. The word carved in stone and set above the sea. (*AL* 202)

Le mot. Le mot est, sur papier ou dans l'air de l'espace dans lequel il est prononcé, le tatouage d'une pensée articulée. Si, dans *Written on the Body*, la réciprocité instaurée par le tatouage rend l'effacement des signes encore plus difficile, Jordan, dans *Sexing the Cherry*, décrit le combat que les mots, devenus trop encombrants pour les habitants d'une ville inconnue, livrent aux nettoyeurs cherchant à les éradiquer :

Men and women in balloons fly up from the main square and, armed with mops and scrubbing brushes, do battle with the canopy of words trapped under the sun. The words resist erasure. The oldest and most stubborn form a thick crust of chattering rage. Cleaners have been bitten by words still quarrelling, and in one famous lawsuit a woman whose mop had been eaten and whose hand was badly mauled by a vicious row sought to bring the original antagonists to court. (*StC* 11)

Aussi l'effacement est-il – si effacement/« détatouage » il y a réellement – bel et bien partiel. Malgré la superficialité de sa surface, le tatouage reste la plus statique des miniatures et la plus difficile à « déminiaturiser ». Et c'est sûrement ce qui incite le personnage wintersonien à lui préférer le médaillon. Dans *Sexing the Cherry*, Jordan, enfant, se voit offrir un médaillon par sa mère adoptive, the Dog-Woman, sur lequel est gravée l'inscription suivante : « 'Remember the rock from whence ye are hewn and the pit from whence ye are digged.' My mother carved this on a medallion and hung it around my neck the day she found me in the slime of the river » (3). Le médaillon marque l'appartenance de Jordan à la terre. Il le coule dans un lien de parenté. Toutefois, Jordan, dont le nom est rivière, ne peut que rejeter cette fixité et s'employer à contrecarrer son intrusion. Lors de son séjour dans le monde imaginaire de Fortunata, il se sépare du médaillon maternel :

It was later that I took my medallion from around my neck and put it over her head. She turned it up towards her and read the inscription. 'Remember the rock from whence ye are hewn and the pit from whence ye are digged.' She laughed. 'What about your wings?' she said. 'How can you forget those when the stumps are still deep in your shoulderblades?' ». I didn't say anything. In the Bible only the angels have wings; the rest of us have to wait to be rescued. (*StC* 112)

Les mots de Fortunata rappellent la fixité impliquée par le premier médaillon et insistent sur la possibilité de se libérer du joug et de déplier les ailes encastrées dans le corps. Jordan opte pour la liberté proposée et « se déminiaturise ». En troquant le médaillon familial, attachement à la terre, contre les chaussons miniatures de la ballerine Fortunata, attachement à l'air, il renvoie le tatouage portatif à la grandeur nature. Lorsqu'à son retour à Londres, endormi sur les rives de la Tamise, sa mère découvre la trahison de l'enfant devenu adulte, il n'est plus possible de rattacher Jordan à la terre. Il vole déjà :

As I [the Dog-Woman] pulled the cover up to his chin I noticed something glinting round his neck. Gently, so as not to wake him, I untangled it from his clothing and saw it to be a silver pendant. I had not given it to him. It was not his medallion. It was a tiny pair of shoes, dancing shoes, their feet curved inwards as though standing on tip-toe. He turned

suddenly and grunted, and as I let go of the chain he took it in one hand rather as a child will hold its mother's thumb. (*StC* 124)

'Is your necklace also a precious thing? I said, feigning only a small interest. He looked at me sharply and stopped his bustling. 'It was given to me by a woman who does not exist. Her name is Fortunata.' (*StC* 149)

Ajoutons à cela le pouvoir annihilateur de la scarification qui, par recouvrement, efface les empreintes gravées par tout tatouage antérieur. « While body painting is an ephemeral art, removable and renewable, tattooing is an indelible, permanent art which cannot be removed without ugly scarring or elaborate over-tattooing » (Brain 50). La femme aux chiens prend connaissance des cicatrices sur le visage de son fils assoupi au moment où elle constate la disparition du lourd médaillon qu'elle lui avait offert et son remplacement par les légères ballerines de Fortunata : « I stroke his hair and I realized his face was scarred » (123). Dans cette situation, la scarification « déminiaturise », au même titre que l'extraction, l'incision ou la greffe, ce qui a précédemment été « miniaturisé » par le tatouage portatif ou autre.

Le tatouage est une miniaturisation sur peau, la broderie sur tissu, la gravure sur bois ou métal, la peinture sur toile, la carte ou le livre sur papier. Chez Jeanette Winterson, peau devient papier devient toile devient tissu devient métal. Dans *Written on the Body*, la peau se voit ornée d'inscriptions en braille. Elle est papier. A son tour, dans *Art and Lies*, le papier devient simultanément toile et tissu : la toile sur laquelle Picasso peint et le tissu, « canvas », que Handel porte en chemise (45). Remémorez-nous également les broderies de la mère de Villanelle dans *The Passion* qui fixent une représentation miniature d'un monde extérieur sur un morceau d'étoffe. Broderies, tableaux, parchemins et cartes peuvent à tout moment être démolis, déchirés ou brûlés.

Avant de clore ce chapitre sur la dislocation de l'« infiniment petit », citons un dernier passage, tiré de *Art and Lies*, dans lequel le phénomène de « déminiaturisation » (de l'objet) apparaît très clairement. Comme nous l'avons préalablement signalé, le train dans lequel Handel monte en début de roman n'est qu'une réplique du train miniature de son enfance. En d'autres termes, c'est l'enfant, personnage du passé, véritable mort-vivant, qui grimpe dans la voiture ferroviaire qui, prenant forme humaine, s'unit symbiotiquement à son passager : « Each carriage articulated to its next, takes the bend, the vertebrae of the train that

runs through my past like a rosary ». (*AL* 91). Le voyage (et le mouvement qu'il implique) entraîne réflexion et croissance. Entre point de départ et destination, Handel mûrit et ressort adulte d'un train qui quitte le monde de la miniature pour revenir à celui des grandeurs nature. Bref, tout au long du trajet fictif et ferroviaire, nous assistons à la lente et progressive « déminiaturisation » du personnage et de l'objet. La fin du roman confirme la mort du train de l'enfance (et de l'enfance elle-même) : « How long had they been on the train? Days? Hours? Months? Weeks? Years? Always? Never? The train had died » (153). Le train miniature est abandonné, brisé, jeté. Le roman équivaut à une phase de croissance qu'Handel serpente silencieusement et dont il ressort fortifié dans les derniers kilomètres du voyage. Arrivé à destination, il est entièrement rendu à la vie et achève sa croissance interrompue. Le processus de transformation physique et psychique des personnages ainsi que le processus de « déminiaturisation » du train sont clairement rendus visibles et palpables à différents stades du récit.

Dans tous les exemples de « déminiaturisation » précités, nous retrouvons les principes de déformation grotesque rencontrés chez les géants. La fiction wintersonienne réitère sans cesse son refus de voir le trompe-l'œil se fixer. Nous savons désormais comment le corps se désarticule et se fragmente. Voyons, dans le chapitre qui suit, par quelles ruses l'imaginaire de l'esprit se désagrège.

## **2.3 L'imaginaire en schizophrénie**

### **2.3.1 La mise en mosaïque**

L'imaginaire n'échappe pas à l'emprise de la dissonance. Jeanette Winterson s'ingénie volontiers à déstabiliser ce que l'Histoire croyait avoir solidement boulonné. Le Héros devient alors celui qui est sous le masque de celui qui est donné pour héroïque par l'Histoire ce qui signifie que derrière le masque apparaissent des traits beaucoup plus communs que les traits initialement décelés : « He [Paracelse] wanted to be a hero and looked like a victim » (*GS* 3). De manière analogue, dans *Sexing the Cherry*, Nicolas Jordan, narrateur des temps modernes, banalise celui qui, immunisé et serti d'auréole par l'opinion publique, peut ne présenter que de vulgaires aspects :

If you're a hero you can be an idiot, behave badly, ruin your personal life, have any number of mistresses and talk about yourself all the time, and nobody minds. Heroes are immune. They have wide shoulders and plenty of hair and wherever they go a crowd gathers. (StC 133)

Tout au long de ce chapitre, nous nous intéresserons aux ingénieuses méthodes de subversion (de l'imaginaire) auxquelles Jeanette Winterson a recours. La première que nous choisissons de mettre en lumière est l'abandon du patronyme historique, référence au positif, au profit du simple état civil, marqueur de négatif ou de neutralité, par le biais duquel l'« intronisé » se retrouve immédiatement dégradé. Contrairement aux apparences, *The Passion* ne relate pas les années glorieuses du Héros guerrier mais sa « lente déchéance » plantée dans un environnement géographique tout aussi décadent, Venise, qui ne peut qu'accentuer l'anamorphose à laquelle Jeanette Winterson soumet Histoire et fiction<sup>245</sup>. Appelé Napoléon, ou « the/our Emperor », lorsqu'il est question de passion ou de rire, et Bonaparte lorsqu'il s'agit d'annexions, d'envoi en exil ou de censure, l'empereur est renvoyé au rang de simple citoyen. Par ce brusque retour à l'état civil, le narrateur Henri l'éjecte de son cadre héroïque et le réintègre dans le commun des mortels :

It was Napoleon who had such a passion for chicken. (3)

He made the Emperor laugh. (4)

Bonaparte set fire to half of Europe. (7)

Bonaparte will snatch up his country like a sponge and wring out every last drop. (8)

Bonaparte had her [Madame de Stäel] exiled because she complained about him censoring the theatre and suppressing the newspapers. (8)

Il est clair que le simple fait que la narration se fasse à rebours renforce fortement le pouvoir de dégradation. Qui sait si le Héros n'aurait pas conservé son patronyme historique si, du début jusqu'à la fin, nous avions assisté aux scènes en direct. Quoi qu'il en soit, nous nous devons à ce stade de constater que les vingt années entre l'époque à laquelle Henri exerçait ses fonctions de cuisinier au service de Napoléon et celle à laquelle il relate les événements dont nous prenons connaissance altèrent fortement les sentiments du passé et aiguise la critique du présent : « Why did I? Because I loved him. He was my passion » (108). Il était

---

<sup>245</sup> Christine Reynier, « Venise dans *The Passion* de Jeanette Winterson », *Etudes britanniques contemporaines* 4 (1994) : 25-37. L'auteure insiste sur le fait que « la décadence de Venise offre un contrepoint à la lente déchéance de Napoléon » et que 1805 n'est pas une année de victoires. C'est l'année « où les Anglais le défient à Trafalgar et marque par conséquent le début de sa longue descente vers la défaite et, en particulier, l'échec de la Campagne de Russie » à laquelle nous assistons dans le troisième et avant-dernier chapitre du roman (27).

ma passion, il ne l'est plus. Le récit en différé appelle à un démontage de l'admiration ressentie au moment des faits. La période d'idéalisation rétrécit brusquement. L'effort de « banalisation » du Héros par le héros le prouve clairement. Napoléon et « the emperor », titre que Bonaparte « s'auto-attribue » le jour de son sacre, ne sont utilisés que dans les premières pages du roman. Lorsque les titres royaux refont occasionnellement surface dans la fiction ultérieure, le verbe est toujours conjugué au passé afin de marquer la rupture avec ce qui a été (et n'est plus).

A la dégradation identitaire succède une mise en mosaïque des composantes substantielles du Héros. En effet, parallèlement à la projection en bloc sur un héros triple (Samuel-Uta-Stella) ou simple (Lothario), le Héros s'effrite en une kyrielle de minuscules particules, ou réseaux sémantiques, disséminées de manière plus ou moins codée dans l'ensemble de l'œuvre romanesque. Notons toutefois que des éléments tels que la kabbale ou le Tarot ne sauraient être qualifiés de fragments mosaïques ou de réseaux sémantiques dans notre démonstration puisqu'ils sont portés (et soudés) par une seule trinité au sein d'une seule histoire. En revanche, les pigeons, la colonne, la victoire, « Victory », Lady Hamilton ou encore la tulipe constituent un amalgame de bribes que nous retrouvons tissées dans la trame de divers tapis fictifs et que nous pouvons associer, de manière plus ou moins directe, à l'Amiral Nelson. De tels éléments illustrent le patchwork sémantique du patrimoine wintersonien qui, feignant la permanence, dynamite la création à laquelle le bâtisseur d'imaginaire s'applique. Par conséquent, mettre le Héros en mosaïque revient à condamner l'œuvre à l'éclatement.

Avant d'illustrer nos propos d'exemples plus concrets, soulignons l'utilisation de réseaux sémantiques en peinture à l'époque de la Renaissance. Le « principe de composition des portraits d'Arcimboldo (1527-1593) », par exemple, « consiste en la constitution de réseaux sémantiques » (Dubois, *Renaissance* 65). « Il s'agit de développer jusqu'en ses moindres éléments l'extension d'un concept, par voie synonymique, antonymique, métonymique et surtout synecdotique. Ainsi l'*Homme-potager* est une nature morte : un plat de légumes frais, oignons, navets, scorsonères, et de fruits secs. Renversée, la nature fait apparaître le visage du jardinier » (Dubois, *Renaissance* 65). Les fragments deviennent entité lorsque l'observateur les renverse ou les place à distance. De même, dans un mouvement inverse, l'entité se métamorphose en fragments. Bref, tous et parcelles vivent en constant

palindrome. « Soit que la configuration humaine se retrouve en chaque objet naturel, ou qu'il soit possible de faire des hommes avec tous les objets de la création » (Dubois, *Renaissance* 64).

Si, sur la toile, l'*Homme-potager* d'Arcimboldo se compose de légumes frais et de fruits secs qui, à leur tour, donnent forme au personnage du jardinier, dans la fiction wintersonienne le personnage de Nelson s'émaille en mille et une pastilles qui ne se verront jamais réunies. Les fragments – une maîtresse (Lady Hamilton), un navire (HMS Victory), une colonne (Trafalgar), des pigeons (fidèles habitués de Trafalgar Square) et peut-être... une tulipe<sup>246</sup> (TPB) – sont maintenus à distance ce qui ébrèche sérieusement les contours du Héros. Dans *Sexing the Cherry* (132), *Art and Lies* (45, 160) et *Written on the Body* (85), le lecteur est, par le biais de Lady Hamilton, ramené « en pointillé » au personnage de Nelson :

He [Nelson] was killed in the historic battle but before he died he had signed a document bequeathing his mistress, Emma, Lady Hamilton, and their child, Horatia, to the nation. The nation took no notice and lauded the dead Admiral while Emma died in Calais nine years later, raddled with disease and quite alone. (*StC* 132-133)

Lady Hamilton [Sir Jack Hamilton's wife] was happy. (*AL* 160)

'It was Emma, Lady Hamilton, who gave me the idea,' said Louise, stealing my thoughts. 'She used to wet her dress before she went out. It was very provocative but it worked on Nelson.' Not Nelson again. (*WotB* 85)

Si le terme de « victory », presque toujours en majuscules dans le texte, claironne la lointaine Victoire de l'Amiral, elle annonce également sa mort : « The dead thrive only among their own. VICTORY » (*AL* 164); « I [Picasso] wrote 'VICTORY' and signed my name 'Nelson'. Then I fled the approaching fleet of doctors and police, family probes and midnight gawpers » (*AL* 149). Si la mention répétitive de Trafalgar Square (ou de ses pigeons) fait bel et bien remonter le Héros nelsonien à la surface du récit, elle annonce également son

---

<sup>246</sup> Dans son roman *Tulip Fever* (London: Vintage, 1999), Deborah Moggach nous révèle qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, les amiraux avaient coutume d'honorer les tulipes de leurs patronymes : « Admiral Pottebackers, they're the ones, he said. They're going to go through the roof. A small investment now and in a couple of months you'll rake it in. I liked the name, being a patriotic sort of fellow, and seeing the ships go by where I grew up. There was other admirals to choose from, plenty of tulips called admirals' names, but I plumped for that » (73). Nelson se serait-il prêté au jeu deux siècles plus tard ? Qui sait... la tulipe ne tapisse peut-être pas innocemment les parois fictives de *The PowerBook*.

effacement de l'Histoire en cours : la société « Trafalgar House Investments », rachète et sauve (provisoirement) la compagnie maritime « Cunard » pour laquelle le père d'Alice travaille (*GS* 71) avant de sombrer elle-même dans la faillite. Si les pigeons coulent d'heureux jours à Trafalgar Square, confortablement nichés sur la colonne de Nelson, ils échouent dans leur mission de « go-between » : « The pigeons, Adam, Eve and Kissmequick, couldn't manage Holland. Eve got as far as Folkestone. Adam dropped out and went to live in Trafalgar Square, another victory to Nelson » (*WotB* 24). Tous ces échecs (face à la victoire, au sauvetage et à la mise en contact) symbolisent l'éphémère des liens et des réseaux de correspondances et confirme que la permanence ne peut être réellement établie. Aussi la répétition vise-t-elle plus à la fragmentation, à la mise en pointillé du tout qu'à la révélation de sa mise en forme.

Parallèlement aux transgressions narratives précédemment répertoriées, Jeanette Winterson a recours au glissement d'erreurs dans le texte. Il est vrai que le récit postmoderne se construit volontiers sur des faits voire des fictions déformés : « [...] most fiction is made from altered facts and can be made from altered fiction too »<sup>247</sup>. Dans *Sexing the Cherry* par exemple, en déclarant orphelin le tableau représentant Mr Rose offrant le premier ananas au Roi Charles II, « the artist is unknown » (127), alors que la toile est l'œuvre du peintre néerlandais Henry Danckerts, Nicolas Jordan, et à travers lui Jeanette Winterson, refuse la fixité de tout historique et suggère l'arbitraire multiplicité d'éventuelles filiations. De même, dans *Gut Symmetries*, les numéros des cartes de Tarot auxquelles référence est faite, XV à la Tour (37) et XVI à l'Amoureux (204), sont falsifiés. D'après *L'Encyclopédie des symboles*, la Tour correspond au numéro XVI et l'Amoureux au VI (664). Certains critiques tels que Robert Alter<sup>248</sup> restent hermétiques à l'art wintersonien de la subversion et refusent d'interpréter l'erreur comme une distorsion. Ils voient en elle une lacune :

The kabbalistic connection, on which Winterson has done some homework, is important to her for furthering the metaphysical concerns of the novel. But, in order to make Stella's father a kabbalist, the novelist must also represent him as an Orthodox Jew, donning prayer shawl and tefillin for his daily morning worship and consorting with ultra-

---

<sup>247</sup> Galen Strawson à propos de la fiction de Peter Ackroyd. Voir Jeremy Gibson, Julian Wolfreys, *Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text* (Basingstoke: Macmillan, 2000) 78.

<sup>248</sup> Robert Alter, « Sexing the Jewry », *The New Republic* 7 April 1997: 36-38.

Orthodox diamond merchants. The problem is that Winterson has not really bothered to find out anything about how Orthodox Jews behave. They don't marry German *shiksas* and continue to observe their orthodoxy punctiliously. They never pray, as the father here is said to do, at high Reform congregations such as « the Temple Emanu-El on Fifth Avenue ». (And they would never use that incorrect definite article.) (37)

De même, la mise en lumière des procédés alchimiques et de leurs résultats s'accompagne d'un subtil démontage qui appuie la déconstruction de l'imaginaire mis en œuvre par l'auteure. En effet, au fil des lectures, nous nous apercevons que l'or obtenu par transmutation des métaux vils (plomb, fer, étain, cuivre, vif-argent) en métaux nobles (or et argent) n'est pas aussi pur et noble que l'Histoire le prétend. Nous comprenons qu'il symbolise avant tout le matérialisme et la mauvaise utilisation que les Temps modernes font de ce qui leur est offert et qu'il dévoile une façade creuse vivement vilipendée par l'auteure. Tout est or parce qu'en réalité rien n'est or : « The man wrote on golden paper and gave it to the golden clerk. He trod through the light and to the golden train. » (AL 33). « Ignorant of alchemy, they [people] put their faith in technology and turned the whole world into gold » (AL 57). « Better to be a beggar on the Ganges than broken on the gilded wheel of the West » (AL 146). Jeanette Winterson surenchérit par les allusions au mythe de Midas dont le vœu – que tout ce qu'il touche se change en or – lui aurait presque coûté la vie (AL 122, 146). Bref, de par ces déformations des ingrédients d'Héroïsme distribués, Jeanette Winterson met en garde contre une trop grande dorure des apparences. Il convient de démonter avant qu'il ne soit trop tard.

### 2.3.2 La mise en folie

Après avoir sillonné les méandres anamorphotiques de l'imaginaire public, venons-en à la déconstruction de l'imaginaire privé et à l'agitation de ses flots. Lieu de protection et de conservation, à la fois ouvert et clos, le navire représente un espace à bord duquel le passager est confronté au dedans et au dehors et sur lequel le monde environnant se reflète, « a model of the world in little » (GS 9). Dans la première partie de cette étude, nous avons souligné que la barque, que l'ajout du o (eau) lexicalise en bar(o)que, accompagne le navigateur ou bâtisseur dans son parcours initiatique et le porte jusqu'à sa contrée d'imaginaire. Sublime métaphore que la navigation qui est une métaphore qui « revient très souvent à propos de

cette conversion à soi et du retour à soi »<sup>249</sup>, à propos du chemin parcouru jusqu'au « buried treasure » du for intérieur.

Néanmoins, force est de constater que le voyage en barque, retour aux entrailles de l'être, ne se borne pas à guider le bâtisseur dans sa construction d'imaginaire. L'ondulation des flots donne forme à sa psyché. Elle le conduit à la folie, terrain réfractaire à toute norme<sup>250</sup> et admirable distorsion de l'esprit vrillant l'harmonie d'un trop grand trompe-l'œil. Elle le conduit à la *mania* de la manière du maniériste car le maniériste est un « obsédé » qui pratique l'écart à la norme « sous couvert d'imitation [ou de création] »<sup>251</sup>. Derrière la rigueur se dissimule la dissonance. Derrière la dissonance sommeille la rigueur. « La rigueur de l'architecture se cache sous l'aménagement habile de ces violences dérégées » nous rappelle Michel Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*<sup>252</sup>. Si, à l'intérieur de cette phrase, nous faisons du dérèglement le point de mire, nous activons le phénomène de distorsion. C'est alors que les « violences dérégées » avalent « la rigueur de l'architecture », que l'harmonie du trompe-l'œil imaginaire se laisse progressivement dévorer par les tourbillons d'une folie envahissante. Ce n'est plus l'effort de dissimulation de la rigueur mais l'effort de dislocation ondulatoire de la violente folie qui prime. Il est intéressant de faire remarquer que ce n'est pas à l'anamorphose que Michel Foucault associe la folie (à l'époque de la Renaissance) mais au trompe-l'œil simulant le chaos dans l'attente d'un ordre destiné à se rétablir :

La folie, c'est la forme la plus pure, la plus totale du quiproquo : elle prend le faux pour le vrai, la mort pour la vie, l'homme pour la femme. [...] Mais c'est aussi la forme la plus rigoureusement nécessaire du quiproquo dans l'économie dramatique : car elle n'a besoin d'aucun élément extérieur pour accéder au dénouement véritable. Il lui suffit de pousser son illusion jusqu'à la vérité. [...] En elle s'établit l'équilibre, mais elle masque cet équilibre sous la nuée de l'illusion, sous le désordre feint. [...] C'est le type même du

---

<sup>249</sup> Cours prononcé en 1982 par Michel Foucault au Collège de France. « (Se) conduire, (se) gouverner : éthique et politique », *Le Monde*, 23 mars 2001 : 16-17.

<sup>250</sup> Voir l'article de Georges Fréchet, « Iconographie du fou dans l'art et dans la vie », *La Nef des Folz – Das Narrenschiff* (Basel: Christoph Merian Verlag, 1994) 117-127. Le Fou, hérétique, malade mental, bouffon ou personnage issu du folklore païen, distend et disloque la Norme. La transgression des limites fixées et le déverrouillage des tabous ouvrent la voie aux figures vrillées de l'aliénation.

<sup>251</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme* (Paris : PUF, 1979) 19-22.

<sup>252</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris : Gallimard, 1961) 50.

trompe-l'œil baroque. La folie est le grand trompe-l'œil dans les structures tragi-comiques de la littérature préclassique. (Foucault, *Histoire de la folie* 50)

Cependant, si, tel que l'affirme Michel Foucault, la folie était trompe-l'œil, l'équilibre ne serait pas masqué mais exhibé car le trompe-l'œil vise plus à exposer l'harmonie qu'à révéler le déséquilibre. Aussi l'ordre serait-il en surface et non derrière la façade. Or la folie propose une distorsion visible et un équilibre caché ce qui nous semble mieux correspondre aux caractéristiques de l'anamorphose : distendre pour rendre méfiant, désunir pour faire soupçonner un équilibre que l'œil ne voit pas, ne voit plus ou a trop vu ; disloquer pour faire comprendre l'arbitraire des formes, la non-unicité de la Norme. Bref, le fou expose une torsion qui mène à une plus grande vérité, à savoir celle d'un équilibre multiple qui se cache derrière les ondulations d'un prétendu chaos. Nous rejoignons le raisonnement foucauldien lorsqu'il déclare que la folie « met un comble à l'illusion », que c'est également « à partir d'elle » que l'illusion se défait – l'anamorphose défait bel et bien les ruses du trompe-l'œil – et que « dans la folie où l'enferme son erreur, le personnage involontairement commence à débrouiller la trame » (Foucault, *Histoire de la folie* 49). C'est ainsi que dans les dernières pages de *The Passion*, Henri, interné sur l'île de San Servelo, comprend l'erreur de sa vie et reconnaît avoir inventé Bonaparte dont il n'a jamais aimé que l'ombre. Il décrypte enfin les hiéroglyphes des années passées : « It is as though I wrote in a foreign language that I am suddenly able to read » (159). De par sa distorsion, la folie permet de prendre conscience de l'illusion antérieurement vécue. Dans un instant de lucide reconnaissance, Henri retire le masque de l'aliénante torsion et révèle l'étonnant équilibre de ses coulisses mentales : « Not because they're [the people in San Servelo] mad and I'm not but because they lose concentration so quickly » (153, nous soulignons). La folie est un formidable détecteur de trompe-l'œil, une subtile mise en eau de la raison.

En effet, dans son article, « L'eau et la folie au Moyen Âge »<sup>253</sup>, auquel nous reviendrons longuement dans les paragraphes qui suivent, Jean-Marie Fritz attire notre attention sur l'interaction entre eau et aliénation et déclare que « terre, eau, air et feu sont mis en rapport analogique avec les os, les humeurs, le souffle et la chaleur vitale » (Fritz 112). Les humeurs correspondent au liquide qui joue un rôle fondamental dans l'apparition et la formation des

---

<sup>253</sup> Jean-Marie Fritz, « L'eau et la folie au Moyen Âge », *La Nef des Folz – Das Narrenschiff* (Basel: Christoph Merian Verlag, 1994) 112-116.

maladies mentales. Le « déséquilibre » des fluides corporels, « bile jaune, bile noire, flegme et sang », engendre ce que l'Homme appelle folie. Venise, ville en (dés)équilibre sur les eaux, n'est-elle pas, dans *The Passion*, qualifiée de ville des fous, « Over the water in that city of madmen they are preparing Christmas and New Year » (158), de ville folle que même Bonaparte, amateur de lignes droites, ne parvient pas à raisonner ?

I [Henri] got lost from the first. Where Bonaparte goes, straight roads follow, buildings are rationalised, street signs may change to celebrate a battle but they are always clearly marked. Here, if they bother with street signs at all, they are happy to use the same ones over again. Not even Bonaparte could rationalise Venice. This is a city of madmen. (*TP* 112)

Selon les sources recueillies par Jean-Marie Fritz, le flegme est étroitement associé à l'eau et les nations maritimes telles que la Grande-Bretagne, les Pays-Bas, ou l'Italie (en particulier Venise), succomberaient plus facilement à la léthargie, à la mélancolie et à la folie que les autres (Fritz 112). Par conséquent, que les déclarés fous choisissent (ou soient forcés à choisir) de prendre le large n'étonne guère. Notons, à cet effet, que la Nef des Fous, « Stultifera Navis », meuble l'imaginaire de la Renaissance. A cette époque, il paraît courant de « composer » des nefes « dont l'équipage de héros imaginaires [...] s'embarque pour un grand voyage symbolique qui leur apporte sinon la fortune, du moins, la figure de leur destin ou de leur vérité » (Foucault, *Histoire de la folie* 10) et qui les mène peut-être, par chemin détourné, au « vrai » trésor de l'intérieur.

Il semblerait que Jeanette Winterson cherche à recomposer la Nef des Fous. Dans le prologue de *Gut Symmetries*, une brève définition de la Nef nous est donnée : « Ship of Fools: A medieval conceit. Lunatics/saints sailing after that which cannot be found » (7). Dans le premier chapitre, intitulé *The Fool*, Alice avoue sa folie, « I know I am a fool » (24), et signale, dès les premières pages, sa présence à bord de la Nef, « The Ship of Fools is sailing tonight and all of us are aboard » (9). Quelques pages plus loin, elle évoque une Nef des Fous en quête de Graal !

As the QE2 floated so confidently on the waters I thought of the Titanic, ghostly and abandoned beneath, and somewhere above, in the secretive blackness, the Ship of Fools navigating the stars. Was it the comet? Legend has it that the Ship, while seeking the Holy Grail, sailed off the end of the world and continued forever. (*GS* 73-74)

Dans les dernières pages, Alice, devenue « Captain Alluvia Fairfax », embarque sur « The Ship of Fools » dans l'espoir de sauver Stella, victime d'une tempête (et des pulsions cannibales de Jove) au large de Capri (207). Les alluvions regagnent les flots sur la nef de la folie. Dans *The Passion*, l'embarquement d'Henri sur le bateau d'épouvante, « grim boat » (142), à destination de San Servelo ainsi que l'embarquement de Villanelle sur le bateau-spectacle, « pageant boat » (149), symbole du folklore (païen) dans lequel le Fou se produit, conduisent à la notion d'internement. Autre version de la Nef des Fous, « l'internement fait suite à l'embarquement » comme le précise Michel Foucault (Foucault, *Histoire de la folie* 52). Au XVII<sup>e</sup> siècle, les « Folz » ne sont plus physiquement, directement, livrés aux flots extérieurs mais enfermés dans un lieu encore plus clos (et statique) que le bateau. (Bien sûr, leur imaginaire continue d'être remué par les eaux intérieures). C'est peut-être la raison pour laquelle, dans *The Passion*, internement et embarquement se chevauchent. L'enfermement du « fou » Henri se fait sur un îlot rocheux, « the Rock », c'est-à-dire sur une terre en suspension sur les flots. L'établissement psychiatrique prend des allures de Nef.

De même, dans *Written on the Body*, le corps-navire de Louise est envoyé (et par déduction enfermé) par Elgin, son mari-chirurgien, dans un hôpital en Suisse (154). Notons que chez lui, Elgin anticipe les scènes d'« internement » en se cloisonnant dans son bureau pour jouer à des jeux sur ordinateur tels que « Hospital » (29) ou « Laboratory » (104). Il simule sur écran ce qu'il pratique dans la réalité. Dans les chapitres précédents, nous avons attiré l'attention sur la navigation des cellules cancéreuses de Louise et sur l'embarquement mental de Lothario sur les flots sanguins du corps malade. Rappelons qu'au moment de sa rencontre avec Louise, Lothario partage sa vie avec Jacqueline, employée au zoo de la ville (lieu d'emprisonnement). Retenu(e) prisonnier(e) et traité(e) en animal « domptable », « She treated me like a big cat in the zoo » (28), Lothario avoue que ses éléments de folie représentent un attrait particulier pour Jacqueline passionnément dévouée envers tout élément perturbé : « It was Jacqueline's job to make everything bright and shiny again. She was good with parents, good with children, good with animals, good with disturbed things of every kind. She was good with me » (25). En se dotant des attributs du Fou, Lothario « s'anamorphotise » pour, d'une part, se libérer de sa relation illusoire avec Jacqueline et, d'autre part, pour accompagner Louise dans sa captivité. Après avoir déclaré, « I am a fool »

(107)<sup>254</sup>, il/elle réitère sa folie quelques pages plus loin lorsque ses tentatives de recherche (de Louise) restent vaines. Le rappel de la folie accentue l'anamorphose pré-dessinée et éloigne un peu plus le personnage du sage trompe-l'œil de la création imaginaire : « It horrifies me [Lothario] to think about that madness. I've always had a wild streak, it starts with a throbbing in the temple and then a slide into craziness I can recognize but can't control. Can control. Had controlled for years until I met Louise » (174).

Embarquement et internement vont également de pair dans *Sexing the Cherry* et *The PowerBook*. Dans *Sexing the Cherry*, nous assistons simultanément à l'action du Fou en espace fermé et à l'embarquement de personnages hors-norme tels que Jordan ou la femme aux chiens. La femme-nain, « the dwarf woman » (94-95), prostituée-bouffon de la maison close (lieu fermé) fréquentée par le puritain, pécheur et prêcheur de normalité, s'emploie à démanteler le raisonnable et à exhiber l'interdit. Dans *The PowerBook*, la cybérauteure Ali(x) enferme l'histoire derrière l'écran de l'ordinateur dont le clavier est simultanément associé à une plage sur laquelle divers objets échouent (63). « Netscape Navigator » (227) est le gouvernail du marin des temps modernes et la boîte-écran la geôle du Fou d'aujourd'hui et de demain.

Dans *Art and Lies*, roman plus terrien que marin, nous assistons à une scène au cours de laquelle Picasso, jeune femme peintre, debout sur le toit d'un immeuble, s'imagine perchée sur un rocher et secouée par l'attente fiévreuse de navires qu'elle craint de ne plus voir passer, « I had feared all the ships were gone » (45). Quelques chapitres plus loin, nous apprenons qu'elle a été internée à l'hôpital psychiatrique de St Sebastian sur l'ordre de sa famille (85) et à la fin du roman que son père fait appel à un médecin pour la ramener en cellule (175). Par conséquent, les liens entre eau et folie ainsi qu'entre embarquement et internement sont une fois de plus réitérés.

I [Picasso] was on the roof. My hair was lank. My skin dull from ill-use. Only my eyes were bright. I thought I was standing on a cliff top waiting for a ship to pass under the white clouds. I had feared all the ships were gone, everyone travels by aeroplane these days. I had feared all the ships were gone, this high dizzy place the last standing room of my heart. Then I saw a mast and gay sails. Your firm sides, your hold stashed with cargo.

---

<sup>254</sup> « I am a fool »: déclaration réitérée par Alice dans *Gut Symmetries* (24) et par Henri dans *The Passion* (152).

You were a deck of colour in a pale world. Red lipstick, green eyes, hair swarming bees.  
(AL 45)

« Red lipstick, green eyes, hair swarming bees ». Rouge, vert, jaune. Carburants de folie et amplificateurs d'anamorphose en lutte contre l'illusion imposée par leur état d'origine<sup>255</sup>, ces trois couleurs meublent la vie des personnages déclarés fous. Dans *The Passion*, Villanelle enduit ses lèvres de rouge vermillon, revêt ses bretelles jaunes, « my yellow Casino breeches » (55), et évoque quelques lignes plus bas un habitué des lieux vêtu d'un gilet vert. Dans *Art and Lies*, Picasso se peint en couleur sur la toile avant de s'enduire de gouache multicolore de la tête aux pieds : « I painted my legs with dangerous yellow chevrons and bathed my heels in mercury. I would need to move fast. I circled my buttocks with gold rings and gave my navel<sup>256</sup> its own blue diamond. Thinking of your Victory hat I dyed my hair purple » (45). Les couleurs utilisées pour la réalisation de son autoportrait finissent par s'échapper des tubes pour gommer les surfaces blafardes de l'environnement familial et l'extérieur, que la sphère parents-frère n'a pas encore asphyxié, rayonne de couleur. D'un mot, dans sa folie, Picasso rend aux éléments les couleurs que la sangsue familiale leur avait ôtées et enlève à la famille les couleurs qu'elle avait osé s'approprier – les vêtements du père sont blanchis à la chaux. Les paragraphes suivants « parlent » d'eux-mêmes sans qu'aucun autre commentaire ne soit nécessaire :

Colours became her [Picasso's] talismans. At the end of each black and white day she dreamed in colour. At night, she soaked her body in magenta dyes, scrubbed herself with pumice of lime. The pillow was splashed in crimson by her black hair. She slept under a cloak of Klimt. (AL 40)

As I [Picasso] painted, intent on umber and verdigris, cinnabar and chrome, the colours, let out from their tight tubes, escaped under the studio door and up and down the public staircase to the black and white family rooms. [...] In the morning, it was raining, and the rain fell in orange points on their [the family's] cream flesh. [...] They wore their darkest clothes [...] they colluded in their grey, upright vanity. (AL 47)

Picasso painted. She painted herself out of the night and into the circle of sun. The sun soaked up the darkness from her studio and left a sponge of light. [...] She looked like a Buddha in gold leaf. [...] She was painted from head to foot. 'Self portrait', she said to

---

<sup>255</sup> Voir à cet effet le chapitre sur l'illusoire création du visible (et de la couleur) par la lumière.

<sup>256</sup> Notons que « nave », la nef, se met en abîme dans « navel » et que « victory », élément de fragmentation mosaïque du Héros Nelson, fait discrètement allusion à la « Stultifera Navis ». Ainsi, réunies en l'espace de quelques lignes, les deux formes d'imaginaire, privé et public, se livrent à la distorsion de l'anamorphose.

their astonished faces. 'Call the doctor Matthew,' said the father. [...] She was warm because she had had the foresight to paint herself in for winter. (AL 48)

What had been the house lay in sorry stripes and through, above, below, beyond, emphatic were the umbers chromes ochres of a colourist revolution. [...] 'She's mad.' Sir Jack came towards me [Handel]. 'She did this. Sophia [Picasso] did this. And not just this. The drawing-room is green. The kitchen is orange. My study, my study, is blood red.' [...] 'All my clothes,' he whispered. 'All my clothes. Whitewash. She's poured whitewash on all my clothes.' (AL 175)

Dans l'article, « Iconographie du fou dans l'art et dans la vie », Georges Fréchet explique que le jaune, le rouge et le vert des costumes de la compagnie dijonnaise des Fous sont les trois couleurs généralement attribuées aux « Fols » à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et qu'au Moyen Âge, le jaune, très répandu, aurait symbolisé le mensonge ainsi que la « transgression de la norme » (Fréchet 122). Le vert, symbole de la jeunesse et de l'amour, rappellerait les habits portés par les chasseurs de l'époque et le rouge évoquerait, pour sa part, les crêtes de coq, les queues de renard ou tout autre élément du monde animal et naturel.

Ajoutons à cela que la trilogie des couleurs tapissant l'environnement dans lequel le Fou wintersonien évolue n'est pas sans rappeler le costume en forme de losange<sup>257</sup> du baroque Arlequin de la *Commedia dell'arte*. Introduit au début du XVII<sup>e</sup> siècle sur la scène du théâtre européen et maintes fois représenté au XX<sup>e</sup> siècle par le (réel) peintre Picasso<sup>258</sup>, Arlequin offre au philosophe baroque Leibniz une référence métaphorique idéale. Ce dernier évoque l'interminable superposition de couches de tissus sur le corps d'Arlequin que jamais personne n'arrive à dépouiller complètement. Chaque couche en révèle une autre. Chaque trompe-l'œil révèle un nouveau trompe-l'œil. Le nouveau fonctionne sur les mêmes principes que le connu<sup>259</sup>. En fait, les strates d'étoffe rappellent tant la discontinuité subversive du patchwork, déjà évoquée, que l'harmonieuse façade du trompe-l'œil. Lambrissés de six couches vestimentaires et osseuses, révélant de lumineux bijoux, les diamantaires juifs de *Gut Symmetries* reflètent l'Arlequin leibnizien : « Somewhere from deep inside their coats,

---

<sup>257</sup> Le losange n'est-il pas un simple carré dont les angles se prêtent aux distorsions de l'anamorphose ?

<sup>258</sup> Citons à titre d'exemples *Famille des saltimbanques* (1905), *Bouffon et acrobate* (1905), *Arlequin* (dessin à la plume et à l'encre de Chine) (1917-1918), *Paul en Arlequin* (1924).

<sup>259</sup> *Dictionnaire des philosophes* (Paris : Albin Michel, 1998) 876.

their jackets, their shirts, their vests, their skin, their bones, the men unfolded felt pouches and spread the contents glittering » (89). De plus, le losange de couleur du costume d'Arlequin se retrouve dans la fontanelle du nouveau né, « When a baby is born, its anterior fontanelle, at the back of the skull and diamond-shaped, is the last of the sutures to close » (GS 191), dans les diamants incrustés dans le corps de Stella, « There is a diamond at the base of my spine » (GS 185), dans le carrelage de l'appartement d'Elgin, « diamond tiles of the marble floor » (WotB 170), et enfin dans le filet du portail du zoo, « diamond-shaped tennis netting » (WotB 58). De même, le 10 de carreau, « ten of diamonds », est, dans *The Passion*, la carte choisie par la Dame de Pique dont le masque laisse entrevoir des yeux verts-gris parsemés de paillettes dorées, des pommettes rouges, et dont la chevelure est encore plus rousse que celle de Villanelle (59). Bref, les losanges de l'habit polychrome d'Arlequin filtrent au travers de la fiction wintersonienne dont les couches sont aussi épaisses et multiples que les étoffes du costume auquel Leibniz se référait volontiers et aime à dévoiler des personnages secondaires, d'apparence sage et raisonnable, qui tentent d'échapper aux rets du (trop) droit chemin et de se convertir à la folie.

Le personnage d'Arlequin, libre de toute rigidité, est lui-même associé au thème de la folie. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'art le représente régnant sur la lune et la littérature le propulse dans les sphères excentriques de l'espace, le plaçant ainsi en étroite relation avec les astres et les planètes. Les scènes lunaires – par exemple dans *Mondo della luna* (1741) de Carlo Goldoni (1707-1793) – introduisent systématiquement le motif de la folie puisque « le lieu commun » considère les « lunaires »<sup>260</sup> comme fous d'où le terme anglais, « lunatics », signifiant fou, et le terme français, « lunatique », qualifiant les brusques changements d'humeur dont fait parfois preuve l'individu. Dans la fiction wintersonienne, il n'est point rare que le Fou soit associé aux personnages de la *Commedia*. Dans *Gut Symmetries* par exemple, Alice se pare d'un bâton de Fou qu'elle associe aux couleurs et ruses de la *Commedia dell'arte* :

According to Darwin the evolutionist, man stood upright when he shed his saurian tail. What happened to it? Here it is in my hand, like a motley joke of the *Commedia dell'arte*.

---

<sup>260</sup> Carmelina Imbroscio, « Arlequin dans la lune », *Arlequin et ses masques* (Dijon : Publications de l'Université de Bourgogne, 1991) 201.

My fool's wand, my visible weakness, dropped off the back only to run round the front. I am civilised but my needs are not. (GS 12)

Notons par ailleurs que Zanni, personnage du serviteur dans la *Commedia*, est la forme toscane du nom lombardo-vénitien pour Giovanni<sup>261</sup>, vrai prénom de Jove dans *Gut Symmetries*, et qu'à la fin du roman, Giovanni/Jove, qui a la *Commedia* dans le sang, « Perhaps it was the *Commedia dell'arte* in his blood » (134), est sujet à une folie temporaire : « Jove was able to avoid criminal charges on the grounds of temporary insanity » (219). Dans *Gut Symmetries*, la folie s'empare du mot qui culbute par effet de palindrome : GUT = TUG (faisant référence au bateau-remorqueur, « tug-boat » (51), sur lequel Alice voit le jour). Les entrailles deviennent barque, la barque se fait intérieur.

*Art and Lies*, pour sa part, met en scène la mère de Picasso, folle latente étouffée dans ses élans par un époux tyrannique et serrée dans l'étau d'une maison-forteresse, qui, malgré de fortes douleurs à la gorge, se met à chanter lorsqu'elle apprend la vente éventuelle de la maison et se rend chez le médecin pour qu'il lui prescrive des comprimés désignés par le terme de « lozenges » : « She went to see the doctor for some lozenges » (160). En lisant cette phrase, nous nous représentons sans peine le personnage avalant les gélules en forme de losange, semblables à ceux du costume d'Arlequin, et rejoignant ainsi le cercle des heureux iconoclastes. De même, dans *Written on the Body*, Elgin se voit remettre un sac rempli de comprimés en forme de losanges, « a brown paper bag full of lozenges », par son père pharmacien (66). Dans *Sexing the Cherry*, la femme aux chiens relate un épisode de la guerre civile au cours duquel les vitraux d'une église ont été brisés par la détonation de boulets de canons. Un groupe de femmes se porte volontaire pour rassembler les morceaux dispersés et reconstruire, ailleurs, le vitrail rouge, jaune et bleu. Les couleurs se reflètent sur leurs dos et la femme aux chiens les imagine en costume d'Arlequin (StC 66). Contrairement à l'épisode précédent, le fait décrit ne souligne pas la métamorphose souhaitée par les personnages mis en scène mais réunit Fous (bouffons) et Saints dans le paradoxe de leur dualité, rappelant ainsi les lignes du prologue de *Gut Symmetries* (« lunatics/saints »). Après tout, le

---

<sup>261</sup> *Commedia dell'arte*. Moderne Galerie Saarbrücken. Catalogue de l'exposition (1978) 5.

palindrome ne fait-il pas de l'excentrique femme aux chiens, « the Dog-Woman », une pieuse divinité, « the god-woman »<sup>262</sup> ?

There was a group a women gathered round the remains of the glass which coloured the floor brighter than any carpet of flowers in a parterre. They were women who had cleaned the window [...]. They loved the window. Without speaking, and in common purpose, the women began to gather the pieces of the window in their baskets. [...] They gathered every piece, and they told me, with hands that bled, that they would rebuild the window in a secret place. [...] They kneeled in a line by the altar, and on the flag floor behind them, invisible to them, I [the Dog-Woman] saw the patchwork colours of the window, red, yellow and blue. The colours sank into the stone and covered the backs of the women, who looked as though they were wearing harlequin coats. The church danced in light.

Mais l'important n'est pas la fusion de deux nouvelles entités contraires, ce qui plaiderait plus en faveur d'une harmonie que d'une dislocation, mais l'introduction de la notion (néo)-baroque – et postmoderne<sup>263</sup> – de la Tentation, mouvement « distorsif » de l'âme hésitante, que cette soudure entre Fous et Saints d'Eglise entraîne. Comme nous l'avons déjà souligné dans les chapitres précédents à propos de l'anamorphose, Jeanette Winterson n'hésite pas, dans son entreprise de démontage, à faire usage des pratiques subversives de l'âge classique.

Dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault souligne le foisonnement des formes de tentation en vogue au XV<sup>e</sup> siècle (24). Il évoque l'étroit lien entre folie et tentation ou la « folie devenue Tentation : tout ce qu'il y a en lui [en l'homme] d'impossible, de fantastique, d'inhumain, tout ce qui indique en lui la contre-nature et le fourmillement d'une présence insensée au ras de la terre [...] ». Michel Foucault précise que l'ermite n'est pas persécuté par d'obscurs objets de désir mais par de folles silhouettes extirpées d'un rêve et maintenues à la surface de sa vie (24). La Tentation réunit bel et bien Fous et Saints car elle agit sur l'un comme sur l'autre. La seule différence est que le premier lui cède alors que le second lui résiste. C'est vraisemblablement à cette douleur tortionnaire de l'esprit, très néo-

---

<sup>262</sup> Dans son article « L'art paradoxal de Jeanette Winterson », Christine Reynier souligne le palindrome patronymique de la femme aux chiens : « Dans cet univers où toutes les certitudes sont des mirages, où le seul Dieu qui subsiste est incarné par la figure grotesque de la « Dog-Woman », celle qui n'est pas nommée et qui ne peut l'être puisque le palindrome de son surnom la désigne comme la « God-Woman », le futur n'est plus qu'un signifiant vide » (Reynier 191).

<sup>263</sup> Pensons au roman de Kazuo Ishiguro, *An Artist of the Floating World* (London: Faber and Faber, 1986), dans lequel l'esprit des personnages est déchiré entre la droite sagesse du monde familial et la douce décadence du monde des plaisirs, appelé monde flottant, « floating world », à chaque fois qu'ils traversent le pont de l'hésitation, « Bridge of Hesitation » : « we called it that because until not so long ago, crossing it would have taken you into our pleasure district, and conscience-troubled men – so it was said – were to be seen hovering there, caught between seeking an evening's entertainment and returning home to their wives » (99).

baroque de par les formes qu'elle inspire, que Jeanette Winterson fait allusion lorsqu'elle marie les deux termes, « lunatics/saints », dans le prologue de *Gut Symmetries*. L'une des Tentations les plus célèbres, abondamment exploitée par les artistes de tous les temps, est *La tentation de saint Antoine* (vers 1470) du peintre, graveur et dessinateur alsacien du XV<sup>e</sup> siècle, Martin Schöngauer ou celle de Jérôme Bosch à la même époque – nous pourrions également citer la version plus tardive du dessinateur Jacques Callot (1635). Dans le tableau de Schöngauer, de grotesques créatures, de véritables « fantasticals » au sens shakespearien du terme, harcèlent saint Antoine de toutes parts. Leurs multiples gestes et coups cherchent à écarteler le saint impassible.

Notons que Saint Antoine fait de brèves apparitions dans la fiction wintersonienne. Dans *Sexing the Cherry*, à la suite d'une scène périlleuse dont Jordan ressort indemne, un bigot de passage se pare de quelques dents de martyr et saupoudre Jordan de poussière de saint Antoine, « dust of Saint Anthony » (36), pour écarter danger, mauvais esprits et tentations. Dans *The PowerBook*, Ali(x) effectue un court séjour à Anacapri, en Italie, dans la banlieue de Capri. Le saint patron de la petite ville n'est autre que saint Antoine (101) ce qui, pour le lecteur avisé, ne relève point du hasard puisqu'Ali(x) lutte contre la tentation d'une relation amoureuse avec une femme mariée. La deuxième figure de tentation que nous décelons dans les écrits wintersoniens est saint Sébastien, « héros [néo]baroque par excellence » lit-on dans le *Magazine Littéraire*<sup>264</sup>, car « il unit, dans sa pose de martyr extatique, les affres de la souffrance et les délices de la volupté ». Il nous intéresse pour la tentation, pour le déchirement entre souffrance et délice, qu'il inspire et non pour la souffrance seule que nous refusons de rattacher entièrement au baroque dans lequel, d'après la définition que nous en avons choisie, l'harmonie (du trompe-l'œil) prime. Dans *Art and Lies*, c'est au saint Sébastien déchiré par la douleur que Picasso pense lorsqu'elle quitte la maison familiale : « She remembered the railings around her house and she thought of Saint Sebastian deep with arrows » (164). Quelques pages plus tôt, référence est faite à son séjour à l'hôpital psychiatrique de Saint Sebastian (Fous et Saints se trouvent de nouveau réunis) où les couleurs et lumières d'un tableau de Van Gogh imaginé – lui-même interné suite à de fréquentes hallucinations – laissent filtrer les rayons de la tentation de l'extérieur. Telle le martyr, Picasso souffre et savoure la tentation dans sa force de représentation : « Later, in the

silent untimed years at the hospital of St Sebastian the Martyr, it was the strange vital yellows of Van Gogh that bore out a sane place in the babble of that overbright world » (155).

En fait, la seule vraie tentation à laquelle les personnages wintersoniens soient soumis se nomme passion. Elle déferle, telle une cascade, sur l'ensemble de l'œuvre. La chute d'eau qu'est la cascade incarne, par ailleurs, l'abandon à la tentation : « A waterfall is temptation. [...] One, twice, three times, have I taken off my clothes and stood on the spray of the brink, my skin dropleted with excitement, my hair wet through. All of me wanting to risk the prismic folds and slide into the waiting water » (AL 105-106). Entre divinité et démon, le monstre passion s'abat sur ceux et celles qui se laissent tenter par le doux chant des sirènes et rejettent la raison, force d'exorcisme de la folie menaçante :

When passion comes late in life for the first time, it is harder to give up. And those who meet this beast late in life are offered only devilish choices. Will they say good bye to what they know and set sail on an unknown sea with no certainty of land again? [...] If they do, you will have to strap them to the mast as the boat pulls away because the siren calls are terrible to hear and they may go mad at the thought of what they have lost. This is one choice. Another is to learn to juggle. [...] Two choices. The third is to refuse passion as one might sensibly refuse a leopard in the house, however tame it might seem at first. (TP 145)

Lorsque, dans *Gut Symmetries*, Stella lutte avec acharnement contre la folle vengeance qui s'empare de sa personne, folie et tentation ne font plus qu'une. Tentée de céder à la folie qui la gagne, rendue folle par la tentation qui hante ses pensées, Stella raconte, au début du chapitre intitulé *The Tower* (lieu d'emprisonnement par excellence), quelles pulsions la trahison conjugale lui inspire. Nous visualisons parfaitement ses déchirements entre raison et folie. Stella se glisse soudain dans la peau de saint Antoine et s'entoure de figures diaboliques comparables à celles évoquées précédemment. Tentée par la folie de la vengeance, elle déclare : « Give me a pot and let me turn cannibal » (29). Puis, ramenée à la raison dans un deuxième souffle, elle se convainc en affirmant : « I am not seeking revenge. [...] I must proceed reasonably. [...] I will do all this sanely » (29-30).

Suite à la puissance anamorphotique de la folie et de la tentation, du glissement de l'erreur dans le texte, de la révision scientifique, de la fragmentation du Héros et de son identité, il convient de nous intéresser désormais à la subversive mise en ondulation ou

---

<sup>264</sup> Voir l'illustration de Saint Sébastien. *Magazine Littéraire* 300 (1992) : 77.

« dédomestication » du jardin, lieu de rencontre des deux formes d'imaginaire préalablement exposées.

### 2.3.3 La « dédomestication »

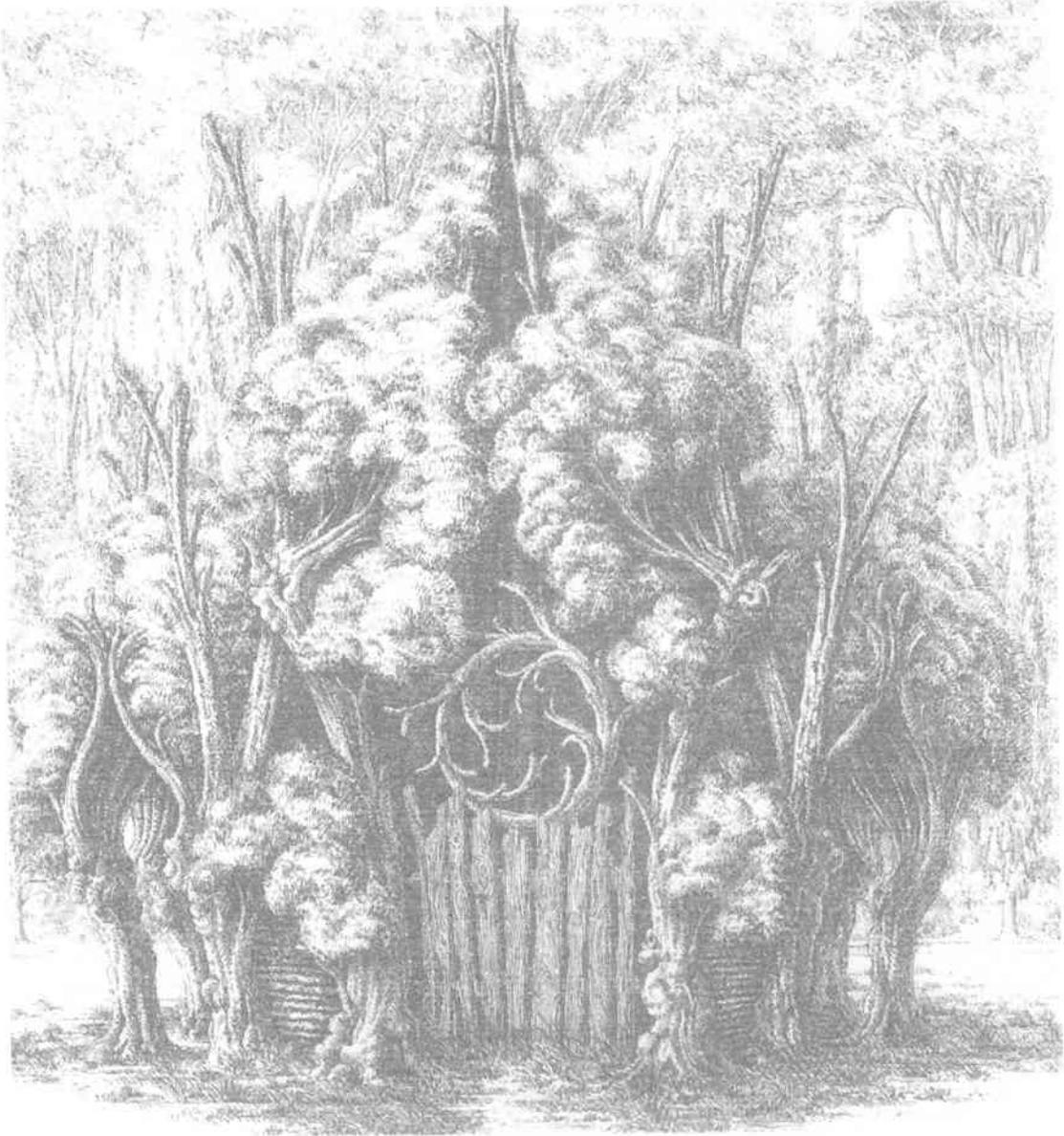
Dans son article « 'A Work to wonder at': essence et existence du « Jardin-paysage » anglais », Frédéric Ogée évoque « une forme de jardin dont l'essence/l'existence résulterait, non tant d'une cohabitation ou d'une juxtaposition, mais plutôt d'une « composition » [...] » (Ogée 436). Ce terme de « composition » fait du jardin une mosaïque craquelée à l'image du Héros émietté et illustre parfaitement l'espace vert qui, dans *Written on the Body*, se désagrège en haillons, « ragged garden » (108), rappelant vaguement le « ragged Robin » à la fois fleur et fée de l'imaginaire anglais. Les lambeaux de clôture de l'enceinte, résidus d'une annexion en perte de vitesse, encadrent une terre minée par la domestication que le bâtisseur, Lothario, n'assimile qu'à moitié. En effet, en cueillant la fleur de jasmin, il coupe la tige, canal d'alimentation de la plante, et met fin, sans le savoir, à toute relation symbiotique qu'il aurait pu avoir avec ce représentant floral d'un macrocosme (mirage) dans lequel il rêve de se fondre : « I cut some winter jasmine from the ragged garden and brought it indoors » (108). De plus, en faisant franchir le seuil de la maison au végétal, Lothario efface toute possibilité de retour aux racines. Vraisemblablement placé dans un vase à l'intérieur, le jasmin est condamné à faner rapidement. Il aurait fallu que l'élément soit maintenu en contact avec sa terre d'origine – au mieux à l'extérieur du jardin – ou que, déraciné et absorbé, il soit immédiatement rejeté et rendu au terreau natal hors de l'enceinte pour que le processus d'intériorisation du végétal ait pu réellement avoir lieu.

Dans les lignes qui suivent ce passage, nous percevons clairement le sentiment de peur que l'action menée inspire à Lothario qui saisit peut-être la portée de ses gestes destructeurs. Il ne se contente pas de déraciner le végétal, il colmate les ouvertures des parois murales pour empêcher l'« infiniment grand » de s'infiltrer à l'intérieur de l'« infiniment petit » (ou l'« infiniment petit » de regagner l'« infiniment grand »). D'un mot, il rompt avec la dualité macrocosme-microcosme. Cet arrachement à la mise en terre passée illustre un évident refus de fixité. Lothario craint l'enracinement, ce « constant danger de se durcir dans l'insistance » (Derrida, *Marges* 26). Dans cette peur et dans la subversion qui en résulte, nous revenons à la pensée derridienne. En effet, citant Heidegger, Jacques Derrida écrit que « [...] le maintien

libère le présent (*Anwesende*) en son séjour et le laisse libre chaque fois pour son séjour. Mais par là même le présent se voit également commis au constant danger de se durcir dans l'insistance [...] à partir de sa durée séjournante. Ainsi le maintien (*Brauch*) demeure du même coup en lui-même désaisissement [...] de la présence [...] dans le discord (le disjointement). Le maintien ajointe le *dis* – [...]» (Derrida, *Marges* 26). Par le maintien, Lothario arrache définitivement la fleur à la présence de la terre, la livre au flottement éphémère de l'eau du vase et la délivre par là même du durcissement menaçant :

I tried to clean up a little. I cut some winter jasmine from the ragged garden and brought it indoors. It looked like a nun in a slum. I bought a hammer and some hardboard and patched up the worst of the neglect. I made it so that I could sit over the fire and not feel the wind at the same time. This was an achievement. Mark Twain built a house for himself with a window over the fireplace so that he could watch the snow falling over the flames. I had a hole that let the rain in, but then I had a life that let the rain in. (*WotB* 108)

Par ailleurs, il convient de souligner que couper la fleur et la placer dans un vase à l'intérieur de la maison revient également à fondre le floral dans l'architectural (de l'habitation) et que ce geste peut être compris à la fois comme domestication double – la fleur est transférée dans un deuxième espace encore plus domestiqué que le premier – et comme « dédomestication » du végétal puisque la fleur est arrachée à l'espace domestiqué que représente le jardin. Quelle que soit la lecture que nous en fassions, cette dissolution correspond à une annihilation de l'imaginaire en construction. Comment, à cet effet, ne pas songer aux eaux-fortes de François Houtin sur lesquelles nature et architecture s'entretissent ? La série, *Cabanes de jardinier* (1999), exhibe des feuillages envahissant les toits des maisonnettes, des branches s'entrelaçant le long des parois murales ou encore des buissons s'entrouvrant sur un intérieur sombre. Mais comme l'affirme l'artiste lui-même, architecture et nature ne peuvent que vivre incrustées l'une dans l'autre, la première tirant ses origines de la seconde. François Houtin nous rappelle que le bois sert de matériau aux premières constructions. N'est-ce pas là le comble de l'ironie ? Le bois sert de matériau de construction à un espace qui, de par sa construction, entraîne la dé-construction du bois. Dans son entreprise de construction, forcée par la main de l'Homme, le bois signe son propre déracinement. François Houtin signale que le jardin, territoire de coupes et de limites, ne peut qu'être domestique et devient illusion dès que le jardinier le contraint à reproduire le sauvage. Il rappelle que, même si l'individu



**François Houtin, 8<sup>e</sup> cabane de jardinier, 1999.**

Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste, François Houtin, et de l'éditrice et galeriste, Marlies Hanstein.

n'intervient pas directement, son regard veille en permanence sur le mouvement de la terre<sup>265</sup>. Il ne laisse jamais le jardin tranquille.

Bref, la copie puis l'insertion du sauvage macroscopique dans l'enceinte de la parcelle annexée ne sont que trompe-l'œil. La domestication, ce à quoi le jardin se résume, n'est en fait qu'une destruction de naturel masquée par le mirage de l'harmonie faussement instaurée. Cette destruction insoupçonnée (par le bâtisseur) dans la phase de constitution de l'imaginaire exige et justifie l'intervention de la « dédomestication », destruction consciente d'une destruction masquée. Citons, en guise d'illustration, la tentative de domestication de Venise par Napoléon, ville jardin aux couloirs labyrinthiques, « city of mazes » (TP 52). En annexant Venise, Napoléon s'imagine avoir conquis plaisir et naturel. En rasant les églises et en traçant les contours géométriques d'un jardin public dont les autochtones ne veulent pas, l'Empereur feint de reproduire et de préserver le naturel à l'intérieur de l'enceinte et, par ce biais, de domestiquer le cœur du peuple annexé<sup>266</sup>. Comme nous pouvons le lire dans le passage ci-dessous, les Vénitiens répliquent par une « ré-extériorisation » de l'« intériorisé ». Le sauvage absorbé est ainsi discrètement rendu à ses origines et la domestication napoléonienne intérieurement rejetée :

Since Bonaparte captured our city of mazes in 1797, we've more or less abandoned ourselves to pleasure. [...] There were four churches that I [Henri] loved, which stood looking out across the lagoon to the quiet islands that lie about us. He tore them down to make a public garden. Why did we want a public garden? And if we had and if we had chosen it ourselves we would never have filled it with hundreds of pines laid out in regimental rows. (TP 52)

Sur le même modèle, les puritains de *Sexing the Cherry* se lancent à la conquête du parc libertin. Ils redéfinissent Hyde Park où la femme aux chiens a l'habitude de livrer ses chiens au combat pour quelques pièces de monnaie. L'espace est censé devenir un simple lieu de promenade. Aventures et activités lucratives en sont bannies. Hyde Park devient Hide Park, désignant alors un lieu caché et hautement domestiqué où le plaisir n'est vécu qu'à huis clos :

---

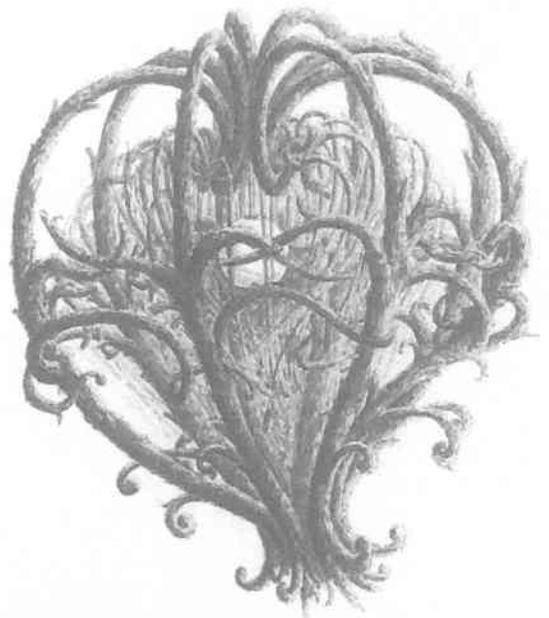
<sup>265</sup> François Houtin, interview par Bénédicte de Mongrolle, 1992. Publiée dans *François Houtin*, Marlies Hanstein (ed.) (Saarbrücken: Reha GmbH, 1996) [pages non numérotées].

<sup>266</sup> Rappelons que dans *Sexing the Cherry*, l'île – ce que Venise est presque – est présentée comme métaphore du cœur, « islands are metaphors for the heart » (86).

I [the Dog-Woman] carried on my old ways for a while, breeding the dogs and traipsing down to Hyde Park to show them off in a fight. The Puritans wanted an end to that too; they had in mind that a park should be a place to walk about, not a place to have an adventure and make a living. (StC 91)

Venons-en désormais à l'insolite relation entre folie et jardin et au double effet anamorphotique qu'elle exerce puisque, d'un côté, il y a distorsion d'un esprit hors-norme et, de l'autre, dislocation d'un espace par surcroît de domestication (alliée de la norme). Ce télescopage de deux pouvoirs subversifs contraires semble renvoyer l'espace annexé à son milieu d'origine. En effet, le jardin du Fou se « dé-domestique » automatiquement et s'échappe de l'enceinte. Dans sa fuite, il perd son identité de jardin et n'est plus que surface végétale. L'espace rocailleux qu'Henri appelle jardin, dans le dernier chapitre de *The Passion*, est un terrain abandonné et dévoré par les pierres : « There was a garden that no one tended any more. A matted acre of rockery and fading flowers » (141). Bien que le retour de l'espace au sauvage ait déjà eu lieu, il semblerait que l'une des premières tâches horticoles d'Henri soit d'œuvrer à la libération de la terre. Il la dégage des rochers : « Today I shovelled away the soil from around the rockery » (155). Cependant, la seconde portion de phrase nous révèle qu'après libération, la terre est ramenée et aplanie : « [...] then shovelled it back, levelling the ground » (155). Le geste d'Henri qui ramène la terre au point de départ et détruit les formes que la nature lui avait rendues indique une vague tentative de (re)domestication, miroir ou mémoire des annexions passées : « I like to feel the earth, to squeeze it hard and tight or to crumble it between my fingers » (157). Néanmoins, il est clair que la répétition du geste connu (ou sa simple planification par le mental), enraciné dans le passé, est immédiatement dé-construit par la mise en marche du présent et n'a d'autre fonction que de prouver le fragile arbitraire de toute construction envisagée, vouée à l'inévitable dislocation du lendemain. Par conséquent, cette bribe de domestication, îlot de raison en terre de folie, ne peut suffire à re-dompter le lopin de terre. De plus, au fil des dernières pages du roman, nous comprenons que le jardin d'Henri est un espace à la fois perdu, puisqu'appartenant au passé et symbolisé par la fleur de pissenlit vue en rêve, « I dream of dandelions. I dream of a wide field where flowers grow of their own accord » (155), et intangible puisque situé dans le lointain d'un avenir non formé, « I will have red roses next year. A forest of red roses » (160). Bref, Henri envisage la domestication d'un espace qui n'existe plus, ou qui n'existe pas encore, ce qui signifie qu'il ne domestique pas et que, par conséquent, il s'affirme en démonteur de norme (et non en destructeur de naturel). De même, il convient de noter son

refus d'utiliser les outils de jardin mis à disposition par le personnel de San Servelo. Ce rejet exprime également son mépris face à la passion que Villanelle nourrit pour la Dame de Pique dont le nom anglais, « the Queen of Spades<sup>267</sup> » (59), renvoie à la pelle qui remue et dérange le repos de l'élément terre et rappelle l'effet déstabilisateur que la Dame exerce sur la relation d'Henri et de Villanelle : « At the garden, although I have a spade and a fork, I often dig with my hands if it's not too cold » (157). Il est également intéressant de noter que l'espace horticole du Fou Henri est « proleptiquement » annoncé par le tracé d'un cœur en haillons sur la vitre embuée de la pièce dans laquelle l'avocat l'interroge quelques pages avant qu'il ne nous révèle l'existence (et la quasi-appropriation) de l'espace. Le « ragged heart » qu'il dessine remémore le jardin en guenilles de l'extrait de *Written on the Body* auquel nous avons précédemment fait référence (139) ainsi que les cœurs végétaux en haillons de François Houtin (*Cœur 1* et *Cœur 2*, 1995).



**François Houtin, *Cœur 1* et *Cœur 2* (1995)**

Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste, François Houtin, et de l'éditrice et galeriste Marlies Hanstein.

<sup>267</sup> « Spade » renvoie aussi bien au jeu de cartes qu'à l'outil de jardin.

En ayant recours aux schizophréniques distorsions de l'anamorphose, Jeanette Winterson libère l'imaginaire et l'inconscient du carcan de la raison, le visible des formes figées et le corps de l'armure de ses organes, du poids de la terre et de la gravité qui l'enfoncent. Elle use d'une méthode que nous pourrions qualifier de « schizo-critique »<sup>268</sup>. La mise en suspension de l'harmonie, son observation sous le verre grossissant de l'hybris, au même titre que sa mise en coupe visent à réfléchir et la réflexion permet de critiquer, modifier et composer « l'unique » d'un possible illimitable. Car Jeanette Winterson ne se contente pas de la déformation. Elle enjambe la faille schizophrène et dépasse toute tentative de soudure des antinomies. Cet « au-delà », vers lequel elle se dirige, se manifeste par le maintien en mouvement des contradictions. Ce faisant, l'auteure affirme haut et fort son acceptation des différences sans déclarer pour autant l'une supérieure à l'autre ce qui imposerait le choix de l'une et la perte de l'autre. En effet, l'important est que l'être soit en présence permanente des contraires et qu'il évolue en sphère de disjonctions inclusives et non exclusives<sup>269</sup>. Et il est clair qu'en intégrant, Jeanette Winterson ne fige pas deux contraires dans l'une de leurs multiples dualités mais qu'elle laisse leurs contenus circuler et choisir librement leur lieu de résidence provisoire. Cette constante redistribution ouvre les portes d'un territoire à la fois connu et inconnu, ancien et nouveau, limité et illimité. « Si la schizophrénie, c'est l'universel, le grand artiste est bien celui qui franchit le mur schizophrénique et atteint la patrie inconnue, là où il n'est plus d'aucun temps, d'aucun milieu, d'aucune école » (Deleuze/Guattari, *L'anti-Edipe* 81-82). Jeanette Winterson franchit ce mur-là.

Il serait faux de prétendre que, dans la nouvelle composition wintersonienne qui s'annonce, le corps grotesque sans organe « s'organise », au sens d'acquérir les organes qu'il n'a pas/plus, car son « organisation » impliquerait sa disparition ce qui ne peut être puisque « l'objet partiel schizoïde » est à la fois « la lettre et la plume et le papier » (Deleuze/Guattari, *L'anti-Edipe* 86-93). Cela signifie qu'il est à la fois tout et rien et que supprimer le rien, le « sans organe », le réduirait au tout. Chose tout à fait inconcevable. Bref, le corps sans organe ne peut que devenir avec et sans organe : simultanément avec, sans, avec et sans. En se lançant dans la création d'un nouvel espace de narration, Jeanette Winterson

---

<sup>268</sup> Au sens que Gilles Deleuze et Félix Guattari prêtent à la « schizo-analyse » : « désœ[di]pianiser, défaire la toile d'araignée [...] ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Edipe* (Paris : Editions de Minuit, 1972) 133.

<sup>269</sup> Comme l'écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'anti-Edipe* (89-94).

fait en littérature ce que la schizo-analyse se propose de faire en psychanalyse, à savoir « elle [la schizo-analyse] se propose d'atteindre à ces régions de l'inconscient orphelin, précisément « au-delà de toute loi », où le problème ne peut même plus être posé » (Deleuze/Guattari, *L'anti-Œdipe* 97). L'état orphelin appelle à l'ouverture et à la liberté du choix. L'écriture schizophrène de Jeanette Winterson appelle à l'ouverture du vide, du blanc, du néant. Elle surmonte sa peur de création vraie et c'est dans ce dépassement qu'elle transgresse les données purement schizophrènes. Le problème de la contradiction n'a plus besoin d'être posé, la solution n'a plus besoin d'être donnée car la solution ne suffirait pas à résoudre le problème si problème il y avait réellement. Comme Gilles Deleuze et Félix Guattari l'affirment au sujet d'Œdipe et du père, tous deux sont Dieu et relèvent, pour cela, d'une métaphysique « improblématisable » et « insolutionnable » : « [...] il y a beaucoup d'optimisme à penser que la psychanalyse rend possible une véritable solution d'Œdipe : Œdipe, c'est comme Dieu ; le père, c'est comme Dieu ; le problème n'est résolu que lorsqu'on supprime *et le problème et la solution* » (Deleuze/Guattari, *L'anti-Œdipe* 97). Aussi, pour bien faire, faudrait-il supprimer « *et le problème et la solution* ». Pas plus problème que solution, la contradiction wintersonienne adhère à ce principe. Toute combinaison est possible, tout mélange est possible sans qu'il n'y ait de réelle confusion (ou/et de réelle explication). Les instruments anamorphotiques, quels que soient les visages qu'ils empruntent, ne brouillent que pour faire prendre conscience du trompe-l'œil des apparences canoniques et pour fortifier l'œil de l'observant.

In the pot he [Henri] can see all the distorsions of his face. He sees many possible faces and so he sees what he might become. (TP 26)

I [Villanelle] catch sight of myself in the water and see in the distorsions of my face what I might become. (TP 62)<sup>270</sup>

« Mais si tout se mélange ainsi, c'est en intensité, il n'y a pas de confusion des espaces et des formes puisque ceux-ci sont précisément défaits, au profit d'un nouvel ordre, l'ordre intense, intensif » (Deleuze/Guattari, *L'anti-Œdipe* 101). Il est temps de se pencher sur l'intensité de ces formes ou/et de ces vides « en devenir » que semble esquisser l'espace de narration étudié.

---

<sup>270</sup> Notons le palindrome numérique des pages des deux extraits proposés (26 et 62) et l'effet spéculaire qu'il implique.

### 3. Le « post-néo-baroque »

Quoi qu'il en soit, après, elle [« la catastrophe existentielle » ou cassure schizophrène] est suivie d'un temps de « reconstruction de la personnalité », comme après le déluge. [...] Après la catastrophe, on trie les matériaux pour reconstruire. C'est cette reconstruction qui semble la chose la plus importante. C'est dans cette perspective que tout ce qu'on appelle les « créations » [...] vient prendre place. (Oury 50)

Eradicateur de mouvements dont il a su extraire le suc, le néo-baroque a forgé le vide nécessaire à la formation d'une inconnue, d'une « à construire », c'est-à-dire d'une substance, toujours changeante, qu'il convient de modeler au fil d'un temps « en devenir » permanent. Libérée des héritages passé et présent dont elle a sagement pris note, Jeanette Winterson nous fraye un passage jusqu'au véritable chantier littéraire de son œuvre et nous invite, en spectateurs attentifs, à assister à la naissance d'un nouveau Soi (illusoirement) présenté comme n'étant que le remembrement de fragments déjà connus : « Piece by piece the fragments are returned » (*AL* 136). Le nouveau ne serait-il que l'avatar d'un plus ancien, le produit d'une simple réflexion ?

Il est vrai que la réflexivité est l'une des caractéristiques principales du postmodernisme et que nombre d'auteurs britanniques contemporains convoquent, avec nostalgie, le souvenir de ce qui fut (et malheureusement n'est plus). Dans *When We Were Orphans*<sup>271</sup> par exemple, Kazuo Ishiguro raconte l'histoire de Christopher Banks, célèbre détective londonien né à Shanghai, dont les parents disparurent mystérieusement lorsqu'il était enfant. Banks, narrateur unique, nous fait revenir sur un passé au centre de son présent. Sa préoccupation majeure est de lever le voile sur l'énigme de l'enlèvement de ses parents. L'orphelin qu'il est, dont le passé familial a été brutalement gommé, vit pour reconstruire ce qui fut et donner une suite à ce qui aurait pu être (mais ne sera jamais). Le récit est truffé de verbes exprimant soit l'entrée en mouvement de la mémoire soit son incapacité à réactiver les fragments de l'avant (c'est-à-dire à re-membrer). Il arrive qu'en l'espace d'une seule page le narrateur insiste, à multiples reprises, sur ses efforts de rétrospective mentale : « [...] everything I can remember of that day [...] I cannot remember [...] That is all I remember [...] I do not remember [...] My overall recollection [...] I remember [...] » (121, nous marquons les répétitions en gras). De même, en fin de roman, Christopher Banks avoue que la recherche

---

<sup>271</sup> Kazuo Ishiguro, *When We Were Orphans* (London: Faber and Faber, 2000).

des parents disparus est son destin et que tant que l'effort n'aura pas été fourni, l'être qu'il est ne connaîtra aucune paix d'esprit : « [...] our fate is to face the world as orphans, chasing through long years the shadows of vanished parents. There is nothing for it but to try and see through our mission to the end, as best as we can, for until we do so, we will be permitted no calm » (367).

Il en va de même dans *An Artist of the Floating World* du même auteur<sup>272</sup>. Le peintre Masuji Ono revient, avec nostalgie et tourment, sur sa vie passée et tente de dresser le bilan de son parcours professionnel, politique et familial. Le résumé au dos de la couverture du roman cerne parfaitement la nature et la force du souvenir déployé : « [...] the celebrated painter, Masuji Ono, fills his days attending to his garden, his house repairs, his two grown daughters and his grandson; his evening's drinking with old associates in quiet lantern-lit bars. His should be a tranquil retirement. But as his memories continually return to the past – to a life and career deeply touched by the rise of Japanese militarism – a dark shadow begins to grow over his serenity ».

De même, dans *Therapy* de David Lodge<sup>273</sup>, le narrateur et personnage principal, Laurence Passmore, se plonge dans la rédaction d'un journal intime, nous livrant ainsi les détails d'un passé, qu'il regrette amèrement, et d'un présent plus qu'insatisfaisant puisqu'il n'est malheureusement pas la copie conforme de ce que le passé fut (vieillesse du corps, essoufflement des succès professionnels etc). Dans *Dan Leno and the Limehouse Golem* de Peter Ackroyd<sup>274</sup>, le lecteur prend connaissance d'extraits de journal, rédigés par un certain Mr Cree apparemment assassiné par sa femme, elle-même condamnée à la peine capitale pour la perpétration de l'acte. La narration se compose de ses témoignages au procès (récit passé puisque relatant des actes antérieurs) et des pages d'un journal intime (lui aussi doublement passé puisque l'auteur – mort au moment de la narration – énumère des faits déjà consommés) nous faisant ainsi entrer dans un monde pluriellement révolu. Entre deux

---

<sup>272</sup> Kazuo Ishiguro, *An Artist of the Floating World* (London: Faber and Faber, 1986).

<sup>273</sup> David Lodge, *Therapy* (London : Penguin, 1995).

<sup>274</sup> Peter Ackroyd, *Dan Leno and the Lime House Golem* (London: Vintage, 1994).

intervient un troisième narrateur hétérodiégétique qui, lui aussi, se penche sur le passé des acteurs et non sur leur présent.

Dans *Waterland* de Graham Swift<sup>275</sup>, Tom Crick, professeur d'Histoire, raconte l'histoire de sa propre histoire. Retour sur de multiples passés subtilement imbriqués les uns dans les autres. La première ligne du roman, « And don't forget » (1), annonce la prédominance du souvenir, de ce passé dont on ne peut et dont on ne doit se débarrasser. Le dernier mot du roman, « motor-cycle », clôt le « récit circulaire [...] relié directement au cycle des anguilles »<sup>276</sup> et met fin à la relation ambiguë de Dick avec sa motocyclette (représentante d'un cycle que l'entité lexicale n'hésite pas à mettre en abîme : moto-cycle-tte). L'engin reste sur la rive alors que Dick s'enfonce dans les profondeurs de la Ouse. Dans « Au nom de l'anguille : *Waterland*, de Graham Swift », François Gallix montre avec finesse et précision que les histoires de *Waterland* « succèdent aux histoires [...] mélangeant histoire mondiale, histoire locale, histoire naturelle et biographie » (Gallix, *Waterland* 71) et que « l'histoire [...], Tom ne cesse de le répéter, n'est qu'un perpétuel recommencement dans la pérennité de toutes choses tout comme l'histoire personnelle de chacun » (Gallix, *Waterland* 76). Le plongeon de Dick dans la rivière illustre « ce retour aux origines, au point zéro [...] [ce] retour vers la mère » (Gallix, *Waterland* 78), vers l'état-poisson, qu'incarne l'anguille, vers le « plus ancien ancêtre de l'homme » (Gallix, *Waterland* 76). De même, la relation incestueuse entre père et fille, dont Dick est issu, fait remonter l'histoire à contre-courant. « Swift voit dans l'inceste un défi lancé au temps : « when fathers love daughters... it's like a stream wanting to flow backwards » (Gallix, *Waterland* 77)<sup>277</sup>. « Mouvement tordu entre le passé et l'avenir » (Viviès, *Waterland* 178), l'inceste renvoie au passé un avenir en croissance

---

<sup>275</sup> Graham Swift, *Waterland* (London: Picador, 1983).

<sup>276</sup> François Gallix, « Au nom de l'anguille : *Waterland*, de Graham Swift », *Etudes anglaises* 45.1 (1992) : 75, 79. Voir également l'article de Jean Viviès, « *Waterland* : une légende pour une fin de siècle », *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1996) 173-187. « Dans ce récit circulaire, l'anguille fournit le code inattendu. Le dernier mot du roman est « cycle », relançant toute la machine narrative vers l'amont, rapprochant la mort de Freddie et celle de son meurtrier dans le grand cycle de la vie, dans le grand mouvement catadrome (vers la mer), de même que l'anguille retourne mourir sur son lieu de naissance. *Waterland* est un récit sans cesse recommencé, où l'anaphore est obsédante » (178-179).

<sup>277</sup> L'origine incestueuse fait de Dick un admirable nageur, une « aquatic marvel » (Graham Swift 190) capable de nager en profondeur et à contre-courant.

inachevée. L'intervention de la faiseuse d'anges, Martha Clay, sert une cause similaire : l'enfant en formation dans le ventre de Mary, que Tom qualifie de « what the future's made of » (Graham Swift 308), est éjecté du présent et renvoyé à un état antérieur. Signalons enfin la révolte de Tom Crick face à un collègue plaidant pour la réduction des heures d'enseignement d'histoire : « Cutting back History? Cutting *History*? If you're going to sack me, then sack me, don't dismiss what I stand for. Don't banish my history » (Graham Swift 21).

*Amsterdam* de Ian McEwan<sup>278</sup> débute par l'enterrement de Molly Lane dont les amants, concrètement réunis par les circonstances et abstraitement unis par le vécu d'un passé plus ou moins commun, s'affrontent cruellement. Une fois encore, l'action se situe autour de ce qui fut, n'est plus, mais continue de meubler et de déterminer ce qui est. Enfin, en guise de dernier exemple, citons *Nights at the Circus* de Angela Carter<sup>279</sup>, roman dans lequel le journaliste Walser entreprend d'interviewer l'artiste Fevvers. Le premier volet du roman est entièrement consacré à l'auto-récit des aventures passées de la troublante créature aux ailes dorsales. Elle se souvient et raconte. Walser transcrit l'énonciation en signes sténographiques sur papier. Nous lisons et, parallèlement à notre lecture, Fevvers tente de décoder les symboles dans les reflets d'un miroir qui reste, tout au long du roman, au centre de l'insolite relation entre les deux personnages : « As Walser scribbled away, Fevvers squinted at his notebook in the mirror, as if attempting to interpret his shorthand by some magic means. Her composure seemed a little ruffled by his silence » (21). Entrée dans le souvenir, Fevvers est en perpétuelle (re)composition. Témoin et scribe de souvenirs étrangers, Walser demeure, jusque dans les dernières pages, en décomposition, en fragmentation qualifiée de puzzle ou de kaléidoscope : « Fevvers ignored his discomfiture » (9) ; « He was a kaleidoscope equipped with consciousness » (10) ; « He contemplated, as in a mirror, the self he was so busily reconstructing » (293). D'un mot, dans tous les exemples mentionnés ci-dessus, le souvenir sert de point de départ, de point de concentration, autour duquel la vie tourne et se rebâtit. Je me rappelle donc je suis (ce que j'étais). Si, en revanche, je ne me rappelle pas, je cesse d'exister. Tel est le cas de Matthew Palmer, dans *The House of Doctor Dee* de Peter

---

<sup>278</sup> Ian McEwan, *Amsterdam* (London: Vintage, 1998).

<sup>279</sup> Angela Carter, *Nights at the Circus* (London: Vintage, 1986).

Ackroyd<sup>280</sup>, obsédé par les lacunes de sa mémoire, « I remember very little of my childhood » (80), et par la reconstitution d'un passé que l'absence de souvenirs semble avoir radicalement effacé. En fin de roman, le lecteur apprend qu'il n'est que le résultat d'une opération (al)chimique, qu'un *homunculus* créé pour vérifier les fondements d'un ésotérisme passé. « 'That's what you are, isn't it? A homunculus? That's what your father told me » (267). Bref, la réflexivité pratiquée dans les romans précités présente un miroir révélant l'ancienne image à laquelle le personnage se force de revenir. La création, si création il y a, s'opère par remémoration de ce qui fut. Et celui qui s'obstine à parler de son passé, nous confie Henri dans *The Passion*, est un être mort sans avenir et sans temps : « He [Napoleon] talks about his past obsessively because the dead have no future and their present is recollection. They are in eternity because time has stopped » (134).

A en croire Catherine Bernard<sup>281</sup>, « le paradigme de circularité » constaté chez les auteurs dits postmodernes traduit une « faillite des grandes espérances », une fatigue des idéaux ou encore une « version dégradée de l'imaginaire cyclique des Modernistes » (149). La notion première à laquelle Catherine Bernard, et d'autres avec elle, associe la cause postmoderne est celle de la crise dans laquelle se débattent vainement les personnages (et vraisemblablement, par la même occasion, leurs auteurs et créateurs). Toujours selon Catherine Bernard, « cette crise emporte destins collectifs individuels » et « déshistoricise » les personnages déclenchant ainsi un « aplanissement du relief historique » de l'environnement dans lequel ils évoluent (Bernard 149-150). « Cette interrogation réflexive sur l'appartenance au présent par le biais de la métafiction doit parallèlement être lue comme un travail de deuil » (Bernard 154).

En référence aux théories de Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon revient sur cet apparent travail de deuil<sup>282</sup>. Elle déclare que si le postmodernisme refuse de poser toute structure et si cette incrédulité face au récit maître, à la métafiction, reflète bel et bien un travail de deuil effectué par tous ceux et celles déplorant la perte d'un sens tel qu'il fut par le passé, dans le

---

<sup>280</sup> Peter Ackroyd, *The House of Doctor Dee* (1993, London: Penguin, 1994).

<sup>281</sup> Catherine Bernard, « Pour une métafiction réaliste : la portée mimétique du roman anglais contemporain », *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 144-156.

<sup>282</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (New York and London: Routledge, 1988) 6.

monde et dans l'art, il ne peut être question de réelle disparition puisque l'événement, porteur de savoir, ne s'évapore jamais complètement. Il se contente de changer sous l'influence du temps. « This does not mean that knowledge somehow disappears » (Hutcheon 6). Dans un même élan, s'appuyant sur l'article de Terry Eagleton, « Capitalism, Modernism and Postmodernism » (1985), Linda Hutcheon réfute la « déshistoricisation » des personnages fictifs postmodernes. Selon elle, si la réception historique est parfois modifiée, les notions d'historicité et de détermination historique ne sont nullement éludées (Hutcheon 18). Aussi, d'après Linda Hutcheon (et contrairement aux déclarations de divers chercheurs tels que Terry Eagleton), la crise du présent, exprimée par et dans le postmodernisme, correspond-elle plus à un effort de compréhension de l'actuelle situation qu'à un deuil. Quant au passé, il se contente de fournir les indices nécessaires à cet éclaircissement. Si tel est le cas, le postmodernisme ne rejette pas mais mine son terrain en faveur d'un questionnement sain et non en vue d'une révolution explosive. Aussi, le « paradigme de circularité », véritable compulsion de répétition, bel et bien présent dans la plupart des romans qualifiés de postmodernes, révélerait-il un brûlant désir de clarification de l'énigme du présent (et du passé) et non « l'aporie de la représentation, la faillite des grandes espérances » comme le déclare Catherine Bernard dans l'article mentionné ci-dessus. Bref, le postmodernisme n'est pas un mouvement de vaincu mais de quêteur. La quête est entièrement tournée vers le Soi d'un passé en attente de recomposition dans le présent. Je me rappelle donc je suis ou peux de nouveau être (ce que j'étais).

Telle nous semble être la devise de ce que nous définissons généralement par postmodernisme. Mais qu'en est-il des romans wintersoniens du corpus étudié ? La dislocation de la matière révélée mène-t-elle au recollage des fragments passés ? Avant de pouvoir répondre à la question, il convient de se demander sous quelles formes concrètes visible, grotesque et imaginaire émergent des distorsions préalablement subies.

### **3.1 Le visible redessiné**

Dans le traitement du visible, nous nous sommes penchés sur la lumière et sur les sciences de l'optique, superbes instruments de création et de déformation du visible. Aux antipodes des distorsions anamorphotiques précédemment répertoriées, nous croisons la catoptrique,

domaine de l'optique consacré à la réflexion, qui, par effet de miroir, reconstruit l'image initialement déformée. D'après différents auteurs, auxquels référence sera faite dans les lignes qui suivent, la catoptrique appartient à la lointaine famille des anamorphoses. Cette filiation prouverait l'étroite alliance entre déformation et (re)formation. Si cela était, l'anamorphose ne se bornerait pas à la déformation mais œuvrerait également à la ré-élaboration de ce qu'elle s'est employée à disloquer (ou à la constitution d'une nouvelle forme substituant la silhouette préalablement fragmentée). Cette révélation serait, pour cette étude, de première importance car, si catoptrique (textuelle et thématique) il y avait dans les romans du corpus analysé, nous serions en mesure de faire état d'une recomposition des fragments voire d'un nouvel assemblage.

Mais avant de pouvoir vérifier cette hypothèse et afin de mieux situer ce que nous avançons, il convient d'effectuer un léger retour en arrière, de nous remémorer les propriétés de la perspective, et avant tout de ses distorsions, telles que définies au fil de l'Histoire et de voir quelle définition de la catoptrique nous pouvons en extraire.

Se référant à l'ouvrage *La perspective curieuse* (1652) du perspecteur français Jean-François Nicéron, Jurgis Baltrusaitis expose trois types de perspective dépendantes de l'emplacement depuis lequel l'individu s'adonne à l'observation : « optique tout court, quand on regarde horizontalement le long d'une vaste salle ou d'une galerie, « anoptique » quand on regarde verticalement vers le haut un pan de mur très élevé, et « catoptrique », quand on regarde vers le bas, par exemple d'une fenêtre ouverte au-dessus de la peinture conçue à cet effet » (Baltrusaitis 65). Dans le chapitre « Anamorphoses à miroir », Jurgis Baltrusaitis explique que le procédé catoptrique « disloque l'image autour d'un miroir en forme de cylindre ou de cône<sup>283</sup>, de manière qu'elle s'y refasse, grâce aux lois des angles d'incidence, sur une surface convexe rétrécissant et redressant les courbes » (Baltrusaitis 184). De son côté, Margaret Llasera, recense l'existence de deux catégories d'anamorphoses en vogue à l'âge (pré)baroque, à savoir l'anamorphose « qui se déchiffrait de biais, à partir d'une perspective latérale » et l'anamorphose catoptrique « qui ne prenait son sens que reflétée dans un miroir convexe, généralement cylindrique » (Llasera 70). Dans *L'apport freudien, éléments pour*

---

<sup>283</sup> Rappelons, à cette occasion, la forme conique des mains de Handel et le mouvement de saccade auquel elles sont soumises : « His hands were conical-shaped [...] His fingers twitched as he slept [...] » (AL 81).

*une encyclopédie de la psychanalyse*<sup>284</sup>, à la rubrique « Psychanalyse et esthétique », nous lisons que « l'anamorphose [...] constitue une manière perverse, dépravée, d'utiliser les lois de la perspective. Les formes sont disloquées, déformées, mais de manière à être reconstituées lorsqu'on regarde à l'aide d'un miroir cylindrique, ou par un regard à partir d'un point de vue déterminé. [...] l'anamorphose est à la fois destruction et ré-élaboration de la figure » (707). Ces définitions du procédé anamorphotique couvrent une période de plus de trois siècles, allant de l'âge baroque de Jean-François Nicéron au XX<sup>e</sup> siècle de la psychanalyse. Il est intéressant de noter que chacune d'entre elles fait état, de manière plus ou moins directe, de la catoptrique. Selon elles, apparentée à l'anamorphose, cette réflexion extrait l'image du chaos et la renvoie à l'ordre de départ (voire la conduit à un nouvel ordre en formation). Regroupons les éléments d'information dont nous disposons et essayons de voir vers quel type de réflexion la catoptrique nous aiguille :

1. Jean-François Nicéron déclare qu'il y a perspective « catoptrique », « quand on regarde vers le bas, par exemple d'une fenêtre ouverte au-dessus de la peinture conçue à cet effet » (Baltrusaitis 65).
2. Jurgis Baltrusaitis considère qu'il y a catoptrique lorsque l'image est disloquée « autour d'un miroir en forme de cylindre ou de cône, de manière qu'elle s'y refasse, grâce aux lois des angles d'incidence, sur une surface convexe rétrécissant et redressant les courbes » (Baltrusaitis 184).
3. Margaret Llasera qualifie de catoptrique l'anamorphose « qui [à l'âge pré-baroque] ne prenait son sens que reflétée dans un miroir convexe, généralement cylindrique » (Llasera 70).
4. L'encyclopédie de la psychanalyse définit l'anamorphose comme une dislocation de formes qui tendent « à être reconstituées lorsqu'on regarde à l'aide d'un miroir cylindrique, ou par un regard à partir d'un point de vue déterminé. [...] l'anamorphose est à la fois destruction et ré-élaboration de la figure » (*L'apport freudien* 707).

Résumons : pour Jean-François Nicéron, la catoptrique équivaut à un effet que nous qualifierions aujourd'hui de plongée (cinématographique). L'accent est mis sur la relation entre le haut et le bas et non sur le redressement d'une quelconque distorsion. Pour Jurgis

---

<sup>284</sup> *L'apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse* (Paris : Larousse-Bordas, 1998).

Baltrusaitis, la catoptrique correspond à une dislocation de l'image autour d'un miroir conique qui en permet la restitution. Pour Margaret Llasera, la catoptrique est une anamorphose qui, reflétée dans un miroir convexe, devient lisible. Dans l'encyclopédie de la psychanalyse précitée, le terme de catoptrique n'apparaît pas directement. L'anamorphose est déclarée à double tranchant : « à la fois destruction et ré-élaboration de la figure ». Le miroir et le regard sont cités comme instruments de reconstitution.

Ecrémons ce premier résumé et retirons-en la substantifique moelle : la catoptrique est la distance verticale descendante entre le point d'observation et l'objet observé, la déformation de l'image autour d'un miroir cylindrique qui la reconstruit, le reflet de l'image déformée qui se reforme et enfin la ré-élaboration de la figure à l'aide du miroir ou du regard. Quand il y a catoptrique, il y a donc observation verticale du haut vers le bas qui, contrairement à la contre-plongée, réduit (et donc disloque) ou fixe (et donc maintient en forme voire rétablit) l'objet observé ainsi que déformation d'une image qui se reflète et se reforme grâce au miroir convexe ou au regard. Cette brève analyse montre que la catoptrique gravite autour de trois vecteurs principaux – la verticalité descendante du regard, la spécularité du regard, la reconstruction de l'image par le reflet du miroir – avec pour point commun le regard-miroir ou miroir-regard. Nous pouvons donc en déduire que la catoptrique n'est autre que le rétablissement de l'image par miroitement (du globe oculaire incliné vers le bas).

Ce concentré de définition sied parfaitement à la recherche de la nouvelle identité littéraire à laquelle Jeanette Winterson semble se prêter. La reconnaissance du regard en tant que miroir réparateur est sans aucun doute l'information la plus importante. C'est en regardant l'autre que je reconstruis mon image. C'est en me regardant que l'autre se refait. C'est en touchant mon propre corps que je recompose (re-membre) autrui : « To remember you it's my own body I touch » (*WotB* 129-130). Plonger par son regard dans le regard de l'autre déclenche une recomposition :

Let me see the division of your pores. Let me see the web of scars made by your family's claws and you their furniture. Let me see the wounds that they denied. The battleground of family life that has been your body. Let me see the bruised red lines that signal their encampment. Let me see the routed place where they are gone. Lie beside me and let the seeing be the healing. [...] Let me see you as you are. (*AL* 136)

Le regard de l'un pense les blessures de l'autre, « the division of [...] pores », « the web of scars », « the wounds », « the bruised red lines ». L'enfer, c'était mais ce n'est plus les autres. L'autre (ou l'un) c'est plutôt ce que Jacques Derrida appelle l'être « en différance » ou « l'autre différé », c'est-à-dire l'un en attente de l'autre pour pouvoir exister pleinement : « L'un n'est que l'autre différé, l'un différant de l'autre. L'un est l'autre en différance, l'un est la différance de l'autre » (Derrida, *Marges* 19-20). Recoller ses fragments dans le tout de l'autre. Le regard re-forme donc progressivement les éléments kaléidoscopiques de l'un (ou de l'autre). Jusqu'à la longue et lente constitution de l'image, l'observateur qui « s'attend à se voir lui-même dans la surface polie se trouve en face d'un défilé de visages étrangers » (Baltrusaitis 217).

« What did I see when I looked at you? An arrangement of molecules affected by light? A vision of my own? A vision of you? You as you really are, unaffected by darkness, stripped out of the net that captived you » (*AL* 132). Que la narratrice, Sappho, se pose la question de savoir ce qu'elle voit réellement en regardant le visage miroir de son amie, « What did I see when I looked at you? », nous permet d'envisager deux scénarios : premièrement, l'œil repère une multitude de formes distinctes et ne sait pas laquelle il doit sélectionner ; deuxièmement, l'œil distingue un amalgame de formes floues non identifiables. Il ne sait pas comment localiser la forme recherchée. Bref, dans les deux cas, qu'il y ait clarté ou brouillage, un frein est mis à l'identification de (l'unique) personne soumise au regard. Cependant, la dernière portion de phrase, « you as you really are », nous incite à déduire que, par le biais du regard-miroir réparateur, l'image intégrale est rétablie (ou nouvellement établie). « You as you really are ». L'autre est autre avant d'être l'un (ou après avoir été l'un).

Dans *Written on the Body*, le miroir use du double pour reconstituer l'image disloquée qu'il reçoit. Face au miroir, le personnage fragmentaire et désarticulé qu'est Lothario, « unreconstructed » (97) – en attente de reconstruction –, découvre un corps centaure (son corps) pleinement constitué (99). La contemplation narcissique du personnage (et de son double amoureux dans le miroir) rétablit l'entité et efface toute dislocation anamorphotique. Amant(e) et aimée se juxtaposent harmonieusement : « You are still the colour of my blood. You are my blood. When I looked in the mirror it's not my own face I see. Your body is

twice. Once you once me » (99). Notons l'importance de la juxtaposition de l'un et de l'autre. En effet, dans ce passage, le redressement de l'image fragmentaire déclenche un dédoublement de la vue différent de celui entraîné par le strabisme mis en relief dans le chapitre sur la destruction du visible puisque le récepteur, en l'occurrence Lothario, perçoit deux entités qui, malgré l'osmose à laquelle elles se prêtent, restent distinctes l'une de l'autre. Le double évoqué, « once you once me », indique sans ambages qu'il y a juxtaposition et non superposition<sup>285</sup> (voire retour à la juxtaposition s'il y a eu superposition au préalable). Dans le cas contraire, « Once you once me » aurait probablement été remplacé par une formulation du type : « Your body is twice, [you and me (at the same time)] » ou « you in me, me in you » insistant sur la complète fusion des deux corps à l'intérieur d'une seule et même enveloppe corporelle. Par conséquent, il serait plus judicieux de faire état de redoublement plutôt que de dédoublement, scission d'une forme unique. L'autre reste autre avant de miroiter dans l'un et l'un reste un avant de se retrouver dans l'autre.

Afin que le rétablissement de l'image cassée puisse se faire, il est nécessaire que l'être accepte la réflexion car en cas de rejet du mécanisme, la distorsion se maintient voire s'accroît. En début de roman, Handel reconnaît que s'il avait accordé plus d'importance à la réflexion spéculaire, il ne se serait vraisemblablement pas désarticulé : « While I kept my life to a series of clever moves, I felt well, almost happy, I left no time for reflection. I didn't want to see myself in the mirror. The tight chain of events began to separate, not physically, I was as busy as before, but emotionally, spiritually. I began to slip between the gaps, the reassuring stepping-stones were pushing farther and farther apart » (*AL* 32). Arrivé à la moitié du roman, Handel atteste les fragments du passé, son éloignement ainsi qu'un (premier) remembrement. Notons la séparation graphique imposée par la virgule entre le recollage amorcé et les débris dont le personnage prend péniblement congé : « Remembering, the body of the past that was broken and lifeless, knitted together in a gruesome semblance of what was. I'm not there, it's gone, I know it has gone but my mind betrays me and pushes me back down winding tunnels to the chamber of the dead where a terrible pantomime is being performed » (112). La virgule protège l'être en remembrement contre l'invasion du passé. Blottie contre la dernière lettre du mot, elle se fait douve et maintient l'ennemi à distance. Il est clair que sa disparition entraînerait un retour au corps meurtri du

---

<sup>285</sup> Ce que l'anamorphose est.

passé, « remembering [sic] the body of the past... », et une capitulation du personnage qui, pour l'heure, lutte avec acharnement, « I'm not there, it's gone, I know it has gone ». La dernière page du roman marque sa victoire. Passé et présent sont des entités non fragmentées dont la mise en mouvement prouve leur formation « en devenir », leur pouvoir transformateur et non répétitif du même : « His [Handel's] past, his life, not fragments nor fragmented now, but a long curve of movement that he began to recognise » (206). La réflexion du regard sur le souvenir a accompli sa tâche.

La figure de la métaphore soutient la fiction dans ses efforts de (re)formation. Elle est ce dont nous nous souvenons : « What is remembered is [...] a metaphor » (AL 136). En désignant l'image redressée et remembrée, la métaphore s'éloigne automatiquement du concept de transfert que la tradition lui assigne et substitue un rapprochement au déplacement, au passage (d'un sens à l'autre), que celui-ci implique. Le verbe anglais « to re-member » fait littéralement référence au remembrement, au (re)collage des morceaux fragmentés et au gommage du chaos. Dans *Art and Lies*, nous apprenons que « re-membrer », au sens de se rappeler au passé, est du devoir de chacun, « For Plato, the duty of the human being was the duty to remember » (145), et nous retrouvons le souvenir-(re)collage, maillon de ralliement entre droiture et obliquité, dans le titre du fascicule cousu au cœur du roman *The Entire and Honest Recollections of a Bawd* (AL 29, 165). « Entire » et « honest » illustrent le non-déformé, « bawd » implique une distorsion de la norme sociale et « recollections »<sup>286</sup>, synonyme de « remember », établit un couloir de communication entre les deux. La métaphore, remembrement flottant au dessus de nos têtes, « That which is carried above the literalness of life » (AL 136), se dessine telle un pont entre deux pôles. Dans *The Passion*, nous lisons : « For lovers, a bridge is a possibility, a metaphor of their chances » (57). En ralliant passé, souvenir, et présent, la métaphore ouvre la voie vers la transformation. Pouvoir transformateur que Christine Reynier confirme lorsqu'elle écrit que « les métaphores, les allégories et les paraboles jouent un rôle de mise en abyme particularisante et transforment le texte [wintersonien] en « machine spéculaire ». A travers elles, l'informe prend forme » (Reynier, « L'art paradoxal » 192). Catoptrique, la métaphore transforme le texte en appareil-miroir (tour à tour révélation, déformation et reformation). Dans *Art Objects*, Jeanette Winterson insiste elle-même sur la force de transformation du trope métaphore : « Art is

metaphor. Metaphor is transformation » (AO 66). Si se souvenir revient à se souvenir, si ce qui est souvenu est métaphore et si la métaphore est transformation, alors se souvenir signifie se transformer. Il est clair que celui qui se transforme ne vit pas dans ce qui fut mais dans ce qui sera. Au sens wintersonien du terme, le souvenir n'est pas une répétition du passé. C'est le trajet d'une image modifiée, dont l'origine se situe dans le passé, vers un Soi transformé. La recomposition débouche sur une nouvelle image. Remarquons, par ailleurs, que la réflexivité du regard réparateur se manifeste dans le pronom réflexif du verbe « se souvenir » et « se transformer » ainsi que dans la syllabe initiale « re » des verbes anglais « to re-member », « to re-call », « to re-mind », « to re-trieve » qui, contrairement à ce que la tradition nous enseigne, indiquent un retour sur un Soi<sup>287</sup> mental et physique (en devenir) et non sur une époque passée. En effet, « to re-mind » (re)forme et renvoie à l'imaginaire de l'esprit, « to re-member » aux membres du corps, et « to re-call » semble re-lancer un appel à l'objet ou l'être, autre ou Soi. D'un mot, l'être se (re)trouve et se transforme grâce aux regard et geste spéculaires.

Quittons la métaphore catoptrique et rejoignons, un instant, le registre de distorsions (et de redressements) plus physiques et plus concrètes. Dans *Written on the Body*, la perspective dépravée, illustrée entre autres par la myopie d'Elgin, « short-sighted » (33), ou par le corps difforme de Gail Right, « a fat old slag [...] a good-time girl whose body has blown » (149), louchant sous le poids d'une épaisse couche de mascara, « squinting under her eyeliner » (148), se redresse inopinément. En effet, dans l'étalage des caractéristiques d'Elgin, le narrateur insiste tout d'abord sur les contrastes anamorphotiques auxquels corps et esprit sont soumis. Petit, myope et au torse étroit, Elgin dispose d'une intelligence sans limite : « He was small, narrow-chested, short-sighted and ferociously clever » (33). L'aveu indirect, quelques lignes plus loin, d'une orientation sexuelle droite puisqu'en opposition à « queer » (oblique) cherche à minimiser la distorsion physique préalablement constatée : « He knew he was better than those square-shouldered upright beauty queens whose good looks and easy manners commanded affection and respect. Besides, they were all queer, and Elgin had seen them grappling one another, mouths open, cocks hard. No-one tried to touch him » (33). Notons la mention du corps droit, « upright », d'hommes dont les penchants sont déclarés

---

<sup>286</sup> « recollections » = re-collement, ré-assemblage.

obliques, « queer », et l'anamorphose qu'elle implique (inversée par rapport à celle qui démesure le corps et l'esprit d'Elgin). Quant au personnage de Gail, la rectitude résonne dans les lettres de son patronyme, « Right », et dans l'emploi exagéré, et ironique, qu'elle fait du même mot (marqué en gras par nos soins dans les lignes qui suivent) : « Well you're **right**. [...] I'd care for you and be a good friend for you and **see you right** » (149) ; « That's **right** I am. [...] What **right** has she [Gail] to poke her nose into your [Lothario's] shining armour? » (160). Le mot redresse la forme. De même, le leitmotiv scandé par Miss Mangle dans *Art and Lies*, « Very right. Very true » (6-7, 80, 166-168), gomme l'anamorphose contenue dans la valeur sémantique de son nom, « Mangle », impliquant « défiguration » et mutilation. Par conséquent, Miss Mangle fonctionne sur le même principe que Gail Right. L'une redresse les lignes de son corps par la droiture de son nom. L'autre réajuste son nom par la droite sémantique de ses propos. Le lecteur est bien évidemment en droit de se demander si la surdité (6) et la quasi cécité de Miss Mangle – ses yeux sont bandés au moment de l'expérience réalisée par Newton (166) – renforcent la distorsion identitaire ou, au contraire, la freinent. La fermeture des canaux auditifs et oculaires pourrait éventuellement être perçue comme le blocage d'éléments amplificateurs.

Notons que chez les puritains de *Sexing the Cherry*, le phénomène constaté diffère quelque peu. Rectitude et distorsion ne cohabitent pas mais s'enchaînent. Le fait, par exemple, que le puritain Preacher Scroggs soit atteint de strabisme (23) n'offre qu'une médiocre compensation au fait que l'ensemble de la communauté puritaine, au nez rougi par l'excès de droiture, « his [one of the Puritans'] cranesbill red with righteousness » (68), soit vêtue de vêtements amidonnés, « dressed in starch » (65), et que les épouses enveloppent leurs seins dans des tissus serrés, « their women bind their breasts and cook plain food without salt » (70). Une fulgurante rigueur morale consolide le plâtrage des apparences. La femme aux chiens évoque par ailleurs la peur déclarée des puritains à l'écoute et à la vue des plaisirs de la vie : « I've seen Puritans going past a theatre where all was merriment and pleasure and holding their starched linen to their noses for fear they might smell pleasure and be infected by it. It didn't take them long to close down every theatre in London once they got a bit of power » (22-23). Cependant, ce rejet catégorique de toute forme apparente de déviation, par

---

<sup>287</sup> Même phénomène en allemand. Le verbe « sich erinnern », se rappeler, renvoie lui aussi vers l'intérieur, « inne ».

opposition à la norme reconnue de l'époque, connaît un brutal renversement le jour où la femme aux chiens découvre Preacher Scroggs et Neighbour Firebrace dans une maison close en plein exercice d'activités... peu catholiques. La raideur et la clarté quasi exemplaires affichées par les corps et les esprits s'effacent au profit de la perversion. Soulignons la direction inversée que prend ici le procédé anamorphotique (et catoptrique). En effet, ce n'est pas un ordre mais une distorsion de départ, judicieusement dissimulée sous les textiles amidonnés, que l'anamorphose restitue :

'We have no shortage of preachers here', she [the whore from Spitalfields] said. 'Look.' She led to another door and opened the flap. On a low bed a woman was being entered in the usual position, but on top of the man was another man, clinging as a beetle to a raft and busy by the back passage. 'How heavy that must be for a woman,' I [the Dog-Woman] cried, and at the same moment the two men sat up and began embracing each other and wiping each other's faces with their emissions. It was then that I recognised them. 'It is Preacher Scroggs and Neighbour Firebrace.' (*StC* 95)

Sur le même modèle, la distorsion des structures de vie du personnage, suivie d'un redressement mirage, représente une forme d'anamorphose catoptrique supplémentaire. La déformation (et scission) du couple, par exemple, provoquée par l'ingérence inattendue d'un personnage tiers et suivie par la mise en place d'une infernale structure triangulaire hante les romans wintersoniens : « His body. Her body. My body. Unseparated, twisting, dark. [...] The silent gravity-gone somersault of she on he on she. There we are, the infernal triangle [...] » (*GS* 36). « The cloak of invisibility conferred by coupledness meant that I was no longer Alice but Alice and Jove » (*GS* 108). Le triangle excelle et rayonne de pouvoir : « If you want to know how a mistress marriage works, ask a triangle. In Euclidean geometry the angles of a triangle add up to 180 degrees and parallel lines never meet. [...] The shape is beguiling [...] Unfortunately, Euclidean theorems work only if space is flat. In curved space, the angles over-add themselves and parallel lines always meet » (*GS* 16). En rasoir menaçant, le triangle émerge du corps du personnage. Os plat en forme de triangle, la clavicule brandit ses lames au moment où l'individu s'y attend le moins : « The scapula or shoulder blade: the scapula is a flat triangular shaped bone [...] Such innocent triangles holding hidden strength. Don't rear at me with unfolding power. I [Lothario] fear you in our bed when I put out my hand to touch you [Louise] and feel the twin razors turned towards me » (*WotB* 131). Bref, la structure binaire du couple est constamment menacée par l'angle d'une anamorphose aux aguets.

Le déséquilibre que le personnage extérieur provoque lors de son intrusion dans le couple secoue, lui aussi, l'illusion d'une fixité préalablement officialisée (par exemple par le sacrement du mariage). L'irruption du tiers démonte l'apparente fixité de départ et conduit la structure du premier couple à une implosion explosive. Premier couple, en effet, car suite à l'effritement de la cellule officielle, le mari ou la femme forme avec le tiers, généralement androgyne, un nouveau couple. Dans cette redistribution, le tiers devient officiel et le personnage initialement légitime marginal. Il y a donc torsion des structures relationnelles. Une nouvelle constellation, aussi fragile que la première, apparaît. Il est clair que le couple nouvellement constitué peut, à son tour, être menacé par le nouveau tiers qui, en véritable boomerang, tente de s'immiscer sournoisement dans la sphère qu'il a été contraint de quitter et de rétablir l'ordre initial. Ses chances de réussite sont cependant moindres car connu du personnage central, il n'est pas en mesure de livrer le piment du feu passionnel. Il bénéficie néanmoins d'alliés extérieurs tels que, aussi curieux que cela puisse paraître, la maladie. Dans *Written on the Body*, par exemple, Elgin et Louise forment un premier couple. Lothario, androgyne plus féminin que masculin, est le tiers extérieur qui, avec Louise, éjecte Elgin du cocon conjugal. Le bonheur semble parfait jusqu'à la révélation du cancer de Louise. Elgin est, comme par hasard, oncologue. Lui seul dispose du magique pouvoir de guérison qu'il se propose d'appliquer à la seule condition que Louise regagne le foyer et reprenne la vie commune d'antan. Lothario se laisse convaincre et retombe ainsi dans sa position initiale de tiers. Le couple de départ, Elgin-Louise, est provisoirement (et illusoirement) reconstitué.

Dans *Gut Symmetries*, le schéma relationnel est similaire. Stella découvre que Jove, son mari, et Alice ont une liaison. Elle accepte la proposition de rencontre formulée par Alice dans une lettre. Dès les premiers moments de leur conversation, les deux femmes ressentent une attirance mutuelle à laquelle elles cèdent rapidement. Jove est ainsi évincé des deux couples (légitime et illégitime) auxquels il appartenait. Cependant, alors qu'Alice se voit obligée de se rendre à l'enterrement de son père et d'annuler sans prévenir ses vacances avec Stella, Jove propose à sa femme de partir, seuls, en croisière au large des côtes italiennes. Déçue et perturbée par le départ précipité d'Alice, Stella accepte et se retrouve prisonnière sur un voilier avec Jove qui, sans attendre, cherche à raviver sa relation conjugale. Bien que lucide et distante, Stella se laisse presque reconquérir jusqu'au moment où le bateau est pris dans une tempête. Cette brève description des faits prouve qu'une chaîne interminable de

contretemps n'a de cesse que de briser toute tentative de restauration d'une harmonie partiellement (et illusoirement) ré-établie. L'incident ébranle la frêle stabilité. Si, en fin de roman, Alice parvient à sauver les deux personnages de leur situation de détresse et à reformer son couple avec Stella, la fiction ne connaît plus de vrai repos définitif. Le récit reste ouvert, conviant ainsi l'histoire à se répéter et à se « rebriser » dans une deuxième vie fictionnelle. Aussi l'effet de catoptrique obtenu ici n'est-il que partiel.

Ajoutons que le personnage qui déserte volontairement et sciemment le (premier) couple officiel, ou qui est arraché à la structure binaire de départ, ne devient lui-même jamais tiers. C'est le cas de Louise dans *Written on the Body* ou de Stella dans *Gut Symmetries*. En effet, malgré les apparences du début – Jove trompe Stella avec Alice – Stella reste assignée au rôle du personnage central jusqu'à la fin du roman. La liaison parallèle Jove-Alice, qu'elle ignore dans un premier temps, ne l'exclut pas de la structure conjugale. Elle conserve sa position d'épouse. Prévenue des faits, elle ne tente aucunement de retrouver l'exclusivité de la structure de départ – ce à quoi le tiers se serait, sans aucun doute, diligemment employé – mais s'empresse de répondre à la proposition de rencontre d'Alice et se laisse séduire par le charme d'une nouvelle aventure (avec la maîtresse de son époux). Par conséquent, c'est elle et non Jove qui contribue activement à la destruction du couple officiel auquel elle appartient ainsi qu'à la désintégration du couple officieux Alice-Jove et échafaude, avec Alice, une toute nouvelle structure.

Il arrive parfois que le tiers wintersonien soit doublement marginalisé : d'une part par la position qu'il se voit forcé de prendre et d'autre part par la sphère partiellement officieuse (religieuse ou sexuelle) qu'il occupe occasionnellement. L'effet anamorphotique qu'il subit, et auquel il contribue activement, se voit ainsi automatiquement renforcé par le « hors-norme »<sup>288</sup>. Le redressement vers lequel il tend n'en est que plus difficile. Dans *Written on the Body* par exemple, malgré la position sociale que la profession assure au personnage – Elgin est chirurgien, Lothario est traducteur – la religion (juive) de l'un et l'orientation sexuelle (homosexuelle) de l'autre accentuent la distorsion engagée puisqu'elles enferment l'individu concerné dans une sphère non reconnue et condamnée par une majorité qui se

---

<sup>288</sup> Fait référence à une tendance minoritaire (arbitrairement et injustement) considérée par la majorité comme étant aux antipodes de la droiture.

déclare politiquement correcte. Ironiquement, Handel déclare : « Homosexuality is harder to identify than Jewishness. Much better to intervene while the incipient queer is still in the womb. His mother is to blame. She's the carrier. Homophobia and misogyny bedded down under the white sheets of bad science. That's progress isn't it? » (AL 108).

Notons par ailleurs que le tiers wintersonien a des allures de Shylock shakespearien et mentionnons à cet effet un article tout à fait captivant de David S. Katz, « Shylock's Gender. Jewish Male Menstruation in Early Modern England »<sup>289</sup>, qui évoque diverses tentatives de restauration d'équilibre (biologique) qui pourraient facilement être associées aux phénomènes catoptriques. En effet, afin de compenser l'inégalité entre les sexes (anamorphose socialement instaurée) et le déséquilibre déclenché par les menstruations naturelles des femmes (anamorphose biologiquement imposée) dont les hommes restent privés, le Juif de l'époque encourageait saignements de nez et hémorroïdes et avait recours, en cas d'arrêt des saignements, à une intervention chirurgicale. David S. Katz nous apprend également qu'à l'époque d'Aristote, lien était fait entre menstruation féminine et hémorroïdes masculines et que le saignement régulier de l'homme équivalait au cycle mensuel de la femme. Au II<sup>e</sup> siècle, il était dit du Juif de sexe mâle qu'il avait le don de purifier naturellement et régulièrement son sang : grâce, d'une part, à la circoncision pratiquée et, d'autre part, à de fréquentes hémorragies dues à une vengeance divine dont il faisait l'objet. De même, si l'on plantait des pastèques en terre après les avoir fait tremper dans du sang de Chrétien, on pouvait devenir invisible (Katz 452) ! Il était également dit des Juifs qu'ils allaitaient les nourrissons et qu'ils se plaisaient à boire le sang des Chrétiens, l'écarlate breuvage guérissant des maux les plus terribles.

Si, très tôt dans l'Histoire, le Juif, de par ses tentatives de restitution d'un ordre dont il semble avoir été privé, développe et exhibe des attributs équilibrés, à la fois féminins et masculins, il en va de même de certains personnages wintersoniens tels que Villanelle dans *The Passion*, élément tiers perturbant la relation à la fois platonique et passionnelle d'Henri et de Napoléon. Vénitienne, telle Shylock dans *The Merchant of Venice* (1597), Villanelle naît les pieds palmés, particularité généralement réservée à l'enfant mâle. Shylock est, quant

---

<sup>289</sup> David S. Katz, « Shylock's Gender. Jewish Male Menstruation in Early Modern England », *The Review of English Studies* (1999) : 440-462.

à lui, comparé à un diable chaussé de sabots de bouc<sup>290</sup> soigneusement dissimulés dans des chausses : « So too is Shylock's anatomy fundamentally different from Antonio's, for he bears the unmistakable physical sign of Judaism: a circumcised penis. This is his hidden sign of difference, analogous to the cloven feet of the Devil himself, carefully hidden within his satanic shoes » (Katz 460).

Les pieds palmés, que Villanelle s'évertue elle aussi à cacher, rehaussent sa « teneur en masculinité » et réduisent ainsi l'écart entre pôles masculins et féminins. De même, le fait qu'Elgin (médecin juif) insiste sur le corps exsangue de Louise au moment où il cherche à convaincre Lothario que la séparation est la seule voie de guérison possible ne relève vraisemblablement pas du hasard (*WotB* 101-102). En effet, dans un échange au style plus que télégraphique, il annonce que Louise est atteinte de leucémie chronique (cancer du sang), « chronic lymphocytic leukaemia », et souligne, par la même occasion, son état anémique (diminution du nombre de globules rouges du sang), « she was badly anaemic », l'augmentation du nombre de ses globules blancs, « she has too many white T-cells », ainsi que la prise de sang qu'il effectua suite à une (première) fausse-couche, « I took a blood count after her first miscarriage » (101-102). Comme mystérieusement inspiré par les traditions décrites par David S. Katz dans l'article précédemment cité, Elgin semble avoir pompé le sang hors du corps de Louise. En ravivant le souvenir d'une prise de sang effectuée avant l'irruption du tiers Lothario dans la vie du couple, Elgin cherche à redresser mentalement les torsions subies moralement.

*Art and Lies* nous présente une scène analogue bien que la co-protagoniste du passage qui suit ne soit pas directement concernée par la tentative de restitution de Handel, tiers inavoué entre Sappho et Picasso. Elle lui permet seulement de concrétiser ses intentions. Un soir, Handel, prêtre catholique et médecin, est appelé au chevet d'une jeune femme sur le point d'accoucher. Au moment où, n'ayant pas d'alcool à disposition pour se désinfecter les mains, il les asperge de vodka, la jeune femme lui demande s'il est de religion juive : « 'Are you Jewish?' » (18). Bien que, quelques lignes auparavant, il ait réaffirmé son appartenance au catholicisme, « like me, he was a Catholic » (16), la (non) réponse qu'il donne à la question

---

<sup>290</sup> Voir également l'ouvrage de S. Gilman, *The Jew's Body* (New York and London: 1991) (cité par David S. Katz, 460).

équivalait à un acquiescement : Estimez-vous heureuse que je ne sois pas obstétricien, dit-il, sinon il y a longtemps que je vous aurais ouvert le ventre, « Just be glad I'm not an obstetrician. I'd have slit you down the middle by now » (18). De même, lorsqu'il vide dans le lavabo le contenu de la bouteille de vodka ramenée par le père de l'enfant, la mère réitère son appartenance au judaïsme soupçonné : « 'He is Jewish', said the mother » (19). A aucun moment de la narration, Handel n'avoue clairement ses liens avec la religion juive. Seul le catholicisme est évoqué. Cependant, la révélation de sa castration, ordonnée par son mentor, le Cardinal Rosso, rappelle fortement la circoncision pratiquée sur les nouveau-nés juifs et jette ainsi la lumière sur une mystérieuse (et invisible) conversion intérieure potentielle (199). L'introduction discrète d'une religion parallèle distend la religion d'origine et crée, par ce biais, un effet anamorphotique latent que Handel tente de gommer en compensant d'autres inégalités d'ordre biologique – privation de grossesse et d'enfantement – voire social. En effet, dans la scène de l'accouchement évoquée précédemment, il plonge ses mains dans les profondeurs ensanglantées du corps de la femme en couche comme s'il souhaitait s'en nourrir : « She was quiet while I pushed my hand into the blood-packed warmth of her body » (18). Notons le volume de sang que l'expression, « the blood-packed warmth of her body », laisse supposer. Suite à la sortie de l'enfant (et des mains de Handel) du ventre de la mère, le narrateur, Handel *in persona*, ne fait plus mention que d'une mince couche de sang sur le corps du bébé, « [...] laid on her mother's belly in a little coat of blood » (19), comme si l'écarlate breuvage avait été « vampiriquement » absorbé par le redresseur d'anamorphose qu'il tente d'être.

Citons un dernier exemple, tiré de *The Passion*, dans lequel un triangle de chair et de sang est livré au sacrifice en vue de l'instauration d'un ré-équilibre avidement convoité. Après avoir poignardé le cuisinier, « the cook », ex-mari de Villanelle avec laquelle il souhaite vivre en couple, Henri taille un triangle dans le corps en sang, comme s'il épépinait une pomme, afin d'en extraire le cœur : « I cut a triangle in about the right place and scooped out the shape with my hand, like coring an apple » (128). En jaillissant sur la chemise d'Henri qui s'en imbibe immédiatement, le rouge liquide change de veines : « My shirt soaked in blood. [...] My feet rested in blood » (128-129). Nous assistons à une transfusion de mort à vivant. La découpe du triangle, « élongateur » de la forme binaire imaginée et désirée (par Henri), symbolise la mise à mort de l'anamorphose et l'instauration d'un nouvel ordre. Mise à mort

illusoire puisque Villanelle et Henri ne formeront jamais de « vrai » couple. Le souvenir de la Dame de Pique, seule et unique passion de la Vénitienne, maintient la distorsion à distance et exhorte Villanelle à ne pas offrir son cœur à autrui. De plus, le sang, grâce auquel Henri espère pallier aux injustices dont il est victime, érige une nouvelle frontière. En effet, sa main laisse choir le cœur entre Villanelle et lui : « [...] I took her in my arms dropping the heart between us [...] the blue and bloody thing lay between us » (128-129). L'obstacle s'incruste sournoisement et contrecarre la constitution (voire le rétablissement) du couple<sup>291</sup>. Les points d'attache entre les personnages restent ici sujets à une déformation anamorphotique dont la catoptrique, malgré ses effets magiques<sup>292</sup>, ne vient pas à bout.

Toutefois, même si la catoptrique ne triomphe pas sans faille, il est clair que le visible, touché par l'anamorphose de l'effacement, finit, la plupart du temps, par se reconstituer car si l'invisible restait total et irréversible, il y aurait (peut-être) absence complète de vision, cécité absolue et définitive. Or, dans les romans wintersoniens, le disparu se laisse voir et sentir : « disappeared boat sighted » (*GS* 212), « [I] felt the vanished walls » (*TPB* 242) ; le regard rétablit le visible et l'obscurité se révèle éclatante : « [I] saw the darkness » (*WotB* 185), « Sometimes a total eclipse shows us in the day what we cannot usually see for ourselves. As our sun darkens, other brilliances appear » (*TPB* 104) ; l'invisible se laisse fixer par le regard : « I sit and stare at worlds visible and not » (*GS* 186) ; les morts se mettent à parler : « They say the dead don't talk. Silent as the grave they say. It's not true. The dead are talking all the time » (*TP* 133). Bref, au même titre que la métaphore, l'oxymore participe de la (re)formation du visible.

Une fois de plus, Jeanette Winterson nous envoie des signaux, jette une bouteille à la mer, afin de nous avertir de la duperie des apparences. La distorsion de l'anamorphose paraît tout aussi illusoire que l'harmonie du trompe-l'œil. Non, l'invisible de l'effacement ne signifie pas absence de vision. Non, les aveugles ne sont pas ceux que nous croyons. Non, ils ne

---

<sup>291</sup> Rappelons la présence d'une bouteille vide entre Villanelle et la Dame de Pique, symbole que le couple ne peut réellement se constituer : « [...] when we sat down to eat she did not arrange us formally but put me besides her, the bottle between us » (*TP* 66); « We ate at the oval table and she seated us side by side again with the bottle in between » (*TP* 143).

<sup>292</sup> La filiation entre catoptrique et prestidigitation (Baltrusaitis 199, 203) trouve parfaite illustration dans *Gut Symmetries* lorsque le magique déteint sur le personnage de David qui, à l'instar des objets qu'il fait disparaître et réapparaître, « [...] saucers, knives, forks and jugs re-settled in their proper place » (*GS* 161), s'évapore.

vivent pas plongés dans d'infinies ténèbres. « A blind pedlar who visited us regularly laughed at my [Henri's] stories of the Dark and said the Dark was his wife. We bought our pails from him and fed him in the kitchen. He never spilt his stew or missed his mouth the way I did. 'I can see,' he said, 'but I don't use my eyes' » (TP 33). Jacques Lacan ne fait-il pas, en référence à la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui ne voient pas*, allusion à « l'espace géométral de la vision [...] parfaitement restructurable, imaginable, par un aveugle » (Lacan, *Psychanalyse* 100) ? L'imaginé équivaut au mentalement vu et au physiquement non visible. L'imagination est l'œil de l'esprit. Il est plus facile de voir en imaginant qu'en regardant : « [...] containing fabulous fishes of the kind imagined but never seen » (StC 42). Non, l'œil voyant n'est pas aussi puissant que nous le prétendons. Il en est même qui ne voient rien : « Mother and son stared ahead out of their unseeing eyes » (AL 159). L'œil nu se voit sans cesse rappeler les limites que, seul, il ne peut transgresser : « as far as the eye could see » (StC 18). Bref, l'être ne vit pas parce qu'il est en vie, l'œil ne voit pas parce qu'il peut voir et le visible n'est pas toujours visible à chaque fois qu'il n'est pas invisible. Au contraire, le familier que nous croyons palper à longueur de journée glisse dans un invisible, une mort, une cécité véritables : « Like all familiar objects it had become invisible » (TPB 196). En revanche, ce que nous appelons mort n'invalide ni le corps, ni l'esprit. Contre toute attente, elle les révèle, les surexpose : « Death the revealer » (GS 159). C'est en lisant le récit de la mort du père d'Alice, dans *Gut Symmetries*, que nous comprenons que l'homme devient plus vivant qu'il ne l'a jamais été de son vivant. Tel les objets qu'il se plaisait à faire disparaître puis réapparaître par magie, David se recompose en secret ne laissant que des fragments à sa famille :

[...] his painted funeral mask wheeled through the streets while he had reassembled himself on the other side of the wall. Stuff of science fiction? If there are parallel universes my authentic father could have been living on any one of them, leaving us with his distorted self. [...] If we knew how to manipulate space-time as space-time manipulates itself the illusion of our single linear lives would collapse. And if our lives here are not the total our death here will not be final. [...] He [David] may be less dead now than he has been for thirty years. (GS 162)

Nous constatons que la catoptrique agit en contradiction, et non en complément, de l'anamorphose puisqu'elle redresse ce que la première a disloqué. Il y a présence puis absence puis nouvelle présence. Cette succession d'états voire leur quasi-simultanéité s'observe clairement dans les échanges épistolaires que Samuel, le père de Stella, entretient

avec divers scientifiques dont le physicien allemand Werner Heisenberg (1901-1976). La correspondance en question révèle son intérêt pour la théorie des quanta et sa fascination pour la contradiction : « He had been close to Werner Heisenberg whose strange notions of the simultaneous absence and presence of matter had stimulated Papa into investigations of his own. In the paradoxes of Kabbalah he found the paradoxes of new physics » (GS 172). Cette quasi-cohabitation de l'absence et de la présence annonce le retour à la vie d'un homme que son épouse découvre mort, exsangue, dans sa baignoire quelques pages plus loin (173). Composés de points fixes et de vagues d'ondes, « [...] every object can be understood as a point (finite, bounded, specific) and as a wave function » (GS 172), corps et esprits oscillent entre vie et mort, entre mouvement et statisme, entre visible et invisible.

De même, dans l'avant-dernier chapitre du roman, lorsqu'Alice se lance à la recherche de Stella et de Jove, perdus en mer suite à une violente tempête, elle embarque à bord d'un navire, réplique de la Nef des Fous, « Ship of Fools » (207), en compagnie d'un jeune mousse et d'un gentleman répondant au nom d'Ishmael. Le lecteur a rapidement la certitude qu'Ishmael n'est autre que Samuel ressuscité. L'homme parle yiddish : « I will take to them my *liebbling* and the *k'nacker* » (208). Le terme *liebbling* ne peut faire référence qu'à Stella, la fille chérie, livrée aux flots, que le père entend délivrer. De plus, la devise de Samuel, « 'What you see is not what you think you see.' [...] 'Shadows, signs, wonders' » (212), semble être sienne. De même, lorsque le voilier de Stella et de Jove est retrouvé et qu'Alice et son équipe montent à bord, Ishmael tente de ramener la jeune femme inconsciente à la vie en caressant sa joue avec le diamant que Jove vient d'extraire du haut de sa cuisse. Lui seul connaît l'existence de la pierre encastée dans la hanche de Stella depuis le jour où sa mère, Uta, l'avalala. « With his fingers he opened her mouth and laid the diamond onto her tongue » (213). Stella s'empresse par ailleurs de répondre : « Papa? ». Samuel revit. Soulignons également sa superbe tirade lorsque le navire regagne le port. A la question d'Alice, Qui êtes-vous ? / « Who are you? » (214), il répond qu'il n'est qu'empreinte temporaire dans un monde temporaire, « a temporary imprint in a temporary place », et use de poésie pour lui expliquer qu'elle porte en elle une Histoire – répétition en constante adaptation et évolution – et que dans l'air qu'elle respire flottent les événements d'un passé en composition permanente :

Since the beginning of time you and I have been sitting here, talking, listening, sliding the bottle between us, but it was not us, or it was some other us, marked out, firm for a moment, fading, disappearing, replacing ourselves. The air is thick with dead bodies. Breathe in, breathe out the daily crematorium. Lung up on the dead. The bellows in your rib cage are home to millions, tall like you, uncertain like you, mother, father, sister, friend, tenemented into spinning lots, decayed from mastery into breath. You live on particle physics. You are a science museum. What tales would they tell, those compressed mites whom neither name nor influence nor jewels nor obscurity can save from the merciless vacuum of your nostrils? What do you not know that there is in your nostrils? What do you not know that there is in you now, a Caesar, a Raphael, a tear of Mozart, the ended bowel problems of Napoleon at Waterloo. [...] 'We have never met.' 'What we are doing does not exist'. (GS 214-217)

Lorsqu'Alice se tourne vers Ishmael / Samuel, il a disparu : « I turned to Ishmael. He had gone » (218). *Sexing the Cherry* véhicule un message analogue. En effet, le récit du XX<sup>e</sup> siècle peut se lire en réincarnation du récit du XVII<sup>e</sup> siècle, en redressement (transformateur) de l'histoire-fiction suite à son évaporation. Nicolas Jordan et l'écologiste sans nom apparaissent en avatars de Jordan et de la femme aux chiens. A moins que les deux protagonistes du Grand Siècle ne soient des bouffées d'hallucination recrachées par les personnages des Temps modernes ? L'écologiste avoue, il est vrai, être tourmentée par maints délires : « I am a woman going mad. I am a woman hallucinating » (138). A moins qu'ils ne soient quelques génies<sup>293</sup> prenant forme à chaque fois qu'une main frotte une parcelle de lampe magique ?

Du visible d'une première vie à l'invisible d'une première mort au nouveau visible d'une deuxième vie à l'invisible d'une nouvelle deuxième mort et... ainsi de suite ? De la catoptrique mentale de la métaphore aux catoptriques physiques de Miss Mangle, Gail Right ou encore Handel, aux (illusoires) catoptriques sociales déclenchées par le tiers shylockien aux goûts vampiriques, aux catoptriques prestidigitatrices de David et de l'oxymore qui, dans sa force lexicale, conteste l'absence complète de vision et inflige aux sens de sentir ce qui, trop rapidement, fut donné pour mort, le mirage décomposé se recompose. L'espace évaporé se (re)construit : « Monuments and cities would fade away like the people who built them.

---

<sup>293</sup> Notons que la référence au génie est, par ailleurs, très présente dans tout le roman (1, 5, 86, 101). Dès la première page, Jordan sensibilise le lecteur au mirage: « The fog [...] thickened with the force of a genie from a bottle. [...] The cattle were all drowned and the moat-light, like a light-house, appeared and vanished and vanished and appeared [...] » (1). Quelques pages plus loin, Jordan compare sa mère au génie de la potiche : « [...] my mother comes thickening out like a genie from a jar, growing bigger and bigger and finally solidifying into her own proportions » (86).

No resting place or palace could survive the light years that lay ahead. There was no history that would not be rewritten and the earliest days were already too far away to see » (*StC* 152). Détruite, la vieille ville cède la place à la nouvelle cité. Rasées, les maisons offrent du terrain aux nouvelles constructions (*AL* 11-12). Guérie de la peste, Londres se laisse calciner par le grand incendie de 1666. Des cendres renaissent de nouvelles bâtisses (*StC* 165) et les terres annexées et aplanies par l'ennemi se remettent de leurs plaies : « Bonaparte captured our city of mazes in 1797 [...] That man demolished our churches on a whim [...] He tore them down to make a public garden [...] Our glory days were behind us but our excess was just beginning » (*TP* 52). Seule différence : le nouveau départ n'est pas une réplique de l'ancien. Le souvenir engendre un remembrement qui n'est que métaphore qui n'est que transformation. Jeanette Winterson fait du passé un avenir. Du visible fraîchement redessiné passons au grotesque en voie de remembrement.

### **3.2 Le grotesque remembré**

Comme nous l'avons précédemment signalé dans cette étude, en référence à l'ouvrage de Sarah Sceats, la pratique du cannibalisme ne se limite pas au démembrement de « l'avalé » mais participe activement, par l'acte d'absorption, à la reconstruction de « l'avaleur » déjà fragmenté (Sceats 34). Par conséquent, le cannibalisme assure la fusion de deux êtres pré-fragmentés. L'absorption du découpé par le découpeur annule la découpe et mène à la formation d'un tout. En d'autres termes, la réparation s'opère par l'absorption et l'intériorisation du dépecé. Reconnaître et accepter la constitution de l'entité à partir d'un morcellement, à la fois délibéré et subi, représente un premier type de réhabilitation (c'est-à-dire de reconstruction) de ce que la culture européenne, présente et passée, dans laquelle l'héritage de l'auteure étudiée s'inscrit, s'emploie à condamner. Le remembrement de l'élément dit grotesque que propose Jeanette Winterson abonde dans ce sens. Remembrer ne signifie pas recoller les morceaux frappés par la fracture d'un environnement social, politique, historique et culturel mais offrir aux fragments une nouvelle unité au moment même de leur mise en morceaux.

De même que l'absorption de l'autre conduit à une « dé-parcellisation » de l'avaleur, découper le dépeceur ou inciter le cannibale à « l'auto-consommation » relativise le tabou

voire annule le geste. Couper ce qui vient de couper ou faire couper à ce qui vient d'être coupé revient à ne pas couper du tout. Dans *Art and Lies* par exemple, Handel est à la fois dépeceur, chirurgien, et dépecé, castrat. La section de saillies corporelles, entraînée par la castration de l'enfant destiné au chant, annonce l'activité professionnelle à venir. L'inversion carnavalesque des rôles qu'elle entraîne, au même titre que la réhabilitation des us cannibales – qui par ailleurs ne sont plus puisqu'ils victimisent leurs propres acteurs –, ré-instaure la notion de grotesque ou, plus exactement, la notion d'un grotesque entièrement redéfini par la fiction wintersonienne. Ces nouvelles constatations renforcent l'hypothèse préalablement émise, à savoir que **la (re)formation se fait par réflexivité novatrice**. Une réflexivité qui agit en parfait boomerang. Récapitulons brièvement. Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, ce qui a été disloqué se (re)compose en se regardant. Il y a donc retour du regard sur Soi. Ce qui a été disloqué se (re)compose en absorbant ce qu'il a lui-même dépecé. Il y a renvoi du morcelé à l'intérieur du Soi. Enfin, ce qui a été disloqué se (re)compose en se laissant à son tour découper. Il y a, dans ce cas de figure, retour de l'action perpétrée sur l'exécuteur. Cette réflexivité – ce retour à Soi, cette absorption – correspond à une intériorisation de fragments extérieurs et c'est cette intériorisation, cette traversée des intérieurs, qui crée la nouvelle entité.

Jeanette Winterson procède à la (re)constitution, ou réhabilitation, par le biais de différents stratagèmes textuels et thématiques. Dans sa « débarbarisation » du cannibale par exemple, elle propose une relecture ironique de l'ironie exhibée et, en saturant ce qui vient d'être saturé, elle annule et/ou réhabilite le trop du grotesque (de l'« infiniment petit » et de l'« infiniment grand ») par le trop<sup>294</sup>. La superposition de deux types d'outrances supprime toute révélation excessive que la simple exagération aurait entraînée ou, si elle n'annule pas, blanchit ce qu'elle tentait de dénigrer, créant ainsi une nouvelle esthétique de l'excès, une esthétique lavée des traces de l'Histoire qui, de par sa relative neutralité, se voudrait (éventuellement) moins trompe-l'œil que la première. Il ne s'agit plus d'éclairer pour détruire mais de montrer discrètement pour laisser vivre. Notons que cet emploi homéopathique – « soigner le mal par le mal » – correspond, lui aussi, à une forme de réflexivité

---

<sup>294</sup> Comme nous l'avons déjà souligné, l'hybris de la parodie est à la fois instrument de monstration et de dislocation de l'excès exposé. Nous constatons ici que, double, la démesure devient transformation réparatrice.

transformatrice et non répétitive (du même) puisque la guérison du mal par le mal suppose l'éradication et non le retour du mal d'origine.

La fiction wintersonienne recense trois types principaux de superpositions (textuelles) salvatrices : l'insertion de faits particulièrement grotesques dans un concentré d'exagérations (tel que, par exemple, la « tall tale »), l'« hyperbolisation » de l'hyperbole par le superlatif et la relecture parodique de la parodie. Arrêtons-nous, un bref instant, sur le premier. Si nous prenons l'exemple de *The Passion*, nous constatons que le roman est, de la première à la dernière ligne, une histoire à dormir debout : d'une part, le narrateur sollicite régulièrement la confiance du lecteur, « I am telling you stories. Trust me » (5, 13, 160), ce qu'il n'aurait pas à faire si les histoires étaient crédibles et, d'autre part, l'activité principale des personnages est, et reste, le récit d'histoires extravagantes : « Stories were all we had » (107). Si Henri en est le conteur principal, Villanelle brode, elle aussi, sans répit : « Villanelle, who loved to tell stories, wove for their wildest dreams. She even said that the boatmen had webbed feet [...] » (104). La forte récurrence de verbes tels que « to weave » ou « to embroider » met l'accent sur l'embellissement grossissant de l'histoire de base. Quant à Patrick, prêtre défroqué à l'œil aquilin<sup>295</sup>, il est introduit dans le récit central par une « tall tale » narrant l'histoire d'un prêtre irlandais dont l'œil droit est « just like yours or mine, but whose left eye could put the best telescope to shame » (21). Il n'en finit plus de vanter les pouvoirs de cet œil fantastique qui lui permet de voir l'invisible et le secret (107) et c'est également lui qui relate les bonnes vieilles histoires d'Irlande, sa terre d'origine : « He told me stories about Ireland, about the peat fires and the goblins that lie under every hill. » (38). Mais, si tous ces éléments dilatateurs gonflent bel et bien le roman, l'insertion de l'acte cannibale dans l'histoire à dormir debout couronne la satire grossissante à laquelle s'adonne l'auteure. L'ajout de l'exagération à l'exagération met un terme à la simple dérision répétitive et annonce la transformation (réhabilitation) en cours. Le paroxysme est atteint lorsqu'Henri conte avec enflure le macabre des batailles napoléoniennes au cours desquelles le corps affamé s'auto-dévore : « I had heard stories [...] I had heard tales [...] I've seen soldiers [...] chop off their own arms and cook them » (82). L'implantation du grotesque dans le grotesque débouche sur une sérieuse critique (et révélation) de la réalité de la guerre dans laquelle l'acte cannibale a

---

<sup>295</sup> La traduction littérale de l'expression anglaise, « eagle eye », nous semble être ici la plus grotesquement appropriée : « de-frocked priest with the eagle eye » (TP 15, 21).

sa place. En fait, ce n'est pas le cannibalisme (en voie de réhabilitation) qui est grotesque mais la guerre (en pleine déconstruction) :

I had heard stories about the human body and the human mind, the conditions it can adapt to, the ways it chooses to survive. I had heard tales of people who were burnt in the sun and grew another skin, thick and black like the top of overcooked porridge. Others who learned not to sleep so that they wouldn't be eaten by wild animals. The body clings to life at any cost. It even eats itself. When there's no food it turns cannibal and devours its fat, then its muscle then its bones. I've seen soldiers, mad with hunger and cold, chop off their own arms and cook them. How long could you go on chopping? Both arms. Both legs. Ears. Slices from the trunk. You could chop yourself down to the very end and leave the heart to beat in its ransacked palace. (TP 82)

Venons-en désormais à l'« hyperbolisation » de l'hyperbole et prenons, à cet effet, l'exemple de la simple et brève déclaration d'amour de Lothario à Louise, « I love you », dans *Written on the Body*. Déclarée banale généralité dès la première page du roman, « the most unoriginal thing [...] 'I love you' is always a quotation » (9), la phrase est utilisée comme amplificateur des sentiments (non) ressentis au moment de l'énonciation, « 'Louise, I love you'. [...] 'Don't say that now. Don't say it yet. You might not mean it' » (52). Dans le paragraphe qui suit, elle est renforcée de superlatifs :

I was protesting with a stream of superlatives, beginning to sound like an advertising hack. Naturally this model had to be the best the most important, the wonderful even the incomparable. Nouns have no worth these days unless they bank with a couple of Highstreet adjectives. The more I underlined it the hollower it sounded. (WotB 52)

La saturation se fait de manière progressive : lieu commun, puis amplificateur de sentiments et enfin « hyperbolisation » de l'élément amplifié. L'association superlatif-hyperbole annule l'ironie. Lifté et réhabilité, le grotesque du cliché se normalise. Le principe du *less is more*, selon lequel l'euphémisme touche plus que l'éclatante exagération, est renversé. La saturation de la saturation débouche sur un aplanissement des fioritures. « The more I underlined it the hollower [and probably the most sincere, the most original] it sounded » (WotB 52). *More and more is less* (du moins en surface). L'excès ne sert plus à « prendre ses distances par rapport à » et « à être conscient de », comme cela était le cas avec l'excès de type baroque, mais tout simplement à être et à devenir.

Il en va de même de la relecture parodique de la parodie, dans *Written on the Body*, brillamment analysée par Jean-Michel Ganteau dans « 'Eve, whose eye darted contagious fire' : expressivité et impudeur dans *Written on the Body* de Jeanette Winterson » (38-44). Les « affinités thématiques et structurelles » (40) que le roman entretient « avec le genre ou mode de la *romance* » (40) visent, en apparence, à répudier la tradition littéraire et, en profondeur, à revendiquer « certaines des ficelles les plus éculées du mélodrame » (Ganteau, « Expressivité et impudeur » 41). En d'autres termes, la parodie permet de revisiter le genre, de se débarrasser des acquis imposés, et de réintroduire librement une tradition en constante évolution. D'après Jean-Michel Ganteau, le narrateur de *Written on the Body*, et par son intermédiaire l'auteure Winterson, propose une relecture parodique du sous-genre qu'elle/lui-même parodie dans le but de ridiculiser et de se placer « au-dessus de tout soupçon, ce qui lui permet de recourir en toute efficacité au discours plus sensationnaliste et mièvre, encore, du mélodrame » (Ganteau, « Expressivité et impudeur » 42). Bref, greffée à la parodie, la parodie conduit au libre choix et à la libre utilisation d'un genre qui, s'il s'inspire d'une lointaine tradition, s'adapte et se réadapte sans cesse au contexte dans lequel il intervient. C'est par souci de transformation que le genre « en devenir » revient au genre devenu, que l'auteure/le narrateur joue subtilement le jeu et feint la répulsion qu'inspire le monstrueux grotesque<sup>296</sup>. Tous ces signes ne sont, une fois de plus, que l'expression d'une réflexivité métamorphosante.

Il convient également de souligner la relativisation thématique de la notion de barbare : lorsque par exemple Lothario, invitant Louise au cannibalisme, « Eat of me and let me be sweet » (*WotB* 20), avoue qu'il/elle n'est pas viande mais terre, « Scoop me in your hands for I am good soil » (20), ou lorsque, quelques pages plus loin, il/elle forme le vœu de se muer en carotte (ou vermicelle) pour avoir le bonheur d'être consommé(e) par l'aimée, « Let me be diced carrot, vermicilli, just so that you will take me in your mouth » (36). Notons par ailleurs que Louise est occupée à couper des légumes, « chopping vegetables » (35), et non de la viande, bien que le verbe « to chop » soit généralement employé pour le découpage de

---

<sup>296</sup> Notons que, dans les premières pages de *Written on the Body*, le « monstre » prend les traits de Caliban dont le nom est l'anagramme presque parfaite de « cannibal » (Reinhard Lupton 7) : « CALIBAN You taught me language and my profit on't is / I know how to curse. The red plague rid you / For learning me your language » (*WotB* 9), « I thought of Caliban chained to his pitted rock » (*WotB* 16).

la viande (et non des légumes). Ce passage nous fait également part de l'envie de Lothario de « goûter » Louise : « I will taste you if only through your cooking » (37). Un Lothario cannibale qui, à la fin du roman, se déclare végétarien(ne) (185). Le fait d'une part de « végétaliser » le cannibale mis en scène et d'autre part de le présenter végétarien prouve une fois de plus que Jeanette Winterson « détabouise » l'anthropophagie et refuse de la qualifier de barbare puisque, si le cannibale dépece et avale, ce n'est que pour se reconstituer. L'auteure pousse même l'ironie jusqu'à faire du végétarien un démon friand de cadavres (149, 180). L'aspect démoniaque contenu dans le terme « ghoul » est annoncé par l'obsession nécrophile de Lothario (123) et la mention du corps-mausolée de Louise (119, 154). Nous nous retrouvons ainsi dans le registre d'un macabre<sup>297</sup> qui boursoufle une diégèse en pleine outrance avant de désacraliser le tabou. Dans *Written on the Body*, nombreux sont les épisodes macabres qui frisent la dérision. Citons en guise d'exemple le passage dans lequel Lothario se demande pourquoi personne n'a encore jamais pu acheter en magasin le matériel nécessaire à la confection de cercueils :

DIY has never caught on. There's something macabre about making your own coffin. You can buy boat kits, house kits, garden furniture kits, but not coffin kits. Providing the holes were pre-drilled and properly lined up I foresee no disasters. Wouldn't it be the tenderest thing to do for the beloved? (*WotB* 176)

Jeanette Winterson poursuit sa politique de réhabilitation dans *Gut Symmetries*, roman dans lequel Jove, victime d'un naufrage à la suite d'une terrible tempête, et par conséquent « pré-cannibalisé » par la force des choses, s'attelle au découpage de sa femme Stella (198). Lorsqu'il se décrit à l'acte, Jove, parfaite illustration de la hiérarchie sociale à laquelle il est attaché, se compare au chirurgien et insiste pour ne pas être confondu avec le personnage du boucher : « I made the cut so carefully. I made it like a surgeon not a butcher. My knife was sharp as a laser. [...] I parted the flesh from the bone and I ate it » (200). Sa remarque souligne la reconnaissance sociale dont jouit le chirurgien et le peu d'admiration vouée au boucher, simple vendeur de viande. Il est clair que Jeanette Winterson se place en marge de ce jugement social. Le fait que, à l'insu de Jove, elle réhabilite le boucher, avant même que celui-ci ne le condamne, le prouve. En effet, quelques pages plus tôt, elle révèle l'existence

---

<sup>297</sup> Macabre qui rappelle un fantastique gothique auquel Louise est par ailleurs fréquemment associée : « I [Lothario] told you that Louise had more than a notion of the Gothic about her. She seemed determined that I should win her from the tangle of my own past. In her attic room was a print of the Burne-Jones picture titled *Love and the Pilgrim* » (*WotB* 54).

du grand-père de Stella, boucher de profession et, par ce biais, condamne Jove au lien de parenté (par alliance) avec celui qu'il méprise (189). Cette révélation proleptique gomme invisiblement la dégradation sociale que Jove essaie d'imposer au boucher<sup>298</sup> (200).

Hypnotisé par la faim qui le tenaille, Jove salive à l'idée de consommer le foie<sup>299</sup> de Stella. Le lecteur s'aperçoit qu'il introduit concrètement le thème de l'anthropophagie dans sa dernière conversation avec Stella. En lui demandant si, en situation d'extrême détresse, elle s'estimerait capable de procéder au dépeçage d'un corps humain, en l'occurrence le sien, il cherche à se déculpabiliser de l'acte à venir inconsciemment pré-planifié et à établir une symétrie viscérale entre proies et prédateurs annoncée par le titre même du roman : *Gut Symmetries*. La symétrie des « tripes » jugule l'effet de distorsion introduit par la consommation de l'organe et appelle au redressement. L'effacement des rapports de force entre acteurs et victimes annule hiérarchies et positions sociales. Ce faisant, Jeanette Winterson légitime et normalise l'acte condamné.

He: There isn't anything to eat.

Me: [Stella] No.

He: Would you like to eat me?

Me: What?

He: I'm sure there are certain parts of me you wouldn't object lopping off.

Me: Stop this.

He: No, seriously, what's it to be? Die with both legs, survive with one?

How much of me could we eat and still say that I am alive? Arms. Legs. Slices of rump. Your grandfather was a butcher. Try me. (GS 189)

La réhabilitation « remembrante » du cannibale n'est bien évidemment pas la seule forme de (re)construction thématique du grotesque que pratique Jeanette Winterson. Les motifs du

---

<sup>298</sup> De plus, il suffit de se remémorer l'esthétisation des gestes du boucher Jack Cut dans *The Entire and Honest Recollections of a Bawd* (AL 168) pour savoir que le boucher wintersonien agit avec un doigté d'artiste.

<sup>299</sup> L'attirance exercée par le foie réintroduit le mythe de Prométhée – préalablement associé à Caliban – dont le même organe, sans cesse renaissant, était picoré par les aigles. « Liver. I couldn't get my mind off the liver. When Stella and I finished the last of the cheese biscuits I was salivating liver. [...] When I looked at Stella what I saw was her liver. I had to do it » (GS 198). Nous retrouvons cette image dans *Art and Lies* où Sir Jack Hamilton, sa femme, et leur fils Matthew morcellent et absorbent mentalement et physiquement le corps de leur fille et sœur, Picasso. Non seulement le corps de la jeune femme est martelé par la pratique de l'inceste imposée par le frère, Matthew, mais encore les organes, tels que les poumons, le foie ou encore la langue, sont métaphoriquement amputés et ingurgités par la cellule familiale. Suite à cette ablation, Picasso ne peut plus ni respirer, ni manger, ni digérer, ni parler : « They have devoured lungs, liver and tongue. They wonder why I do not speak » (AL 154).

« surmembrement » et/ou du remembrement<sup>300</sup> agissent sur un principe analogue. Le « surmembrement » présuppose une accumulation de saillies sur des morceaux de chair végétale et/ou animale : l'hybridation de la greffe, accouplement de deux fruits de nature différente, entraîne la formation d'un troisième fruit neuf, asexué et indéfinissable. Tel est le cas de la cerise mi-« Polstead Black » mi-« Morello » dont Jordan, dans *Sexing the Cherry*, annonce la naissance et définit le sexe (féminin) en accord avec le jardinier du roi, John Tradescant (*StC* 85). De même, dans *The PowerBook*, les parents d'Ali(x) – censée être née garçon – greffent, ou plus exactement cousent, bulbes et tige de tulipe sur les parties génitales de la fillette la dotant ainsi d'une nouvelle identité sexuelle, beaucoup plus neutre que les deux identités qui la composent (12). Bref, sexué à outrance, le personnage devient asexué, libre, neuf et ouvert à toute mutation à venir.

Le remembrement (corporel), quant à lui, passe parfois, de manière plus insolite, par le trope de l'Histoire. Tel est le cas dans *Sexing the Cherry* dont l'action se déroule à Londres au XVII<sup>e</sup> siècle. Grâce aux témoignages détaillés livrés par la femme aux chiens, le lecteur assiste aux grands événements de l'époque : la peste, l'incendie de 1666, la naissance du Commonwealth (1649), l'importation de denrées rares et de matériaux précieux et, événement capital, la mise à mort de Charles Ier en 1649. Le jour de l'exécution, le roi est décapité sur l'ordre de ses ennemis puritains : « [...] his head was wrapped in a white cloth and his body was carried away » (75). Quelques années plus tard, en 1660, son fils, Charles II, accède au trône (117). La restauration de la monarchie implique un rétablissement du pouvoir royal, un rassemblement des membres de la famille royale et, par déduction, le remembrement de l'ancien roi décapité. Il est clair que cet invisible remembrement cherche, avant tout, à gommer le déséquilibre causé par l'injustice puritaine. Aussi le lecteur n'est-il point surpris lorsque les puritains se retrouvent à leur tour démembrés et littéralement vidés de leurs boyaux. En visite dans une maison close, la femme aux chiens raconte :

Firebrace and Scroggs are dead. The Sisters at the Spitalfields brothel made a great profit that night, when word was passed round that there were freshly dismembered bodies to be had. (*StC* 119)

---

<sup>300</sup> Qui, comme nous l'avons précédemment souligné, peut également faire office de masque – ce qui s'ajoute occulte ce qui est déjà – ou révéler un état androgyne.

As for the rest of the forty-nine who had signed the King's death warrant, forty-one were still alive in 1660 when the new King returned. I have always thought us too civilized a nation, though I have a soft heart myself, and I was sorry to see that of nine of those forty-one received the proper penalty under the law for their unanimous murder. These nine, close associates of Cromwell, were half hanged, then disembowelled and quartered while still alive. (*StC* 120)

Cette reconstitution resterait banale et se limiterait au rétablissement de l'ancien si la version du XX<sup>e</sup> siècle ne rebondissait pas sur le récit antérieur en fin de parcours narratif (ou, pourrions-nous écrire, ne venait pas se superposer au récit qui la précède). En effet, en narrant l'histoire des Temps modernes, Jeanette Winterson construit une H/histoire à la fois avec et sans passé. Tout en usant de correspondances, les événements se développent dans une autonomie flambant neuf. Là encore, procéder au remembrement ne signifie pas réécrire l'Histoire telle qu'elle fut. L'objectif du recollage pratiqué n'est apparemment pas de reconstruire le monde disparu mais d'instaurer un *novum*, né de l'épanchement de la superposition, et de tirer les leçons du passé-présent en vue d'un lendemain déjà « en devenir ». L'Histoire hérite d'un nouveau cours. Elle se (re)forme en se regardant et en se digérant.

**Aussi la (re)formation se fait-elle par réflexivité.** Une réflexivité qui agit en parfait boomerang. Ce qui a été disloqué se (re)compose en se regardant. Ce qui a été disloqué se (re)compose en absorbant ce qu'il a lui-même dépecé. Ce qui a été disloqué se (re)compose en se laissant à son tour découper. Qu'il soit textuel ou thématique, l'excès se (re)compose par l'excès. Aussi le dépeçage mis en œuvre par Jeanette Winterson n'est-il qu'un instrument trompe-l'œil au service de la parodie et du sarcasme déployés. Le dépeçage mental de Louise, pratiqué par Lothario et retranscrit dans le fascicule d'anatomie cousu dans le roman, parodie le dépeçage (opéré par les médecins) lui-même parodié : « [...] in doctor-think the body is a series of bits to be isolated and treated as necessary » (*WotB* 175). La *romance* éjecte « ses modes d'expression les plus éculés pour s'enrichir des potentialités du mélodrame et du tableau anatomique, de la puissance affective de l'écorché en passe de devenir transi » (Ganteau, « Expressivité et impudeur » 43). Et bien sûr force est de constater que la parcellisation est réduite à l'état mirage par la gémellité des corps amoureux, que la dissection kamikaze menée par Lothario sur le corps de celle qui est « Bone of my [his/her] bone. Flesh of my [his/her] flesh » (130) ne peut que déboucher sur une nouvelle

(re)composition des fragments. En effet, si Lothario feint de se laisser mourir – le lecteur assiste au flétrissement de son corps, « slithers away » (101), et à l'évaporation du corps jumeau de Louise, « 'People don't vanish.' 'Of course they do. She [Louise] came out of the air and now she's returned to it.' » (188) – ce n'est que pour mieux revenir, entier, à la nouvelle vie : « Find yourself as wholeness in the other »<sup>301</sup>. *Written on the Body*, comme l'affirme Jean-Michel Ganteau, est un roman « au carrefour de la tradition [...] et de l'innovation » (Ganteau, « Expressivité et impudeur » 54).

Cette réflexivité transformatrice – ce retour au « nouvel-ancien » Soi par dépècement, absorption, mastication, superposition d'outrances textuelles et thématiques, digestion et déjection de textures plus anciennes – correspond à une « réintériorisation » (c'est-à-dire à la répétition d'un mécanisme familier, l'intériorisation, dans lequel s'intègrent de nouvelles substances). C'est cette « réintériorisation », cette (re)traversée des nouveaux intérieurs, qui donne naissance à la nouvelle entité. Il convient désormais de se demander si les nouvelles plantations d'imaginaire répondent, elles aussi, au même principe de réflexivité. C'est ce sur quoi nous proposons de jeter la lumière dans le chapitre qui suit.

### 3.3 L'imaginaire ressemé

C'est grâce au déboulonnage du Héros, à la manipulation de références textuelles et scientifiques, instruments de base du bâtisseur d'imaginaire public, à l'intrusion de la folie et de ses attributs (couleurs, tentations, losanges et Arlequin), à la mise en haillons du jardin et à sa « dédomestication », que l'auteure parvient à ébranler les fondations de la construction imaginaire. Par ce biais, le jardin entre dans l'automne. Le jardinier-jardin fane et ses habits floraux flétrissent. Il lui faut apprendre à mourir avant de (re)connaître le printemps d'une nouvelle composition. Aussi pénétrons-nous un bref instant dans sa provisoire chambre funéraire et nous acheminerons-nous lentement vers les couloirs de sa nouvelle naissance.

---

<sup>301</sup> Voir également à ce sujet l'article de Louise Horskjaer Humphries, « Listening for the Author's Voice: 'Un-Sexing the Wintersonian Œuvre' », *Sponsored by Demons. The Art of Jeanette Winterson* (Copenhagen: Scholars' Press, 1999) 9.

Serti dans l'écrin musical du *Chevalier à la rose* (*der Rosenkavalier*, 1911) de Richard Strauss, *Art and Lies* scande le refrain « White roses never red » (56, 61, 67, 75, 148, 149) et repose discrètement sur un lit de roses blanches puis rouges. La rose, née du sang d'Adonis, amant d'Aphrodite, symbolise non seulement l'amour, victorieux de la mort, mais également la renaissance car « avant de renaître, il fallait bien mourir, et c'est pourquoi la rose (est) aussi associée aux pratiques funéraires » (*Encyclopédie des symboles* 584-585). D'après certaines légendes, la rose blanche est même présentée comme un symbole de mort (*Encyclopédie des symboles* 584-585). Dans *Art and Lies*, les roses blanches accompagnent le lecteur jusqu'à la page 149, page à laquelle le leitmotiv « white roses never red » est relayé par « since the Renaissance roses have been red ». A la Re-naissance, les roses blanches, exsangues, revêtent des pétales sanguinolents. Le lecteur comprend alors que le jardinier-jardin s'apprête à quitter sa léthargie mortuaire pour amorcer son retour à la vie.

La rose fait son entrée dès les premières lignes du roman. Le narrateur Handel évoque un livre qu'il vient de trouver ou de récupérer – à ce stade, il nous est impossible de savoir exactement à quel livre il fait référence – « I was not the first one to find the book » (3). Le plus important est que le livre tienne une rose pressée entre ses pages, répondant au nom significatif de « La Mortola », décomposable en Mort-ola, dont cependant, aussi curieux que cela puisse paraître, aucune mention n'est faite dans le célèbre Dictionnaire des Roses, *Rosenlexikon* (1937), d'August Jäger. Refus de fixité d'une rose qui n'existe que pour son porteur ? « There were notes in the margins, stains on the pages, a rose pressed **between leaves 186 and 187**. Cautiously I sniffed it. La Mortola » (*AL* 3, nous marquons en gras). Nous sommes en droit de nous demander dans quel intérêt, à la page 3, Handel précise les numéros des pages, 186 et 187, d'un livre dont lui seul est en possession et que personne d'autre que lui ne peut feuilleter. Nous lancerait-il une invitation à nous rendre aux pages 186 et 187 du roman que nous tenons entre les mains, c'est-à-dire de *Art and Lies* ? C'est probable puisqu'arrivés aux dites pages, la couleur de La Mortola nous est révélée : « the white rose, La Mortola, I [Handel] keep pressed between the pages of a book » (187). Nous pouvons imaginer que, symbole de mort, la rose blanche certifie la disparition du Cardinal auquel le livret appartient et accompagne le mort-vivant, Handel, jusqu'à son retour à la vraie vie préfiguré par la descente du train à la fin du roman. De même, nous pouvons visualiser sans peine le rougissement progressif simultané de La Mortola et de Handel qui puise

l'écarlate dans le nom de son mécène, le Cardinal Rosso (201), vêtu d'une soutane rouge, « in red cassock and cape » (193), ou dans les vers de Sappho, scandés par feu le Cardinal, « Then rose the white moon/My love is whiter/White as salt/Drawn from bitter pools » (193). De par la floraison que lui offre son prétérit, le verbe « to rise » se métamorphose en « rose » insufflant couleur et vitalité à la lune blafarde des vers précités. De plus, le fascicule renferme des extraits du *Roman de la rose* dont le floral du titre renforce la couleur retrouvée ou nouvellement acquise (203).

Dans *Art and Lies*, les trois personnages, Handel, Sappho et Picasso, évoluent en parallèle. Par conséquent, le rougissement ne peut être réservé à Handel seul. Les couleurs, reflets des losanges de l'habit polychrome d'Arlequin, auquel nous avons longuement fait référence dans la partie consacrée à l'effritement de l'imaginaire privé, maintiennent Picasso en vie. Victime des violences de son frère, elle s'accroche mentalement au souvenir d'une robe rouge peinte par Léonard de Vinci. Notons, dans les lignes qui suivent, comment le frère, Matthew, ankylose le corps soumis et comment le pourpre apporte l'oxygène nécessaire à la survie :

When my brother lay over me like a winding sheet and me his corpse, it was a patch of red I remembered on a Leonardo robe. While my brother embalmed me with his fluid I clung to life through a patch of red. When I had to look at his empty eyes over me, it was the red that speeded my own blood from clotting. It was the red that pushed life through veins I had thought to slit. Warm red with light in it. Gold decorated red that gave me a robe of dignity to put over my own torn dress. (AL 154-155)

Quant à Sappho, elle se déclare rose (blanche) et chante, par l'intermédiaire de Doll, dont elle pourrait être la réincarnation, les louanges de la rougeur. Notons le nom teinté de rouge de l'homme que Doll tente de séduire, Ruggiero, et observons l'héroïne dans ses efforts de rougir le corps qui, trop fade, refuse d'attirer l'attention de l'aimé. Soulignons également le souhait de Doll de faire tomber Ruggiero dans ses filets de verdure :

She [The Doll] **reddened** her hair, she **rouged** her cheeks, she **bloodied** her lips, she whetted them. That Time, the Destroyer, was a man, she had no doubt. She thought bravely about his indifferent scythe and that led her to think of **Ruggiero**, her own young blade, green as grass. Among the **campion** she would have him, chain him with daisies, prick him by the **briar rose**. She would roll him in buttercups until he was spread with her. There would be no clouds that day, and if the bells tolled, she would not heed them.

She would be sweet in the meadow of her love. (*AL* 60, termes de rougeur marqués en gras par nos soins)

Dans son ouvrage *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* (1705), la botaniste, Sybille Merian (1647-1717), observe que la fleur d'églantine, *Hibiscus mutabilis*, en anglais « briar rose », dévoile des pétales blancs lorsqu'elle s'ouvre le matin et se teinte progressivement de rouge au fil de la journée<sup>302</sup>. Cette rose bicolore, dont Doll aimerait faire usage dans sa conquête de Ruggiero, réitère l'appel à la rougeur lancé par l'héroïne. Quelques lignes plus loin, Sappho la Moderne reprend la parole et entonne sa plainte en prononçant les mots suivants : « To carry white roses never red » (*AL* 61). En écoutant son ode, nous percevons son ardent désir d'unir rouge et blanc, blanc et rouge. Dans les mots employés cohabitent les deux couleurs : « White rose of purity white rose of desire » (61). La pureté rayonne de blanc, le désir brûle de rouge : « Purity of desire long past coal-hot, not the blushing body, but the flush-white bone » (61). L'association des deux termes, « flush » et « white », nous fournit un exemple supplémentaire du mariage rouge-blanc. Il en va de même de : « the bone flushed white through longing » (61). Les os, animés par un désir ardent, rougissent de blanc. L'expression « faire rougir de blanc » relativise le résultat obtenu et nous indique également que les efforts de Sappho, comme ceux de Doll, restent (pour l'instant) vains. Un peu plus loin, Sappho déclare n'être qu'une rose blanche qui n'a pas encore réussi à se fondre dans le rouge (du soleil). Cependant, en évoquant ses pétales doubles, prêts à accueillir les deux couleurs, elle annonce avec optimisme sa renaissance à venir :

I am the rose pinned to the rock, the white rose against the rock, I am the petals double-borne, white points of love. I am the close white hand that opens under the sun of you, that is fragrant in the scent of you, that bows beneath the knife and falls in summer drifts as you pass. (*AL* 61)

Quatre pages plus loin, Sappho annonce un combat entre vivants et défunts ainsi qu'un bouche à bouche entre poètes et mots : « Hand to hand combat between the living and the dead. Mouth to mouth resuscitation between the poet and the word » (*AL* 65). Le rouge s'approche timidement et ne tarde pas à s'imposer. Sappho exprime son impatience de renaître : « Her [the loved one's] lips are grape-red, not ready, always promising. The full

---

<sup>302</sup> Cité par Friedrich Schnack, *Maria Sybilla Merian: Das kleine Buch der Tropenwunder* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1999) 55.

harvest is still months away. I fear frost, I fear hail, I fear mildew and blight. I fear I will be sleeping when the sun rises. Let the sun rise. Let it be the day when she ripens my hand » (*AL* 66). Ainsi, le jardinier-jardin est rappelé à la vie par la couleur du sang, la couleur du premier homme, la couleur de l'œuvre au rouge, ultime étape de l'aventure alchimique et « stade ultime de la transmutation originelle »<sup>303</sup>.

Mais c'est peut-être dans la sidération des astres que la fixité et la torsion aliénantes s'expriment le plus parfaitement et dans leur « dé-sidération » par un désir (symétrique) que la nouvelle émergence du créateur et de sa création se manifeste le plus clairement. Les lignes qui suivent attestent la paralysie dont Picasso est saisie lorsqu'elle fixe la page du papier<sup>304</sup> ainsi que le retour au mouvement lorsqu'elle se lance dans la lecture. Le désir dégèle brusquement l'état figé (et aliénant) des astres et annule toute distorsion antérieure :

She [Picasso] stared at the page. It meant nothing to her.  
She stared at the page. It meant nothing to her.  
She stared at the page, and, without thinking, she read it. The harsh closed letters sang into being. Sang into her being. She could read. (*AL* 39)

Par conséquent, le désir positive la puissance de l'astre et assure aux désireux et désirés une lucidité sans aucune contrainte asservissante. « La dé-sidération de la chair » et de l'esprit, à laquelle référence est faite, fait allusion au titre du premier chapitre de l'ouvrage de Denis Vasse, *La chair envisagée* (1988), dans lequel nous apprenons que le désir signale la fin de l'hypnose et de la paralysie imposées par la « sidération astrale » qu'un sujet exerce sur un autre : « *Désirer* indique le mouvement qui délie de la sidération astrale et qui transforme son ouverture en chemin vers une rencontre » (Vasse 7).

Pour qu'il y ait « dé-sidération de la chair » au sens où Jeanette Winterson (et Denis Vasse) semble(nt) l'entendre, c'est-à-dire métamorphose de « l'action funeste d'un astre » en action bienfaitrice, il faut bien évidemment qu'il y ait présence d'astres et capture possessive d'individus par les constellations. Si, comme nous le rappelle Jean-Marie Fritz (Fritz 113), « la lune, astre humide et froid [...] agit sur le cerveau », si en d'autres termes les astres incitent l'individu à l'aliénation, cela signifie que la paralysie déclenchée par le pouvoir

---

<sup>303</sup> *Encyclopédie des symboles* 592-593.

astral et l'obliquité volontairement impliquée par la folie vont de pair. Dans *Gut Symmetries* par exemple, Stella est à la fois possédée par les étoiles et menacée d'aliénation. Guettée par des symptômes qu'elle s'efforce de nier, « I am not mad » (182), elle porte les astres dans l'étymologie de son prénom et dans l'étoile de David de ses ancêtres paternels. A cela, il convient d'ajouter qu'elle naît d'une mère irradiée de lumière stellaire, « stellated brightness » (93), par un diamant en forme de losange absorbé en début de grossesse.

C'est la symétrie des « tripes » introduite par le désir amoureux (entre Stella et Alice) et annoncée dans le titre du roman, *Gut Symmetries*, qui met fin au pouvoir aliénateur qui pèse sur Stella et la renvoie à la vie. **Symétrie implique réflexivité.** L'être se (re)compose en se désirant (ou en désirant son double qui est à la fois « même » et différence). Nombreux sont les parallélismes invisibles entre l'eau, Alice/Alluvia, et l'air, Stella/Sarah, avant et après la première rencontre réelle à l'hôtel Algonquin. Le prénom du père d'Alice, David, tisse un lien direct avec la judéité de Stella. De même, la cravate rouge à pois blancs qu'il aime porter (109) rappelle la jupe de la mère de Stella aux motifs et couleurs identiques (152). Aussi est-ce sans surprise que, plus tard dans le récit, nous apprenons que le père de l'une et la mère de l'autre étaient amants avant même la naissance d'Alice. Bref, la symétrie traduit l'authentique désir grâce auquel l'un se retrouve dans l'autre et satisfait la recherche du soi à laquelle auteure, lecteur et personnages se prêtent tout au long de la narration. Il est clair que cette symétrie touche, en priorité, Stella dans sa relation avec (son double féminin) Alice et non Jove. En effet, bien que « Gut » fasse tout d'abord référence à la Grande Théorie, « Grand Unified Theories », élaborée par Jove – « In the 1970s Jove was working on his GUTs: Grand Unified Theories that sought to unite the strong, weak, and electro-magnetic quanta in a sympathetic symmetry that would include gravity and overturn the bolt-together-somehow methods of The Standard Model » (99) – « Gut » fait avant tout référence à la symétrie des naissances des deux protagonistes féminines. « Les tripes » symbolisent d'une part le placenta frit qu'avale Uta juste après la naissance de sa fille Stella (95) et d'autre part le remorqueur, « tug-boat », sur lequel Alice voit le jour (51). En effet, en parfait palindrome de « gut », « tug » certifie l'ancienneté de la relation symétrique entre les deux femmes. Par ailleurs, parallèlement à ces révélations, nous constatons de nombreuses et nettes ressemblances entre les épisodes relatant les deux naissances. A treize ans d'intervalle,

---

<sup>304</sup> En anglais « stares ». Le verbe « to stare » est un verbe à consonance stellaire.

Alice et Stella naissent en sphère liquide inondée d'étoiles et naviguent sous les astres avant même d'exister. En 1947, à New York, Stella vient au monde un jour de neige, eau gelée descendue des hauteurs stellaires pour recouvrir l'eau liquide de la profondeur des rivières<sup>305</sup> (91). En 1960, Alice voit le jour sur un bateau-remorqueur, son père étant saisi d'une folle envie de navigation quelques minutes avant sa naissance (51). Les deux mères sont drapées dans des fourrures : Uta sillonne les rues de New York emmitouflée dans un manteau au col en fourrure (91), la mère d'Alice accompagne son époux (sur le remorqueur) vêtue d'un manteau de vison (57). David, le père, enfle un ciré, « a jolly Jack Tars » qui, si nous lisons « Jolly Jack Stars » à la place de « Tars », illumine l'obscurité de la nuit de diamants stellaires.

Symétrie implique réflexivité implique transformation. Une symétrie ouverte qui serait peut-être la seule et véritable harmonie : « She [the woman] was perfect because she was a perfect balance of qualities and strengths. She was symmetrical in every respect. The search for perfection, she had told him, was in fact the search for balance, for harmony » (O 64). Force est de constater que la nouvelle formation « post-néo-baroque » (de visible, de grotesque et d'imaginaire) résulte d'un phénomène de réflexivité qui, simple spécularité ou retour sur un Soi remodelé par le regard, l'absorption ou encore le désir, dévoile un avenir placé sous le signe de la transformation. Vraisemblablement sous le signe d'une harmonieuse transformation.

### 3.4 De la réflexivité transformatrice

A writer is a raider and whatever has been made possible in the past must be gathered up by her, melted down and reformed differently. As she does that, she makes out of her own body a connection to what has gone before and her skull becomes a stepping stone to what will follow. (AO 53-54)

La réflexivité wintersonienne est une réflexivité qui rejette toute forme de circularité, qui ne renvoie nullement à ce qui fut mais dirige toujours vers l'espace et la matière en voie de devenir. C'est dans ce rejet que l'œuvre romanesque de Jeanette Winterson se différencie au

---

<sup>305</sup> Rappelons que le vrai prénom d'Alice est Alluvia (alluvions).

mieux d'un postmodernisme<sup>306</sup> – auquel elle continue malgré tout d'appartenir – avide de réconciliation entre passé et présent, dont les personnages s'exercent à un souvenir tantôt bienfaiteur, tantôt attristant mais jamais complètement transformant. En éclairant le passé de la lumière du présent, ils ne redeviennent jamais ce qu'ils furent. Ils ne font que rester ce qu'ils sont alors que les personnages wintersoniens sont eux, en plus de ce qu'ils sont et ont été, avant tout ce qu'ils deviendront et portent d'ores et déjà en eux. La création wintersonienne ne s'opère pas par remémoration close, tournée vers l'événement achevé, mais par remémoration ouverte, tournée elle vers un événement en pleine formation. Son objectif n'est pas de détourner la réalité mais de la préparer à vivre ce qu'elle ne connaît pas encore.

Cette réflexivité transformatrice s'explique peut-être par le fait qu'elle s'opère par l'intermédiaire de l'Autre, à la fois *alter ego* et étranger, et ne reste pas hermétiquement concentrée sur celui qui réfléchit et se souvient. Rappelons-nous : le regard de l'Autre répare l'Un (celui de l'Un répare l'Autre) ; le désir symétrique, entraîné par la « dé-sidération », (re)compose le nouvel être en souvenir ; l'absorption de l'Autre dépecé par l'Un dépeceur façonne dans la transformation l'Un et l'Autre. Bref, chez Jeanette Winterson, l'Autre participe simultanément du souvenir, formateur d'un passé-futur, alors que chez les auteurs contemporains précités, l'Autre n'intervient qu'en marge de celui ou de celle qui fournit l'effort de mémoire. Il est probable que ce soit ce manque d'unisson qui entrave la formation d'une nouvelle figure porteuse d'avenir.

La réflexivité wintersonienne est une réflexivité de type rétro-prospectif<sup>307</sup>. Dans le chapitre sur les processus de miniaturisation, nous avons mis l'accent sur le leitmotiv interromanesque, blason miniature insérant romans antérieurs ou postérieurs dans un roman choisi, et montré que, par son intermédiaire, la mise en abîme pouvait être prospective,

---

<sup>306</sup> Voir l'article de Lynn Pykett, « A new way with words? Jeanette Winterson's Post-Modernism », *I'm telling you stories' : Jeanette Winterson and the Politics of Reading* » (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998) : 53-60. Si, dans un premier temps, Lynn Pykett souligne la filiation postmoderne de la fiction wintersonienne, elle insiste par la suite sur la nécessité d'élargir la notion de postmoderne à post-moderne puisque, selon elle, Jeanette Winterson serait plus en dialogue qu'en rupture avec ses ancêtres modernes. C'est de cet héritage littéraire du passé que naîtrait la nouvelle écriture, « a new way with words », et non de la fraction du postmodernisme qui, elle, ne serait qu'une vulgaire fioriture pour charmer le public (54). Cependant, la transformation n'est nullement associée au phénomène de réflexivité tel que nous le définissons dans cette étude.

rétrospective ou rétro-prospective (Dällenbach 83). Il est clair qu'elle est avant tout de nature rétro-prospective et que cette nature même était déjà en voie d'esquisse au moment de la révélation de l'harmonie trompe-l'œil. Rappelons l'exemple de la phrase-leitmotiv, « Food tastes better in Italian », rencontrée une première fois dans *Gut Symmetries* (1997) et retrouvée trois ans plus tard dans *The.PowerBook*.

Signora Rossetti, fat and famous, wrote a ribbon at the top of her syndicated menus:  
FOOD TASTES BETTER IN ITALIAN. (*GS* 98)

I [Ali(x)] put the steaming plate in front of her. She took a mouthful, then another. 'This is fantastic.' 'Food tastes better in Italian'. (*TPB* 183)

A la page 77, nous avons écrit : « bien que, dans *Gut Symmetries*, la mise en abîme prospective reste inconnue du lecteur jusqu'à sa réapparition dans *The.PowerBook*, l'écriture en lettres capitales du leitmotiv, boursoufflement du texte déjà évoqué, cherche d'ores et déjà à attirer son attention et à prévenir du retour à venir. La phrase-leitmotiv, forme littéraire du « short cut » informatique, condense l'intégralité d'un roman en quelques mots ». Il en va de même du nom propre (Newton, Nelson, Lady Hamilton, Napoléon), autre forme de leitmotiv intra- ou interromanesque, qui reflète à chaque retour le ou les roman(s) dans le(s)quel(s) il est précédemment intervenu et, par la même occasion, sous-entend la narration à venir. Il en va de même du prénom unique dont la récurrence à l'intérieur du même roman met en scène un élément/être kaléidoscopique en perpétuelle (trans)formation – dans *The.PowerBook* par exemple, le prénom Ali(x) renvoie aussi bien à l'Européenne du XVI<sup>e</sup> siècle, au/à la cyberauteur/e de l'Angleterre contemporaine qu'au restaurant turc parisien. Bref, une fois la lecture achevée, le lecteur comprend que la deuxième mention du prénom ne faisait pas uniquement allusion à la première mais indiquait déjà l'approche d'une troisième en formation. « What was known to be known would be re-cast, and where what was unknown began to be revealed, and where what could not be known, kept its mystery but lost its terror » (*AL* 206). Ce faisant, noms propres et prénoms prennent la forme d'un souvenir transformé et transformant ce qui a préalablement été écrit.

Il est clair que l'auto-référentialité exhibée ne peut renvoyer (uniquement) au précédent car si un deuxième peut effectivement toujours renvoyer à un premier, le premier ne peut, lui, que

---

<sup>307</sup> C'est-à-dire à la fois prospectif et rétrospectif.

(se) diriger vers ce qui suit. Le dernier, en revanche, reste en perpétuel suspens entre ce qui le précède et ce futur qui n'a pas encore pris forme puisque l'auteur contemporain a encore beaucoup à écrire. Aussi l'ultime reprise ouvre-t-elle, plus ou moins visiblement, la voie à une ère narrative en cours d'esquisse (ne serait-ce qu'inconsciente).

Aussi la réflexivité wintersonienne questionne-t-elle en vue de l'élaboration d'un futur neuf. Il n'est nullement question de faire traverser le temps au passé et de l'inscrire définitivement dans ce qui viendra mais de s'en inspirer puis de s'en laver pour entrer dans l'ère d'un éternel *neutrum* « en devenir ». C'est la transformation, et la puissance qui en découle, qui fait la différence entre Jeanette Winterson et ses contemporains postmodernes. Le passé est reconstitué sous forme d'harmonie baroque car nul ne peut mettre en suspension et distordre ce qu'il n'a jamais connu. La démarche réflexive rétro-prospective s'opère donc, dans un premier temps, par le retour à une sorte d'hypo-harmonie (et non à un hypotexte) au cours de laquelle le bâtisseur copie et tente de créer en se lançant dans le mouvement. Création précoce vouée à l'échec puisque l'ondulation du mouvement débouche sur une mise en anamorphose. Il faut passer par la cassure et vivre la catharsis qu'elle impose avant de pouvoir vraiment former.

Contrairement à ce que les apparences pourraient laisser croire, la notion de *neutrum* qu'implique cette démarche ne correspond aucunement à l'effacement définitif des dualités. Le principe d'opposition, la mise en paradigme, subsiste. Il s'agit seulement d'éliminer la fixité dans laquelle s'inscrirait une unique combinaison des contraires ou, en d'autres termes, d'éradiquer un binarisme unique au profit d'une multiplicité oppositionnelle. Ce faisant, le *neutrum* wintersonien rejoint la notion barthésienne du Neutre. L'image réfléchie exhibe à la fois la dissolution de ce qu'elle représente, et a représenté jusqu'alors, ainsi que le « devenir » qu'elle s'engage à représenter à partir du moment de sa mise en forme. C'est un peu comme si la fiction wintersonienne se résumait à la représentation d'une image narrative textuellement peinte. Miroir, elle dévoile l'image d'un auteur, d'un personnage, d'un texte et d'un genre fraîchement (re)modelés. Révéler le Neutre, ou l'image dissolue « en devenir », atteste la force du paradigme puisqu'il n'est plus nécessaire de choisir « l'un ou l'autre » de la contradiction. Il n'y a plus d'abdication de l'un en faveur de l'autre puisque la contradiction s'affiche pleinement avec à la fois l'un et l'autre. Déjouer le paradigme, ce que

selon Roland Barthes le Neutre s'applique à faire, ne revient pas à annuler son principe car, si tel était le cas, le sens disparaîtrait complètement et sans sens il n'y aurait plus aucune recherche. Le Neutre cherche uniquement à prendre ses distances par rapport à l'imposition d'un régime (binaire) précis. Le Neutre cherche à se démarquer. Le Neutre n'est ni grisaille, ni brouillage, ni flou, ni vide. Au contraire, Roland Barthes nous rappelle qu'il est désir ardent, passion brûlante, lutte contre l'arrogant pouvoir du « vouloir-saisir »<sup>308</sup>. Fixer les contraires dans leur rapport de dualité relève de la domination. En revanche, retourner à leur légèreté et à leur libre circulation révèle un retrait de l'arrogance, un véritable « vouloir-vivre ». La quête wintersonienne est similaire. Que la contradiction refuse l'uniformisation ne signifie pas qu'elle rejette le Neutre car l'uniformisation n'est pas le neutre. Elle n'est qu'un vide dépourvu de sens, un vulgaire aplanissement des différences. La contradiction wintersonienne appelle, pour sa part, au maintien en mouvement des différences et c'est cette liberté, cette non-définition, cette non-fixité qui évoque magnifiquement le Neutre barthésien dans toute sa positivité et non dans un gouffre qu'il n'est pas.

*Art and Lies*, par exemple, maintient un nombre considérable de différences en mouvement. Le roman regorge de livres secondaires, de niveaux de narration, qui refusent de se laisser fixer et aiment à se chevaucher : livre trouvé par Handel, mémoires de Doll ou encore œuvres de Sappho l'Ancienne. Si la plupart de ces livres dans le livre se targuent de leur nature autobiographique, l'autobiographie est, elle, rapidement déclarée mensonge. « A fiction? Certainly, although I see from the extravagant and torn frontispiece that it parades itself as autobiography: 'The Entire Honest Recollections of a Bawd' » (29). « There is no such thing as autobiography there's only art and lies » (69). De même, dans *Art Objects*, Jeanette Winterson déclare que l'autobiographie, refusant de se limiter à un moule dans lequel les faits sont coulés, n'est en fait qu'une fiction déguisée en mémoires : « Like *Orlando*, *Oranges Are Not the Only Fruit*, the *Autobiography of Alice B. Toklas* is a fiction masquerading as a memoir » (53). L'appartenance au mensonge prouve que l'autoreprésentation, au sens wintersonien du terme, n'existe pas en tant que réflexion du passé ou d'un présent (uniquement) ancré dans le passé. L'autoreprésentation ne prend sens qu'à partir du moment où, inspirée du passé, elle se tourne vers un avenir en construction.

---

<sup>308</sup> Premier cours au Collège de France sur « Le Désir du Neutre », 18.02.1978. Roland Barthes présente, entre autres, le « vouloir-saisir », symbole du pouvoir arrogant, en opposition au « vouloir-vivre », désir de vie.

C'est, comme le déclare Lynn Pykett au sujet de *Oranges Are Not the Only Fruit*, « less a form of self-expression or self-representation than of self-invention » (Pykett 58). Aussi, invention individuelle, l'autoreprésentation de la fiction déguisée en mémoires est-elle un souvenir au sens transformateur du terme ou encore une ré-élaboration de la carte du Soi dépeint dans *Oranges*, comme s'il existait une forte volonté de renvoyer au mouvement ce qui a malheureusement déjà été fixé par l'Histoire (ou l'Écriture). L'autoreprésentation wintersonienne est l'art d'habiller le passé de mots immaculés : « It self-consciously attempts 'a new way with words' (AO 53), Raiding [...] the storehouse of past literature and reshaping its contents to make something really new » (Pykett 58). Art égale souvenir égale métaphore égale transformation. Le plus important est de ne jamais oublier qu'au lieu d'imiter la vie, l'art l'anticipe. « Art does not imitate life. Art anticipates life » (AO 49). *Art Objects* ne pourrait-il pas, par ailleurs, être lu et compris comme une subtile réécriture de *Oranges* ? Une nouvelle forme d'autobiographie<sup>309</sup> aux allures d'essais (et non plus de fiction), un récit spéculaire transformateur de ce qui a préalablement été rédigé ? Art égale souvenir égale métaphore égale transformation. La meilleure illustration du pouvoir transformateur de l'art est peut-être la série d'autoportraits<sup>310</sup> de Rembrandt à laquelle Jeanette Winterson fait référence dans *The PowerBook* (214-215). Aucun autoportrait n'est semblable à l'autre. La représentation change en permanence car elle reflète non pas l'état statique de ce que l'être fut mais le mouvement d'un être en passe de devenir ce qu'il n'a encore jamais été. L'autoreprésentation n'est qu'un point de départ du reflet impliqué, le point fixe de tous les voyages que l'artiste fait (et fera) sur les terres de son propre Soi :

Rembrandt. During his lifetime he painted himself at least fifty times, scribbled numerous drawings and left twenty etchings. No artist had done this before. No artist had so conspicuously made himself both the subject and object of his work. **The picture changes all the time.** He dresses up, wears armour, throws on a hat or a cloak. The face ages,

---

<sup>309</sup> Kelleher Jewett, « A Room of One's Own Books », *The Nation* 12 February 1996 : 30-31. « Winterson seems to have decided the time has come to give the public what it wants: her autobiography, complete with details about her lineage and her love affairs. This autobiography comes not as « fiction masquerading as a memoir » [...] but in ten essays on art, love, connection, language and literature » (30).

<sup>310</sup> L'autoportrait devient, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, un genre à part entière. Rembrandt, Raphaël, Le Titien, Le Tintoret ou encore Le Parmesan se dessinent, se gravent et se peignent à multiples reprises dans divers décors, portant maints costumes, au cœur de différentes scènes. La pratique de l'autoportrait à l'époque de la Renaissance déclenche une individualisation de la personne et de la fonction du peintre, cet « artisan anonyme du Moyen Âge ». Il ose alors « traiter avec les Princes, représenter comme eux et signer ses oeuvres » (*Der Spiegel der Paradoxe: Selbstbildnisse von Rembrandt van Rijn (1606-1669)*, documentaire d'Alain Joubert, Arte, 14 septembre 2002).

wrinkles, smoothes out again. [...] Why did Rembrandt use himself as his own prop? Well, because he was there, but, just as importantly, because he wasn't there. He was shifting his own boundaries. **He was inching onto other selves. These self-portraits are a record, not of one life, but of many lives – lives piled in on one another, and sometimes surfacing through the painter and into the paint.** (...) Rembrandt's pictures are the journeys out and the psychic distance travelled can be measured as light. (Nous marquons en gras les passages sur la mouvance de l'autoportrait.)

D'un mot, Jeanette Winterson s'éloigne d'un type de réflexivité trop attaché à la reproduction et trop éloigné de la création à venir. Elle exhibe un souvenir compositeur de nouveau visage. Il y a bien nez, bouche et yeux mais cette fois-ci, le nez se trouve à la place de l'ancienne bouche qui, elle, se trouve sur l'ancien front qui, lui, occupe l'emplacement autrefois réservé aux yeux. La fiction wintersonienne fait office d'autoportrait mais l'autoportrait dessiné révèle le visage lifté d'un être en miroir. Si les morceaux du puzzle sont bel et bien ceux du passé, l'assemblage, lui, est celui d'une vie physique et spirituelle neutre qui n'a encore jamais existé. **Je me rappelle donc je suis mais je suis ce que je serai ou ce que je suis en phase de devenir (peut-être).** Par conséquent, si le postmodernisme semble s'être jusqu'alors caractérisé par une réflexivité de type rétrospectif, l'ère littéraire en formation, qui lui succédera et lui succède déjà, se symbolise/ra par une réflexivité « rétro-prospective ». Là est la différence. Ceci n'est pas une répétition mais un *unicum* en (trans)formation.

#### 4. Synthèse panoramique

L'exhibition de l'harmonie trompe-l'œil du baroque a révélé un visible extirpé des ténèbres par des effets de lumière ou des manipulations d'instruments d'optique : yeux, corps et mots télescopes, vitres, lentilles, lumières et couleurs, rêves, hallucinations, drogues, évanouissements et mises en mirage. L'exhibition de l'harmonie trompe-l'œil du baroque a révélé un grotesque nain et géant aux contours de golem bakhtinien en perpétuel devenir (répétitif du même) : personnages de glaise « gigantisés » par multiples tumeurs, texte rendu « survisible » par l'enflure de l'allitération, de l'onomatopée, des phrases en cascade ou encore des éléments fantastiques, et propulsé dans un infini sans fond par des mises en abîme excessives. L'exhibition de l'harmonie trompe-l'œil du baroque a révélé un imaginaire à la fois privé et public, à la fois copie et création : héroïsme teinté d'exotisme, d'insularité, d'alchimie, illustré de mystérieuses cartes et symbolisé par d'infatigables chasses au trésor à la recherche du Soi, navigation sur des eaux en constante ondulation, créations artistiques d'un bâtisseur végétal dans un jardin de broderies réunissant macrocosme public et microcosme privé. Mais ce que l'exhibition de l'harmonie trompe-l'œil du baroque a, avant tout, révélé est une esthétique de l'excès, un effet de permanence traduit par des chaînes d'accumulations, des réseaux de correspondances, des techniques de saturation, ainsi qu'un principe de dualité aux composantes mirages bien que lui-même non mirage : dualité du baroque (mouvement de la forme et fixité de la façade), dualité du visible (macrocosme et microcosme), dualité du grotesque (nains et géants), dualité de l'imaginaire (public et privé). En s'imposant au regard, la surexposition s'est déclarée officiellement harmonieuse.

A l'exhibition de l'harmonie trompe-l'œil du baroque a succédé une mise en interrogation vertigineuse, un *cogito interruptus* auquel le baroque, de par le mouvement en volutes ascendantes qu'il inspire, conduit inévitablement : mise en espace sous vide, élévation par le biais de l'acrobatie, mise en haleine du texte par diverses techniques de distanciation, par l'extrême ponctuation et l'introduction de citations, de mots étrangers et de leitmotiv, mise en momification et en sidération astrale, mise en suspension du lieu de création et de reproduction de l'imaginaire. Le jardin se suspend à la babylonienne.

La mise en relief des mouvements néo-baroques a, pour sa part, révélé un univers en schizophrénie permettant de prendre pleinement conscience des mirages préalablement exhibés : visible soumis aux déformations obliques de l'anamorphose, texte rongé par la distorsion d'une intertextualité déformante, par la dislocation des changements de genre et de narration, par la mise en déroute des multiples réaiguillages du récit et par le vertige de l'anagramme, visible sujet à l'effacement de l'écriture et du lavage, rappelé à l'obscurité par un cadre « survisible », étouffé par le port du déguisement, happé par l'ellipse et le silence, soumis aux vicissitudes du flottement ou encore dissimulé sous l'épais manteau de la mort. Quant au grotesque en schizophrénie, il dévoile un dépeçage illustré par le détachement d'énormes saillies corporelles avides d'autonomie ou par la pratique de personnages tour à tour chirurgiens et bouchers. La fissure du grotesque passe également par la difficile « déminiaturisation » du tatouage et du médaillon ou encore par le recouvrement que propose la scarification. Quant à l'imaginaire en schizophrénie, il se caractérise par la mise en mosaïque du Héros (de l'Histoire) – déboulonnage des présupposés, abandon du patronyme Historique, fragmentation « à la Arcimboldo », glissement d'erreurs, abandon à la folie – et par la « dédomestication » d'un espace horticole excessivement domestiqué.

Nonobstant l'ubiquiste instabilité et la menace du fragment de rester fragment – « My self-esteem is a jigsaw I cannot complete. I get one part of the picture and the rest lies in pieces. I suspect that there is no picture, only fragments » (*GS* 115) – le néo-baroque ne finit pas en impasse. Nouvelle formation il se doit d'y avoir car si la raison de l'harmonie se repose sur ses acquis, la déraison déclenche le passage à l'acte. « I [Alice] said I suspected that there is no picture. I should have said that whatever the picture is, it will not be the one on the box » (*GS* 115). Il se doit d'y avoir recommencement, restitution, ou plus exactement constitution d'un tout inattendu. Il se doit d'y avoir transformation épiphanique : « [...] I mean I am unfrightened by the unexpected. If there is beauty it will surprise me. [...] it will not be the one on the box » (*GS* 115).

Ainsi vient le Temps de « l'Après » et de sa nouvelle (re)mise en forme opérée par réflexivité et placée sous le signe de la métaphore et de l'oxymore : regards-miroirs, absorption, gémellité, désirs et dérision réparateurs. Redressement du visible par phénomènes catoptriques, remembrement et réhabilitation des formes grotesques (thématiques et

textuelles) par superposition d'outrances, nouvel ensemencement de l'imaginaire par regain de couleur et « dé-sidération ». Bref, après exposition, mise en arrêt et subversion du « déjà vu », l'harmonie se voit nouvellement (re)définie. Elle est retour sur le Soi d'un intérieur en nouvelle (re)composition. Texte, thématique et personnages wintersoniens ne renaissent pas de leurs cendres. Contrairement à leurs homologues postmodernes, ils résistent aux nostalgies, obstacles à l'enjambement de la faille schizophrène. Ils renaissent tout simplement différents.

Que faudra-t-il faire pour en sortir [de la production schizoïde] ? Non point les nostalgies qui consistent à reporter sur l'édification de l'œuvre les attributs d'une éternité imaginaire. Non point les retours en arrière [...] quand l'angoisse non assumée du temps est utilisée pour faire faire à l'esprit marche arrière et raviver, par des moyens douteux, la nostalgie d'une éternité qui trône comme un sphinx de plus en plus incompris dans un azur de plus en plus aléatoire.<sup>311</sup>

La naissance d'une nouvelle unité anti-nostalgique prouve l'arbitraire, et non la mort, de ce qui fut. A chaque (re)composition, nous nous retrouvons à une sorte de degré zéro de l'écriture et de la thématique. Nous sommes parachutés sur la ligne d'un équateur romanesque, au centre de la narration de toutes les narrations possibles et imaginables. Nous connaissons l'attachement de Jeanette Winterson pour le zéro, « zero temperature » (*TP* 45), « zero winter » (*TP* 77), « zero ground » (*AL* 111), « year zero » (*TPB* 202), qui nous signale que chaque point pris dans le temps peut être le point d'un nouveau départ. L'arbitraire s'établit sur la déconstruction de ce que nous prenons pour réalité et est mis en valeur par l'instrument paradoxal, contre-courant de la doxa, si souvent rencontré. « Il ne peut y avoir d'arbitraire que parce que le système des signes est constitué par des différences non par le plein des termes. Les éléments de la signification fonctionnent non par la force compacte de noyaux mais par le réseau des oppositions qui les distinguent et les rapportent les uns aux autres. « Arbitraire et différentiel », dit de Saussure, « sont deux qualités corrélatives » (Derrida, *Marges* 11). Le télescopage des contraires cherche à chambouler l'ordre métaphysique des événements (succession linéaire de la naissance, de la vie et de la mort ou du passé, du présent et de l'avenir) et aspire à la formation d'une unité neuve inspirée de la réflexion sur le passé et entièrement tournée vers l'avenir :

---

<sup>311</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme* (Paris : PUF, 1979) 21.

It may be that here in our provisional world of dualities and oppositional pairs: black/white, good/evil, male/female, conscious/unconscious, Heaven/Hell, predatory/prey, we compulsively act out the drama of our beginning, when what was [...] whole, halved, and seeks again its wholeness. (GS 6)

Dans les romans du corpus étudié, le télescopage des contraires ébranle fortement l'ordre chronologique des mouvements puisque la trinité baroque, néo-baroque et « post-néo-baroque » refuse, malgré les apparences, de se prêter au consécutif et choisit d'évoluer au sein d'une sphère (invisible) simultanément passée, présente et à venir. En effet, même si le quêteur-bâtitseur-lecteur ne se rend pas immédiatement compte de l'incessante interaction des trois composantes à l'intérieur de la même enceinte, il est clair que, dès qu'il enjambe le cadre du roman wintersonien, il pénètre dans une écriture (et lecture) à trois vitesses. Sans doute serait-il plus pertinent de qualifier cette tridimensionnalité de bidimensionnalité simultanée, le néo-baroque du présent n'étant pas un temps mais un instrument schizoïde tortionnaire, triturant le passé du « déjà existé » et esquissant prématurément le futur de ce qui n'existe pas encore. Mélangeur de l'avant et de l'après, il n'est que prise de conscience et passage.

Aussi aurait-il (peut-être) été plus juste de placer nos composantes en relation simultanée et de ne pas avoir recours à la chronologie consécutive des mouvements que nous avons privilégiée tout au long de cette étude. Aucun élément thématique, aucun procédé d'écriture de la fiction wintersonienne ne laissait entendre qu'il devait y avoir harmonie, fixation puis déconstruction et enfin formation d'une nouvelle entité, ce qui prouve la simultanéité panoramique des événements<sup>312</sup>. Notre choix ne s'explique que par volonté de logique, de structuration et de clarté car comment détruire un tout sans lui avoir donné la chance d'exposer son éventuelle fiabilité et sans l'avoir soumis à une analyse détaillée ? Comment (re)construire s'il n'y a pas eu destruction préalable ? L'étude en simultané aurait exigé une analyse (et une lecture) en parallèle. Les paragraphes seraient alors devenus d'innombrables colonnes disposées sur une ligne horizontale de narration. De plus, il faut reconnaître que la verticalité se prête nettement mieux à l'instabilité que l'horizontalité et qu'elle soutient le

---

<sup>312</sup> Au contraire, le fait que différents mouvements appliquent les mêmes stratégies textuelles confirme leur interdépendance. Rappelons à cet effet l'étroite collaboration entre mise en suspension et mise en anamorphose. Les intrus stratégiques interrompent et brisent le texte-maître.

vertige dans son mouvement oscillatoire puisqu'il est plus dangereux de se déplacer de haut en bas (et de bas en haut) que de côté à côté.

Il est clair qu'une telle oscillation sur la ligne des séquences entretient l'espoir d'un recollage des éléments dispersés, d'un aplanissement des antinomies, d'une réconciliation des opposés et d'un retour à l'ancien monde « normal » (puisque apparemment harmonieux et non fracturé). Il est tout aussi clair que l'espoir n'est qu'illusion puisque la contradiction, au sens wintersonien du terme, ne réclame jamais l'uniformisation, puisqu'elle cherche à exister dans son seul pouvoir de contradiction et à user, sans répit, de son mécanisme. Contredire ne signifie pas mettre à mort l'un ou l'autre car à la contradiction succède toujours une nouvelle contradiction. Jeanette Winterson ne comprend pas la contradiction comme fin mais comme pont entre deux phases, entre évanouissement et succession. Elle lui donne un sens et une raison d'être : « I [Jordan] have long been interested in these contradictions and looked forward to a full rendering of their meaning » (*StC* 92). Dans sa fonction de connecteur, la contradiction agit au même titre que la métaphore ou le mouvement de renvoi spéculaire entre ce qui fut et ce qui devient. Ils assurent tous trois le passage de l'un à l'autre. Si la contradiction ne finit jamais de permuter les contenus mis à disposition, elle n'annule aucunement le principe de dualité du couple. Au contraire, elle le sanctifie et le fixe. L'existence d'une dualité, qui elle refuse de se laisser fixer, est sans doute la seule vraie certitude que nous offre la fiction de Jeanette Winterson. Le plus sidérant (et « désidérant » !) est cette dualité vers laquelle l'individu, personnage, auteur et lecteur, tend en faveur de l'harmonie, cette dualité dont il doute, cette dualité qu'il s'obstine en vain à détruire, persuadé de son illusion, cette dualité au nouveau visage qu'il retrouve dans une nouvelle coquille, dans la constitution d'un nouveau tout. Si la dysharmonie de l'anamorphose sert à la distendre afin de faire prendre conscience de son « non-être », elle œuvre sans le savoir à sa mise en valeur puisqu'au moment où la dualité forme un tout, ancien ou nouveau, elle met automatiquement sa schize en relief. L'installation des contraires dans le couple annonce leur inévitable combat « en devenir ». Bref, si la dualité est tout, elle est également *Spaltung* ce qui revient à dire que le tout est schizophrénie et que la schizophrénie est tout. Mais bien sûr, Jeanette Winterson ajoute un « plus » au message : le tout n'est (vraisemblablement) que trompe-l'œil, l'entité aussi bien que la bribe. La restitution par catoptrique, comme nous l'avons souligné dans le chapitre sur le visible

redessiné, ne parvient pas toujours à ses fins. Les frontières sont poreuses. Tout signifiant est aussi vide que plein de sens et de non-sens.

C'est la raison pour laquelle la vigilance s'impose et que, même si le retour à l'ancien monde reste impossible, même si le souvenir ne vise aucunement à re-membrer l'harmonie déchue, il serait faux de croire que le passé, une fois révolu, ne sert plus à rien : « LIES 1: There's only the present and nothing to remember » (*StC* 90). Si l'historien reconstruit le passé, le critique l'interprète, le promoteur l'explique et le peuple remplit toutes ces fonctions en même temps, l'artiste fait beaucoup plus : il renouvelle le passé sans le reproduire pour autant (Calabrese 179-180). Bien au contraire, il se sert de ses fragments pour restaurer l'ambiguïté, la densité et l'opacité, les offrir à la réflexion, les mettre en contact avec le présent dans lequel il réside et, enfin, pour créer un nouveau Tout ancré dans le Soi du futur. Bref, l'artiste enduit délicatement l'élément de l'avenir de l'onguent du passé. A ce propos, Omar Calabrese écrit :

There are many different ways of drawing the past back to us, however: the historian reconstructs it, the critic interprets it, the popularizer explains it and people generally do all these things simultaneously. The artist, however, does more than this: he or she « renews » the past. This has nothing to do with reproducing it. On the contrary, by working with the forms and contents of the past, scattered as though in a kind of warehouse, the artist restores ambiguity, density, and opaqueness, relating its aspects and significations to the present. (Calabrese 179-180)

L'artiste est un schizophrène sorti de son autisme. Le jour où il en sort, il finit d'être considéré comme schizophrène car ce jour-là, il est en mesure d'accepter le vide et de s'ouvrir aux autres. Il quitte l'espace de « l'enclos » autiste pour entrer dans la sphère de l'artiste<sup>313</sup>. C'est ce que fait Jeanette Winterson dans l'aventure romanesque qu'elle nous propose. Elle franchit le mur schizophrénique. Dans la reconstruction qu'elle entreprend, le regard se présente en miroir réparateur (au sens de formateur d'une entité nouvelle). C'est en regardant (et en absorbant) l'autre que le personnage se recompose et c'est en le regardant (ou en l'absorbant) que l'autre se reconstitue. « Let the seeing be the healing [...] Let me see you as you are » (*AL* 136). « L'enfer, c'était mais ce n'est plus les autres » avons-nous écrit à

---

<sup>313</sup> Notons la proximité lexicale de l'artiste et de l'autiste, séparés par une seule et unique lettre. Fidèles à leur hiérarchie alphabétique, le R et le U permutent.

la page 252 de la présente thèse. De même, la chair se « dé-sidère ». Les astres cessent d'entretenir la cassure. L'écriture sort libérée de leurs influences et de leur lourdeur, rendue à la légèreté et fortifiée par la passion du désir symétrique. Désir et passion animent cet être du lendemain, chargé de couleur, tourné vers l'avant, curieux de l'autre et avide de risque.

La visite de la maison wintersonienne à trois étages – baroque, néo-baroque et « post-néo-baroque » –, sans plafond ni plancher<sup>314</sup>, érigée sur les principes antinomiques de la construction d'un tout et de sa fragmentarisation, nous a permis de déterrer une rébellion moins idéologique que « logée dans les profondeurs de l'inconscient » comme l'écrit Christine Buci-Glucksmann à propos de Baudelaire (Buci-Glucksmann 81). Chez Jeanette Winterson, la déconstruction n'est ni de nature (purement) politique ni de nature (purement) féministe<sup>315</sup>. En attisant le trompe-l'œil baroque et diverses figures néo-baroques (telles que l'anamorphose), en insufflant vie à l'imaginaire, au visible et au grotesque, moteurs du « baroquisme » décelé, Jeanette Winterson présente une fiction qui cherche à réaliser ce que la réalité ne peut réaliser, à transcrire l'inconscient, à en décrypter l'énigme surréaliste et à dramatiser la diégèse en images. Le roman fonctionne en rêve – le rêve n'étant qu'un retour à un Soi profond qui n'a encore jamais existé à l'air libre – libérant l'inconscient de l'armure de la raison et délivrant l'activité métaphorique, oxymoronique, allégorique et utopique de l'esprit. D'un mot, l'auteure écrit (sur) ce qu'elle ne saisit pas encore pleinement, (sur) ce qui se meut dans une phase de décodage (et donc de transformation) à laquelle elle assiste en direct et qu'elle partage avec ses lecteurs. Ecrire sur une matière étrangère en voie de familiarisation se révèle mille fois plus intéressant qu'écrire sur un familier déjà conquis. « Son activité [celle de l'écrivain] est une mise en abyme de ce que fait la fiction qui, elle aussi, explore le monde intérieur et dessine une carte du territoire de l'inconscient »<sup>316</sup>.

---

<sup>314</sup> Rappelant étrangement la maison de la danseuse Fortunata dans *Sexing the Cherry* : « It is well known that the ceiling of one room is the floor of another, but the household ignores this ever-downward necessity and continues ever upward, celebrating ceilings but denying floors, and so their house never ends and they must travel by winch or rope from room to room, calling to one another as they go » (15).

<sup>315</sup> « Winterson's novels may be read politically, but they themselves make no explicit political argument ». Lisa Moore citée par Judith Seaboyer, « Second Death in Venice: Romanticism and the Compulsion to Repeat in Jeanette's Winterson's *The Passion* », *Contemporary Literature* 3 (1997) : 486.

<sup>316</sup> Christine Reynier, « Venise dans *The Passion* de Jeanette Winterson », *Etudes britanniques contemporaines* 4 (1994) : 34. L'activité de l'écrivain est à l'image de la ville de Venise, ville « de l'intérieur, cité du silence [...] métaphore du paysage intérieur des personnages [...] Venise est un paysage psychique plutôt que réel » (33). *The Passion* utilise l'espace géographique « comme reflets de l'espace intérieur » (34).

Aussi n'est-il guère surprenant que la fiction de l'artiste Winterson se place sous le signe de la métaphore et de l'oxymore. Aristote écrivait : « S'il est important d'utiliser de la manière qui convient [...] les noms doubles et les noms rares en particulier – il est plus important encore – et de beaucoup – de savoir créer des métaphores ; c'est en effet la seule chose qu'on ne puisse emprunter à autrui, et c'est une preuve de bonnes dispositions naturelles : créer de bonnes métaphores, c'est observer les ressemblances »<sup>317</sup>. L'unicité de la métaphore, cette chose qui émerge du Soi et qu'on ne peut emprunter à autrui, sied parfaitement à la création littéraire de Jeanette Winterson. Si les champs d'application de la métaphore, rencontrés tout au long de cette analyse, se situent plus dans l'espace de l'harmonie baroque que dans celui de la dysharmonie de l'anamorphose, la nature même de la figure métaphore tapisse les parois de la fiction « en devenir », produit de la transformation vécue. En effet, c'est dans l'harmonie trompe-l'œil des mouvements baroques que les métaphores de la navigation, du tissage, de l'alchimie, de la momification s'épanchent le plus volontiers et dans la distorsion du néo-baroque que la métaphore est soumise au bref processus de littéralisation. Mais c'est dans l'esquisse de l'harmonie « post-néo-baroque » qu'elle révèle sa vraie nature. Elle est légèreté libératrice, « A way of thinking that avoids the problems of gravity » (*AL* 137). Elle est re-membrement, nouvelle constitution, « what is remembered [...] is metaphor » (*AL* 136). Elle est transformation et art, « Art is metaphor. Metaphor is transformation » (*AO* 66). Bref, elle jette les ponts entre l'harmonie (illusoire) de ce qui fut et l'harmonie en construction de ce qui deviendra peut-être. Elle agit en maillon de ralliement entre passé et futur. Souvenir re-membrant, elle danse entre droiture et obliquité, « The Entire and Honest Recollections of a Bawd » (*AL*). « For lovers, a bridge is a possibility, a metaphor of their chances » (*TP* 57). Le pont est métaphore, la métaphore est pont. Toutefois, la métaphore wintersonienne est moins transfert, déplacement d'image à image, au sens où l'entend Aristote, que substitution, au sens où l'entend Jacques Lacan. La métaphore implique une mutation. « La métaphore est une substitution [...] c'est la substitution d'un signifiant à un autre signifiant, ce qui, en fin de compte détermine un certain champ de refoulement »<sup>318</sup>. C'est la substitution délibérée d'une harmonie trop trompeuse à une autre harmonie qui se révélera peut-être tout aussi trompeuse que la précédente mais qui, au moment de sa construction, ne présente encore aucun signe

---

<sup>317</sup> Aristote, *Poétique* (Paris : Le Livre de Poche, 1990) 122.

<sup>318</sup> Jacques Lacan cité par Jean Oury dans *Création et Schizophrénie* (Paris : Editions Galilée, 1989) 110.

apparent de mirage. C'est le remplacement, et non le déplacement, d'une harmonie minutieusement étudiée, analysée et interrogée car « pour qu'il y ait substitution, il faut bien qu'il y ait une sorte d'interruption, de saut, de séparation. [...] il faut qu'il y ait une différence » (Oury 110). C'est le remplacement du comparé par le comparant, l'un étant, malgré voire grâce à la différence, en relation de ressemblance générique<sup>319</sup> avec l'autre. C'est l'interaction entre deux formes. Enfin, c'est, une nouvelle fois, la preuve que Jeanette Winterson enjambe la fissure schizophrène (tout en reconnaissant son importance) et pénètre dans l'espace neuf de dualité d'une création en (re)formation. Le « en devenir » de la chose signale son inachèvement, sa résidence dans une infinie ouverture. Selon Jacques Lacan, la « métaphore primordiale » est un enclos visant à empêcher la fuite d'un vide permettant de rester dans « l'ouvert » (Oury 110). Le schizophrène « à part entière » est celui qui ouvre la chape, laisse le vide s'envoler et, malgré la reconstruction à laquelle il s'adonne ne connaît jamais vraiment l'ouvert. En revanche, celui qui quitte l'harmonie illusoire du passé et rejoint pleinement l'harmonie prometteuse du futur, en passant par la cassure d'un éphémère présent dont il se libère, parvient à surmonter la peur du vide et à sortir de son autisme. La métaphore wintersonienne de type lacanien est une sorte d'Aiôn, « passé-futur dans une subdivision infinie du moment abstrait, qui ne cesse de décomposer dans les deux sens à la fois, esquivant à jamais tout présent » (Deleuze, *Logique du sens* 95). Contrairement à Chronos, dévoreur de présent, l'Aiôn est « toujours déjà passé et éternellement encore à venir [...] *pure forme vide du temps*, qui s'est libérée de son contenu corporel présent » (Deleuze, *Logique du sens* 194).

Accolée à l'oxymore, la figure de la métaphore forme la dualité (rhétorique et/ou stylistique) par excellence, marqueur de la réécriture wintersonienne. A la ressemblance s'ajoute le contraste. Ce qui importe n'est pas qu'il y ait analogie ou différence mais interaction, rencontre télescopée, de l'une et de l'autre. Interaction de oxus, « aigu, pointu », et de môros, « sot, fou », l'oxymore est la figure par laquelle le contraire passe<sup>320</sup>. Tout en vivant pleinement son aliénation déroutante, il participe au redressement, à la (re)formation de ce

---

<sup>319</sup> Les deux créations, baroque et post-néo-baroque, appartiennent toutes deux au genre de l'« harmonie » même si leurs contenus diffèrent.

<sup>320</sup> *Le Petit Robert* 1756.

que l'on croyait définitivement évaporé. Grâce à lui, les murs mirages se laissent toucher, « I felt the vanished walls » (*TPB* 242), les bateaux disparus se laissent repérer, « disappeared boat sighted » (*GS* 212), et l'obscurité se laisse regarder, « saw the darkness » (*WotB* 185). Le visible revient au visible par réflexivité.

Aussi métaphores et oxymores se font-ils le miroir textuel du motif diégétique de la réflexivité. Cela semble logique puisque à la manipulation de la diégèse répond la manipulation de la langue, puisque le texte traduit en matière l'idée pensée par l'auteur. Néanmoins, si, dans les phases de création et de déconstruction auxquelles nous avons assisté, le texte wintersonien contribue bel et bien à la mise en forme de l'*idea*, il s'en éloigne quelque peu dans la phase de (re)constitution « post-néo-baroque ». En effet, les stratégies textuelles que nous avons répertoriées dans la dernière partie de notre étude se limitent à une catoptrique de type métaphorique (la métaphore est souvenir est remembrement est transformation) et lexical (l'adjectif « right » redresse corps, penchants et patronyme) ainsi qu'à une série de superpositions d'outrances (relecture parodique de la parodie, « hyperbolisation » de l'hyperbole par le superlatif, insertion de l'acte grotesque dans la « tall tale »). Cette maigreur mimétique s'explique par le bouillonnement transformateur auquel le texte est livré. Comment « en (plein) devenir » pourrait-il afficher plus que ce qu'il n'affiche déjà ? Il est un perpétuel « work in progress », l'expression d'une force émergeant des distorsions de la folie : « [...] Henri [plunges] into the imprisonment of madness, but the text he writes is an expression of the transformative force that operates in the human psyche and in literature [...] Perhaps what we are to trust is not the tale but the constructive and reconstructive act of telling, the creative force of narrative » (Seaboyer 492, 495).

C'est une sphère d'écriture et de vie quasi transcendante que Jeanette Winterson modèle. Le voyage initiatique de l'occupant de l'espace schizophrène, cette interminable quête du Graal, que l'auteure nomme trésor enfoui, « buried treasure », rejoint étrangement les tendances transcendantes. Le bâtisseur-quêteur – lecteur, personnage et/ou auteur – doit se perdre pour se trouver. Il traverse des zones d'harmonie et de dissonances dans lesquelles il assiste au montage puis au démontage du visible comme du corps extérieur et intérieur avant de déterrer la clé qui mène au trésor du Moi et à son « anti-schize ». C'est peut-être dans la construction et la déconstruction de l'élément imaginaire que le parcours initiatique s'illustre

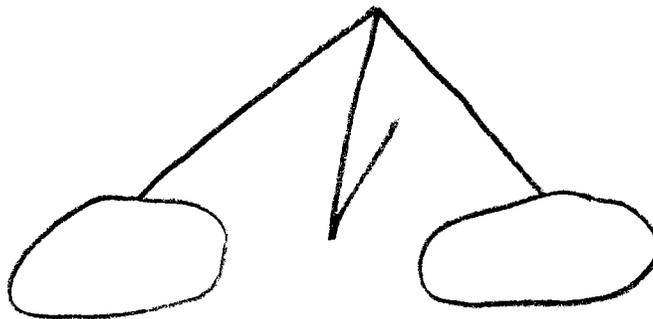
le mieux. L'imaginaire public conduit l'individu à traverser des contrées extérieures et lointaines transmises par l'expérience d'autrui. L'imaginaire privé lui permet de passer à l'acte intérieur et de voguer sur ses propres flots. Livrées aux suspensions et distorsions, les deux formes d'imaginaire l'incitent à réfléchir et à réviser les acquis. L'analyse réflexive est alors amorcée. Aussi faut-il passer par gel et brouillage avant de trouver sa clarté. L'anamorphose conduit au bout d'un tunnel en chantier. Gilles Deleuze et Félix Guattari reconnaissent la « double promenade du schizo, le voyage extérieur géographique suivant des distances indécomposables, [et] le voyage historique intérieur suivant des intensités enveloppantes [...] » (Deleuze/Guattari, *L'anti-Édipe* 104). Le bâtisseur-quêteur wintersonien voyage intérieurement et extérieurement, géographiquement et historiquement. Il voyage toujours et encore. Il ne vit pas « dans l'ignorance de sa véritable nature »<sup>321</sup>. Il n'est pas ignorant. Il vit dans l'attente de (re)composition de sa véritable nature. Il sait, il voit, il sent. Il assiste à sa formation. Il participe de son incessant renouvellement.

---

<sup>321</sup> En nuance à ce que Christine Reynier écrit à la page 189 de son article « L'art paradoxal de Jeanette Winterson », *Études anglaises* 2 (1997) : 183-194.

## Conclusion

S'il fallait représenter le Roman wintersonien en image, la main du dessinateur s'inspirerait de formes surréalistes telles que celles de Max Ernst ou de Salvador Dali. Deux traits obliques, réunis au sommet, en flottement sur les îlots du passé et de l'avenir et en survol ascendant et descendant au dessus du présent. Une abstraite figure d'acrobate libérant l'inconscient du carcan de la raison, l'activité métaphorique, allégorique, anamorphotique et utopique de l'esprit, le corps de l'armure de ses organes, du poids de la terre et de sa gravité. Sublime mission de vie fictive et réelle. Osons représenter la figure.



L'écriture wintersonienne n'est pas une « écriture inter- » mais une « écriture trans- », à la fois de côté à côté, de haut en bas, de bas en haut, porté par l'élément flottant de la métaphore, « that which is carried above the literalness of life » (AL 136), souvenir remémorant de fragments chargés de dualité. « What is remembered is [...] a metaphor » (AL 136). L'écriture wintersonienne propose une structure romanesque ludique, une sorte de pulsion à jouer, dans laquelle le lecteur est un joueur en attente et l'auteur un « démonstrateur » prestidigitateur qui montre comment faire puis défait pour laisser refaire. L'intervention du magicien littéraire qui, une fois le tour exécuté, se retire pour laisser agir le spectateur révèle une certaine interactivité<sup>322</sup>. Cette interactivité est l'une des caractéristiques principales de la fiction recomposée, de cette thématique et écriture du degré zéro. Interactivité entre texte et lecteur ou invitation de l'Autre spectateur : la fiction est arrêtée pour permettre au lecteur d'y entrer et de la poursuivre en toute créativité : « [...] there is always another beginning, there is always the blank page after the one that has writing on it.

---

<sup>322</sup> Voir Mette Bom, « Language and Lies: Jeanette Winterson's Experimental Modes of Narration », *Sponsored by Demons. The Art of Jeanette Winterson* (Copenhagen: Scholar's Press, 1999) 67-79. L'actionnement du levier interactif est l'un des principaux buts de l'expérimentation postmoderne : « One of the principal goals of postmodern experimentation is probably to establish an interactive process between writer and reader » (72).

And that is the page I [Jeanette Winterson] want to leave to the reader »<sup>323</sup>. Interactivité et interaction entre deux contenus conceptuels : métaphore (mise en contact de deux ressemblances) et oxymore (mise en rapport de deux différences contrastives). Interactivité entre lecteur, auteur et personnages : le blason de la mise en abîme « inter-romanesque » déclenche un mécanisme d'interactivité entre lecteurs, auteurs et personnages. Le rappel de l'élément en miniature oblige acteurs et spectateurs à sortir de leur passivité. Les personnages, toutes histoires confondues, sortent régulièrement de leur cadre d'origine pour entrer dans le monde extérieur de la métafiction ou, s'ils appartiennent déjà à cet univers-là, le quittent pour enjamber le cadre et pénétrer dans la scène du tableau. Le récit enchâssé se transforme en récit cadre et vice-versa. Interactivité entre Histoire et lecteur : la porte de la tradition est ouverte pour inviter le lecteur à la déconstruction de l'arbitraire, au « vidage » de ce qu'il fut et de ce qu'il n'est plus. Le « self » s'inspire de l'Histoire et de ses Héros mais il se construit sur une surface neuve, blanche, vide, située au niveau zéro du lendemain. Il ne prend forme que dans ce qui n'est pas encore construit. De même que la métaphore place deux contenus sémantiques en interaction, le re-membrement jette les ponts entre les marques de ce passé dont il faut savoir tirer leçon et de cet avenir, encore neutre, dont il faut d'ores et déjà envisager la construction.

L'écriture wintersonienne est une écriture schizophrénique qui pratique la « désœdipianisation » (Deleuze/Guattari, *L'anti-Œdipe* 97) de la déconstruction post-structuraliste et postmoderne qui, pour sa part, consiste à démonter pour protester contre le « monté » ou encore à démonter par réaction nostalgique et revenir à des repères plus anciens. Le démontage prend rapidement des allures de recette qu'il faut impérativement suivre tel l'Œdipe qui s'impose en *must* de la psychanalyse (tout passe obligatoirement par la triangulation papa-maman-moi). Non crient Gilles Deleuze et Félix Guattari, il est temps de « désœdipianiser » (Deleuze/Guattari, *L'anti-Œdipe* 97). Non s'exclame Jeanette Winterson, il est temps de libérer la déconstruction d'une fixité, d'une unicité menaçante – à savoir le postmodernisme – et d'ouvrir la porte à toutes les formes de possibles. Tout est et rien n'est. Le tout est aussi illusion que le rien. L'auteur est un passeur. Jeanette Winterson est notre passeur dans l'au-delà du postmodernisme.

---

<sup>323</sup> Interview de Jeanette Winterson dans *Salon Magazine*, avril 1997. <http://www.salonmagazine.com>

Pris entre harmonie et dissonance, le chercheur wintersonien prend rapidement les traits de médecin-légiste occupé à l'analyse de fragments littéraires dont il observe l'autonome reconstitution. *Expérimentation*<sup>324</sup>. *Interactivité*. Il s'imagine à l'œuvre dans l'amphithéâtre d'anatomie de Leyde tel Ali, dans *The PowerBook*, qui œuvrait à la reproduction du végétal dans le jardin botanique de la même ville (212). *Transgressions narratives*. *Composantes schizophréniques*. Il ouvre et rouvre sans répit le corps fictif qui lui est offert et ne finit jamais de découvrir (et de reconstruire). *Transformation*. *Degré zéro*. *Disjonctions inclusives*. Il est tout aussi archéologue que le psychanalyste. *Réflexivité réparatrice*. A l'image du texte wintersonien, sa quête reste ouverte. Restitution harmonieuse car le Temps soigne : « Time's a great healer » (*WotB* 10). Démolition car le Temps wintersonien tue à l'image du Temps de François Perrier<sup>325</sup>, *Time the Destroyer* (1638) : « Time is a great deadener » (*WotB* 189 / *O* 93, 171). « That Time, the Destroyer, was a man [...] » (*AL* 60). Restitution, démolition mais également révélation et découverte car le Temps ne se contente pas de distendre et de mettre à mort, il lève le voile sur une nouvelle réalité : « Time as revealer ». « [...] he [Father Time] may act, generally speaking, either as a Destroyer, or as a Revealer, or as a universal and inexorable power which through a cycle of procreation and destruction causes what may be called a cosmic continuity [...] »<sup>326</sup>. A tout cela, il convient d'ajouter que la présente thèse n'est pas une traduction interprétative restrictive de la fiction wintersonienne qui n'est pas uniquement telle que nous la définissons et l'analysons. Cette étude n'est qu'une perception parmi tant d'autres car il existe autant de facettes perceptives que de combinaisons dualistes.

Baroque – Néo-Baroque – Post-néo-Baroque. Passé – Présent – Futur. Canon – Postmodernisme – Post-postmodernisme. Baroque égale passé égale canon. Néo-baroque égale présent égale postmodernisme. Post-néo-baroque égale post-postmodernisme (ou pré-?) égale futur sans nom. Le postmodernisme est un pont entre ce qui fut et ce qui n'est pas encore. Non, le postmodernisme wintersonien n'est pas entre mais sur deux territoires à la

---

<sup>324</sup> Les termes marqués en italique par nos soins renvoient aux parties du corps romanesque wintersonien, progressivement mis en lumière par le chercheur-légiste tout au long de la présente étude. Telle nous apparaît la fiction wintersonienne.

<sup>325</sup> François Perrier (1590-1650), peintre français et premier maître de Charles Le Brun.

<sup>326</sup> Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York: Harper and Row Publishers, 1967) 82.

fois. Il est de ces révolutions qui font rouler les têtes des statues et modèlent de nouvelles formes sur leurs socles. Le postmodernisme (wintersonien) n'est ni période ni mouvement à part entière car, tel le maniérisme, il n'existe que par rapport à ce qu'il démonte et à ce qu'il annonce. Il réfracte le canon<sup>327</sup>. Quel meilleur verbe pourrait-il y avoir pour évoquer la réécriture déviatrice dans laquelle il se lance ? Quel meilleur domaine que celui des ondes de lumière pourrait-il y avoir pour révéler l'illumination dialectique à laquelle il se prête ? Ce n'est pas un texte canonique que la fiction postmoderne de Jeanette Winterson réfracte. Ce n'est pas à la réécriture de l'hypotexte baroque mais au remaniement d'une « hypo-harmonie » de style baroque, car trompe-l'œil, que nous assistons. A une réfraction invisible à l'œil nu. A une réfraction opérée par les instruments métaphore et oxymore. Jeanette Winterson est de ces rares cracheurs de trompe-l'œil sous l'influence desquels la lumière réfractée se vrille et courbe le décor environnant.

The train was hosed in light. Light battering down on the roof. Light spraying over the edges in yellow bladed fans. Light that mocked the steel doors and broke up the closed windows into crystal balls. The dull straight lines of the dull straight station bent under twists of refracted light. The station buckled. The small smug cube of the ticket office shattered. The man waded over to it, he thought he was in a field of buttercups, the light up to his knees and rising. He tried to buy a ticket, but the confident coins melted under the heat of his fingers. The man wrote on golden paper and gave it to the golden clerk. He trod through the light and on to the golden train. (AL 33)

Transition, le postmodernisme, comme le baroque avant lui, annonce « un au-delà de l'œuvre ». « L'œuvre [baroque] désigne un au-delà de l'œuvre, comme si elle n'était qu'une préparation ; elle conserve à ce titre quelque chose de l'esquisse ; elle semble se situer dans son prolongement, comme si elle était une étape parmi d'autres dans une genèse infinie » (Rousset 232). Le postmodernisme n'est que chimère. Preuve supplémentaire que, dans ce contexte-là, le présent n'existe pas. Il n'est qu'Aïon, « toujours déjà passé et éternellement en devenir ». Le postmodernisme n'existera que le jour où ce qui vient sera suffisamment formé pour devenir à son tour mirage. Ce jour-là, il sera passé, il sera baroque et ce que nous appelons aujourd'hui baroque ne sera plus que pré-baroque. Ce qui vient, et qui sera, sera néo-baroque et se tournera, à son tour, vers des formes à la fois devenues et « en devenir ». « The way you see it now is no more real than the way you'll see it then » (TP 28). Le

---

<sup>327</sup> En référence au séminaire « Refracting the canon » organisé dans le cadre de la conférence de l'ESSE (European Society for the Study of English) à Strasbourg, du 30.08 au 03.09.2002.

trompe-l'œil du présent sera celui de l'avenir. Arc-en-ciel et mirages sont des « phénomènes naturels dus à la réfraction »<sup>328</sup>. De la réécriture du trompe-l'œil naîtrait donc un trompe-l'œil ? Probable. Alors tournons-nous vers ce qui est déjà sans être réellement, tournons-nous vers ce qui fut et l'est encore quelque peu. Tournons-nous et écoutons.

Dans le lointain d'un faible écho, nous entendons les voix d'une rébellion plus ancienne, les voix d'une rébellion injustement étouffée par l'invasion d'une harmonie trompe-l'œil, les voix de romancières post-classiques telles que Katherine Philips ou encore Margaret Cavendish. « Ecrire c'est faire entendre ces voix, chacune avec sa coloration, son idiome, dans une écriture tressée, multicolore, multivocale. Il faut faire entendre dans « moi », mes mois étrangers, mé-moires »<sup>329</sup>. Telles Sappho l'ancienne dont la voix, dans *Art and Lies*, résonne dans les dires et les écrits de Doll et de Sappho la Moderne, les écrivaines baroques laissent entendre leur plainte depuis les lignes de leurs chimériques filles postmodernes et de leurs embryonnaires petites-filles « post-postmodernes ». Elles se servent des fruits d'une science et des arts dont l'accès leur fût trop longtemps interdit : optique, alchimie, peinture, voyages, botanique. Elles murmurent : ceci n'est pas une harmonie. Ceci est un cauchemar. S'il en était vraiment ainsi, nous ... Mais n'en est-il pas ainsi ? Tendons l'oreille, ouvrons l'œil et restons dans l'illusion ...

---

<sup>328</sup> *Le Petit Robert* 2134.

<sup>329</sup> Hélène Cixous, « Le moi est un peuple », *Magazine Littéraire* 409 (2002) : 26.

## Table des illustrations

- 1) Jeanette Winterson, *Gut Symmetries*. Toronto: Editions Alfred Knopf, 1997. 70  
Titre en miroir
  
- 2) Rembrandt van Rijn, *Saskia van Uylenburgh in Arcadian Costume* (1635). 131  
The National Gallery, London
  
- 3) *The Tradescant Knot Garden*. 136  
Museum of Garden History, Lambeth, London
  
- 4) Jeanette Winterson, *Sexing the Cherry*. 1989. New York: Vintage International, 1991. 185  
Graphiques intercapitulaires
  
- 5) Hans Holbein le Jeune, *Les ambassadeurs* (1533). 188  
The National Gallery, London
  
- 6) François Houtin, *8<sup>e</sup> cabane de jardinier* (1999) 237
  
- 7) François Houtin, *Cœur 1 et Cœur 2* (1995) 240

## **Table des index**

Index des noms propres cités	307
Index des notions citées	311
Index des titres cités	315
- Articles	315
- Ouvrages	318
- Tableaux, gravures et eaux-fortes	323
- Pièces de théâtre	325
- Poèmes	326
- Opéra et ballet	326
- Emissions télévisées	326
- Sites internet	327

## Index des noms propres cités

### A

Abrams, M.H. 35  
Ackroyd, Peter 6, 27, 113, 195, 221, 244, 247  
Agrippa, Corneille 165  
Aladin 86  
Alexander, Marguerite 174  
Alexandrie  
bibliothèque d' 43  
Algonquins 83  
Alter, Robert 221  
Amadas 83  
Angel-Perez, Elisabeth 187  
Arcimboldo, Giuseppe 219, 290  
Aristote 20, 260, 296  
Ark, the 84, 136, 152  
Arlequin 229, 230, 231, 276, 278  
Artaud, Antonin 212  
Ashmole 121  
Ashmole, Elias 121  
Ashmolean Museum 121

### B

Babylone 150, 151  
Bachelard, Gaston 79, 81, 112, 119  
Bakhtine, Mikhail 55, 56, 57, 62, 209  
Baltrusaitis, Jurgis 164, 165, 167, 249, 250,  
251, 252, 263  
Baridon, Michel 134, 151  
Barnes, Julian 47, 156  
Barthes, Roland 8, 286  
Benoist, Jean-Marie 5, 6, 7  
Bergson, Henri 161  
Bernard, Catherine 247, 248  
Berthier, Annie 176  
Blankenburg, Wolfgang 12  
Boireau, Nicole 109  
Bom, Mette 300  
Bonnerot, Luce 1  
Borges, Jorge Luis 74, 169  
Bosch, Jérôme 233  
Botticelli, Sandro 113  
Bragance, Anne 46  
Brain, Robert 212, 216  
Buci-Glücksman, Christine 295  
Burne-Jones, Ernest 181, 272

### C

Calabrese, Omar 15, 16, 294  
Calderón de la Barca, Pedro 3

Caliban 56, 84, 175, 205, 271, 273  
Callot, Jacques 110, 233  
Calvino, Italo 48  
Carroll, Lewis 47  
Carter, Angela 7, 27, 31, 32, 246  
Casanova, Giovanni Giacomo 81, 107  
Cavendish, Margaret 97, 98, 99, 304  
Céard, Jean 60  
Chardin, Jean-Jacques 102  
Charpentrat, Pierre 4  
Cixous, Hélène 304  
Clayborough, Arthur 49, 50  
Coleridge, Samuel 81, 87  
Colomb, Christoph 108  
Constable, John 80, 165  
Croce, Benedetto 2

### D

Dagen, Philippe 38  
Daguerre, Jacques 80  
Dainville (de), Francois 89, 90  
Dali, Salvador 300  
Dällenbach, Lucien 69, 72, 73, 74, 284  
Danckerts, Henry 120, 221  
Dee, John 21, 195, 246, 247  
Deleuze, Gilles 4, 5, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 27,  
69, 113, 114, 115, 116, 135, 148, 169, 203,  
212, 241, 242, 297, 299, 301  
Della Porta, Giovanbaptista 21  
Démocritéens 19  
Derrida, Jacques 139, 235, 236, 252, 291  
Drake, Francis 63, 108  
Dubois, Claude-Gilbert 2, 3, 4, 14, 93, 95, 105,  
106, 204, 219, 223, 291  
Duperray, Max 192  
Dupriez, Bernard 35  
Dürer, Albrecht 164, 204

### E

Eagleton, Terry 248  
Elgin, Lord 147  
Ernst, Max 300  
Euclide 110  
Evelyn, John 121

### F

Fairfax, Thomas 85

Foucault, Michel 9, 14, 110, 222, 223, 224,  
225, 226, 232  
Fox, Helen M. 120, 133, 134  
Fréchet, Georges 223, 229  
Freud, Sigmund 170, 203  
Fritz, Jean-Marie 224, 225, 280  
Frobisher, Martin 83

## G

Galileo Galilei 33  
Galland, Antoine 86  
Gallix, François 113, 158, 245  
Ganay (de), Ganay 120  
Ganteau, Jean-Michel 6, 27, 88, 89, 168, 170,  
171, 271, 275, 276  
Genette, Gérard 74, 75, 93, 95, 102  
Gerarde, John 84  
Gibson, Jeremy 221  
Gilman, Ernest B. 163, 164, 167, 168, 170, 174  
Gilman, S. 261  
Golem 57, 58, 205, 244  
Grice, Helena 26, 28, 106  
Guattari, Félix 241, 242, 299, 301  
Guérin, Jean-Yves 6, 7  
Guignery, Vanessa 156  
Gulliver 52, 53, 61, 63, 67, 90, 99, 100, 144,  
209, 210  
Gutleben, Christian 6

## H

Hallyn, Fernand 19, 49, 200  
Hamilton, Lady 77, 219, 220, 284  
Hanstein, Marlies 237, 238, 240  
Harari, Josué V. 212  
Harpham, Geoffrey 61, 193  
Harriot, Thomas 83, 85  
Heidegger, Martin 139, 235  
Heinz-Mohr, Gerd 84, 122, 124, 125  
Heisenberg, Werner 265  
Helden (van), Albert 20, 21, 24, 33  
Hocke, Gustav René 12  
Holbein le Jeune, Hans 19, 49, 187, 188  
Hopi 86  
Horskjaer Humphries, Louise 276  
Houtin, François 236, 237, 238, 240  
Hutcheon, Linda 1, 15, 247, 248  
Hutin, Serge 92, 102  
Hyans 121, 135  
Hyans, Edward 121

## I

Imbroscio, Carmelina 230

Ishiguro, Kazuo 232, 243, 244

## J

Jäger, August 277  
Jode 89  
Johnson, Samuel 154  
Johnson, Thomas 84, 122, 184

## K

Katz, David S. 260, 261  
Kauer, Ute 97, 191  
Kelleher, Jewett 287  
Klaniczay, Tibor 13  
Kohoutek  
comète 24  
Kubovy, Michael 21, 165

## L

La Tour (de), Georges 113, 204  
Lacan, Jacques 4, 187, 264, 296, 297  
Lambeth 84, 136  
Lang Bonin, Erin 98, 99  
Larmessin (de), Nicolas 120  
Le Brun, Charles 302  
Le Nôtre, André 120, 121, 134  
Le Parmesan, Francesco 204  
Le Reste, Anne-Claire 1, 15  
Leibniz, Gottfried 11, 229, 230  
Lemardeley-Cunci, Marie-Christine 194, 196,  
197  
Letissier, Georges 6  
Lévi-Strauss, Claude 167  
Leyde 302  
Llasera, Margaret 19, 39, 109, 146, 166, 249,  
250, 251  
Lodge, David 7, 171, 244  
Louvel, Liliane 13, 14, 181, 182, 183, 184  
Lyotard, Jean-François 247

## M

Maillard, Jean-François 91  
Mari, Jean-Paul 176  
Marvell, Andrew 67, 84, 85, 146  
McEwan, Ian 154, 246  
Melchior-Bonnet, Sabine 161  
Melchiori, Giorgio 142  
Mercator, Gerardus 89  
Merian, Maria Sybilla 223, 224, 279  
Milton, John 3  
Moggach, Deborah 220  
Mollet, André 121, 133

Mollet, Claude 133, 134, 137  
Mollet, Gabriel 120, 133  
Montaigne (de), Michel 84  
Montesquieu (de), Charles 87  
Moore, Lisa 295  
Morel, Michel 91  
Morier, Henri 180  
Moura, Jean-Marc 86  
Museum of Garden History 84, 136, 152

## N

Nancy, Jean-Luc 190, 192  
National Gallery (the) 131, 188  
Navratil, Leo 12, 162  
Nelson, Lord 77, 81, 107, 108, 219, 220, 284  
Newton, Isaac 37, 42, 45, 77, 206, 207, 256, 284  
Niceron, Jean-François 163, 167, 249, 250  
Niépce 80

## O

Ogée, Frédéric 82, 83, 118, 119, 132, 138, 235  
Ors (d'), Eugenio 2  
Ors (d'), Eugenio ' ) 2, 3, 4, 27  
Ortélius, Abraham 89  
Oury, Jean 243, 296, 297

## P

Palmer, Paulina 26, 27, 28, 246  
Panofsky, Erwin 302  
Paracelse 62, 63, 81, 92, 93, 94, 104, 105, 106, 107, 192, 217  
Pedot, Richard 154, 155  
Pelegrin, Benito 6  
Perrault, Charles 192  
Perrier, François 302  
Petiska, Eduard 58  
Philips, Katherine 304  
Picasso, Pablo 229  
Piranesi, Giovanni Battista 127  
Pline le Jeune 154  
Pollock, Jackson 30  
Polo, Marco 87  
Pound, Ezra 173  
Prospero 84, 105, 175  
Ptolémée 89  
Pykett, Lynn 283, 287  
Pythagoriciens 19

## R

Rabelais, François 8, 50, 55, 57, 60, 62, 208, 209  
Raleigh (Sir), Walter 83  
Redouté, Pierre-Joseph 122  
Regard, Frédéric 191  
Reinhard Lupton, Julia 56, 204, 271  
Rembrandt van Rijn 30, 36, 113, 128, 130, 131, 160, 204, 287, 288  
Reynier, Christine 28, 62, 101, 102, 143, 159, 162, 195, 218, 232, 254, 295, 299  
Reynolds, Margaret 113  
Roger, Alain 38  
Ronchi, Vasco 20, 42, 43, 45  
Rose, John 120, 122, 221  
Rousset, Jean 3, 4, 138, 303  
Rowe, Nicholas 107  
Rydén, Mats 126

## S

Saint Antoine 232, 233, 234  
Saint Sébastien 234  
Saramago, José 144  
Saussure (de), Ferdinand 291  
Savon, Hervé 5  
Sayce, Robert 11  
Sceats, Sarah 205, 267  
Scheherazade 86  
Schnack, Friedrich 279  
Schöngauer, Martin 233  
Seaboyer, Judith 154, 295, 298  
Shakespeare, William 97, 98, 100  
Siguret, Françoise 163, 167, 171  
Soliman le Magnifique 87, 110  
Stein, Gertrude 62, 171  
Stewart, Susan 66, 67, 212  
Strauss, Richard 105, 154, 173, 277  
Strawson, Galen 221  
Streisand, Barbra 99  
Swift, Graham 113, 158, 245, 246  
Swift, Jonathan 52, 53, 61, 63, 67, 90, 144, 208  
Szyner, Evelyne 12

## T

Tate Gallery 1  
Ting-Ksei 179  
Tradescant, John 83, 84, 121, 122, 133, 136, 137, 152, 201, 274

## U

Uccello, Paolo 181

## V

Valéry, Paul 212  
Van Dyck (Sir), Anthony 130  
Van Gogh, Vincent 181, 183, 233  
Vasari, Giorgio 13  
Vasse, Denis 148, 280  
Venise 26, 48, 66, 87, 94, 97, 111, 126, 128,  
144, 151, 191, 202, 218, 224, 225, 238, 295  
Ventura, Héliane 172  
Vermeer, Jan 116  
Vinci (de), Léonard 19, 122, 278  
Virginie  
état de 83

## W

Wiericx, Jean 125  
Wilson, Scott 28  
Winterson, Jeanette 1, 7, 16, 21, 26, 27, 28, 32,  
35, 45, 46, 48, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 62, 63,  
68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 78, 80, 81, 82, 83,

84, 85, 87, 88, 89, 91, 93, 96, 97, 99, 100,  
101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109,  
112, 113, 115, 116, 117, 118, 120, 123, 133,  
134, 139, 143, 145, 148, 152, 153, 154, 155,  
156, 158, 159, 162, 164, 165, 167, 168, 170,  
171, 174, 181, 184, 185, 186, 189, 190, 191,  
192, 193, 195, 199, 202, 204, 205, 212, 213,  
216, 217, 218, 221, 222, 225, 231, 232, 241,  
242, 243, 251, 254, 263, 267, 268, 271, 272,  
273, 275, 276, 280, 282, 283, 285, 286, 287,  
288, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299,  
300, 301, 303

Wölfflin, Heinrich 1, 2, 3

Wolfreys, Julian 221

Woods, Tim 26, 28

Wright, Lawrence 166

## Z

Zali, Anne 176

Zerdoun Bat-Yehouda, Monique 178, 179, 180

## Index des notions citées

### A

Acrobatie  
textuelle 289  
thématique 142, 143  
*Aiôn* 297  
Alchimie 92, 93, 95, 106, 175, 296  
Allégorie 152, 254  
Allitération 55, 59, 289  
Anadiplose 17, 65, 72, 162  
Anagramme 106, 167, 171, 172, 271, 290  
Anamorphose 13, 17, 27, 52, 102, 153, 161,  
162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170,  
171, 173, 174, 175, 176, 184, 204, 218, 223,  
224, 227, 228, 229, 232, 241, 249, 250, 251,  
253, 256, 257, 260, 262, 263, 264, 285, 290,  
292, 293, 295, 296, 299  
Androgynie 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102,  
104, 130, 191  
Antimétabole 69  
Aposiopèse 162  
Autoportrait 76, 287, 288

### B

*Barroco* 2, 36  
Baroque  
âge 17, 18, 67, 83, 84, 91, 97, 130  
définition 1, 3, 4, 27  
étymologie 2, 36  
harmonie 6, 8, 9, 11, 61, 93, 95, 285, 303  
historique 1, 2, 3  
imaginaire 95  
inconscient 4  
jardin 119, 126, 134  
labyrinthe 127, 169  
littéraire 3, 146  
mirage 12, 13, 17, 139, 289, 295  
mise en suspension 150  
paradoxe 5, 102  
pli à l'infini 4, 113, 117  
résurgence 6, 7, 8  
texte 85  
vertige 56  
Baroquisme 4, 295  
Blancs 186, 194, 195  
intra- et inter-capitulaires 183, 186  
Broderie  
horticole 119, 133, 134  
textile 216  
textuelle 137

### C

Cadre  
délimitation du visible 180, 181, 182, 183,  
189, 200, 290  
graphique 184  
textuel 71, 73, 78, 182, 183, 199, 292, 301  
*Camera obscura* 19  
Cannibalisme 205, 267, 268, 269, 270, 271,  
272, 273  
Carbone 177, 178, 179, 180, 193  
Carnaval 189, 190  
Cartographie 81, 89, 104  
Cascade  
tentation 234  
textuelle 55, 60, 169, 289  
Catoptrique 248, 249, 250, 251, 255, 257, 259,  
263, 264, 266, 293, 298  
Cheshire Cat  
effet 47, 48  
Chiaroscuro 165  
Citation 152, 153, 154, 155, 159, 162, 289  
*Commedia dell'arte* 229, 230  
Constellation 34, 149, 280  
Copie 17, 18, 79, 80, 117, 132, 133, 238, 285,  
289  
Couleur  
folie 228, 230  
illusion 41, 42, 45, 46, 47  
Création 17, 18, 34, 80, 109, 117, 118, 119,  
120, 133, 136, 138, 146, 147, 159, 161, 165,  
219, 227, 241, 247, 280, 283, 285, 288, 289,  
296, 297, 298

### D

Débouloonnage  
du héros 276, 290  
Dédomestication 234, 235, 236, 238, 276, 290  
Déguisement 189, 190, 191, 194, 290  
Dé-métaphorisation 163, 170  
Démminiaturisation 64, 212, 213, 214, 216, 217,  
290  
Dépeçage 204, 205, 208, 211, 212, 273, 275  
Dé-sidération 280, 283, 291  
Déscedipianisation 301  
Différance 139, 252  
Distanciation  
techniques de 152, 158, 199, 289  
Dualité 18, 52, 54, 82, 92, 95, 96, 101, 118,  
120, 132, 138, 204, 231, 235, 286, 289, 293,  
297, 300  
Dysfonctionnement  
visuel 163, 165

## E

Eau 81, 108, 111, 112, 113, 117, 118, 142, 143, 148, 149, 157, 224, 225, 227, 281  
Ecriture 50, 59, 62, 102, 162, 176, 178, 192, 193, 197, 199, 242, 290, 291, 292, 295, 300, 301  
Effacement 176, 177, 187, 189, 190, 196, 197, 200, 213, 215, 263, 290  
Ekphrasis 181, 183  
Ellipse 162, 194  
    généalogique 197, 198  
    sociohistorique 196  
    substantielle 195, 196  
    temporelle 194, 195, 196, 197  
    versus silence 197  
Emblème 204  
Encre 176, 178, 179  
Entropie 192  
Eon 3, 4, 17, 27  
Epiphanie 35, 40  
Excès 268  
    esthétique de l' 4, 13, 27, 28, 50, 51, 58, 59, 62, 63, 101, 137, 143, 202, 210, 268, 275, 289

## F

*Fancy* 81  
Feu 43, 111, 116, 143, 179, 224  
Folie 146, 161, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 234, 239, 276, 281, 290, 298

## G

Genre 73, 271, 285  
    palimpseste générique 156, 158, 169  
    romance 168, 271  
Gigantisme 51, 52, 59  
Grotesque 18, 49, 50, 51, 52, 55, 57, 58, 60, 61, 82, 95, 145, 146, 161, 162, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 217, 241, 248, 267, 268, 269, 270, 273, 282, 289, 290, 295, 298

## H

Harmonie 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 27, 46, 49, 51, 52, 61, 82, 88, 95, 102, 118, 138, 139, 145, 146, 150, 158, 159, 161, 176, 181, 191, 204, 205, 210, 223, 224, 232, 233, 238, 241, 259, 263, 282, 284, 285, 289, 290, 291, 293, 294, 296, 297, 298, 302, 304  
Hyperbole 17, 269, 270, 298  
Hypotypose 180

## I

Imaginaire 17, 18, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 91, 93, 95, 104, 108, 109, 117, 119, 120, 145, 146, 152, 161, 162, 191, 217, 219, 222, 225, 226, 234, 235, 236, 238, 241, 247, 248, 255, 276, 278, 282, 289, 291, 295, 299  
Inconscient 4, 42, 211, 241, 242, 295, 300  
Insularité  
    textuelle 87  
    thématique 81, 87, 118  
Interactivité 300, 301  
Interactivité 300, 301  
Intertextualité  
    déformante 163, 171, 290  
    interne 72

## J

Jardin  
    baroque 119  
    broderie 133  
    dédomestication 234  
    domestication 238  
    Eden 119, 124, 125, 126  
    en haillons 235  
    espace 82, 118  
    étapes de vie 128  
    labyrinthe 127  
    nœud 136  
    patronyme végétal 120  
    profession 122  
    tapis de Turquie 134  
    texte-clôture 123

## K

Kabbale 92, 105, 106, 219

## L

Larme 166, 167, 169  
Lavage 53, 177, 180, 290  
Leitmotiv 44, 76, 77, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 162, 256, 277, 283, 284, 289  
Losange 229, 230, 231, 281  
Lumière 17, 25, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 49, 51, 82, 109, 228, 289, 302, 303

## M

Macabre 272

Macrocosme 18, 52, 68, 69, 79, 82, 88, 95, 109, 118, 119, 120, 132, 138, 152, 235, 289  
 Magie 21, 144, 172, 175  
 Majuscules 65  
     caractères en 55, 60, 79, 199  
 Maniera 13  
 Maniérisme 12, 13, 14, 204, 303  
 Masque 190, 191, 192, 194, 217, 274  
 Médaillon 56, 213, 214, 215, 216, 290  
 Mensonge 101, 165, 174, 187, 229, 286  
 Métaphore  
     création 296  
     de la crème caramel 209  
     de la légèreté 56, 143  
     de la momification 146  
     de la navigation 110, 222  
     de l'intérieur 295  
     dé-métaphorisation 170  
     du cœur 238  
     du labyrinthe intérieur 127  
     du plomb et de la boue 93  
     du sang 44  
     du tissage 71  
     figure 162, 297  
     multifonctionnelle 162  
     primordiale 297  
     remembrement transformateur 254, 255, 267, 287, 290, 293, 298, 301  
     souvenir 170, 254  
     substitution 296  
 Métonymie 62, 63  
 Microcosme 18, 52, 68, 69, 82, 109, 110, 117, 118, 119, 120, 138, 289  
 Miniature 61, 62, 63, 64, 67, 68, 71, 72, 76, 77, 212  
     démminiaturisation 217  
     excès 51  
     jouet 64, 66  
     lieu 66  
     maison de poupée 66  
     tatouage 212  
 Miniaturisation 62, 63, 64, 65, 68, 212, 216, 283  
 Miroir 51, 61, 69, 73, 74, 79, 88, 132, 167, 175, 176, 183, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 254, 285, 288, 294, 298  
 Mise en abîme 17, 62, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 203, 283, 284, 301  
 Mise en mosaïque 217, 219, 290  
 Mise en suspension 139, 145, 146, 147, 150, 152, 153, 158, 169, 182, 241, 289, 292  
 Moment d'énonciation 195  
 Momification 146, 147, 148, 289, 296  
 Mots étrangers  
     introduction de 152, 153, 162, 194, 289  
 Mouvement  
     baroque en 2, 5

chevelure 113, 122  
 création 109  
 définition 15  
 élévateur 143, 145  
 espace-temps en 195  
 mise en 18, 254, 280, 285, 287  
 non-mouvement 141, 142  
 pli 113, 114, 117

## N

Nanisme 51, 52, 54, 63  
 Navigation 18, 110, 111, 222, 296  
 Nef des Fous 225, 226, 265  
 Néo-baroque 5  
     distorsion 6, 17, 18, 161, 203, 232, 290, 292, 296  
     maniérisme 12, 14, 161  
     opposition au baroque 8, 9, 11  
     postmodernisme 15  
     résurgence baroque 6, 7, 8  
 Neutre 8, 285, 286  
 Nœud 135, 136, 137, 145

## O

Onomatopée 55, 59, 289  
 Optique 17, 20, 21, 34, 35, 36, 49, 118, 248  
 Origami 114  
 Oxymore 39, 102, 162, 263, 266, 290, 296, 297, 301, 303

## P

Palindrome 231, 232, 242, 281  
 Parodie 162, 168, 275  
     relecture parodique de la 269, 271, 298  
 Perspective  
     catégories 249, 250  
     curieuse 163  
     distorsion 161, 165, 167, 168, 255  
     propriétés 249  
     technique 164  
 Pli  
     baroque 4, 9, 10, 11, 27, 113  
     de la matière 116  
     textuel 113, 115  
 Ponctuation 123, 152, 159, 289  
 Postmodernisme  
     au-delà du 301  
     crise du présent 248  
     définition 1  
     fraction 283  
     maniérisme 14  
     nostalgie 283

passage 302, 303  
quête 248  
réflexivité 243, 288  
Post-néo-baroque 17, 18, 84, 208, 243, 282,  
292, 295, 296, 297, 298  
Psychanalyse 242, 250, 301

## Q

Quanta  
théorie des 265

## R

Réflexivité  
postmodernisme 243, 247, 288  
répétitive (du même) 62  
rétrospective 288  
rétro-prospective 283  
transformatrice 255, 268, 271, 275, 276,  
282, 283, 285, 290  
Réhabilitation  
cannibalisme 268, 270  
du baroque 2, 6  
reconstruction 267, 268, 272, 273  
transformation 269, 290  
Remembrement 253, 267, 274, 275, 290  
métaphore 254, 267  
Renaissance 277, 279  
Renaissance  
âge de la 2, 3, 89, 113, 122, 133, 135, 164,  
219, 223, 225, 287  
Répétition 27, 60, 69, 105, 109, 123, 154, 155,  
162, 173, 221, 248  
Rose  
blanche 277, 279  
chapelet 124  
rouge 279

## S

Saints 231, 232, 233  
Schizophrénie 12, 161, 164, 175, 203, 241,  
290, 293  
Sidération 148, 159, 280, 289  
Silence 196, 197, 198, 290  
Souvenir  
métaphore 170  
nostalgie postmoderne 243, 246, 283  
remembrement transformateur 255, 267,  
283, 284, 287, 288, 296, 298, 300

Spécularité 38, 251, 253, 282, 287  
Surmembrement 191, 274  
Symétrie 6, 70, 135, 273, 281, 282

## T

*Tall tale* 269, 298  
Tarot 106, 219, 221  
Tatouage 212, 213, 214, 215, 216, 290  
Tentation 232, 233, 234  
Transformation 217, 254, 267, 268, 269, 271,  
282, 283, 285, 287, 290, 295, 296, 298  
Travestissement 97, 98, 99, 104, 191  
Trompe-l'œil 19, 28, 40, 304  
baroque 13, 17, 18, 224  
carte 89, 90  
couleurs 45  
déconstruction du 165, 169, 224  
extrinsèque 165  
harmonie 19, 102, 118, 139, 159, 223, 263,  
284, 289, 296  
intrinsèque 165  
jardin 135, 138  
miniature 61, 62, 63, 64, 67, 71  
peinture 165, 166, 167  
prise de conscience du 49, 109, 117, 146,  
161, 165

## V

Vertige  
anagramme 290  
mise en abîme 62  
mise en suspension 139, 140, 142, 145  
syntaxe 69  
texte 168  
Visible 18, 19, 43, 49, 58, 65, 82, 88, 109, 145,  
146, 161, 163, 248, 282  
création 17, 19, 20, 21, 24, 27, 34, 35, 40,  
41, 46  
délimitation 180, 182  
distorsion 18, 162, 164, 172, 176, 290  
effacement 187, 189, 191, 196, 290  
illusion 36, 39, 47, 49  
reformation 248, 263, 290, 298

## W

Wit 167, 168

## Index des titres cités

### Articles

#### A

- « A new way with words? Jeanette Winterson's Post-Modernism », *I'm telling you stories' : Jeanette Winterson and the Politics of Reading* » (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998). 53-60  
Pykett, Lynn 283
- « Archéologie du regard ordinaire », *Le Monde des Livres*, 18.05.2001 : VI  
Dagen, Philippe 38
- « Arlequin dans la lune », *Arlequin et ses masques* (Dijon : Publications de l'Université de Bourgogne, 1991). 197-205  
Imbroscio, Carmelina 230
- « A Room of One's Own Books », *The Nation* 12 February 1996 : 30-31  
Jewett, Kelleher 287
- « Au nom de l'anguille : *Waterland*, de Graham Swift », *Etudes anglaises* 45.1 (1992) : 66-80  
Gallix, François 113, 158, 245
- « 'A Work to wonder at' : essence et existence du « jardin-paysage » anglais », *Etudes anglaises* 4 (2000) : 428-441  
Ogée, Frédéric 82, 118, 235

#### B

- « Bowing Down Before The Great God Entropy: postmodernisme, désir et mysticisme » : 25-49  
Regard, Frédéric 192

#### D

- « Du baroque », Séminaire XX, *Encore* (1975, Paris : Seuil, 2002). 133-148.  
Lacan, Jacques 4

#### E

- « *English Music* de Peter Ackroyd. De l'autre côté du tableau », *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 218-231  
(volume relié 1997-1998)  
Gallix, François 113
- « Et l'homme inventa l'écriture... », *Le Nouvel Observateur*, 19-25 juillet 2001 : 14  
Mari, Jean-Paul 176
- « Errances dans un archipel introuvable. Notes sur les résurgences baroques au vingtième siècle », *Figures du baroque*, Jean-Marie Benoist (ed.) (Paris : PUF Croisées, 1983). 339-364  
Guérin, Jean-Yves 7
- « 'Eve, whose eye darted contagious fire' : expressivité et impudeur dans *Written on the Body* de Jeanette Winterson », *Etudes britanniques contemporaines* 21 (2001) : 35-56  
Ganteau, Jean-Michel 88, 89, 168, 170, 171, 271, 275, 276

#### H

- « Holbein : la mort en abyme », *Onze études sur la mise en abyme* (Gent: Romanica Gandensia, 1980). 165-181  
Hallyn, Fernand 19, 49, 200

#### I

- « Iconographie du fou dans l'art et dans la vie », *La Nef des Folz – Das Narrenschiff* (Basel: Christoph Merian Verlag, 1994). 117-127

Fréchet, Georges 223, 229

## L

- « Labyrinthe et allégorèse », *Figures du baroque*, Benoist Jean-Marie (ed.) (Paris : PUF Croisées, 1983). 253-272  
Savon, Hervé 5
- « La différence », *Marges de la philosophie* (Paris : Editions de Minuit, 1972). 3-29  
Derrida, Jacques 139, 235, 236, 252, 291
- « La naissance du maniérisme et du baroque au point de vue sociologique », *Renaissance, Maniérisme, Baroque* (Paris : Vrin, 1972). 215-223
- Klaniczay, Tibor 13
- « Language and Lies: Jeanette Winterson's Experimental Modes of Narration », *Sponsored by Demons. The Art of Jeanette Winterson* (Copenhagen: Scholar's Press, 1999). 67-79  
Bom, Mette 300
- « L'art paradoxal de Jeanette Winterson », *Etudes anglaises* 2 (1997) : 183-194  
Reynier, Christine 28, 62, 101, 102, 143, 159, 162, 195, 231, 232, 254, 299
- « L'eau et la folie au Moyen Âge », *La Nef des Folz – Das Narrenschiff* (Basel: Christoph Merian Verlag, 1994). 112-116  
Fritz, Jean-Marie 224
- « Le fantastique d'en deçà », *Magazine Littéraire* 319 (1994) : 51  
Céard, Jean 60
- « Le moi est un peuple », *Magazine Littéraire* 409 (2002) : 26  
Cixous, Hélène 304
- « L'épopée d'Ezra Pound », *Le Monde des Livres*, 8 février 2002  
Pleyne, Marcellet 173
- « Le roman britannique contemporain (1980-1995). Introduction Générale et Bibliographie », *Etudes anglaises* 2 (1997) : 131-143  
Bonnerot, Luce 1
- « Le temps perverti : *The Cement Garden* de Ian McEwan », *Etudes anglaises* 51.3 (1998) : 284-296  
Pedot, Richard 154
- « Le théâtre anglais contemporain : la scène impudique », *Etudes britanniques contemporaines* 21 (2001) : 5-16  
Angel-Perez, Elisabeth 187
- « L'imaginaire baroque », Dubois Claude-Gilbert. *Magazine Littéraire* 300 (1992) : 37  
Dubois, Claude-Gilbert 95
- « Listening for the Author's Voice: 'Un-Sexing the Wintersonian Œuvre' », *Sponsored by Demons. The Art of Jeanette Winterson* (Copenhagen: Scholars' Press, 1999). 3-16  
Horskjaer Humphries, Louise 276

## M

- « Maniérisme et périodisation : quelques réflexions générales », *Renaissance, Maniérisme, Baroque* (Paris : Vrin, 1972). 43-56  
Sayce, Robert 11
- « Margaret Cavendish's Dramatic Utopias and the Politics of Gender », *Studies of English Literature* 40.2 (Spring 2000) : 339-35  
Lang Bonin, Erin 98

## N

- « Narration and Gender: The Role of the First-Person Narrator » in Jeanette Winterson's *Written on the Body* », *'I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998). 41-51  
Kauer, Ute 97, 191

## P

- « Palimpseste et pastiche génériques chez Julian Barnes », *Etudes anglaises* 50.1 (1997) : 40-52  
Guignery, Vanessa 156
- « Passion at the End of History », Helena Grice, Tim Woods (eds.) *'I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998). 61-74  
Wilson, Scott 29
- « Post-Baroque Sublime? The Case of Peter Ackroyd », *Miscelanea: A Journal of English and American Studies* 22 (2000) : 22-44  
Ganteau, Jean-Michel 6, 27
- « Pour une métafiction réaliste : la portée mimétique du roman anglais contemporain », *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 144-156  
Bernard, Catherine 247

## S

- « Second Death in Venice: Romanticism and the Compulsion to Repeat in Jeanette's Winterson's *The Passion* », *Contemporary Literature* 3 (1997) : 483-509  
Seaboyer, Judith 295
- « Sexing the Jewry », *The New Republic* 7 April 1997: 36-38  
Alter Robert 221
- « Shylock's Gender. Jewish Male Menstruation in Early Modern England », *The Review of English Studies* (1999) : 440-462  
Katz, David S. 260

## T

- « Texture du silence dans l'œuvre d'Adrienne Rich », *Etudes anglaises* 1 (1991) : 62-78  
Lemardeley-Cunci, Marie-Christine 194
- « The Invention of the Telescope », *Transactions of the American Philosophical Society* 67.4 (1977) : 5-28  
Helden (van), Albert 20, 21, 24, 33
- « *The Passion*: Storytelling, Fantasy, Desire », Helena Grice, Tim Woods (eds.), *'I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998). 103-117  
Palmer, Paulina 26
- « The Schizophrenic and Language: Surface and Depth in Lewis Carroll and Antonin Artaud », *Textual Strategies* (Ithaca: Cornell University Press, 1999). 277-295  
Harari, Josué V. 212

## V

- « Venise dans *The Passion* de Jeanette Winterson », *Etudes britanniques contemporaines* 4 (1994) : 25-37  
Reynier, Christine 218, 295
- « Visages, virages, rivages du baroque. Rives et dérives », *Figures du baroque*, Jean-Marie Benoist (ed.) (Paris : PUF Croisées, 1983). 17-42  
Pelegrin, Benito 6

## W

- « *Waterland* : une légende pour une fin de siècle », *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1996). 173-187  
Viviès, Jean 245

## Ouvrages

(NB : de par leur forte récurrence, les romans du corpus ne figurent pas dans l'index.)

### A

- A Glossary of Literary Terms*. 1957. New York: Harcourt Brace College Publishers, 1999.  
Abrams, M.H. 35
- Alice au pays des merveilles*. 1865. Paris : Gallimard, 1994.  
Carroll, Lewis 47
- Amsterdam*. London: Vintage, 1998.  
McEwan, Ian 246
- Anamorphoses*. 1984. Paris : Champs Flammarion, 1996.  
Baltrusaitis, Jurgis 164, 249, 250, 252
- An Artist of the Floating World*. London: Faber and Faber, 1986.  
Ishiguro, Kazuo 232, 244
- André Le Nôtre*. London: Batsford Ltd, 1962.  
Fox, Helen M. 120, 133, 134
- A Poetics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1988.  
Hutcheon, Linda 247
- Art Objects*. 1995. London: Vintage Books, 1997. 28, 68, 80, 117, 213, 254, 286, 287

### B

- Boating for Beginners*. 1985. London: Minerva, 1990.  
Winterson, Jeanette 16, 152

### C

- Contes. Peau d'Ane*. Paris : GF-Flammarion, 1991.  
Perrault, Charles 192
- Corpus*. Paris : Editions Métailié, 2000.  
Nancy, Jean-Luc 190, 192
- Création et Schizophrénie*. Paris : Editions Galilée, 1989.  
Oury, Jean 243, 296, 297

### D

- Dan Leno and the Lime House Golem*. London: Vintage, 1994.  
Ackroyd, Peter 244
- David Lodge : le choix de l'éloquence*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.  
Ganteau, Jean-Michel 171
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin Michel, 1997. 84
- Dictionnaire des philosophes*. Paris : Albin Michel, 1998. 229
- Dictionnaire étymologique du français*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1994. 125, 133, 207
- Die Rose*. München: Eugen Diedrichs Verlag, 1988.  
Heinz-Mohr, Gerd 84, 122, 124, 125
- Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg: Rowohlt, 1957.  
Hocke, Gustav René 12
- Du baroque*. Paris : Gallimard, 1935.  
Ors (d'), Eugenio 2, 3, 4

## E

*Encore*. 1975. Paris : Seuil, 2002.

Lacan, Jacques 4

*Encyclopédie des symboles*. Paris : Le Livre de Poche, 1996. 50, 106, 133, 145, 147, 221, 277, 280

*Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640)*. Paris : Nizet, 1973.

Maillard, Jean-François 91

## F

*Fiction et entropie* (textes réunis par Max Duperray). Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1996. 192

*Figures du baroque*, Jean-Marie Benoist (ed.). Paris : PUF Croisées, 1983. 5, 6, 7

*Figures I*. Paris : Seuil, 1966.

Genette, Gérard 93, 95, 102

*Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Genette, Gérard 74, 75

*Flaubert's Parrot*. 1984. London: Picador, 1985.

Barnes, Julian 47

*Flights for Realism*. London: Edward Arnold, 1990.

Alexander, Marguerite 174

*Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Sceats, Sarah 205, 267

*François Houtin*, Marlies Hanstein (ed.). Saarbrücken: Reha GmbH, 1996. 238

## G

*Golem*. Prague: Martin Publishing House, 1991.

Petiska, Eduard 58

*Gulliver's Travels*. 1726. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Swift, Jonathan 53, 61, 63, 67, 90, 144, 210

## H

*Hawksmoor*. 1985. London: Penguin, 1993.

Ackroyd, Peter 195

*Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1961.

Foucault, Michel 223, 224, 225, 226, 232

*Histoire du miroir*. Paris : Imago, 1994.

Melchior-Bonnet, Sabine 161

## K

*Kunstgeschichtliche Grundkenntnisse*. München: Brückmann, 1915.

Wölfflin, Heinrich 3

## I

*'I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Helena Grice / Tim Woods (eds.).

Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998. 26, 28, 97, 106, 191, 283

## L

- La Bible, Ancien Testament.* Paris : Le Livre de Poche, 1985. **119**
- La chair envisagée.* Paris : Seuil, 1988.  
Vasse, Denis **148, 280**
- L'alchimie.* Paris : PUF, Collection Que sais-je ?, 1951.  
Hutin, Serge **92, 102**
- La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon.* Paris : José Corti, 1985.  
Rousset, Jean **3, 303**
- La Nef des Folz – Das Narrenschiff.* Basel: Christoph Merian Verlag, 1994. **223, 224**
- L'anti-Œdipe.* Paris : Editions de Minuit, 1972.  
Deleuze, Gilles / Guattari, Félix **241, 242, 299, 301**
- La poésie de l'espace.* 1957. Paris : PUF, 1998  
Bachelard, Gaston **112**
- L'apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse.* Paris : Larousse-Bordas, 1998. **250**
- L'eau et les rêves.* 1942. Paris : José Corti, 1991.  
Bachelard, Gaston **79**
- Le baroque : profondeurs de l'apparence.* Paris : Larousse, 1973.  
Dubois, Claude-Gilbert **3, 4, 14**
- Le langage des géographes.* Paris : Picard, 1964.  
Dainville (de), François **90**
- Le maniérisme.* Paris : PUF, 1979.  
Dubois, Claude-Gilbert **2, 4, 205, 223, 291**
- Le pli, Leibniz et le baroque.* 1988. Paris : Les Editions de Minuit, 1997.  
Deleuze, Gilles **4, 9, 10, 11, 12, 17, 27, 113, 114, 115, 116, 148, 169**
- Le radeau de pierre.* Paris : Seuil, 1986.  
Saramago, José **144**
- Le récit spéculaire.* Paris : Seuil, 1977.  
Dällenbach, Lucien **69, 72, 73, 74, 284**
- Les encres noires au Moyen Âge (jusqu'en 1600).* Paris : Editions du CNRS, 1983.  
Zerdoun Bat-Yehouda, Monique **178, 179, 180**
- Les jardins.* Paris : Robert Laffont, 1998.  
Baridon, Michel **134**
- Les mots et les choses.* 1966. Paris : Gallimard, 2002.  
Foucault, Michel **9, 14**
- Les procédés littéraires.* Paris : 10/18, 1984.  
Dupriez, Bernard **35**
- Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse.* 1973. Paris : Seuil. 1990.  
Lacan, Jacques **187, 264**
- Les villes invisibles.* 1972. Paris : Seuil, 1974.  
Calvino, Italo **48**
- L'imaginaire de la Renaissance.* Paris : PUF, 1985.  
Dubois, Claude-Gilbert **93, 95, 105, 106, 219, 220**
- Lire l'exotisme.* Paris : Dunod, 1992.  
Moura, Jean-Marc **86**
- L'œil du texte.* Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.  
Louvel, Liliane **13, 14, 181, 182, 183, 184**
- L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.* Paris – Seattle – Tübingen:  
Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1985.  
Siguret, Françoise **163, 167, 171**
- L'œuvre de François Rabelais.* 1970. Paris : Gallimard, 1998.  
Bakhtine, Mikhail **55, 57, 209**
- Logique du sens.* Paris: Editions de Minuit, 1969.  
Deleuze, Gilles **203, 297**
- L'optique : science de la vision.* Paris : Masson et Cie, 1966.  
Ronchi, Vasco **42, 43, 45**

## M

*Marges de la philosophie.* Paris : Editions de Minuit, 1972.

Derrida, Jacques 139, 235, 236, 252, 291

*Maria Sybilla Merian: Das kleine Buch der Tropenwunder.* Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1999.

Schnack, Friedrich 279

## N

*Neo-Baroque. A Sign of the Times.* Princeton: Princeton University Press, 1992.

Calabrese, Omar 15, 294

*Nights at the Circus.* London: Vintage, 1986.

Carter, Angela 31, 32, 246

*Norton Anthology of English Literature.* London: Norton, 2000. 83

*Nostalgic Postmodernism. The Victorian Tradition and the Contemporary Novel.* Amsterdam, New York:

Rodopi, 2001.

Gutleben, Christian 6

## O

*On the Grotesque.* Princeton: Princeton University Press, 1982.

Harpham, Geoffrey 61

*Oranges Are Not the Only Fruit.* London: Pandora, 1985.

Winterson, Jeanette 16, 145, 159, 162, 286, 287

## P

*Perspective in Perspective.* London: Routledge, 1983.

Wright, Lawrence 166

*Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text.* Basingstoke: Macmillan, 2000.

Gibson, Jeremy / Wolfreys, Julian 221

*Poétique.* Paris : Le Livre de Poche, 1990.

Aristote 296

## R

*Renaissance, Maniérisme, Baroque.* Paris : Vrin, 1972. 11

*Renaissance und Barock.* München: Brückmann, 4. Auflage, 1926.

Wölfflin, Heinrich 3

*Représentations scientifiques et images poétiques en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle.* Paris : CNRS Editions, 1999.

Llasera, Margaret 19, 39, 109, 146, 166, 249, 250

## S

*Schizophrenie und Sprache. Schizophrenie und Kunst. Zur Psychologie der Dichtung und des Gestaltens.*

München: dtv, 1976.

Navratil, Leo 12, 162

*Sponsored by Demons. The Art of Jeanette Winterson.* Copenhagen: Scholars' Press, 1999. 276, 300

*Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.* New York: Harper and Row Publishers,

1967.

Panofsky, Erwin 302

## T

- Textual Strategies*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.  
Harari, Josué V. 212
- Théâtre et société en Angleterre des années 50 à nos jours*. Paris : PUF, 2001.  
Boireau, Nicole 109
- The Complete Works of William Shakespeare*. London: Regent Books, 1983. 98
- The Curious Perspective*. New Haven and London: Yale University Press, 1978.  
Gilman, Ernest B. 163, 164, 167, 168, 170, 174
- The Decorated Body*. London: Hutchinson, 1979.  
Brain, Robert 212
- The English Gardens*. London: Thames and Hudson, 1964.  
Hyans, Edward 121
- The Grottesque in English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1965.  
Clayborough, Arthur 49
- The House of Doctor Dee*. 1993. London: Penguin, 1994.  
Ackroyd, Peter 195
- The Nature of Light*. London: Heinemann, 1970.  
Ronchi, Vasco 20
- The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.  
Kubovy, Michael 21
- Therapy*. London: Penguin, 1995.  
Lodge, David 244
- The Sappho Companion*. London: Chatto and Windus, 2000.  
Reynolds, Margaret 113
- The Tightrope Walkers*. Wesport: Greenwood Press, 1974.  
Melchiori, Giorgio 142
- The World and Other Places*. London: Jonathan Cape, 1998.  
Winterson, Jeanette 102, 171
- Tulip Fever*. London: Vintage, 1999.  
Moggach, Deborah 220

## W

- Waterland*. London: Picador, 1983.  
Swift, Graham 245, 246
- When We Were Orphans*. London: Faber and Faber, 2000.  
Ishiguro, Kazuo 243

## Tableaux, gravures et eaux-fortes

### A

*A Hunt* ( vers 1468)  
Ucello, Paolo 163, 181

*Arlequin* (1917/18)  
Picasso, Pablo 229

*Autoportrait dans un miroir convexe* (1523-1524)  
Le Parmesan, Francesco 204

### B

*Bouffon et acrobate* (1905)  
Picasso, Pablo 229

### C

*8<sup>e</sup> cabane de jardinier* (1999)  
Houtin, François 237

*Cabanes de jardinier* (1999)  
Houtin, François 236

*Cœur 1 et Cœur 2* (1995)  
Houtin, François 240

### D

*Der Brillenverkäufer: der Gesichtssinn* (vers 1635)  
Rembrandt van Rijn 30

*Die Prophetin Hannah* (1631)  
Rembrandt van Rijn 36

### E

*Ein Mann mit einem Vergrößerungsglass in der rechten* (vers 1635)  
Rembrandt van Rijn 132

*Eine Frau mit einer roten Nelke in der rechten* (vers 1635)  
Rembrandt van Rijn 132

### F

*Famille des saltimbanques* (1905)  
Picasso, Pablo 229

## H

*Habits des métiers et professions* (1695)  
Larmessin (de), Nicolas **120**

*Henriette-Marie* (1632)  
van Dyck (Sir), Anthony **130**

*Homme-potager* (vers 1590)  
Arcimboldo, Giuseppe **219, 220**

## L

*La Madone au jardin clos* (1606)  
Wiericx, Jean **125**

*La Marquise Paolina Adorno Brignole-Sale* (1627)  
van Dyck (Sir), Anthony **130**

*La naissance de Vénus* (1485)  
Botticelli, Sandro **113**

*L'astronome* (1668)  
Vermeer, Jan **116**

*La tentation de saint Antoine* (vers 1470)  
Schöngauer, Martin **233**

*Le géographe* (1668)  
Vermeer, Jan **116**

*Les ambassadeurs* (1533)  
Holbein, Hans le Jeune **187, 188**

*Le modèle rouge* (1937)  
Magritte, René **65**

*Love Leading the Pilgrim* (1896-1897)  
Burne-Jones, Edward **181, 272**

## M

*Margaretha de Geer* (vers 1661)  
Rembrandt van Rijn **113**

*Mrs Arthur Goodwin* (1639)  
van Dyck (Sir), Anthony **130**

## P

*Paul en Arlequin* (1924)  
Picasso, Pablo **229**

## R

*Rose, the Royal Gardener, Presenting a Pineapple to Charles II* (1670)  
Danckerts, Henry **120**

## S

*Sappho* (non daté)  
Dolci, Carlo **113**

*Saskia als Flora* (1624, 1634-1635)  
Rembrandt van Rijn **130, 131**

*Soliman* (1619-1620)  
Callot, Jacques **110**

## T

*The Sower* (1888)  
van Gogh, Vincent **181, 183**

*Tricheur à l'as de carreau* (1635)  
La Tour (de), Georges **113**

## Pièces de théâtre

### B

*Bell in Campo* (1662)  
Cavendish, Margaret **98**

### M

*Mondo della luna* (1741)  
Goldoni, Carlo **230**

### T

*The Convent of Pleasure* (1668)  
Cavendish, Margaret **98**

*The Fair Penitent* (1703)  
Rowe, Nicholas **107**

*The Merchant of Venice* (1597)  
Shakespeare, William **97, 260**

*The Tempest* (1611)  
Shakespeare, William **105, 110**

*Twelfth Night* (1601)  
Shakespeare, William **100**

## Poèmes

### B

*Bermudas* (publié en 1681)  
Marvell, Andrew 84

### D

*Damon the Mower* (publié en 1681)  
Marvell, Andrew 85

### K

*Kubla Khan* (1797-1798)  
Coleridge, Samuel 87

### T

*The Ancient Mariner* (1797-1817)  
Coleridge, Samuel 87

*The Mower against Gardens* (publié en 1681)  
Marvell, Andrew 85

*The Nymph Complaining for the Death of Her Fawn* (publié en 1681)  
Marvell, Andrew 85

### U

*Upon Appleton House* (publié en 1681)  
Marvell, Andrew 67

## Opéra et ballet

### L

*Le chevalier à la rose* (1911)  
Strauss, Richard 154, 173, 277

*Le lac des cygnes* (1877)  
Tchaïkovsky, Piotr 143

## Emissions télévisées

### B

*Bouillon de culture*, 02.02.2001, France 2, 46

## D

*Der Spiegel der Paradoxe: Selbstbildnisse von Rembrandt van Rijn (1606-1669)*, Alain Joubert, *Arte*, 14 septembre 2002, 287

### Sites internet

Site de Jeanette Winterson

<http://www.jeanettewinterson.com> 70, 145, 185

Cours de Gilles Deleuze sur Leibniz

<http://www.webdeleuze.com> 5, 12

Interview de Linda Hutcheon par Anne-Claire Le Reste

<http://perso.wanadoo.fr/chateaubriand/hutcheon.htm> 1, 15

Interview de Jeanette Winterson par *Salon Magazine*

<http://www.salonmagazine.com> 301

Museum of Garden History de Lambeth

<http://www.museumgardenhistory.org> 136, 152

## Table des rubriques bibliographiques

Jeanette Winterson : romans, nouvelles, essais	329
Jeanette Winterson : articles	329
Jeanette Winterson : préfaces d'ouvrages	332
Articles et ouvrages sur Jeanette Winterson et son œuvre	332
Du baroque et du néo-baroque	336
Du postmodernisme et des auteurs postmodernes	339
Du visible	341
Du grotesque	342
De l'imaginaire	343
De l'art du jardin	344
Critique littéraire – méthodologie	345
Linguistique, philosophie et psychanalyse	
Théorie féministe	348
Autres	349
Ouvrages de référence	350
Sites Internet	351

## *Bibliographie*

### *Jeanette Winterson: romans, nouvelles et essais*

- Oranges Are Not the Only Fruit*. London: Pandora Press, 1985.
- Boating for Beginners*. 1985. London: Minerva, 1990.
- Passion Fruit: Romantic Fiction with a Twist*. London: Pandora Press, 1986.
- The Passion*. 1987. London: Penguin Books, 1988.
- Sexing the Cherry*. 1989. London: Vintage International, 1991.
- Written on the Body*. 1992. London: Vintage, 1993.
- Great Moments in Aviation*. London: Vintage Books, 1994.
- Art and Lies*. 1994. London: Vintage International, 1996.
- Art Objects*. 1995. London: Vintage Books, 1997.
- Gut Symmetries*. Toronto: Knopf, 1997.
- The World and Other Places*. London: Jonathan Cape, 1998.
- The PowerBook*. London: Jonathan Cape, 2000.
- The King of Capri*. London: Bloomsbury Children's Books, 2003.
- Lighthousekeeping*. London: Fourth Estate. A paraître en mai 2004.

### *Jeanette Winterson: articles*

- Winterson, Jeanette. "All Teeth and Smiles." *The New Statesman and Society* 22 (1989) 29 : 32-33.
- \_\_\_\_\_. "Tough Girls Don't Dream." *The New Yorker* 74 (1998) 16 : 70.
- \_\_\_\_\_. "Dramas." *The Guardian* November 2002.
- \_\_\_\_\_. "What is art for?" *The Guardian* November 2002.

- \_\_\_\_\_ . "The Countryside Debate." *The Guardian* 16 September 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Big Girl 007." *The Guardian* 13 September 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Joy of Sex." *The Guardian* 23 August 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Holidays." *The Guardian* 9 August 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Sven." *The Guardian* 26 July 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Working Women." *The Guardian* 5 July 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Tennis." *The Guardian* 28 June 2002.
- \_\_\_\_\_ . "House Moves." *The Guardian* 11 June 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Finance." *The Guardian* 5 May 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Lesbian." *The Guardian* 9 April 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Weddings." *The Guardian* 23 April 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Nature Nurture." *The Guardian* 26 March 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Mothers." *The Guardian* 12 March 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Fat." *The Guardian* 26 February 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Marriages." *The Guardian* 12 February 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Gay Marriages." *The Guardian* 29 January 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Women Priests." *The Guardian* 15 January 2002.
- \_\_\_\_\_ . "Scooters." *The Guardian* 11 December 2001.
- \_\_\_\_\_ . "Mary Whitehouse." *The Guardian* 27 November 2001.
- \_\_\_\_\_ . "New Column." *The Guardian* 13 November 2001.
- \_\_\_\_\_ . "Out of Space." *The Guardian* 30 October 2001.
- \_\_\_\_\_ . "Pain." *The Guardian* 16 October 2001.
- \_\_\_\_\_ . "Twin Towers." *The Guardian* 18 September 2001.
- \_\_\_\_\_ . "PC Bluestone." *The Guardian* 11 September 2001.

- \_\_\_\_\_. "Women." *The Guardian* 21 August 2001.
- \_\_\_\_\_. "Doris Lessing." *The Guardian* 15 August 2001.
- \_\_\_\_\_. "Swimwear." *The Guardian* 7 August 2001.
- \_\_\_\_\_. "Joan Collins." *The Guardian* 24 July 2001.
- \_\_\_\_\_. "Partnership Laws." *The Guardian* 10 July 2001.
- \_\_\_\_\_. "Baby Ethics." *The Guardian* 26 June 2001.
- \_\_\_\_\_. "Ann Widdecombe." *The Guardian* 12 June 2001.
- \_\_\_\_\_. "Girl Power." *The Guardian* 29 May 2001.
- \_\_\_\_\_. "Why are women so obsessed with their breasts?" *The Guardian* 1 May  
2001.
- \_\_\_\_\_. "Short Arms." *The Guardian* 17 April 2001.
- \_\_\_\_\_. "Child Porn Piece." *The Guardian* 22 March 2001.
- \_\_\_\_\_. "Why women hold the key to solving the farming crisis?" *The Guardian*  
6 March 2001.
- \_\_\_\_\_. "Ali Smith." *The Times* 25 April 2003.
- \_\_\_\_\_. "The Big Read." *The Times* 12 April 2003.
- \_\_\_\_\_. "Italo Calvino." *The Times* 17 December 2002.
- \_\_\_\_\_. "Alice Oswald: Dart." *The Times* 27 July 2002.
- \_\_\_\_\_. "God – sorry – Alexander Waugh: God – A biography." *The Times* 28  
February 2002.
- \_\_\_\_\_. "Dennis Severs: 18 Folgate Street, The Tale of a House in  
Spitalfields." *The Times* 17 November 2001.
- \_\_\_\_\_. "Richard Holloway: Doubts and Loves." *The Times* 19 September 2001.
- \_\_\_\_\_. "Victoria Beckham. Why is Posh so angry?" *The Times* 14  
September 2001.
- \_\_\_\_\_. "Margaret Visser: The Geometry of Love." *The Times* 27 February 27,  
2001.

## *Jeanette Winterson: préfaces d'ouvrages*

Reynolds, Margaret (ed.). *Erotica*. London: Pandora Press, 1990. xix-xxiii.

Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Oxford: Oxford University Press, 1999. v-xii.

## *Articles et ouvrages sur Jeanette Winterson et son œuvre*

**Allen, Carolyn.** *Following Djuna: Women Lovers and the Erotics of Loss (Theories of Representation and Difference)*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

**Allison, Dorothy.** "Oranges to Cherries: Jeanette Winterson Harvests the Crop." *Lambda Book Report* 2.6 (1990) : 26.

**Alter, Robert.** "Sexing the Jewry." *The New Republic* 216.14 (1997) : 36-38.

**Annan, Gabriele.** "Devil in the Flesh." *The New York Review of Books* 40.5 (1993) : 22-23.

**Asenio-Arostegui, Mar.** "Subversion of Sexual Identity in Jeanette Winterson's *The Passion*." *Gender Ideology: Essays on Theory, Fiction and Film*. Chantal Cornut-Gentille D'Arcy, Jose Angel Garcia Landa (eds.) Amsterdam, 1996. 281-295.

**Asenio-Arostegui, Mar.** "Written Narration versus Oral Storytelling in Jeanette Winterson's *The Passion*." *Actas del XVIII Congreso de AEDEAN*, Universidad de Alcala, Servicio de Publicaciones, 1994. 459-464.

**Bayley, Hilary.** "Women of the world." *The Guardian* 12 June 1987.

**Bawer, Bruce.** "Sexing the Cosmos." *The New York Times Book Review* 11 May 1997 : 17.

**Bengtson, Helene, Borch, Marianne, Maagaard, Cindie** (eds.). *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*, Copenhagen: Scholars' Press, 1999.

**Bernard, Catherine.** « *Sexing the Cherry* de Jeanette Winterson: des mondes suspendus. » *Tropismes*. Paris: Université de Paris X, 1995.

\_\_\_\_\_. "A Certain Hermeneutic Slant: Sublime Allegories in Contemporary English Fiction." *Contemporary Literature*, 1996 : 164-183.

**Bom, Mette.** « Language and Lies: Jeanette Winterson's Experimental Modes of Narration. » *Sponsored by Demons. The art of Jeanette Winterson*. Copenhagen: Scholar's Press, 1999. 67-79.

- Carter, Keryn.** "The Consuming Fruit: Oranges, Demons and Daughters." *Critique* 40.1 : 15-22.
- Courcelles, Dominique (de).** *Littérature et exotisme: XVI<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles* Conférences réunies par Dominique de Courcelle. Paris : Ecole des Chartes, 1997.
- Dieckman, Katherine.** "An Ego as Big as the Ritz." *Village Voice Literary Supplement* 40.15 (1995) : 10.
- Doan, Laura.** "Jeanette Winterson's Sexing the Postmodern." *The Lesbian Postmodern*. Laura Doan (ed.). New York: Columbia UP, 1994.137-155.
- Dougary, Ginny.** "Truth or Dare." *The London Times* January 1997: 9-11.
- Duchêne, Anne.** "After Marengo." *The Times Literary Supplement* 26 June 1987.
- Fau, Hélène.** "The Illusion of the Shell-Formed Microcosm in the Novels of Jeanette Winterson." *Etudes britanniques contemporaines* 23 (2002) : 91-98.  
 \_\_\_\_\_ . « A la recherche du correct dans *Sexing the Cherry* de Jeanette Winterson : monstration obscène et inhibition décente ? » *Etudes britanniques contemporaines* 24 (2003), à paraître.
- Filter, Cornelia.** « Die einsame Wölfin. » *Emma* 1 (1994) : 18.
- Freeman, Beth.** "Oranges Are Not the Only Fruit." *Off Our Backs* 19.3 (1989) : 21.
- Ganteau, Jean-Michel.** « "Eve, whose eye darted contagious fire": expressivité et impudeur dans *Written on the Body* de Jeanette Winterson. » *Etudes britanniques contemporaines* 21 (2001) : 35-56.
- Gerrard, Nicci.** "The Ultimate Self-Produced Woman." *The London Observer* 5 June 1994 : 7.  
 \_\_\_\_\_ . "Cold Blast of Winterson at the Door." *The London Observer* 3 June 1994: 11.
- Holcomb, Shannon.** "Gut Symmetries." *Lambda Book Report* 6.3 (1997): 32.
- Horskjaer Humphries, Louise.** "Listening for the Author's Voice: 'Un-Sexing the Wintersonian Œuvre'." *Sponsored by Demons. The Art of Jeanette Winterson* Copenhagen: Scholars' Press, 1999. 3-16.
- Innes, Charlotte.** "Whither Winterson?" *Lambda Book Report* 4.11 (1995) :17.
- Jewett, Kelleher.** "A Room of One's Own Books." *The Nation* 262.6 (1996) : 30-31.
- Joyce, Elisabeth.** "Memory and Oblivion: The Historical Fiction of Rikki Ducornet, Jeanette Winterson and Susan Daitch." *Electronic Book Review* 3 (Fall 1996).
- Kauer, Ute.** "Narration and Gender: The Role of the First-Person Narrator. Jeanette

- Winterson's *Written on the Body*." Grice, Helena, Woods, Tim (eds.) *I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998. 41-51.
- Kutzer, Daphne M.** "The Cartography of Passion: Cixous, Wittig and Winterson." *Renaming the Landscapes*. Kleist, Jürgen, Butterfield, Bruce A. (eds.). New York, 1994. 133-145.
- Maassen, Irmgard.** "Fantasy und Feminismus: Jeanette Wintersons Romane und die weibliche Postmoderne." *Hard Times* 50 (1993) : 56-62.
- Mackay, Shena.** "The Exotic Fruits of Time." *The Times Literary Supplement* 15-21 September 1989 : 1006 (volume relié).
- Mars-Jones, Adam.** "From Oranges to a Lemon." *The Observer Review* 5 January 1997 : 15.
- Maxwell, Kenneth.** "The Road to Kisses." *The New York Review of Books* 63.14 (September 1996) : 23-25.
- Merle, Rubin.** "The True Nature of Art and the Audience It Needs." *The Christian Science Monitor* 88.62 (1996) : 17.
- Mintz, Sidney.** "Mobile Menus." *The Times Literary Supplement* (August 1997) : 36.
- Moore, Lisa.** "Teledildonics: Virtual Lesbians in the Fiction of Jeanette Winterson." *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. Grosz, Elisabeth, Probyn, Elspeth (eds.) London: Routledge, 1995. 104-127.
- Oates, Joyce Carol.** "Deep in the Forest of Aeros." *The Times Literary Supplement* 26 June 1998 : 26.
- Onega, Susana.** "*The Passion*: Jeanette Winterson's Uncanny Mirror of Ink." *Miscelanea: A Journal of English and American Studies* 14 (1993) : 1-17.
- O'Rourke, Rebecca.** "Fingers in the Fruit Basket: A Feminist Reading of Jeanette Winterson's *Oranges Are Not the Only Fruit*." Sellers, Susan (ed.). *Feminist Criticism. Theory and Practice*. New York, 1991. 57-69.
- Paddock, Christopher.** "*Gut Symmetries*." *The Review of Contemporary Fiction* 17.3 (1997) : 225-226.
- Pearce, Lynne.** "Written on Tablets of Stone?: Roland Barthes, Jeanette Winterson and the Discourse of Romantic Love." *Volcanoes and Pearl Divers: Essays in Lesbian Feminist Studies*. London: Onlywomen Press, 1995.
- Pykett, Lynn.** "A new way with words? Jeanette Winterson's Post-Modernism." *I'm*

*telling you stories' : Jeanette Winterson and the Politics of Reading.* Grice, Helena, Woods, Tim. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1998. 53-60.

**Pressler, Christophe.** *So Far, so Linear: Responses to the Work of Jeanette Winterson.* London: Paupers' Press, 1997.

**Reed-Morrison, Laura.** "Brief Reviews: *Written on the Body.*" *The Chicago Review*, 40.4 (1994) : 101-105.

**Reynier, Christine.** « L'art paradoxal de Jeanette Winterson. » *Etudes anglaises* 50 (1997) : 83-94.

\_\_\_\_\_. « Venise dans *The Passion* de Jeanette Winterson. » *Etudes britanniques contemporaines* 4 (1994) <<http://perso.worldonline.fr/ebc>>.

**Reynolds, Margaret.** *Winterson, Jeanette.* London: Northcote House Publishers, 1998.

**Rérolle, Raphaëlle.** « Virus de l'amour. » *Le Monde des Livres* 1er mars 2002.

**Rimpau, Ina.** "*The World and Other Places.*" *The Library Journal* 124.1 (1999) : 163.

**Rocco, Fiametta.** "Winterson's Discontent." *Vanity Fair* 58.2 (1995) : 112.

**Sage, Lorna.** "Weightlessness and the Banana." *The Observer* 10 September 1969.

**Seaboyer, Judith.** "Second Death in Venice: Romanticism and the Compulsion to Repeat in Jeanette Winterson's *The Passion.*" *Contemporary Literature* 38.3 (1997) : 483-509.

**Seaman, Donna.** "*The World and Other Places.*" *The Booklist* 95.11 (1999) : 963.

**Selway, Jennifer.** "Tasting the Sweet Fruits of Success." *The Observer* 3 September 1989 : 45.

**Shepard, Jim.** "Loss is the Measure of Love." *The New York Times Book Review* 142 (1993) : 10.

**Shrimpton, Nicholas.** "Emperors and Mermaids." *The Observer* 14 June 1987 : 23.

**Stewart, Lucretia.** "No, No Jeanette." *Harper's Bazaar* February 1993 : 74.

**Turner, Jenny.** "A Tulip and Two Bulbs." *London Review of Books* 7 September 2000.

**Woods, Tim, Grice, Helena (eds.).** *I'm telling you stories'. Jeanette Winterson and the Politics of Reading,* London: Rodopi, 1998.

## *Du baroque et du néo-baroque*

- Actes du XI<sup>e</sup> stage international de Tours. *Renaissance, Maniérisme, Baroque*. Paris : Vrin, 1972.
- Adam, Antoine.** *Les libertins au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Collection Le vrai savoir, 1964.
- Allen, Suzanne.** « Petit traité du nœud. » *Figures du Baroque*. Colloque de Cerisy dirigé par Jean-Marie Benoist. Paris : PUF Croisées, 1983. 183-253.
- Anceschi, Luciano.** *The Idea of the Baroque*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1984.
- Anzieu, Didier.** *Le moi-peau*. Paris : Dunod Bordas (Psychismes), 1985.
- Batiffol, Louis (et al.).** *Les grands salons littéraires (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Paris : Payot, 1928.
- Benjamin, Walter.** *Origine du drame baroque*. Paris : Flammarion, 1963.
- Benoist, Jean-Marie (ed.).** *Figures du baroque*. Colloque de Cerisy. Paris : PUF Croisées, 1983.
- Bertrand, Dominique.** *La littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Dunot, 1997.
- Boone, Danièle.** *L'art baroque*. Neuchâtel : Editions Ides et Calendes, 1988.
- Bray, René.** *La préciosité*. Paris : Albin Michel, 1948.  
\_\_\_\_\_. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris : Nizet, 1966.
- Buci-Glucksmann, Christine.** *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*. Paris : Editions Galilée, 1984.  
\_\_\_\_\_. *La folie du Voir. De l'esthétique baroque*. Paris : Editions Galilée, 1986.  
\_\_\_\_\_. *Tragique de l'ombre. Shakespeare et le maniérisme*. Paris : Editions Galilée, 1990.  
\_\_\_\_\_. *L'enjeu du beau. Musique et passion*. Paris : Editions Galilée, 1992.
- Calabrese, Omar.** *Neo-Baroque. A Sign of The Times*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Carpentier, Alejo.** *Concert baroque*. Paris : Gallimard, 1976.
- Cavendish, Margaret.** *Le monde glorieux*. Traduit et préfacé par Lise Cottegnies. Paris : Corti, 1999.
- Chantalat, Claude.** *A la recherche du goût classique*. Paris : Klincksieck, 1992.

- Charpentrat, Pierre.** *Le mirage baroque*. Paris : Editions de Minuit, 1967.
- Collinet, Jean-Pierre, Serroy, Jean.** *Romanciers et conteurs du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Ophrys, 1976.
- Cottat, Alain.** *La société ludique*. Paris : Grasset, 1980.
- Damisch, Hubert.** *Théorie du nuage*. Paris : Seuil, 1972.
- Dens, Jean-Pierre.** *L'honnête homme et la critique du goût*. (Esthétique et société au XVII<sup>e</sup> siècle). Lexington, Ky.: French Forum Publications, 1981.
- Deleuze, Gilles.** *Le pli, Leibniz et le Baroque*. Paris : Editions de Minuit, 1988.
- Deloffre, Frédéric.** *Langue. Littérature du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris : SEDES, 1990.
- Dubois, Claude-Gilbert.** *Le baroque. Profondeurs de l'apparence*. Paris : Larousse, 1973.  
 \_\_\_\_\_ . *Le maniérisme*. Paris : PUF, 1979.  
 \_\_\_\_\_ . *L'imaginaire de la Renaissance*. Paris : PUF, 1985.  
 \_\_\_\_\_ . « L'imaginaire baroque. » *Magazine Littéraire* 300 (1992) : 37.
- Farge, Arlette.** *Le vol d'aliments à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Plon, 1974.
- Foster Jones, Richard.** *The Seventeenth Century. Studies in the History of English Thought and Literature from Bacon to Pope*. London: Oxford University Press, 1951.
- Guérin, Jean-Yves.** « Errances dans un archipel introuvable. Notes sur les résurgences baroques au vingtième siècle. » *Figures du baroque*, Jean-Marie Benoist (ed.). Paris : PUF Croisées, 1983. 339-364.
- Henriot, Emile.** *Courrier littéraire XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Albin Michel, 1959.
- Imbroscio, Carmelina.** « Arlequin dans la lune. » *Arlequin et ses masques*. Dijon : Publications de l'Université de Bourgogne, 1991. 197-205.
- Katz, David S.** "Shylock's Gender. Jewish Male Menstruation in Early Modern England." *The Review of English Studies* (1999) : 440-462.
- Klaniczay, Tibor.** « La naissance du maniérisme et du baroque au point de vue sociologique. » *Renaissance, Maniérisme, Baroque*. Paris : Vrin, 1972. 215-223.
- Lang Bonin, Erin.** "Margaret Cavendish's Dramatic Utopias and the Politics of Gender." *Studies of English Literature (SEL)* 40.2 (Spring 2000) : 339-353.
- Lathuillère, Roger.** *La préciosité*. Etude historique et linguistique. Tome 1. Position du problème - Les origines. Genève : Droz, 1966.
- Levet, Maurice.** *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : PUF, 1981.

- Lévi-Strauss, Claude.** *Le cru et le cuit.* Paris : Plon, 1964.  
 \_\_\_\_\_ . *Du miel aux cendres.* Paris : Plon, 1967.
- Ley (de), Herbert.** *Le jeu classique. Jeu et théorie des jeux au Grand siècle.* Paris: Biblio 17 (39), 1988.
- Livet, Charles.** *Précieux et précieuses.* Paris : Welter, 1895.
- Lyle, Joseph.** "Architecture and Idolatry in *Paradise Lost*." *Studies of English Literature (SEL)* 40.1 (Winter 2000) : 139-155.
- Maillard, Jean-François.** *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640).* Paris : Nizet, 1973.
- Martin, John Rupert.** *Baroque.* London: Lane, 1977.
- Melchior-Bonnet, Sabine.** *Histoire du miroir.* Paris : Imago, 1994.
- Ors (d'), Eugenio.** *Du baroque.* Paris : Gallimard, 1935.
- Pelegrin, Benito.** « Visages, virages, rivages du baroque. Rives et dérives. » *Figures du baroque*, Benoist Jean-Marie (ed.). Paris : PUF Croisées, 1983. 17-42.
- Perrot, Jean.** *Art baroque, Art d'enfance.* Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1991.
- Rojat, Paul-Henry.** *Littérature baroque et littérature classique au XVII<sup>e</sup> siècle.* Paris : Ellipses, 1996.
- Rousset, Jean.** *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon.* Paris : José Corti, 1985.
- Savon, Hervé.** « Labyrinthe et allégorèse. » *Figures du baroque*, Benoist Jean-Marie (ed.). Paris : PUF Croisées, 1983. 253-272.
- Sayce, Robert.** « Maniérisme et périodisation : quelques réflexions générales. » *Renaissance, Maniérisme, Baroque.* Paris : Vrin, 1972. 43-56.
- Souiller, Didier.** *La littérature baroque en Europe.* Paris : PUF, 1988.
- Sterick, Philip.** "Miniaturization in the XVIIIth century English Literature." *University of Toronto Quaterly*, Toronto: University of Toronto Press, 38 (1969) : 159-173.
- Sypher, Wylie.** "Baroque Afterpiece: The Picturesque." *Gazette des Beaux-Arts* 27 (1945) : 39-58.
- Swift, Jonathan.** *Gulliver's Travels.* Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Tapié, Victor L.** *Baroque et clacissisme.* Paris : Le Livre de Poche, 1980.

**Thomas, Gerald.** *The Tall Tale and Philippe d'Alcricpe*. St. John's Department of Folklore, Memorial University of Newfoundland, 1977.

**Todorov, Tzetan.** *Le jardin imparfait*. La pensée humaniste en France. Paris : Grasset, 1998.

**Wall, Cynthia.** *The Literary and Cultural Spaces of Restoration London*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

**Wölfflin, Heinrich.** *Renaissance und Barock*. München: Brückmann, 1926.

\_\_\_\_\_. *Kunstgeschichtliche Grundkenntnisse*. München: Brückmann, 1915.

## *Du postmodernisme et des auteurs postmodernes*

**Alexander, Marguerite.** *Flights for Realism*. London: Edward Arnold, 1990.

**Ackroyd, Peter.** *Dan Leno and the Lime House Golem*. London: Vintage, 1994.

\_\_\_\_\_. *English Music*. London: Hamish Hamilton, 1992.

\_\_\_\_\_. *The House of Doctor Dee*. 1993. London: Penguin, 1994.

\_\_\_\_\_. *Hawksmoor*. 1985. London: Penguin, 1993.

**Barnes, Julian.** *Flaubert's Parrot*. 1984. London: Picador, 1985.

**Bernard, Catherine.** « Pour une métafiction réaliste : la portée mimétique du roman anglais contemporain. » *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 144-156.

\_\_\_\_\_. « Peter Ackroyd, entre plagiat et élégie. » *Etudes britanniques contemporaines* 5 (1994) : 13-22.

**Bonnerot, Luce.** « Le roman britannique contemporain (1980-1995). Introduction Générale et Bibliographie. » *Etudes anglaises* 2 (1997) : 131-143.

**Carter, Angela.** *Nights at the Circus*. London: Vintage, 1986.

**Eagleton, Terry.** *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

**Gallix, François.** « Au nom de l'anguille : *Waterland*, de Graham Swift. » *Etudes anglaises* 45.1 (1992) : 66-80.

\_\_\_\_\_. « *English Music* de Peter Ackroyd. De l'autre côté du tableau. » *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 218-231.

**Ganteau, Jean-Michel.** *David Lodge : le choix de l'éloquence*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

**Gibson, Jeremy, Wolfreys, Julian.** *Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text*. Basingstoke: Macmillan, 2000.

- Guignery, Vanessa.** « Palimpseste et pastiche génériques chez Julian Barnes. » *Etudes anglaises* 50.1 (1997) : 40-52.
- Gutleben, Christian.** *Nostalgic Postmodernism. The Victorian Tradition and the Contemporary Novel.* Amsterdam, New York: Rodopi, 2001.
- Haffaden, John.** *Novelists in Interview.* London: Methuen, 1985.
- Hutcheon, Linda.** *A Poetics of Postmodernism.* New York and London: Routledge, 1988.  
 \_\_\_\_\_ . *A Theory of Parody.* London: Methuen, 1985.  
 \_\_\_\_\_ . *Narcissistic Narrative.* Waterloo, Canada: Wilfrid Larier University Press, 1980.
- Ishiguro, Kazuo.** *When We Were Orphans.* London: Faber and Faber, 2000.  
 \_\_\_\_\_ . *An Artist of the Floating World.* London: Faber and Faber, 1986.
- Kroker, Arthur, Cook, David.** *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper Aesthetics.* London: Macmillan, 1988.
- Lodge, David.** *Therapy.* London: Penguin, 1995.
- Lyotard, Jean-François.** *La condition postmoderne.* 1979, Paris : Les Editions de Minuit, 2002.
- McEwan, Ian.** *Amsterdam.* London: Vintage, 1998.
- Melchiori, Giorgio.** *The Tightrope Walkers.* Wesport: Greenwood Press, 1974.
- Moggach, Deborah.** *Tulip Fever.* London: Vintage, 1999.
- Pedot, Richard.** « Le temps perverti : *The Cement Garden* de Ian McEwan. » *Etudes anglaises* 3 (1998): 284-296.
- Regard, Frédéric.** “Bowling Down Before The Great God Entropy.” *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise.* Aix-en-Provence : Publications de l’Université de Provence, 1996. 25-49.
- Sceats, Sarah.** *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women’s Fiction.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Swift, Graham.** *Waterland.* London: Picador, 1983.
- Viviès, Jean.** « *Waterland* : une légende pour une fin de siècle. » *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise.* Aix-en-Provence : Publications de l’Université de Provence, 1996. 173-187.

## *Du visible*

- Angel-Perez, Elisabeth.** « Le théâtre anglais contemporain : la scène impudique. » *Etudes britanniques contemporaines* 21 (2001) : 5-16.
- Baltrusaitis, Jurgis.** *Aberrations. Les perspectives dépravées – I.* 1983. Paris : Champs Flammarion, 1995.  
\_\_\_\_\_. *Anamorphoses. Les perspectives dépravées – II.* 1984. Paris : Champs Flammarion, 1996.
- Baudrillard, Jean.** *Fatal Strategies.* London: Pluto Press, 1990.
- Calder, Nigel.** *Das Geheimnis der Kometen.* München: Heyne Bücher, 1985.
- Dachez, Hélène.** « Jeux et enjeux du regard : voyeurisme et exhibitionnisme dans *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749) de John Cleland. » *Etudes anglaises* 3 (2001) : 259-261.
- Gilman, Ernest B.** *The Curious Perspective.* New Haven and London: Yale University Press, 1978.
- Hallyn, Fernand.** « Holbein : La mort en abyme. » *Romanica Gandensia. Onze études sur la mise en abyme.* Gent : 1980. 165-181.
- Hervey, Mary F.** *Holbein's Ambassadors. The Picture and the Men.* London: George Bell and Sons, 1900.
- Kubovy, Michael.** *The Psychology of Perspective and Renaissance Art.* Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Lemardeley-Cunci, Marie-Christine.** « Texture du silence dans l'œuvre d'Adrienne Rich. » *Etudes anglaises* 1 (1991) : 61-78.
- Louvel, Liliane.** *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise.* Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998.
- Mari, Jean-Paul.** « Et l'homme inventa l'écriture... » *Le Nouvel Observateur*, 19-25 juillet 2001 : 14.
- Nicolson, Marjorie.** "Milton and the Telescope." *A Journal of English Literary History (ELH)*. Baltimore: The Tudor and Stuart Club (The John Hopkins University), 2.1 (April 1935) : 1-32.
- Ronchi, Vasco.** *L'optique, science de la vision.* Paris : Masson et Cie, 1966.  
\_\_\_\_\_. *Histoire de la lumière.* Paris : Armand Colin, 1956.  
\_\_\_\_\_. *The Nature of Light.* London: Heinemann, 1970.

- Rousselot, Philippe.** *Les comètes.* Ottawa : Editions Broquet, 1996.
- Siguret, Françoise.** *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.* Paris – Seattle – Tübingen: Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1985.
- Van Helden, Albert.** "The Invention of the Telescope." *Transactions of the American Philosophical Society.* Philadelphia: The American Philosophical Society, 67.4 (1977) : 5-28.
- Wright, Lawrence.** *Perspective in Perspective.* London: Routledge, 1983.
- Zerdoun Bat-Yehouda, Monique.** *Les encres noires au Moyen Âge.* Paris : Editions du CNRS, 1983.

## *Du grotesque*

- Bakhtine Mikhaïl.** *L'œuvre de François Rabelais.* Paris : Gallimard, 1970.
- Brain, Robert.** *The Decorated Body.* London: Hutchinson, 1979.
- Breut, Michèle.** *Le haut et le bas.* Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Céard, Jean.** « Le fantastique d'en deçà. » *Magazine Littéraire* 319 (1994) : 51.
- Clayborough, Arthur.** *The Grotesque in English Literature.* Oxford: Clarendon Press, 1965.
- Donaldson, Ian.** *The World Upside Down.* Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Girard, Didier.** « De la cochonnerie chez Irvine Welsh. » *Etudes britanniques contemporaines* 21 (2001) : 17-34.
- Harpham, Geoffrey.** *On the Grotesque.* Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Kayser, Wolfgang.** *The Grotesque in Art and Literature.* Trans. Ulrich Weisstein, Bloomington: Indiana University Press, 1963.
- Massingham, Harold John.** *Fee, Fi, Fo, Fum or the Giants of England.* London: Kegan, Paul, Trench, Trubner, 1926.
- O'Donnell, Georgene.** *Miniaturia: The World of Tiny Things.* Chicago: Lightner Publishing Co., 1943.
- Petiska, Eduard.** *Golem.* Prague: Martin Publishing House, 1991.
- Pillard, Guy-Edouard.** *Le vrai Gargantua. Mythologie d'un géant.* Paris : Editions Imago,

1987.

**Rabelais, François.** *Gargantua*. Paris : Pocket, 1998.  
\_\_\_\_\_. *Pantagruel*. Paris : Pocket, 1998.

**Rhodes, Neil.** *Elizabethan Grotesque*. London: Routledge, 1980.

## *De l'imaginaire*

*Arlequin et ses masques*. Actes du Colloque franco-italien de Dijon. 5-7 septembre 1991.  
Baridon, Michel, Jonard, Norbert (eds.). Dijon : Publications de l'Université de  
Bourgogne, 1991.

**Bachelard, Gaston.** *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957.

**Bornaz Baccar, Alia.** *La mer, source de création littéraire en France au XVII<sup>e</sup> siècle (1640-1671)*, Paris : Biblio 17, 1991.

**Brant, Sebastian.** *La Nef des Folz – Das Narrenschiff* (500<sup>e</sup> anniversaire de). Basel:  
Christoph Merian Verlag, 1994.

**Brett, R. L.** *Fancy and Imagination*. London: Methuen, 1969.

Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la  
Littérature. *Géographie imaginaire*. Université de Bordeaux : Bordeaux, 1995.

**Coburn, Kathleen.** *The Self Conscious Imagination*. London: Oxford University Press,  
1974.

\_\_\_\_\_. (ed.) *Inquiring Spirit*. Toronto: Toronto University Press, 1979.

*Commedia dell'arte*. Saarland Museum Saarbrücken. Ausstellungskatalog. Saarbrücken,  
1978.

**Dainville, François (de).** *Le langage des géographes*. Paris : Picard, 1964.

**Figuier, Louis.** *L'alchimie et les alchimistes*. Paris : Denoël, 1970.

**Foucault, Michel.** *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1961.

**Fréchet, Georges.** « Iconographie du fou dans l'art et dans la vie. » *La Nef des Folz – Das  
Narrenschiff*. Basel: Christoph Merian Verlag, 1994. 117-127.

**Fritz, Jean-Marie.** « L'eau et la folie au Moyen Âge. » *La Nef des Folz – Das  
Narrenschiff*. Basel: Christoph Merian Verlag, 1994. 112-116.

**Hutin, Serge.** *L'alchimie*. Collection Que sais-je ? Paris : PUF, 1951.

- Jaskolski, Helmut.** *Das Labyrinth*. Stuttgart: Kreuz, 1994.
- Kennedy, Wilma L.** *The English Heritage of Coleridge of Bristol 1798*. New Haven: Yale University Press, 1947.
- Llasera, Margaret.** *Représentations scientifiques et images poétiques en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : CNRS Editions, 1999.
- Moura, Jean-Marc.** *Lire l'exotisme*. Paris : Dunod, 1992.
- Panofsky, Erwin.** *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper and Row Publishers, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. 1924, Berlin: Verlag Bruno Hessling, 1960.
- Porter, Katherine Anne.** *Ship of Fools*. London: Secker and Warburg, 1962.
- Mumford, Lewis.** *The Story of Utopias*. 1966.
- \_\_\_\_\_. *The City in History*. London: Sucker & Warburg, 1961.
- Nicoll, Allardyce.** *The World of Arlequin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.
- Saint-Clair, William.** *Lord Elgin and the Marbles*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Trousson, Raymond.** *Voyages aux pays de nulle part*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 1975.
- Vasse, Denis.** *La chair envisagée*. Paris : Seuil, 1988.

## *De l'art du jardin*

- Baltrusaitis, Jurgis.** *Le Moyen Âge fantastique*. Paris : Colin, 1955.
- Baridon, Michel.** *Les jardins*. Paris : Robert Laffon, 1998.
- Comito, Terry.** *The Idea of the Garden in the Renaissance*. Hassocks: The Harvester Press Limited, 1979.
- Cosgrove, Denis.** *The Palladian Landscape: Geographical Change and its Cultural Representations in Sixteenth-Century Italy*. University Park: Pennsylvania State UP, 1993.
- Dixon Hunt, John, Willis, Peter (eds.)**. *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1975.
- \_\_\_\_\_. *The Italian Garden*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- Fox, Helen M.** *André Le Nôtre*. London: Batsford Ltd, 1962.
- Hanstein, Marlies** (ed.) *François Houtin*. Saarbrücken: Reha GmbH, 1996.
- Heinz-Mohr, Gerd.** *Die Rose*. München: Eugen Diederichs Verlag, 1988.
- Hyans, Edward.** *The English Garden*. London: Thames and Hudson, 1964.
- Jäger, August.** *Rosenlexikon*. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1970.
- Manning, John.** *The Emblem*. London: Reaktion Books Ltd, 2002.
- Ogée, Frédéric.** « "A Work to wonder at": essence et existence du « jardin-paysage » anglais. » *Etudes anglaises* 53.4 (2000) : 428-441.
- Rydén, Mats.** *The English Plant Names in The Grete Herball (1526)*. *Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in English LXI*. Uppsala: Almqvist and Wiskell, 1984.
- Schnack, Friedrich.** *Maria Sybilla Merian: Das kleine Buch der Tropenwunder*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1999.
- Seward, Barbara.** *The Symbolic Rose*. New York: Columbia University Press, 1960.
- Stewart, Stanley.** *The Enclosed Garden. The Tradition and the Image in Seventeenth-Century Poetry*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1966.
- Waterhouse, Ellis.** *The Dictionary of XVIth and XVIIth century British Painters*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1988.
- Wither, George.** *A Collection of Emblemes. Ancient and Moderne*. 1635.  
Réédité par the University of South Carolina Press (Columbia), 1975.

## *Critique littéraire - Méthodologie*

### *Linguistique, philosophie et psychanalyse*

- Aristote.** *Poétique*. Paris : Le Livre de Poche, 1995.
- Bachelard, Gaston.** *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1991.
- Bakhtine, Mikhaïl.** *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.  
\_\_\_\_\_. *Problèmes de la poétique de Dostoïevsky*. Paris : L'Âge d'Homme, 1997.

- Barthes, Roland.** *Le degré zéro de l'écriture.* Paris: Seuil, 1972.  
 \_\_\_\_\_ . *Mythologies.* Paris : Seuil, 1957.
- Breuer, Joseph, Freud, Sigmund.** "Studies on Hysteria." Vol. 2 of *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* Trans. James Strachey. London: Hogarth, 1955.
- Caillois, Roger.** *Babel.* Paris : Folio, 1996.  
 \_\_\_\_\_ . *Les jeux et les hommes.* Paris : Gallimard, 1958.
- Creed, Barbara.** *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis.* London: Routledge, 1993.
- Dällenbach, Lucien.** *Le récit spéculaire.* Paris : Seuil, 1977.
- De Grève, Claude.** *Éléments de littérature comparée. II. Thèmes et mythes.* Paris : Hachette, 1995.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix.** *L'anti-Œdipe.* Paris : Editions de Minuit, 1972.  
 \_\_\_\_\_ . *Logique du sens.* Paris : Editions de Minuit, 1969.
- Derrida, Jacques.** *De la grammatologie.* Paris : Editions de Minuit, 1967.  
 \_\_\_\_\_ . *Marges de la philosophie.* Paris : Editions de Minuit, 1972.
- Felman, Shoshana.** *La folie et la chose littéraire.* Paris : Seuil, 1978.
- Foucault, Michel.** *Les mots et les choses.* Paris: Gallimard, 1966.  
 \_\_\_\_\_ . *Surveiller et punir.* Paris : Gallimard, 1975.
- Freud, Sigmund.** *L'interprétation des rêves.* Paris : PUF, 1926.  
 \_\_\_\_\_ . *Bildende Kunst und Literatur.* Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1969.
- Friedman, Ellen G., Fuchs, Miriam (eds.).** *Breaking the Sequence. Women's Experimental Fiction.* Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Frye, Northrop.** *Anatomie de la critique.* Paris : Gallimard, 1969.  
 \_\_\_\_\_ . *Centre and Labyrinth.* Toronto: University of Toronto Press, 1983.
- Gallop, Jane.** "The Monster in the Mirror: The Feminist Critic's Psychoanalysis."  
*Feminism and Psychoanalysis.* Ithaca: Cornell UP, 1989.  
 \_\_\_\_\_ . *Reading Lacan.* Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Genette, Gérard.** *Figures I.* Paris : Seuil, 1966.  
 \_\_\_\_\_ . *Figures III.* Paris : Seuil, 1972.  
 \_\_\_\_\_ . *Palimpsestes.* Paris : Seuil, 1982.
- Harari, Josué V. (ed.)** *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism.* London: Methuen, 1980.

- Harrus-Révidi, Gisèle.** *Die Lust am Essen, eine psychoanalytische Studie.* München: dtv, 1999.
- Hippocrate.** *Airs, eaux, lieux.* Paris : Payot et Rivages, 1996.
- Huizinga, Johan.** *Homo Ludens.* Paris : Gallimard, 1951.
- Jakobson, Roman.** *Essais de linguistique générale.* Paris : Minuit. 1963.
- Kristeva, Julia.** *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse.* Paris : Seuil. 1969.  
 \_\_\_\_\_ . *La révolution du langage poétique.* Paris : Seuil. 1974.  
 \_\_\_\_\_ . *The Powers of Horror: An Essay on Abjection.* New York: Columbia UP, 1982.
- Lacan, Jacques.** *Ecrits.* Paris : Seuil, 1966.  
 \_\_\_\_\_ . *Encore.* Paris : Seuil, 1975.  
 \_\_\_\_\_ . *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse.* Paris : Seuil, 1973.
- Lodge, David.** *The Mode of Modern Writing.* London: Arnold, 1977.  
 \_\_\_\_\_ . *The Art of Fiction.* London: Penguin, 1992.
- Mascia-Lees, Frances E., Sharpe, Patricia (eds.).** *Tattoo, Torture, Mutilation and Adornment.* New York: State University New York Press, 1992.
- Melchiori, Giorgio.** *The Tightrope Walkers.* Wesport: Greenwood Press, 1974.
- Mertens, Wolfgang.** *Psychoanalyse, Geschichte und Methoden.* München: Beck, 1997.
- Nancy, Jean-Luc.** *Corpus.* Paris: Editions Métailié, 2000.
- Navratil, Leo.** *Schizophrenie und Sprache. Schizophrenie und Kunst. Zur Psychologie der Dichtung und des Gestaltens.* München: dtv, 1976.  
 \_\_\_\_\_ . *Schizophrenie und Dichtkunst.* München: dtv, 1986.
- Oury, Jean.** *Création et schizophrénie.* Paris : Galilée, 1989.
- Polhemus, Ted (ed.).** *The Body Reader.* New York: Pantheon Books, 1978.
- Propp, Vladimir.** *Morphologie du conte.* Paris : Seuil, 1970.
- Ragland, Ellie.** *Essays on the Pleasures of Death: From Freud to Lacan.* New York: Routledge, 1995.
- Ricardou, Jean.** *Problèmes du Nouveau Roman.* Paris : Seuil, 1967.  
 \_\_\_\_\_ . *Le Nouveau Roman.* Paris : Seuil, 1973.  
 \_\_\_\_\_ . « La population des miroirs. Problèmes de la similitude à partir d'un texte d'Alain Robbe-Grillet. » *Poétique* 22 (1975).

- Ricœur, Paul.** *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.  
\_\_\_\_\_. *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris : Seuil, 1965.  
\_\_\_\_\_. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.

**Stewart, Susan.** *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1984.

- Todorov, Tzvetan.** *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971.  
\_\_\_\_\_. *Littérature et signification*. Paris : Larousse, 1967.

**Winnicott, Donald D.** *Playing and Reality*. London: Tavistock, 1971.

## *Théorie féministe*

- Belsey, Catherine, Moore, Jane (eds.)**. *The Feminist Reader*. London: Macmillan, 1989.
- Butler, Judith.** *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Carr, Helen (ed.)**. *From My Guy to Sci Fi: Genre and Women's Writing in the Post-Modern World*. London: Pandora Press, 1989.
- Felski, Rita.** *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. London: Methuen, 1985.
- Green, Gayle, Kahn, Coppelia (eds.)**. *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. London: Methuen, 1995.
- Grosz, Elizabeth.** *Sexual Subversions*. Sydney: Allen and Unwin, 1989.
- Irigaray, Luce.** *This Sex Which is Not One*. Ithaca, New York: Cornell, 1985.
- Jay, Carla, Glasgow, Joanne (eds.)**. *Lesbian Texts and Contexts*. New York: New York University Press, 1990.
- Kaplan, Cora.** *Sea Changes: Culture and Feminism*. London: Verso, 1986.
- Kosofsky Sedgwick, Eve.** *Epistemology of the Closet*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Marks, Elaine, Courtivron, Isabelle (de)**. *New French Feminisms*. Brighton: Harvester, 1981.
- Morris, Pam.** "The Construction of Gender: Freud and Lacan." *Literature and Feminism*, Oxford: Blackwell, 1993 : 93-112.

**Nelson Carter S., Kahane C., Sprengnether M.** (eds.). *The (M)other Tongue, Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

**Palmer, Paulina.** *Contemporary Women's Fiction: Narrative Practice and Feminist Theory*. Brighton: Harvester Wheatsheaf, 1989.

\_\_\_\_\_. *Contemporary Lesbian Writing: Dreams, Desire, Difference*.

Buckingham: Open University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions*. London: Cassell, 1999.

**Sellers, Susan.** *Language and Sexual Difference: Feminist Writing in France*. London: Macmillan, 1991.

**Showalter, Elaine** (ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago, 1986.

**Waugh, Patricia.** *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*. London and New York: Routledge, 1989.

\_\_\_\_\_. *Harvest of the Sixties*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

**Weedon, Chris.** "Feminist Poststructuralism and Psychoanalysis." *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell, 1987: 43-74.

**Wittig, Monique.** *The Lesbian Body*. London: Beacon Press, 1994.

## *Autres*

**Bloom, Harold.** *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP, 1975.

\_\_\_\_\_. *The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

*Bible (la), Ancien Testament*. Paris : Le Livre de Poche, 1985.

**Boireau, Nicole.** *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*. Paris : PUF, 2000.

**Brun, Brigitte.** *Symbols of the Soul*. London: JKP, 1993.

**Calvino, Italo.** *Les villes invisibles*. 1972. Paris : Seuil, 1974.

**Carroll, Lewis.** *Alice au pays des merveilles*. 1865. Paris : Gallimard, 1994.

**Cixous, Hélène.** « Au sujet de Humpty-Dumpty toujours déjà tombé. » *Lewis Carroll*, Cahier de l'Herne, 1971.

\_\_\_\_\_. « Le moi est un peuple. » *Magazine Littéraire* 409 (2002) : 26.

- Dagen Philippe**, « Archéologie du regard ordinaire. » *Le Monde des Livres*, 18.05.2001 : VI.
- Dupeyron-Lafay, Françoise**. *Le fantastique anglo-saxon. Au-delà du réel*. Paris : Ellipses, 1998.
- Duperray, Max** (ed.). *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1996.
- Isambert, François-André**. *Le sens du sacré, fête et religion populaire*. Paris : Editions de Minuit (Le sens commun), 1982.
- Knoepfmacher, Ute**. *Ventures into Childhood: Victorian Fairy Tales and Femininity*. Chicago: University Chicago Press, 1998.
- Lhôte, Jean-Marie**. *Le symbolisme des jeux*. Paris : Berg Balibaste, 1976.
- Perrault, Charles**. *Contes. Peau d'Ane*. Paris : GF-Flammarion, 1991.
- Reynolds, Margaret**. *The Sappho Companion*. London: Chatto and Windus, 2000.
- Saramago, José**. *Le radeau de pierre*. Paris : Seuil, 1986.
- Stix, Marguerite, Stix, Hugh**. *Die Muschel*. Stuttgart: Belser Verlag, 1978.

## *Ouvrages de référence*

- Apport freudien (I')*. Eléments pour une encyclopédie de la psychanalyse. Paris : Larousse-Bordas, 1998.
- Abrams, M. H.** *A Glossary of Literary Terms*. Orlando (Florida): Holt, Rhinehart and Winston, Inc, 1988.
- Collins*. London: Collins, 1989.
- Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie**. *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1995.
- Dupriez, Bernard**. *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris : 10/18, 1984.
- Encyclopedia Universalis. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin Michel, 1997.
- Encyclopedia Universalis. *Dictionnaire des philosophes*. Paris : Albin Michel, 1998.

*Encyclopédie des symboles*. Paris : Le Livre de Poche, 1996.

*Etymologie du français*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1994.

**Gibaldi, Joseph**. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 1977. New York: MLA Publications, 1999.

*Le Petit Robert*. Paris : Seuil, 1993.

**Manguel, Alberto**. *Dictionnaire des lieux imaginaires*. Paris : Actes Sud/Babel, 2001.

*Mythes et Mythologie*. Histoire et Dictionnaire. Paris : Larousse-Bordas, 1996.

*Thesaurus*. Paris : Larousse-Bordas, 1999.

## **Sites Internet**

Site officiel de Jeanette Winterson : [www.jeanettewinterson.com](http://www.jeanettewinterson.com)

Site des lecteurs de Jeanette Winterson : [www.winterson.net](http://www.winterson.net)

Site Fabula (théorie littéraire) : [www.fabula.org](http://www.fabula.org)

Site ERCLA (Ecritures du Roman Contemporain de Langue Anglaise) : <http://ercla.free.fr/>

Site de la SAES (Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur) :  
[www.univ-pau.fr/saes/](http://www.univ-pau.fr/saes/)

Site de l'ESSE (European Society for the Study of English): [www.essenglish.org/](http://www.essenglish.org/)

Site sur Gilles Deleuze : [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

Site du Museum of Garden History (Lambeth) : [www.museumgardenhistory.org](http://www.museumgardenhistory.org)

Site Revue *Etudes britanniques contemporaines* : <http://perso.worldonline.fr/ebc>

Site Revue *The Review of English Studies* : [www3.oup.co.uk/revesj/current/](http://www3.oup.co.uk/revesj/current/)

Site Revue *Epistémé* : [www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edea/iris/episteme](http://www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edea/iris/episteme)

Site Revue *Salon Magazine*: <http://www.salonmagazine.com>

Site Interview de Linda Hutcheon par Anne-Claire Le Reste :  
<http://perso.wanadoo.fr/chateaubriand/hutcheon.htm>



## Résumé de la thèse en français

Après avoir défini aussi précisément que possible les notions de baroque, de néo-baroque et de postmoderne, la présente thèse s'appuie sur une déclaration de Gilles Deleuze, dans *Le pli, Leibniz et le Baroque* (1988), selon laquelle le baroque se traduit par une montée de l'harmonie et le néo-baroque par l'irruption d'accords dissonants. Aussi le néo-baroque ne serait-il pas, contrairement à ce que son appellation lexicale présuppose, simple résurgence d'un mouvement passé mais élément maniériste perturbateur appliqué à distendre toute perspective préalablement établie. Par conséquent, il s'agit avant tout de montrer sous quelles formes l'harmonie, représentative du trompe-l'œil baroque, et les dissonances anamorphotiques, caractéristiques maniéristes du néo-baroque postmoderne, se manifestent dans la fiction de Jeanette Winterson et de révéler ce qui se dégage de la déconstruction entreprise. Dans cette optique, formation, déformation et éventuelle (re)formation de motifs prédominants tels que le visible, le grotesque et l'imaginaire sont, tant au niveau thématique que textuel, analysés et les contours d'une nouvelle ère fictive « en devenir », éventuel successeur de l'actuel postmodernisme, esquissés. Six des huit romans publiés par Jeanette Winterson constituent le corpus d'étude : *The Passion* (1987, John Llewellyn Rhys Memorial Prize), *Sexing the Cherry* (1989, E.M. Forster Award), *Written on the Body* (1993), *Art and Lies* (1994), *Gut Symmetries* (1997) et *The PowerBook* (2000). *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985), de par son caractère autobiographique, et *Boating for Beginners* (1985), de par sa nature de bande dessinée, ont été exclus du corpus.

## Résumé de la thèse en anglais

Baroque, neo-baroque and postmodernism are subject to many vague and sometimes contradictory definitions which need to be revisited and completed. Yet, one of them offers an interesting starting point to the present study: the baroque corresponds to the rise of harmony and the neo-baroque to its sudden disruption (Gilles Deleuze in *Le pli, Leibniz et le Baroque* [1988]). Thus, the baroque is characterised through the illusory revelation and shiny exhibition of a harmonious surface. In other words, it is nothing but a *trompe-l'oeil* façade. The neo-baroque, on the other hand, acts as a breaking element anxious to distort the pre-established perfection. How, according to this, do baroque and neo-baroque express themselves in Jeanette Winterson's postmodern novels? What kind of thematic and textual excesses as well as "anamorphic" distortions are to be found? How are predominant motifs like the visible, the grotesque and the imaginary formed, deformed and reformed? Is the deconstruction followed by any kind of reconstruction in progress? And, if it is so, can it be seen as a new literary era? All these questions will be dealt with and meticulously analysed in the light of six of the eight novels published by the author: *The Passion* (1987, John Llewellyn Rhys Memorial Prize), *Sexing the Cherry* (1989, E.M. Forster Award), *Written on the Body* (1993), *Art and Lies* (1994), *Gut Symmetries* (1997) and *The PowerBook* (2000). *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985) – more an autobiography than a novel – and *Boating for Beginners* (1985) – more a comic strip than a novel – have not been selected.

## Mots-clés

Roman, baroque, néo-baroque, maniérisme, postmodernisme, post-néo-baroque, visible, optique, grotesque, imaginaire, harmonie, trompe-l'œil, excès, anamorphose, perspective, effacement, catoptrique, réflexivité, métaphore, oxymore, mise en abîme.