

UNIVERSITÉ DE LILLE

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société » (SHS ED 473)
LABORATOIRE CECILLE (ULR 4074)

Thèse de doctorat

Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

STÉPHANIE WIART

L'ÉCRIVAIN-PERSONNAGE DANS LA LITTÉRATURE GRAND PUBLIC
DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES (ROYAUME-UNI, IRLANDE)

Thèse dirigée par Monsieur le professeur Thomas Dutoit

Soutenue le 30 mai 2024

Jury :

Thomas DUTOIT, professeur, Université de Lille (Directeur)

Claire DAVISON, professeur, Université Sorbonne Nouvelle (Rapporteur)

Didier GIRARD, professeur, Université Lumière Lyon 2 (Rapporteur, Président)

Caroline POLLENTIER, maître de conférence, Université Sorbonne Nouvelle (Examineur)

Titre : L'écrivain-personnage dans la littérature grand public de l'entre-deux-guerres (Royaume-Uni, Irlande)

Mots-clés : auctorialité, *middlebrow*, métalittérarité, littérature grand public, *Künstlerroman*, entre-deux-guerres

Résumé :

La thèse a pour sujet la représentation de la figure de l'écrivain dans la littérature grand public (*middlebrow*) de l'entre-deux-guerres (Royaume-Uni, Irlande). L'analyse porte d'abord sur la caractérisation de l'écrivain fictif, notamment la manière dont l'image publique des écrivains *highbrow* et *middlebrow* est dépeinte dans le roman grand public ; ce phénomène se double de la caractérisation que l'écrivain fictif lui-même opère vis-à-vis des personnages qu'il côtoie en les réduisant à des stéréotypes. Puis, le comportement indiscret de l'écrivain fictif dans le cadre de l'intrigue constitue une forme de déformation professionnelle de l'écrivain fictif, qui continue à agir en écrivain alors qu'il semble de prime abord uniquement s'inscrire dans une intrigue domestique relative au respect des règles de la bienséance. Il s'agit de l'une des formes prises par le phénomène, récurrent dans le corpus primaire, selon lequel les passages de l'intrigue d'ordre domestique recèlent en réalité une dimension métalittéraire sous-jacente. Enfin, il est question de mettre en lumière le phénomène récurrent, dans le roman grand public, de la dramatisation de l'auctorialité des personnages secondaires non écrivains ; cela consiste à montrer que des personnages secondaires côtoyés par l'écrivain fictif sont assimilés implicitement à des écrivains de profession, car leurs activités a priori triviales, et relevant de la sphère domestique, s'avèrent être des métaphores de l'activité d'écriture. La mise à jour de ce phénomène repose sur une analyse détaillée des textes, qui tente d'aller au-delà de la thématique de l'intrigue, pour s'intéresser au maillage métaphorique métalittéraire qui sous-tend le roman *middlebrow*.

Title : The writer-character in interwar popular literature (United Kingdom, Ireland)

Keywords : auctoriality, *middlebrow*, metafiction, popular fiction, *Künstlerroman*, interwar period

Abstract :

The PhD thesis examines the way the fictitious writer is represented in interwar popular (*middlebrow*) literature (United Kingdom, Ireland). The analysis first tackles the characterisation of the fictitious writer, particularly the way the public image of *highbrow* and *middlebrow* writers is depicted in the *middlebrow* novel ; additionally to this, it studies the way the fictitious writer himself characterises the other characters he encounters, turning them into types. It traces how the indiscreet behaviour of fictitious writers within the plot turns out to be a professional quirk, in the sense that they still behave like writers while they are part of a domestic-related plot focusing on abidance by the rules of propriety. It is one of the aspects taken by the recurring phenomenon, within the primary corpus, according to which the domestic-related plot actually relies upon a metafictional subtext. Finally, the thesis aims at highlighting the recurring dramatisation, within the *middlebrow* novel, of the authorship of non-writing secondary characters ; it consists in showing that some of the secondary characters met by the fictitious writers are implicitly equated to professional writers, because what seems to be their trivial activities, belonging to the domestic realm, turn out to be metaphors of writing. The uncovering of this phenomenon relies on a detailed analysis of the texts, in an attempt to move beyond the subject of the plot in order to focus on the metafictional metaphorical meshing of the *middlebrow* novel.

REMERCIEMENTS

Je souhaite adresser mes remerciements les plus vifs à mon directeur de thèse Monsieur le professeur Thomas Dutoit, dont l'écoute, les encouragements et les conseils m'ont été d'une aide précieuse tout au long de la réalisation de cette thèse, et de mon parcours doctoral.

Je remercie l'Université de Lille, qui a financé le contrat doctoral dont j'ai bénéficié, et remercie également le laboratoire CECILLE, au sein duquel j'ai pu mener dans les meilleures conditions les activités complémentaires inhérentes à mon contrat doctoral.

Je remercie également Madame Caroline Pollentier, Madame Vanessa Alayrac-Fielding et Madame Charline Pluvinet pour leur écoute attentive et bienveillante, et pour leurs conseils précieux qui m'ont permis d'affiner ma réflexion dans mon travail de thèse.

Je remercie enfin Madame Caroline Pollentier, Madame Claire Davison et Monsieur Didier Girard d'avoir accepté d'être membres de mon jury de thèse.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
PARTIE I. LA CARACTÉRISATION DE/PAR L'ÉCRIVAIN FICTIF	25
CHAPITRE 1. LA CARACTÉRISATION DE L'ÉCRIVAIN FICTIF	26
1. Le personnage public de l'écrivain fictif.....	26
2. La désacralisation de la figure de l'écrivain.....	29
3. L'écrivain se conformant de lui-même à l'image publique de l'écrivain.....	53
CHAPITRE 2. LA CARACTÉRISATION OPÉRÉE PAR L'ÉCRIVAIN FICTIF	56
1. La parenthèse théorique.....	56
2. L'écrivain fictif « typifieur ».....	60
3. La mise en scène de la caractérisation.....	65
CHAPITRE 3. LA DESTRUCTION DE LA PRODUCTION LITTÉRAIRE	69
1. L'échec du poème épique.....	69
2. La destruction de l'œuvre par son auteur.....	75
3. Le manuscrit détruit en tant que générateur de l'intrigue.....	83
PARTIE II. LA DÉFORMATION PROFESSIONNELLE DE L'ÉCRIVAIN DE PROFESSION	120
CHAPITRE 1. LA « GENTLEWOMAN-ROMANCIÈRE »	121
1. La <i>comedy of manners</i> austenienne réactualisée.....	121
2. La « gentlewoman-romanière » dans les romans <i>Staying with Relations</i> (1930), Rose Macaulay ; <i>Challenge to Clarissa</i> (1931), E. M. Delafield ; <i>High Rising</i> (1933), Angela Thirkell.....	124
3. Le contre-exemple du roman <i>Dangerous Ages</i> (1921), Rose Macaulay.....	151
CHAPITRE 2. L'AUCTORIALITÉ DE L'HÔTE	157
1. Le contrôle de l'écrivain-hôte sur ses invités-personnages.....	158
2. La pièce de réception/aquarium comme projection de l' <i>oculi mentis</i> de l'auteur.....	162
3. La perte d'auctorialité de l'écrivain invité.....	182
CHAPITRE 3. L'ÉCRIVAIN EN TANT QU'« HÔTE PARASITE »	190
1. L'inspiration littéraire par la consommation de nourriture.....	190
2. La pièce de réception comme source d'inspiration (« Sacred Fount »).....	196
3. L'inspiration littéraire comme une forme de parasitisme.....	210
PARTIE III. L'AUCTORIALITÉ DES PERSONNAGES SECONDAIRES NON ÉCRIVAINS	217
CHAPITRE 1. L'ÉCRIVAIN DE PROFESSION FICTIF ET SES « RÔLES DE SUBSTITUTION » (HUBIER)	218
1. Le dessein du personnage secondaire non écrivain <i>designer</i>	218
2. Le personnage secondaire non écrivain « sondeur » comme incarnation d'un style littéraire <i>highbrow</i>	230
3. Le personnage secondaire non écrivain « sondeur » comme incarnation d'un style littéraire non <i>highbrow</i> , le naturalisme stendhalien.....	259

CHAPITRE 2. L'ASPIRANT ÉCRIVAIN DANS LE <i>CLERICAL NOVEL</i> ET LA <i>TECHNO-ROMANCE</i> RÉACTUALISÉS.....	265
1. La « trajectoire descendante » (Lucas ; Bishop) dans le <i>clerical novel</i> réactualisé	265
2. L'auctorialité du rédacteur publicitaire	273
3. L'auctorialité de la secrétaire littéraire et de la dactylographe.....	278
CHAPITRE 3. <i>L'ARS POETICA</i> DOMESTIQUE.....	286
1. Le manuel d'écriture littéraire	286
2. <i>L'ars poetica</i> domestique dans les romans <i>Poet's Pub</i> (Eric Linklater, 1929) et <i>Devoted Ladies</i> (Molly Keane, 1934)	288
3. <i>L'ars poetica</i> urbain dans le roman <i>Makeshift</i> (Dot Allan, 1928).....	297
CONCLUSION.....	302
BIBLIOGRAPHIE	320
INDEX DES NOMS	335
INDEX DES NOTIONS.....	341

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1: Arthur Watts, <i>Jahsper</i> , 1930. Illustration. In : E. M. Delafield, <i>The Diary of a Provincial Lady</i> , 1930, (Chicago : Academy Chicago Publishers, 2002), 335.....	32
Figure 2: Arthur Watts, <i>Very, very distinguished novelist</i> , 1930. Illustration. In : E. M. Delafield, <i>The Diary of a Provincial Lady</i> , 1930, (Chicago : Academy Chicago Publishers, 2002), 76.....	35

INTRODUCTION

Les romans *middlebrow* du Royaume-Uni et d'Irlande publiés durant l'entre-deux-guerres et ayant pour personnages des écrivains sont nombreux, au point qu'il a été possible de constituer un corpus primaire de 25 romans¹ et 2 nouvelles *middlebrow* publiés entre 1921 et 1938 mettant en scène des écrivains-personnages. Outre une volonté d'expliquer la récurrence d'une telle figure dans la littérature de cette époque, il s'agit d'étudier la manière dont elle est représentée pour déterminer comment la scène littéraire de l'époque était perçue par ses propres acteurs.

Fruit d'une année de recherches, poursuivie en amont du début officiel de mon doctorat, l'élaboration du corpus primaire résulte d'abord d'une lecture extensive de romans *middlebrow* du Royaume-Uni et d'Irlande de l'entre-deux-guerres qui m'a amenée à formuler un double constat : que la figure de l'écrivain-personnage y apparaît de manière récurrente, et que ce constat même était absent de la critique secondaire sur les romans *middlebrow*. Le corpus primaire de la thèse a été enrichi depuis le début de la thèse, et deux romans épuisés ont pu figurer dans le corpus primaire car des éditions anciennes sont consultables dans des Bibliothèques Universitaires.² Le principal critère de sélection des romans et nouvelles du corpus primaire est la présence d'un écrivain-personnage qui, comme la thèse le démontrera, peut désigner d'une part un écrivain fictif, et d'autre part un personnage secondaire non-écrivain mais dépositaire de l'auctorialité. Les romans sélectionnés se caractérisent donc par la présence d'un écrivain fictif seul, ou en binôme avec un personnage secondaire non-écrivain qui serait le double métaphorique de l'écrivain fictif.

Les romans du corpus primaire appartiennent à la catégorie littéraire du *middlebrow*, ma compréhension de cette catégorie s'inscrivant dans la lignée de l'entreprise de « réhabilitation » des romans *middlebrow* menée par Nicola Humble dans son ouvrage *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s ; Class, Domesticity, and Bohemianism* (2001) : « My central aim in this book is to rehabilitate both the term and the body of literature to which it was generally applied in the four decades from the 1920s to the 1950s. »³ Nicola Humble souligne la difficulté de définir le *middlebrow*, en tant que catégorie de valeur littéraire intermédiaire entre le *lowbrow* et le *highbrow* :

¹ La trilogie *The Mirror in Darkness* (1934-1936) de Margaret Storm Jameson compte pour un roman dans ce bilan chiffré.

² La consultation du catalogue Sudoc (Système universitaire de documentation) a permis de consulter le roman *Challenge to Clarissa* (1932) d'E. M. Delafield dans une édition de 1932, qui correspond à l'année d'édition originale. De plus, une réédition de 1969 du roman *Staying with Relations* (1930) de Rose Macaulay est consultable à la Bibliothèque Angellier de l'Université de Lille.

³ Nicola Humble, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s : Class, Domesticity, and Bohemianism* (Oxford : Oxford UP, 2001), 1.

Defining the parameters of the fictional middlebrow is clearly problematic. The broad working definition I employ throughout this book is that the middlebrow novel is one that straddles the divide between the trashy romance or thriller on the one hand, and the philosophically or formally challenging novel on the other : offering narrative excitement without guilt, and intellectual stimulation without undue effort. [...] The middlebrow literature of this period encompassed a wide range of genres, including romances and country-house sagas, detective stories, children's books, comic narratives, domestic novels, and adolescent *Bildungsroman*.⁴

Cette ambition de réhabilitation sert de point d'ancrage à de nombreux autres critiques se consacrant à ce champ d'étude, et Ann Rea récapitule ces ouvrages critiques de la première moitié des années 2000, dans son introduction à l'ouvrage collectif *Middlebrow Wodehouse : P. G. Wodehouse's Work in Context* (2016) :

The last decade's academic attention to formerly disparaged 'middlebrow' culture has reasserted the value of realist or domestic fiction and restored the reputations of many writers. Groundbreaking studies of the British middlebrow by Nicola Humble (*The Feminine Middlebrow Novel*), Kate Macdonald (*The Masculine Middlebrow*), Kristin Bluemel (*Intermodernism*), Mary Grover (*The Ordeal of Warwick Deeping*) and Erica Brown (*Comedy and the Feminine Middlebrow Novel*) have firmly established the literary worth and cultural relevance of many denigrated texts, creating a fresh context for critical study that dissolves or disturbs the boundary between modernism and the middlebrow.⁵

La thèse s'inscrit dans l'entreprise de réhabilitation (pour reprendre la terminologie de Nicola Humble) du *middlebrow*, commune à de nombreux critiques, sachant que pour ma part je tâche de démontrer la dimension métalittéraire du roman *middlebrow* ayant pour protagoniste un écrivain-personnage. Quand la métalittérarité du roman *middlebrow* est soulignée par la critique, ce n'est pas dans une optique semblable à la mienne, *i. e.* centrée sur la figure de l'écrivain fictif, car, par exemple, Ann Rea parle de la dimension métalittéraire du langage (« metafictional level »⁶) dans l'œuvre *middlebrow Carry On, Jeeves* de P. G. Wodehouse, mettant en scène les personnages non-écrivains Jeeves et Bertie Wooster. Il s'agit de la seule allusion à la métalittérarité de l'œuvre *middlebrow* de P. G. Wodehouse en général, au sein de l'ouvrage collectif *Middlebrow Wodehouse : P. G. Wodehouse's Work in Context* (2016) ; dans un chapitre de cet ouvrage, Ann-Marie Einhaus mentionne deux écrivains fictifs mis en scène dans des nouvelles de P. G. Wodehouse,⁷ mais elle n'aborde pas la dimension métalittéraire de

⁴ *Ibid.*, 11-12.

⁵ Ann Rea, « Introduction to *Middlebrow Wodehouse* », *Middlebrow Wodehouse : P. G. Wodehouse's Work in Context* (Farnham, Surrey : Ashgate, 2016), 1-2.

⁶ Ann Rea, « Reading Up or Curling Up with a Book : Aspiring and Promiscuous Readers in P. G. Wodehouse's Jeeves and Bertie Stories », *Middlebrow Wodehouse : P. G. Wodehouse's Work in Context* (Farnham, Surrey : Ashgate, 2016), 48.

⁷ Ann-Marie Einhaus, « Know Your Audience : Middlebrow Aesthetic and Literary Positioning in the Fiction of P. G. Wodehouse », *Middlebrow Wodehouse : P. G. Wodehouse's Work in Context* (Farnham, Surrey : Ashgate, 2016),

ces nouvelles, ni celle d'autres romans de P. G. Wodehouse mettant en scène des écrivains fictifs, tels *Summer Lightning* (1929), *Heavy Weather* (1933) et *Hot Water* (1932). Or, la thèse démontre la dimension métalittéraire de ces deux romans de P. G. Wodehouse, mais aussi de nombreux autres écrits par des auteurs différents.

La terminologie « Royaume-Uni » a été choisie plutôt que de parler de littérature britannique, car le corpus, majoritairement constitué de romans écrits par des auteurs anglais (Aldous Huxley, Rose Macaulay, Radclyffe Hall, Christopher Isherwood, Patrick Hamilton, P. G. Wodehouse, E. M. Delafield, William Somerset Maugham, Stella Gibbons, Angela Thirkell, Hugh Walpole, Margaret Storm Jameson, Agatha Christie, George Orwell) et écossais (Dot Allan, Eric Linklater), comporte également trois romans écrits par des romancières anglo-irlandaises, et dont l'intrigue est partagée entre Londres et l'Irlande : il s'agit des deux romans de Molly Keane intitulés *Devoted Ladies* (1934) et *The Rising Tide* (1937), et du roman *The Death of the Heart* (1938) d'Elizabeth Bowen. La thèse se concentre sur les passages des romans *Devoted Ladies* et *The Death of the Heart* où l'intrigue est localisée à Londres, car l'écrivain-personnage est particulièrement mis en scène dans cette ville ; les « passages londoniens » concernés se trouvent dans les deux premiers chapitres du roman *Devoted Ladies*, qui compte au total sept chapitres, et dans les parties I et III du roman *The Death of the Heart*, constitué de trois parties.

La terminologie « écrivain-personnage » est employée ici pour désigner un personnage de fiction qui est un écrivain (d'une part l'écrivain de profession en titre, d'autre part le personnage secondaire non écrivain mais métaphoriquement comparable à un écrivain). Cette même terminologie est utilisée par Trudy Bolter pour désigner le rôle d'écrivain joué au cinéma, dans son ouvrage *Figures de l'écrivain dans le cinéma américain : Itinéraires de la « voix baladeuse »* (2001),⁸ qui « traite de vingt personnages du cinéma américain qui représentent des auteurs. »⁹ Pour ma part, j'emploie ce mot composé dans le domaine littéraire à la fois pour désigner et réifier la figure que j'étudie, car je veux démontrer son statut d'outil métalittéraire. En effet, la présence d'un écrivain au sein d'une fiction contribue à mettre en exergue le caractère fictionnel que cette fiction tente ordinairement de faire oublier au lecteur.

Outre le fait que tous les romans du corpus ont pour point commun de mettre en scène des écrivains, plusieurs romans ont des intrigues qui présentent des similitudes. Étant donné le grand nombre de romans qui composent le corpus, la mise en avant de ces similitudes permet

27-28.

⁸ Trudy Bolter, *Figures de l'écrivain dans le cinéma américain : Itinéraires de la « voix baladeuse »* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001), 4, 20, 217.

⁹ *Ibid.*, 1.

d'établir une vue d'ensemble du corpus (dans le résumé qui suit, tous les romans du corpus ne sont pas mentionnés).

L'arrivée à Londres ou le départ de Londres des écrivains fictifs constituent inexorablement l'argument qui initie l'intrigue même du roman au sein duquel ils sont mis en scène. Les romans concernés relatent, dès le début ou ultérieurement, les aventures de l'écrivain fictif quittant la campagne pour se rendre à Londres, ou au contraire quittant Londres pour se rendre à la campagne. Ces déplacements sont généralement intrinsèquement liés à l'activité littéraire des écrivains fictifs concernés ; selon un schéma propre au *Künstlerroman*, l'aspirant écrivain fictif quitte la campagne dont il est originaire pour s'installer et poursuivre une carrière littéraire à Londres, qui constitue toujours durant l'entre-deux-guerres un épiscentre de la scène littéraire, de l'édition, de la distribution et de la discussion des œuvres littéraires (les romans *Cakes and Ale*, *Love in Winter*, *Keep the Aspidistra Flying*, *Crewe Train*, *The Well of Loneliness*, et les deux premiers tomes du journal intime fictionnel *The Diary of a Provincial Lady* font le récit de réceptions littéraires, dont celles à domicile appelées « *at-homes* »). Les *Künstlerromane* *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall, et la trilogie *The Mirror in Darkness* (1934-36) de Margaret Storm Jameson, s'ouvrent sur le récit de l'arrivée à Londres de leurs héroïnes, toutes deux aspirantes romancières originaires de la province. En effet, le second livre du roman *The Well of Loneliness* (1928) (chapitre 15, partie 1) relate comment Stephen Gordon quitte la demeure familiale de Morton pour s'installer à Londres afin d'entreprendre une carrière de romancière, et le premier tome de la trilogie de Margaret Storm Jameson, intitulé *Company Parade* (1934), s'ouvre sur l'arrivée à Londres en 1919 de Hervey Russell, originaire de Danesacre, dans le Yorkshire. De plus, le second tome *The Provincial Lady Goes Further* (1932) d'E. M. Delafield, initialement publié sous forme de feuilleton dans le magazine littéraire *Time and Tide*, est un journal intime fictionnel dont la diariste est une femme au foyer du Devonshire aux ambitions littéraires contrariées par ses occupations domestiques ; il relate son évolution en tant que romancière publiée, le succès de son premier roman l'amenant à quitter régulièrement le Devonshire pour évoluer dans le milieu littéraire londonien *highbrow* de Bloomsbury, où elle fait l'acquisition d'un appartement à Doughty Street (Central London) destiné à être son pied-à-terre pour écrire, sauf qu'elle n'en fait rien tant elle est accaparée par les mondanités auxquelles elle est conviée par les acteurs de la scène littéraire appartenant aussi bien à la coterie *highbrow*, qu'à celle du magazine littéraire *middlebrow* *Time and Tide*. Aussi, dans le roman *Staying With Relations* (1930) de Rose Macaulay, la romancière Catherine Grey est originaire du village fictif de Much Potton, dans le South Devonshire, mais habite et écrit dans un appartement à Londres. De même, dans le roman *Captain Nicholas : A Modern Comedy* (1934), le poète Hector Collins est originaire du comté de Northumberland,

mais s'est installé à Londres pour écrire, dans un appartement à Sloane Square (Chelsea).

Dans un mouvement inverse, des romans s'ouvrent sur des écrivains fictifs quittant Londres temporairement pour se rendre à la campagne. Certains y possèdent une résidence secondaire où ils se rendent pour écrire tranquillement, loin de la frénésie de la vie londonienne. Le titre du roman *High Rising* (1933) d'Angela Thirkell désigne le nom de la résidence de campagne, située dans le comté anglais fictif du Bassetshire, de la romancière Laura Morland qui réside dans un appartement à Londres, et la venue de cette dernière à High Rising est le sujet même du second chapitre du roman *High Rising* (ce dernier compte parmi les *Bassetshire novels*, désignant les romans d'Angela Thirkell dont l'intrigue se déroule dans le Bassetshire, un comté inventé par Anthony Trollope dans ses *Chronicles of Bassetshire*).

D'autres écrivains fictifs quittent Londres pour se rendre à la campagne, mais pas au début du roman, afin d'y faire des recherches en vue d'écrire leur prochain ouvrage. Par exemple, dans *Cold Comfort Farm* (1932), le romancier Mr. Meyerburg (dit « Mr. Mybug »), affilié au Bloomsbury Group, se rend dans le Sussex afin d'écrire sur Branwell Brontë (même si les terres de la famille Brontë ne se situent pas réellement à cet endroit). Aussi, dans *Cakes and Ale* (1930), Alroy Kear et William Ashenden se rendent en cours d'intrigue à la campagne dans le village fictif de Blackstable, dans le Kent, chez la veuve du romancier Edward Drifffield, afin de collecter auprès d'elle des informations sur son époux, et écrire sa biographie.

Aussi, certains écrivains fictifs s'absentent de Londres temporairement pour se rendre à la campagne, soit parce qu'ils sont invités en leur qualité de gens de lettres, soit parce qu'ils s'invitent eux-mêmes chez des proches pour écrire au calme à la campagne. Plusieurs romans du corpus présentent une intrigue proche de celle du *country-house novel* (non *middlebrow*) *Crome Yellow* (1921) d'Aldous Huxley, qui s'ouvre *in medias res* sur l'arrivée, à la gare anglaise fictive de Camlet-on-the-Water, du jeune poète Denis Stone, qui a quitté Londres car il a été invité par les Wimbush à séjourner chez eux à Crome Yellow, en compagnie d'autres artistes non littéraires. Parmi les écrivains fictifs résidant à Londres et s'invitant eux-mêmes, pour écrire, chez leur proches habitant à la campagne, on compte le mémorialiste novice Galahad Threepwood qui, dans les romans *Summer Lightning : A Blandings Story* (1929) et *Heavy Weather* (1933) de P. G. Wodehouse, s'invite chez son frère Lord Clarence Emsworth, habitant Blandings Castle, leur demeure ancestrale dans le Shropshire, pour écrire ses Mémoires. Son arrivée imminente à Blandings Castle, effective dans la seconde partie du premier chapitre du roman *Summer Lightning : A Blandings Story*, est annoncée en grande pompe dès le début du premier chapitre par une coupure de presse, reproduite dans les pages du roman, qui informe les habitants de Blandings Castle de la visite inopinée de Galahad Threepwood. Aussi, le roman

Wild Strawberries (1934) d'Angela Thirkell s'ouvre sur la réunion de la famille Leslie à l'occasion de la Pentecôte, dans la demeure familiale de Rushwater House dans le comté anglais fictif du Barsetshire ; le fils cadet David Leslie a quitté Londres, où il réside, pour être présent à cette réunion de famille, et il y séjourne de plus en plus souvent alors que l'écriture de son second roman est au point mort. Puis, l'intrigue du roman *Devoted Ladies* (1934) de Molly Keane repose sur les lieux de résidence du romancier et dramaturge Sylvester Browne. Ce dernier, qui habite un appartement londonien de style Art Déco où il organise une fête relatée dans le premier chapitre, s'invite ensuite chez ses cousines Hester et Viola Browne habitant à la campagne à Kilque, en Irlande, et son séjour en ce lieu commence à être relaté dans le troisième chapitre, pour se poursuivre jusqu'au septième, et également dernier, chapitre. Pour lui, le lieu où il se trouve a une incidence directe sur ce qu'il écrit, puisqu'il déclare n'écrire que des pièces de théâtre à Londres, et n'écrire que des romans à Kilque, de sorte que sa venue chez ses cousines est principalement motivée par l'écriture de son nouveau roman. La réapparition de Sylvester Browne, dans les onze derniers chapitres du *Big House novel The Rising Tide* (1937) de Molly Keane, survient après que Simon Holland-Mull, l'héritier de la *Big House* Garonlea en Irlande, annonce avoir reçu un télégramme de Sylvester Browne lui demandant d'accepter sa venue à Garonlea, de manière à pouvoir échapper à sa cousine Piggy Browne, ce qui suggère qu'il séjourne une nouvelle fois chez ses cousines à Kilque. Simon Holland-Mull accepte sa venue à Garonlea, de sorte qu'il s'y invite jusqu'à la fin du roman.

Les séjours en bord de mer des écrivains fictifs, qui surviennent en cours d'intrigue, constituent une variation des séjours à la campagne mentionnés précédemment. Ainsi, les romans *Dangerous Ages* (1921) et *Crewe Train* (1926) de Rose Macaulay relatent les déplacements de leurs écrivains fictifs entre Londres (Chelsea, South West London) et les Cornouailles ; dans le roman *Dangerous Ages*, la romancière Nan Hilary, habitant à Chelsea (South West London), se rend en vacances dans deux villages de pêcheurs en Cornouailles, à Marazion puis à Cadgwith, pour finir d'écrire son dernier roman. Aussi, le titre du roman *Crewe Train* (1926) est lié à la notion même de voyage, puisqu'il renvoie à une ballade populaire relative à un usager dont le train le mène à Crewe au lieu de Birmingham.¹⁰ Dans ce roman, le romancier Arnold Chapel accompagne son épouse Denham Chapel lors d'un séjour sur la côte sud des Cornouailles, sans avoir pour projet d'écrire durant ce voyage, mais quand son épouse découvre un passage secret bordant la mer, il s'imagine y organiser un salon littéraire. Enfin, le roman *All the Conspirators* (1928) de Christopher Isherwood s'ouvre alors que Philip Lindsay s'est réfugié dans les Îles Scilly après avoir quitté son emploi de *clerk* à la *City* pour se consacrer à la peinture et à l'écriture ; la situation géographique reculée des Îles Scilly, situées à 45 km du

¹⁰ Jane Emery, « Introduction », 1994, *Crewe Train*, 1926, (London : Virago Press, 2018), xiii-xiv.

promontoire de Land's End en Cornouailles, traduit ainsi sa volonté de s'échapper le plus loin possible de sa vie d'employé de bureau dans la métropole londonienne.

La mise en avant de la récurrence de la thématique londonienne dans le corpus résulte d'une lecture des œuvres qui est faite par le prisme de l'écrivain-personnage, de sorte que certains aspects des romans ne sont pas analysés dans la thèse, quand ils n'entrent pas dans le cadre de la réflexion menée sur l'écrivain-personnage ; le fait de passer certains aspects sous silence résulte d'une nécessité de cibler la lecture autour de la figure commune de l'écrivain-personnage, ce qui permet de coordonner plusieurs romans écrits par des auteurs différents.

L'analyse qui porte sur la figure de l'écrivain fictif à Londres s'inscrit également dans cette volonté de se concentrer sur l'écrivain-personnage, et non dans le cadre d'une contribution au champ d'étude relatif à la représentation littéraire de Londres, telle celle menée par exemple par Leo Mellor, qui a consacré un chapitre retraçant la chronologie de la représentation littéraire de Londres dans la première moitié du XX^e siècle (« London and modern prose, 1900-1950 »¹¹). Aussi, la représentation fictionnelle de Londres dans l'entre-deux-guerres en particulier a fait l'objet d'analyses, dont celle menée par Chris Baldick sur le roman des années 1920, dans son ouvrage *Literature of the 1920s : Writers Among the Ruins* (2012),¹² puis celle d'Anna Cottrell portant sur la représentation romanesque de Londres dans les années 1930, dans son ouvrage *London Writing of the 1930s* (2017).¹³ Comme cela sera analysé dans la thèse, l'ouvrage d'Anna Cottrell et le chapitre de Chiara Briganti (« "Thou art full of Stirs, a tumultuous City" : Storm Jameson and London in the 1920s »¹⁴) ont pour particularité d'analyser les implications de la mise en scène, dans le Londres des années 1920, de la romancière fictive Hervey Russell, qui est la protagoniste de la trilogie *The Mirror in Darkness* (1934-1936) de Margaret Storm Jameson, figurant dans le corpus primaire de la thèse. La méthodologie de la thèse s'inscrit dans le prolongement de ces deux analyses, où les représentations de Londres, et de l'écrivain fictif qui s'y trouve, sont intrinsèquement liées, de sorte qu'il s'agit davantage d'étudier l'influence de Londres sur l'écrivain fictif, que d'établir un portrait de Londres durant l'entre-deux-guerres.

Charline Pluvinet retrace la généalogie de l'apparition de l'écrivain fictif dans la littérature :

¹¹ Leo Mellor, « London and Modern Prose, 1900-1950 », *The Cambridge Companion to the Literature of London* (Cambridge : Cambridge UP, 2011), 201-221.

¹² Chris Baldick, *Literature of the 1920s : Writers Among the Ruins* (Edinburgh : Edinburgh UP, collection The Edinburgh History of Twentieth-Century Literature in Britain : Volume Three, 2012), 16-17.

¹³ Cottrell, Anna. *London Writing of the 1930s*. Edinburgh : Edinburgh UP, 2017.

¹⁴ Chiara Briganti, « "Thou art full of Stirs, a tumultuous City" : Storm Jameson and London in the 1920s », *The Swarming Streets : Twentieth-Century Literary Representations of London* (Amsterdam ; New York : Rodopi, 2004), 61-75.

Le premier mode d'apparition de l'auteur dans la fiction que nous pouvons distinguer réside en l'invention d'un personnage imaginaire sans référent historique explicitement indiqué. Cette forme n'est pas l'apanage de la littérature romanesque du XX^e siècle : la présence de personnage d'écrivain a accompagné la naissance du roman et a constitué en outre un des premiers signes de la constitution de l'"écrivain" comme une fonction sociale reconnue. [...] Puis, progressivement, l'auteur va devenir personnage principal du récit, au terme et au croisement d'une double évolution : l'épanouissement du roman qui devient au XIX^e siècle un genre sérieux, légitime et hégémonique y contribue ainsi que, parallèlement, le "Sacre de l'écrivain" qui acquiert un fort pouvoir symbolique et spirituel sur la littérature et la société. Une tradition romanesque se développe alors, que nous pouvons suivre de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine où elle se noue avec les jeux d'autoréflexivité et les recherches formelles sur le récit.¹⁵

Cette généalogie repose sur un cadre chronologique allant du XVIII^e jusqu'au XX^e siècle en tant qu'ère du postmodernisme, or il s'avère que les années 1920 et 1930, où les romans *middlebrow* du corpus primaire de la thèse sont publiés, constituent un temps fort de la métalittérarité, comme cette thèse se propose de le démontrer. Dans son introduction à l'ouvrage *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses* (2002), consacré à la métalittérarité, Laurent Lepaludier pose la question suivante : « On a trop souvent eu tendance à réserver le terme de "métafiction" à des fictions post-modernes parce qu'elles mettent en relief le questionnement sur les modes de représentation et la médiation culturelle. Doit-on pour autant exclure les romans du XVIII^e siècle, par exemple, du champ de cette réflexion ? »¹⁶ Or, il s'agit ici de se poser la même question concernant les romans *middlebrow* publiés dans les années 1920 et 1930, tant la figure de l'écrivain-personnage y est récurrente.

Des romans du corpus primaire mettant en scène un écrivain-personnage ont bénéficié d'une mise en lumière, soit en étant distribués par la *Book Society*, soit en étant lauréats d'un prix littéraire, si bien que la figure de l'écrivain-personnage était familière au lectorat de l'époque, amateur de romans *middlebrow* (« In the interwar period, reading practices were influenced by increasingly aggressive marketing strategies such as the launch of Penguin paperbacks in 1935 in the UK and the creation of the Book-of-the-Month Club in the US in 1926, quickly followed by its UK counterparts, the Book Society (1929) and Book Guild (1930), directed at the so-called middlebrow reader. »¹⁷). Par exemple, l'année même de leur publication, les romans *The Diary of a Provincial Lady* (1930) d'E. M. Delafield et *The Death*

¹⁵ Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012), 21.

¹⁶ Laurent Lepaludier, « Introduction », *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002), 11.

¹⁷ Chiara Briganti, Kathy Mezei, *Domestic Modernism, the Interwar Novel, and E. H. Young* (Aldershot ; Burlington : Ashgate, 2006), 77.

of the Heart (1938) d'Elizabeth Bowen ont été sélectionnés pour figurer dans le catalogue de la *Book Society*, une librairie par correspondance qui envoie mensuellement une sélection de livres à ses abonnés (« The founding of the Book Society in 1929 introduced the book club in what became its more traditional form : new books were sold by post in cheaper club editions to subscribing members. Book Society choices included works by many women writers and were regarded as an important source of publicity [...]. »¹⁸). Le journal intime fictionnel *The Diary of a Provincial Lady* (« Book Society's Book of the Month » en décembre 1930¹⁹) est le premier tome du journal fictionnel où la diariste est encore une aspirante écrivaine, sachant qu'elle devient une romancière publiée dans le second tome publié en 1932, intitulé *The Provincial Lady Goes Further* ; le roman *The Death of the Heart* (« Book Society Choice » en 1937²⁰) compte quant à lui deux personnages qui sont des écrivains, à savoir le romancier St Quentin Miller, et Eddie (de patronyme inconnu) qui a publié un roman à clef satirique avant d'abandonner l'écriture et de travailler dans une agence publicitaire. Aussi, le roman *Poet's Pub* d'Eric Linklater, initialement publié en 1929 et ayant pour protagonistes le poète Saturday Keith et son ami le romancier Quentin Cotton, a bénéficié d'une double mise en avant puisqu'il a été réédité en 1935, sachant qu'il compte parmi les dix premiers romans publiés en format de poche par la maison d'édition Penguin Books, lancée par Allen Lane en 1935.²¹

De plus, l'année de leur publication, ou peu de temps après celle-ci, plusieurs romans du corpus ont été lauréats d'un prix littéraire, qui a contribué à leur rayonnement médiatique. Par exemple, le roman *Dangerous Ages* (1921) de Rose Macaulay (mettant en scène la romancière Nan Hilary) et le roman *Cold Comfort Farm* (1932) de Stella Gibbons (où l'aspirante romancière Flora Poste côtoie l'écrivain *highbrow* Mr. Meyerburg, surnommé péjorativement « Mybug ») ont été les lauréats d'un prix littéraire de rayonnement franco-britannique nommé le Prix Femina-Vie Heureuse (« Prestigious literary prize that has been awarded annually since 1904. It was founded by female journalists working on the French magazine *Femina* and *Vie Heureuse* as an alternative to the *Prix Goncourt*, which was considered unlikely to be awarded to a woman. [...] During the years from 1920 to 1939, Femina-Vie Heureuse prizes were also awarded to English-language books »²²) ; ainsi, le roman *Dangerous Ages* a été lauréat de ce prix littéraire en 1922, puis le roman *Cold Comfort Farm* l'a été en 1934.²³

¹⁸ Ashlie Sponenberg, « Book Clubs », *Encyclopedia of British Women's Writing, 1900-1950* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2009), 19.

¹⁹ Faye Hammill, *Women, Celebrity, and Literary Culture Between the Wars* (Austin : University of Texas Press, 2007), 199.

²⁰ Phyllis Lassner, *Elizabeth Bowen* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; London : Macmillan International Higher Education, 1990), 21.

²¹ Nancy Pearl, « Forword », 2012, *Poet's Pub*, 1929, (London : Penguin Books, 2012), ix-x.

²² Leslie Harrington, « Prix Femina-Vie Heureuse », *Encyclopedia of British Women's Writing, 1900-1950* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2009), 191.

²³ Esme Miskimmin, « Appendix III : Timeline », *Encyclopedia of British Women's Writing, 1900-1950*

La diffusion à large échelle d'œuvres littéraires ayant pour protagoniste la figure de l'écrivain-personnage passe également par leur publication dans des magazines littéraires et non littéraires à large tirage. D'une part, parmi les magazines littéraires concernés, il est question de *Time and Tide*, que Robin Edward Feenstra définit en ces termes : « *Time and Tide* (1920-79) remains the most important journal to emerge in this period, both for its dedication to women's issues and for its ambition to change a 'nation's habit of mind'. Under the guidance of Lady RHONDDA until her death in 1958, the weekly maintained its critical independence and was among the most influential political and literary periodicals in Britain. »²⁴ Comme l'indique Catherine Clay, le magazine littéraire *Time and Tide* publia initialement sous forme de feuilleton la série *The Diary of a Provincial Lady* (1931-1940) d'E. M. Delafield, sachant que la diariste est devenue une romancière publiée à partir du second tome (*The Provincial Lady Goes Further*), qui fut publié dans un second temps sous forme de roman en 1932 : « *The Diary of a Provincial Lady* was followed by three sequels, the first of which, 'The Provincial Lady in London' (published in book form as *The Provincial Lady Goes Further* in 1932), also saw its original publication in *Time and Tide* in a series which ran from October 1931 to April 1932. In this series Delafield's heroine is now the author of a successful first book, [...]. »²⁵ D'autre part, concernant les magazines non littéraires à large tirage ayant publié des fictions ayant pour protagonistes des écrivains fictifs, il est question du magazine de mode *Harper's Bazaar*. En effet, la maison d'édition Virago Press a publié en 2013 et en 2014 l'ouvrage *Christmas at High Rising*,²⁶ qui est une compilation de huit nouvelles écrites par la romancière Angela Thirkell, dont deux nouvelles ayant été publiées dans le magazine de mode *Harper's Bazaar*, et mettant en scène un binôme d'écrivains formé par la romancière *middlebrow* Laura Morland, et l'auteur de biographies historiques George Knox. Il s'agit de la nouvelle « Pantomime », qui a été publiée dans ce magazine en février 1935,²⁷ et de la nouvelle « High Voltage at Low Rising », qui l'a été en janvier 1937.²⁸ Ces deux nouvelles s'inscrivent dans le prolongement du roman *High Rising* d'Angela Thirkell, publié en 1933, où ce même binôme d'écrivains était déjà mis en scène.

La question de la représentation de l'écrivain-personnage en littérature a déjà fait l'objet

(Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2009), 319.

²⁴ Robin Edward Feenstra, « Little Magazines », *Encyclopedia of British Women's Writing, 1900-1950* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2009), 148.

²⁵ Catherine Clay, *Time and Tide : The Feminist and Cultural Politics of a Modern Magazine* (Edinburgh : Edinburgh UP, 2018), 188.

²⁶ Thirkell, Angela. *Christmas at High Rising*. London : Virago Press, 2014.

²⁷ Angela Thirkell, « Pantomime » [*Harper's Bazaar*, February 1935] *Christmas at High Rising* (London : Virago Press, 2014), 1-17.

²⁸ Angela Thirkell, « High Voltage at Low Rising » [*Harper's Bazaar*, January 1937] *Christmas at High Rising* (London : Virago Press, 2014), 59-73.

de recherches, notamment dans le domaine des lettres françaises (Dozo, Glinoyer & Lacroix, 2012),²⁹ mais très peu d'ouvrages critiques traitent de cette figure dans la littérature du Royaume-Uni et de l'Irlande de l'entre-deux-guerres. L'ouvrage *The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature* (Franssen & Hoenselaars, 1999)³⁰ traduit une tendance répandue consistant à étudier la représentation d'écrivains réels transposés en personnages de fiction, alors que notre étude porte sur des écrivains fictifs.

Dans les ouvrages de référence *Literature of the 1920s: Writers Among the Ruins* (Baldick, 2012)³¹ et *British Writers of the Thirties* (Cunningham, 1988),³² tenus pour faire un état des lieux de la littérature britannique de notre période, il n'est jamais question de la figure de l'écrivain-personnage, alors qu'il a été possible d'établir un corpus primaire de 25 romans et 2 nouvelles mettant en scène un ou des écrivains-personnages au sein d'une même œuvre. Dans son ouvrage *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s; Class, Domesticity, and Bohemianism* (2001), Nicola Humble souligne notamment le fait que le roman *middlebrow* féminin est peu étudié dans l'ouvrage *British Writers of the Thirties* (1988) de Valentine Cunningham :

At the centre of my argument in this book is the notion of a distinctively feminine middlebrow. [...] it is works largely read by and in some sense addressed to women readers that are denoted by this term. [...] I would suggest that it is largely because particular novels were read by women that they were downgraded at the time and subsequently seen as so insignificant that literary histories of the 1930s as recent as Valentine Cunningham's 1988 *British Writers of the 1930s* can cover women's writing in barely a dozen pages of a more than 500-page book. There is a sense in which virtually all women's writing of the period in question (with the standard exception of Virginia Woolf) was treated as middlebrow. [...] Part of my project [...] will be to explore the relationship between the middlebrow and this newly-recognized 'para-modernist' feminine sphere.³³

Le grand nombre de romans du corpus publiés dans les années 1930, et mettant en scène un écrivain-personnage, prouve qu'il s'agit d'une figure à prendre en compte à une période qui a elle-même été marginalisée car, comme le souligne l'ouvrage *And in Our Time: Vision, Revision, and British Writing of the 1930s* (Shuttleworth, 2003),³⁴ peu d'ouvrages critiques ont été consacrés à la littérature britannique des années 1930.

²⁹ Dozo, Björn-Olav, Glinoyer, Anthony, et Lacroix, Michel, eds. *Imaginaires de la vie littéraire: fiction, figuration, configuration*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, collection Interférences, 2012.

³⁰ Franssen, Paul, and Hoenselaars, Ton, eds. *The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature*. London: Fairleigh Dickinson UP, 1999.

³¹ Baldick, Chris. *Literature of the 1920s: Writers Among the Ruins*. Edinburgh: Edinburgh UP, collection The Edinburgh History of Twentieth-Century Literature in Britain: Volume Three, 2012.

³² Cunningham, Valentine. *British Writers of the Thirties*. Oxford: Oxford UP, 1988.

³³ Humble, 14-15.

³⁴ Shuttleworth, Anthony, ed. *And in Our Time: Vision, Revision, and British Writing of the 1930s*. London: Bucknell UP, 2003.

Dans l'ouvrage *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)* (2004),³⁵ Sébastien Hubier soutient la thèse selon laquelle le roman mettant en scène un écrivain fictif constitue entre 1890 et 1925 un genre littéraire représentatif de la production narrative européenne, notamment en Allemagne à travers l'œuvre de Thomas Mann [*Tonio Kröger* (1903), *La Mort à Venise* (1912)], mais aussi en Irlande avec le *Künstlerroman A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de James Joyce, mettant en scène l'aspirant écrivain Stephen Dedalus. Même si le roman moderniste *A Portrait of the Artist as a Young Man* précède chronologiquement le champ d'étude de la thèse, la présence de cette œuvre de langue anglaise dans le corpus de Hubier s'inscrit dans le constat selon lequel la question de la représentation de l'écrivain-personnage concerne tout particulièrement la littérature de l'entre-deux-guerres du Royaume-Uni et d'Irlande, et notamment celle qui, contrairement à l'œuvre de James Joyce, n'appartient pas au courant moderniste. L'ouvrage *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)* de Hubier présente des méthodes de déconstruction de la tradition littéraire qui réapparaissent soit à l'identique, soit partiellement modifiées, dans les œuvres du corpus. Il s'agit alors d'utiliser les travaux de Hubier sur Joyce comme un repoussoir permettant de déterminer la spécificité des œuvres *middlebrow* de l'entre-deux-guerres du Royaume-Uni et d'Irlande mettant en scène des écrivains-personnages.

Aussi, Maroula Joannou est l'éditrice de l'ouvrage *The History of British Women's Writing, 1920-1945 : Volume Eight* (2013) consacré au roman *middlebrow* féminin, dont elle signe également l'introduction (dans un chapitre intitulé « Introduction : Modernism, Modernity, and the Middlebrow in Context »). Des romancières figurant dans mon corpus sont citées par Maroula Joannou dans son introduction, ainsi que dans le cinquième chapitre écrit par Nicola Humble, intitulé « The Feminine Middlebrow Novel », où cette dernière cible également la parodie dont font l'objet les écrivains fictifs *highbrow* dans les romans *middlebrow* féminins, tout comme elle l'a fait au préalable dans son ouvrage *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s ; Class, Domesticity, and Bohemianism* (2001), auquel la thèse se réfère. Dans cet ouvrage, Nicola Humble analyse ce qu'elle désigne comme les « romans *middlebrow* féminins », écrits par des autrices pour un lectorat féminin.

Quelques ouvrages critiques traitent de la figure de l'écrivain fictif dans la littérature *middlebrow* du Royaume-Uni et de l'Irlande de l'entre-deux-guerre, mais de manière partielle, dans de courtes sections. Par exemple, dans son ouvrage *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s ; Class, Domesticity, and Bohemianism* (2001), Nicola Humble souligne la récurrence de la figure de l'écrivain fictif dans le roman *middlebrow* : « Writers appear as

³⁵ Hubier, Sébastien. *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*. Dijon : Presses Universitaires de Dijon, collection Ecritures, 2004.

characters in a startling number of middlebrow novels. »³⁶ De même, dans la section « Wodehouse and the Avant-Garde »,³⁷ au sein de son chapitre consacré à P. G. Wodehouse et intitulé « Know Your Audience : Middlebrow Aesthetic and Literary Positioning in the Fiction of P. G. Wodehouse », Ann-Marie Einhaus donne l'exemple de deux personnages étant des poètes d'avant-garde, mis en scène dans des nouvelles ; il s'agit d'une part de Rodney Spelvin,³⁸ protagoniste des nouvelles de P. G. Wodehouse surnommées les « *golfing stories* »,³⁹ et, d'autre part, de Lancelot Mulliner,⁴⁰ qui est un personnage récurrent des nouvelles constituant les « *Mulliner series* ». Aussi, des ouvrages traitent brièvement de personnages étant des écrivains dans les romans du corpus primaire de la thèse. En effet, dans son ouvrage *Novelists Against Social Change : Conservative Popular Fiction, 1920-1960* (2015), Kate Macdonald consacre une section, intitulée « The professional writer »,⁴¹ à la figure de l'écrivain-personnage dans la bibliographie (les *Barsetshire novels*) de la romancière Angela Thirkell. Dans le quatrième chapitre de l'ouvrage *Narrative Settlements : Geographies of British Women's Fiction between the Wars* (2005), Jennifer Poulos Nesbitt analyse également la figure de la romancière (« the figure of the woman writer »⁴²) dans les *Barsetshire novels* d'Angela Thirkell. De plus, dans la section « Writers »⁴³ de son ouvrage *Elizabeth Bowen : The Enforced Return* (2004), Neil Corcoran analyse spécifiquement les deux écrivains-personnages (St Quentin Miller et Eddie) mis en scène dans le roman *The Death of the Heart* (1938) d'Elizabeth Bowen. Ces analyses portent sur des exemples d'écrivains-personnages spécifiques à quelques romans, alors qu'il s'agit d'une figure récurrente dont l'analyse peut être le sujet principal d'un ouvrage critique.

L'appartenance de la littérature à une catégorie de valeur est analysée dans le champ de la sociologie française par Gisèle Sapiro (notamment dans l'article « Mesure du littéraire. Approches sociologiques et historiques », 2008⁴⁴), ainsi que par Pierre Bourdieu, dont le concept de « littérature moyenne » est développé dans l'ouvrage *La Distinction : Critique sociale du jugement* (1979).⁴⁵ Ces approches de la « littérature populaire » émanent de sociologues français, tandis que la thèse porte sur des romans qui relèvent de la littérature grand

³⁶ Humble, 34.

³⁷ Einhaus, 25.

³⁸ *Ibid.*, 27.

³⁹ *Ibid.*, 28.

⁴⁰ *Ibid.*, 28.

⁴¹ Kate Macdonald, *Novelists Against Social Change : Conservative Popular Fiction, 1920-1960* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2015), 130.

⁴² Jennifer Poulos Nesbitt, *Narrative Settlements : Geographies of British Women's Fiction between the Wars* (Toronto ; Buffalo ; London : U of Toronto Press, 2005), 80.

⁴³ Neil Corcoran, *Elizabeth Bowen : The Enforced Return* (Oxford : Oxford UP, 2004), 121-123.

⁴⁴ Sapiro, Gisèle. « Mesure du littéraire. Approches sociologiques et historiques ». *Histoire & mesure* 2, n° XXIII (2008) : 35-68.

⁴⁵ Bourdieu, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

public, qui est désignée dans la langue anglaise par la catégorie dite *middlebrow*, utilisée à partir des années 1920, comme l'indique Nicola Humble : « The term middlebrow is first recorded in 1924, fracturing the simple binary opposition between highbrow and lowbrow, terms which had been in operation since shortly before the First World War, and on the existence of which the middlebrow depends for its meaning. The new term quickly acquired currency. »⁴⁶ Kate Macdonald relie les notions de *middlebrow* et de littérature grand public dans son introduction à l'ouvrage *The Masculine Middlebrow, 1880-1950 : What Mr Miniver Read* (2011) :

'Middlebrow' is tightly entangled in ideas of the 'popular' in interwar literature and culture, since it came into being as a value judgment on taste during a culture war waged by British intellectuals. Since then, middlebrow's low cultural status has caused several critics to fail to perceive its existence at all. Over 25 years ago, Andreas Huyssen's concept of the Great Divide between high and low/mass culture simply ignored the huge variation in the examples of cultural productions that he assigned to 'mass culture' : 'serialized feuilleton novels, popular and family magazines, the stuff of lending libraries, fictional bestsellers and the like' (Huyssen, 1986 : pp. viii-ix, 49). Such an agglomeration of popular culture forms betrayed an expectation then that we should ignore 'the stuff of lending libraries', and favour high culture to the exclusion of all else. This attitude has ameliorated in the light of more recent, and nuanced work on cultural history, and is now seen by critics of literary and social history as inappropriate for considering the reading material and entertainment of most of the population of Britain for the past hundred years.⁴⁷

Aussi, une autre manière de justifier la catégorisation des romans analysés consiste à dire que les romans du corpus primaire de la thèse appartiennent au *middlebrow* car ils ne font pas partie du canon moderniste *highbrow*. Il s'agit ici de démontrer la valeur littéraire des romans *middlebrow* en soulignant le fait que c'est justement à travers ces œuvres dédaignées par la critique qu'émerge le phénomène qui est à l'origine du sujet même de ma thèse, à savoir la récurrence de la figure de l'écrivain-personnage dans des œuvres dites *middlebrow*, mais aussi dans quelques œuvres écrites par des auteurs canoniques de la littérature britannique de la période étudiée [par exemple, les romans *Crome Yellow* (1921) et *Point Counter Point* (1928) d'Aldous Huxley].

Certains romans du corpus n'ont pas fait l'objet d'une analyse détaillée de la part de la critique, quand d'autres n'ont pas du tout été étudiés (à ma connaissance) ; aussi, la figure de l'écrivain-personnage est analysée par la critique dans quelques romans du corpus (souvent les mêmes titres), mais d'une manière succincte où l'activité d'écrivain est présentée d'un point de

⁴⁶ Nicola Humble, « The Feminine Middlebrow Novel », *The History of British Women's Writing, 1920-1945 : Volume Eight* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2013), 97.

⁴⁷ Kate Macdonald, « Introduction : Identifying the Middlebrow, the Masculine and Mr Miniver », *The Masculine Middlebrow, 1880-1950 : What Mr Miniver Read* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2011), 4-5.

vue thématique, alors que l'un des principaux enjeux de la thèse consiste à démontrer que l'écrivain-personnage structure l'œuvre au sein de laquelle il est mis en scène.

La béance critique relative à l'analyse détaillée de la figure de l'écrivain fictif est également renforcée par les approches uniquement thématiques de l'écrivain fictif qui caractérisent la plupart des préfaces des romans du corpus ayant fait l'objet d'une réédition au début du XXI^e siècle (il n'est parfois question que de sa personnalité ou de la catégorie sociale qu'il incarne), sachant que ces préfaces soulignent principalement la dimension désuète et divertissante des romans concernés (notamment la préface de 2012 pour l'édition, par Penguin Books, du roman *Poet's Pub* d'Eric Linklater, et la préface de 2012 commune aux deux *Barsertshire novels* *High Rising* et *Wild Strawberries* d'Angela Thirkell, réédités par Virago Press en 2012). En effet, dans leurs préfaces de 2012, les préfaciers assurent le lectorat du XXI^e siècle de la dimension divertissante des intrigues des romans qu'ils s'appêtent à lire (le préfacier Alexander McCall Smith écrit, à propos des *Barsertshire novels* de Thirkell : « Yet her work has its adherents, and the republication of these two works *High Rising* and *Wild Strawberries* will be welcomed by those who feel that these unusual, charming English comedies deserve a wider audience. »⁴⁸ ; « What makes her novels so delightful is their humour »⁴⁹), sans faire référence à leur dimension métalittéraire, alors que cette dernière contribue pour beaucoup à l'aspect humoristique – et donc divertissant – de ces romans. Aussi, la prise en compte de l'intertextualité dans certains romans du corpus primaires entre également en jeu dans la compréhension des traits d'humour.

Le travail de recherche a conduit à détecter des références intertextuelles qui à ce jour n'ont pas été abordées par la critique (notamment l'intertextualité à des fins parodiques quand elle renvoie à des textes *highbrow* ; et l'intertextualité qui renvoie à des textes canoniques de la littérature du Royaume-Uni et d'Irlande) ; ou alors, elles l'ont été, mais elles n'ont pas été exploitées par le prisme de la figure de l'écrivain-personnage. Le travail mené ici consiste alors à établir comment l'écrivain fictif s'inscrit dans le maillage intertextuel, et cette entreprise a pour fonction de montrer que l'écrivain fictif qui semble n'avoir qu'un rôle anecdotique dans l'intrigue, s'avère en réalité être la pierre angulaire du maillage métalittéraire sur lequel repose le roman.

Les éléments dits divertissants dans les préfaces de 2012 sont justement ceux qui revêtent une dimension métalittéraire implicite, en lien avec la notion d'intrigue. En effet, dans le roman *Poet's Pub*, la course-poursuite et le nouveau poème épique – jugé drôle car

⁴⁸Alexander McCall Smith, « Introduction », 2012, *High Rising*, 1933, (London : Virago Press, 2012), v.

⁴⁹ *Ibid.*, xiii.

« mauvais » – de Saturday Keith sont liés à la notion narratologique de la *desis* dans la *Poétique* d'Aristote (la préfacière Nancy Pearl écrit : « The destinies of all these characters intertwine over the course of the novel and culminate in one of the funniest car chases ever to be found in the pages of a novel. »⁵⁰ ; « He also writes spectacularly abysmal poetry, although he rather likes his own work (several cringe-worthy examples are included in the novel) »⁵¹) ; de même, dans le roman *High Rising*, la fascination – jugée drôle car excessive – du fils de la romancière Laura Morland pour les trains⁵² constitue également une métaphore narratologique, qui relève du concept du « moteur de l'intrigue » développé par Peter Brooks, d'après le concept de Michel Serres. Le préfacier résume les occurrences dans l'intrigue de la passion de Tony Morland pour les trains, sans aborder le fait que cette passion chez le fils de Laura Morland, une romancière, induit qu'il est implicitement le double de sa mère romancière, car le roman établit un parallèle entre le motif (thématique) de la locomotive « engine » et le concept (narratologique) du « moteur de l'intrigue » de Peter Brooks d'après Michel Serres dans son ouvrage *Feux et signaux de brume* (1975) : « In *High Rising* we see a lot of Laura's son, Tony, whom she brings home from his boarding school at the beginning of the book. [...] He is as bouncy and excitable as a puppy dog, full of enthusiasm for trains, a subject by which he is obsessed. [...] Not only is he interested in model trains ; his passion for railways extends to the real thing, and he is allowed to go off to the local railway station by himself. There the stationmaster permits him to sit in the signal box and also to travel in the cab on shunting engines. »⁵³ Ainsi, le préfacier souligne la dimension divertissante de l'épisode où Tony Morland est autorisé par le chef de gare à monter dans une locomotive, tandis que la thèse se propose de démontrer que la romancière Laura Morland est métaphoriquement la conductrice de la locomotive métaphorique que constitue l'intrigue du roman *High Rising*.

La mise en regard, d'une part, de la préface de 2012 commune aux romans *High Rising* et *Wild Strawberries* d'Angela Thirkell, et d'autre part, de l'introduction écrite par la romancière Elizabeth Bowen pour un omnibus de 1966 comportant ces deux romans d'Angela Thirkell (« Introduction to *An Angela Thirkell Omnibus* »), fait émerger le fait que le préfacier et Elizabeth Bowen insistent tous deux sur la bibliographie prolifique d'Angela Thirkell. Alexander McCall Smith écrit : « Books flowed past from her pen, and their quality was perhaps uneven. Many of them are now largely forgotten, but amid this enthusiastic somewhat breathless literary output there are some highly enjoyable and amusing novels. *High Rising* and *Wild Strawberries* are two such. These books are very funny indeed »⁵⁴ ; Elizabeth Bowen

⁵⁰ Pearl, xi.

⁵¹ *Ibid.*, x.

⁵² McCall Smith, vii-viii.

⁵³ *Ibid.*, vii-viii.

⁵⁴ *Ibid.*, v-vi.

écrit :

Ankle Deep and *High Rising* both came out in 1933 ; *Wild Strawberries* followed a year later – and from then on, Angela Thirkell continued in full spate. Books came from her in an unbroken succession, one, sometimes two, a year [...]. Yet – and surely this is remarkable ? – there is nothing "torrential" about her writing. Nobody could have called it a headlong overflow : on the contrary, each of her books could seem to the reader to have been conceived with a greater deliberation and worked upon with a far greater leisure than her timetable can, in fact, have allowed her. Thus, in spite of her mighty production-rate, she escaped the fate of "torrential" writers – she never seems to have flooded her own market.⁵⁵

Or, outre ce point de départ commun, Alexander McCall Smith et Angela Thirkell abordent différemment les romans *High Rising* et *Wild Strawberries* car, tandis que le préfacier insiste sur la dimension divertissante de l'intrigue d'un point de vue thématique, Elizabeth Bowen souligne quant à elle la technicité du style de ces comédies :

She lost no time in getting into her stride. That, one sees from these three, her earliest, novels : *Ankle Deep*, *High Rising* and *Wild Strawberries* are already technically, as shapely, sure, adroit and accomplished as any "Angela Thirkell's" that came later. [...] But to address oneself to full-length fiction, with its formidable, infernal, inherent problems was another and momentarily different thing. Mrs. Thirkell's instantaneous success does not alter the fact that she showed courage. She set out with two assets : style (an inherited sense of it) and her own way of seeing things. Both helped.⁵⁶

La méthode utilisée pour analyser le corpus primaire est celle de la lecture détaillée, car pour faire émerger le maillage métalittéraire implicite des romans, il s'agit d'abord de le reconstituer pour en démontrer le fonctionnement. Étant donné le caractère relativement peu connu de certains romans du corpus, il a été nécessaire de commencer par résumer leur intrigue, pour ensuite passer à l'analyse du maillage métalittéraire. Or, le résumé thématique opéré, qui pourrait de prime abord donner l'impression que la thèse se contente de faire une glose de l'intrigue, s'avère nécessaire, car des éléments a priori anecdotiques de l'intrigue ont une dimension métalittéraire implicite qui s'inscrit dans le maillage littéraire que la thèse s'applique à démontrer. Par conséquent, cette méthode se traduit par de longs passages explicatifs portant sur des images a priori triviales, qui s'avèrent être des métaphores métalittéraires reliées entre elles. Ainsi, la thèse ne repose pas sur un appareil critico-théorique particulier, car il s'agit de partir des textes pour les lire de manière détaillée, faire émerger leur spécificité, et enfin comprendre la récurrence de la figure de l'écrivain-personnage dans le corpus. Mettre en avant

⁵⁵ Elizabeth Bowen, « Introduction to *An Angela Thirkell Omnibus* », *People, Places, Things : Essays by Elizabeth Bowen* (Edinburgh : Edinburgh UP, 2008), 268-269.

⁵⁶ *Ibid.*, 269.

la dimension métalittéraire de cette figure constitue un moyen de contribuer à la reconnaissance du corpus littéraire *middlebrow* de la période et de l'aire géographique mobilisées.

La thèse comporte trois parties. La première partie aborde la caractérisation dont l'écrivain fictif fait l'objet, ainsi que la caractérisation opérée par l'écrivain fictif (la terminologie choisie dans cet intitulé a pour but de retranscrire un phénomène simultané, après en avoir exposé les termes individuellement). Puis, la seconde partie porte sur la déformation professionnelle de l'écrivain fictif. Enfin, la troisième partie traite de l'auctorialité des personnages secondaires non écrivains.

**PARTIE I. LA CARACTÉRISATION DE/PAR L'ÉCRIVAIN
FICTIF**

Quand un écrivain est un personnage de fiction, ce statut interroge le rapport que cet écrivain fictif a envers les autres personnages qu'il côtoie dans la diégèse au sein de laquelle il est mis en scène. En effet, soit il doit adopter lui-même une posture pour être conforme à l'idée que les personnages qu'il côtoie se font d'un écrivain, soit il perçoit les personnages de son entourage comme les personnages d'une fiction dont il serait le créateur.

Il s'agit d'analyser ce double mouvement, où l'écrivain fictif peut être caractérisé, tout comme il peut caractériser les personnages qu'il rencontre dans la diégèse. D'une part, la caractérisation de l'écrivain fictif désigne le fait qu'il est un personnage public, qui doit par conséquent se conformer à une image publique. Soit cette image publique lui est imposée, soit il s'y conforme de lui-même. D'autre part, la caractérisation opérée par l'écrivain fictif renvoie au cas de figure où l'écrivain réduit les personnages qu'il côtoie à des types littéraires.

Aussi, le phénomène, récurrent dans le corpus, de l'écrivain détruisant sa production littéraire, indique moins un manque d'aptitude littéraire, qu'un échec à être à la hauteur de l'image d'écrivain à laquelle il aspire. Ainsi, le motif de la destruction de l'œuvre par son auteur sert non seulement à interroger l'image publique de l'écrivain, mais il a aussi une dimension métalittéraire, car, à plusieurs reprises, la destruction d'une production littéraire dans le cadre de la diégèse a pour conséquence d'être un moteur de l'intrigue du roman au sein duquel l'écrivain fictif est mis en scène.

La première partie consiste en un récapitulatif d'exemples où la question de l'image publique de l'écrivain fictif est abordée et mise en scène dans le corpus primaire. Puis, la seconde partie répertorie les procédés stylistiques et les *topoi* communs à plusieurs romans du corpus. Enfin, la troisième partie montre comment le traitement de l'image publique du poète épique constitue la trame métalittéraire qui sous-tend les romans *middlebrow* concernés du corpus.

CHAPITRE 1. LA CARACTÉRISATION DE L'ÉCRIVAIN FICTIF

1. Le personnage public de l'écrivain fictif

L'écrivain fictif est précédé par son image publique. Afin de pouvoir prétendre au titre d'écrivain aux yeux du public et de la scène littéraire, il doit être la somme des traits distinctifs que ces derniers s'attendent à retrouver chez un écrivain. Il doit ainsi se conformer à ce que D. J. Taylor nomme l'« idée de l'écrivain » : « 'the idea of the writer' – a series of elemental reference points, some of them patently absurd but nearly all of them having at least some vestigial tethering in reality, by which literary men and women could be conceptualized by the

reading and non-reading public. Above all, there was an expectation of what a writer ought to look like. »⁵⁷ D. J. Taylor souligne que les poètes ont notamment fait l'objet d'une vision stéréotypée les représentant comme des Romantiques ; il cite l'exemple du roman *Leave it to Psmith* (1923) de P. G. Wodehouse où le héros, se faisant passer pour le célèbre poète Ralston McTodd afin d'infiltrer Blandings Castle, déçoit les *Bright Young Things* présentes, car ses cheveux courts l'éloignent de la vision stéréotypée qu'ils se font du poète romantique aux cheveux longs.⁵⁸

L'« idée de l'écrivain », et donc son l'image publique, est tournée en dérision au début de deux romans *middlebrow* du corpus, dans des extraits qui sont des descriptions de photographies d'écrivains publiées dans des journaux. La photographie du mémorialiste novice Galahad Threepwood est mentionnée dans le premier chapitre du roman comique *Summer Lightning* (1929) de P. G. Wodehouse, et il est question de la photographie du poète Saturday Keith dans le premier chapitre du roman *Poet's Pub* (1929) d'Eric Linklater. Ce motif de la photographie d'écrivain publiée dans un journal renvoie à un phénomène réel, expliqué ci-après par D. J. Taylor, selon lequel des photographies d'écrivains étaient publiées dans la presse dans les années 1920 :

Their opinions constantly solicited and invoked, their photograph regularly featured in both professional and non-professional milieux – it was as usual to see Evelyn Waugh's picture in the *Tatler* as in the *Bookman* – the writer was a conspicuous figure in the 1920s media scrum, and, as a result, able to benefit from a degree of exposure otherwise extended only to a successful politician or sports personality. And it was not simply the young and opportunistic who were able to prosper. [...] It was the same with Hugh Walpole, whose readers could, on visiting the Lakeland village where he periodically retreated to write his books, purchase souvenir mugs on which his features were embossed. This kind of attention naturally gave the well-known writer a considerable status in the social circles of the period : rarely a house[-]hold name, save in exceptional circumstances – [...] but one who could expect to be recognised and use this recognition to his advantage.⁵⁹

Premièrement, la photographie de Galahad Threepwood illustre un article de journal annonçant sa présence à Blandings Castle (chez son frère Lord Clarence Emsworth, dans le Shrophire) pour écrire ses mémoires (intitulées *Reminiscences*). L'extrait suivant où Beach, le majordome de Blandings Castle, fait lire l'article en question à Hugo Carmody, le secrétaire de Lord Emsworth, comporte une description de la photographie de Galahad Threepwood :

'If you would care to see the clipping, sir ? There is a reference to Mr Galahad's literary work.'

⁵⁷ D. J. Taylor, *The Prose Factory : Literary Life in England since 1918* (London : Chatto & Windus, 2016), 24-25.

⁵⁸ *Ibid.*, 25.

⁵⁹ *Ibid.*, 24.

Most of the photographs in the weekly paper over which Beach had been relaxing were of peeresses trying to look like chorus-girls and chorus-girls trying to look like peeresses : but this one showed the perky features of a dapper little gentleman in the late fifties. Beneath it, in large letters, was the single word :

GALLY

Under this ran a caption in smaller print.

'The Hon. Galahad Threepwood, brother of the Earl of Emsworth. A little bird tells us that "Gally" is at Blandings Castle, Shropshire, the ancestral seat of the family, busily engaged in writing his Reminiscences. As every member of the Old Brigade will testify, they ought to be as warm as the weather, if not warmer.'

Hugo scanned the exhibit thoughtfully, and handed it back, to be placed in the archives.

'Yes,' he observed, 'I should say that about summed it up. The old bird must have been pretty hot stuff, I imagine, back in the days of Edward the Confessor.'⁶⁰

Galahad Threepwood, dont la pose sur la photographie le fait ressembler à un auteur en représentation (« dapper », « perky »), est néanmoins tourné en dérision en étant assimilé à une meneuse de revue, car sa photo est publiée dans le journal hebdomadaire où figurent d'ordinaire des photographies de meneuses de revue voulant ressembler à des aristocrates : « Most of the photographs in the weekly paper over which Beach had been relaxing were of peeresses trying to look like chorus-girls and chorus-girls trying to look like peeresses : but this one showed the perky features of a dapper little gentleman in the late fifties. Beneath it, in large letters, was the single word : GALLY »⁶¹. Cette forme abrégée du prénom Galahad, relatif au chevalier de la légende arthurienne, lui confère la consonance d'un nom de scène, car le surnom « Gally » renvoie à l'appellation familière des meneuses de revues, « *chorus gals* », de sorte que « Gally » Threepwood est assimilé aux meneuses de revue (« *chorus gals* ») dont les photos sont publiées dans le journal où sa propre photo est publiée.

Deuxièmement, dans le roman *Poet's Pub*, la photographie du poète Saturday Keith en question est celle qui lui revient à l'esprit après avoir lu dans le *Times Literary Supplement* une critique négative de son nouveau recueil de poésie publié (intitulé *February Fill-Dyke*). L'auteur de cette critique assimile l'échec poétique de son recueil aux trois défaites qu'il a provoquées lors des courses d'aviron (la « *Boat Race* ») opposant son équipe (l'*OUBC*, lorsqu'il était étudiant à l'université d'Oxford) à celle de l'université de Cambridge. Saturday Keith repense en effet à la photographie où il affiche un air maussade, publiée après sa défaite sportive dans plusieurs journaux illustrés : « He threw the paper away, viciously, and got out of bed to retrieve it. Because he had three times stroked a University crew to defeat they would never take him seriously. [...] A photograph of him that made his face longer than it was, saddened beyond

⁶⁰ P. G. Wodehouse, *Summer Lightning*, 1929, (London : Arrow Books, 2008), 17.

⁶¹ *Ibid.*, 17.

nature by horn-rimmed spectacles, had appeared in every illustrated paper beside the smiling, dentifrice-advertisement, curly-haired picture of the victorious Cambridge stroke. And now the critics were determined to perpetuate the memory of his Blue – the darkest Blue in history – in facetious comments on his poetry. »⁶² Dans cet extrait, où Saturday Keith porte des lunettes à monture d'écaille (« horn-rimmed spectacles ») sur la photographie dont les journaux se servent pour illustrer la défaite sportive de son équipe d'Oxford, il s'avère que Saturday Keith incarne à double titre l'« idée de l'écrivain » *highbrow* parodique telle que définie par le romancier J. B. Priestley dans l'article « High, Low, Broad », publié en 1926 dans l'hebdomadaire *The Saturday Review*. Stefan Collini cite notamment cet extrait de l'article de J. B. Priestley pour souligner sa conception caricaturale de l'écrivain *highbrow* : « A brief examination of a few representative contributions to the 'battle of the brows' will help draw out what was at stake for the question of intellectuals. [...] In protesting against 'this "brow" business' in 1926, [J. B. Priestley] distanced himself from both 'high' and 'low', proudly proclaiming himself to be a 'Broadbrow'. Caricatures were the staple ammunition in such skirmishes, and the genre came easily to Priestley : the highbrow 'is the thin sheep with the spectacles and the squeak from Oxford or Bloomsbury.' The herd-like behaviour of sheep was constitutive of the type [...] »⁶³ Ainsi, Saturday Keith porte des lunettes et a un passé étudiant à Oxford, tout comme l'écrivain *highbrow* stéréotypé défini par J. B. Priestley (« the thin sheep with the spectacles and the squeak from Oxford or Bloomsbury »).

Aussi, Saturday Keith doit en partie à son affiliation avec l'université d'Oxford son statut d'incarnation de l'« idée de l'écrivain » *highbrow*, mais il ne fait pas partie du Bloomsbury Group, alors que l'appartenance à ce groupe est la condition qui vaut à plusieurs écrivains fictifs *highbrow* du corpus *middlebrow* d'être tournés en dérision. Dans son ouvrage intitulé *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s : Class, Domesticity, and Bohemianism* (2001), Nicola Humble souligne notamment la récurrence de la désacralisation de l'écrivain *highbrow* dans le roman *middlebrow*.

2. La désacralisation de la figure de l'écrivain

Stefan Collini explique que l'affiliation d'un écrivain (réel) avec le Bloomsbury Group est considérée, au début du XX^e siècle, comme un signe de son appartenance à la catégorie *highbrow* :

⁶² Eric Linklater, *Poet's Pub*, 1929, (London : Penguin Books, 2012), 2.

⁶³ Stefan Collini, *Absent Minds : Intellectuals in Britain* (Oxford : Oxford UP, 2006), 113-114.

In the course of the 1910s and 1920s, falteringly and rarely in the former decade, more frequently and insistently in the latter, there appeared in English usage a set of related terms expressing social attitudes towards the kinds of people who were sometimes called 'intellectuals', terms which thereby helped to shape the semantic field within which that word was thereafter to function. [...] In some contexts, from the 1910s onwards, the nouns 'intellectual' and 'highbrow' could be used interchangeably. [...] [S]omething about the affectation of cultural-cum-social superiority implied by the term ['highbrow'] came to be seen as notably characteristic of contemporary English life, albeit seen in some quarters as an unwelcome growth with shallow roots. [...] And as a further indication of what we might call the polemical priority of 'highbrow' over its opposites ['middlebrow' and 'lowbrow'], it should be noted that the cultural symbol or target around which these latter attitudes coalesced most enduringly in this period was 'Bloomsbury' – a term used and misused so widely that it almost ceased to have any determinate historical referent, but however many individuals were embraced under its capacious canopy and however beneficial or pernicious their role and influence were held to be, it was a term that came to be almost a synonym for 'highbrow'.⁶⁴

Or, des romans *middlebrow* emploient également le terme « Bloomsbury » comme un indicateur de l'appartenance à la catégorie *highbrow* des écrivains fictifs qu'ils mettent en scène.

La représentation de l'écrivain fictif *highbrow* est un phénomène récurrent dans le roman *middlebrow*, qui tourne en dérision l'élitisme intellectuel de l'écrivain dit *highbrow*, alors incarné par les écrivains fictifs ayant fait leurs études universitaires à Oxford et/ou étant affiliés au Bloomsbury Group. Ce phénomène est souligné par Nicola Humble, dans l'ouvrage *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s : Class, Domesticity, and Bohemianism* (2001) : « Writers appear as characters in a startling number of middlebrow novels. [...] their representation also reveals significant features of the feminine middlebrow's understanding of contemporary literature. Perhaps surprisingly, in virtually every case the writers in question are male. They are also almost always highbrow, [...] »⁶⁵ Nicola Humble prend pour exemple le personnage de Jahsper (de patronyme inconnu), un écrivain du Bloomsbury Group mis en scène dans le journal fictionnel *The Diary of a Provincial Lady* d'E. M. Delafield (1930), et qui constitue l'une des premières références au Bloomsbury Group au sein d'un roman *middlebrow* : « This is one of the earliest middlebrow references to Bloomsbury which, along with Virginia Woolf, its major exponent, becomes its key talismans of the highbrow. »⁶⁶ Nicola Humble cite notamment un extrait de l'entrée du journal datée du 23 octobre (1930), où l'appartenance de Jahsper au Bloomsbury Group est explicitement mentionnée : « October 23rd. [...] I make enquiry for Jahsper – [...] – but Miss P. replies that Jahsper is in Bloomsbury again. Bloomsbury can do nothing without Jahsper. I say, No, I suppose not, in order to avoid hearing any more

⁶⁴ *Ibid.*, 110-113.

⁶⁵ Nicola Humble, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s : Class, Domesticity, and Bohemianism*, *op. cit.*, 34.

⁶⁶ *Ibid.*, 30.

about either Jahsper or Bloomsbury. »⁶⁷ Le peu d'intérêt que la diariste accorde à Jahsper, et par extension au Bloomsbury Group, traduit sa volonté de se dissocier de l'élitisme qu'ils incarnent : « E. M. Delafield's Provincial Lady series derived much of its humour from its protagonist's gentle exposure of the pretensions of snobs both social and intellectuals. »⁶⁸ Cette défiance est également partagée par Robert, l'époux de la diariste, qui ne cache pas son mépris pour Jahsper et sa profession d'écrivain : « August 16th. – Robert, at breakfast, suddenly enquires if that nasty-looking fellow does anything for a living ? Instinct at once tells me that he means Jahsper, but am unable to to give him any information, except that Jahsper writes, which Robert does not appear to think is to his credit. He goes so far as to say that he hopes yesterday's rain may put an end to him altogether – but whether it means to his presence in the neighbourhood, or to his existence on this planet, am by no means certain, and prefer not to enquire. »⁶⁹

La description physique de Jahsper par la diariste est très brève et schématique, car seules sa grande taille et sa pâleur sont mentionnées : « – and the friend who Writes – very tall and pale, and is addressed by Miss P. in a proprietary manner as "Jahsper". »⁷⁰ La représentation iconographique de Jasper (Figure 1), dessinée par Arthur Watts et destinée à illustrer la publication du journal sous forme de roman, met elle-aussi en avant sa grande taille, accentuée par le fait qu'il porte un pantalon long et ample semblable aux « *Oxford bags* », désignant les pantalons portés par les étudiants de l'université d'Oxford dans les années 20 (« Another British influence on young men's fashion emerged around 1925, when the students at Oxford University in England began to wear extremely loose, baggy trousers that extended all the way down to the top of their shoes. Supposedly, students wore these « Oxford bags » to cover their knickers, which were considered improper classroom attire. »⁷¹) Si l'illustration de Watts reproduit fidèlement les dimensions démesurées de ce modèle de pantalon, il n'empêche que la dimension caricaturale du dessin réside dans les jambes exagérément longues de Jahsper, et de nouveau dans le fait qu'il porte des lunettes, en tant qu'attributs de « l'idée de l'écrivain » *highbrow*. De plus, un autre roman de P. G. Wodehouse, intitulé *Hot Water* (1932), tourne en dérision le romancier Blair Eggleston, qui est également membre du Bloomsbury Group (« An able student of psychology, like all Bloomsbury novelists, Blair had long since read his employer's character like a book »⁷²), et ce à travers le portrait péjoratif que fait Packy Franklyn de l'apparence physique de Blair Eggleston (sachant qu'il le décrit en ces termes : « [...] A

⁶⁷ E. M. Delafield, *The Diary of a Provincial Lady*, 1930, (Chicago : Chicago Academy Publishers, 2002), 382.

⁶⁸ Nicola Humble, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s : Class, Domesticity, and Bohemianism*, op. cit., 29.

⁶⁹ Delafield, *The Diary of a Provincial Lady*, 341.

⁷⁰ *Ibid.*, 334.

⁷¹ Kathleen Drowne, Patrick Huber, *The 1920s : American Popular Culture Through History* (Westport ; London : Greenwood Press, 2004), 115.

⁷² P. G. Wodehouse, *Hot Water*, 1932, (London : Random House ; Arrow Books, 2009), 146.

gosh-awful pill with side whiskers.' »⁷³). Sont notamment tournés en dérision ses favoris et sa moustache, réduite à une tache de suie, soit les attributs physiques censés symboliser la sophistication de ce dernier en tant qu'auteur du Bloomsbury Group : « Blair Eggleston was small and slim, and if you did not mind side whiskers and one of those little moustaches which resemble smears of soot, good-looking. »⁷⁴



Figure 1: Watts, Arthur, *Jahsper*, 1930, in : E. M. Delafield, *The Diary of a Provincial Lady*, 1930, (Chicago : Academy Chicago Publishers, 2002), 335.

Suite à la réédition de nombreux romans *middlebrow* écrits par des romancières, dans les années 1980, par les éditions britanniques Virago, Nicola Humble a étudié ces œuvres afin de pallier à la béance critique dont elles ont fait l'objet. Maroula Joannou a également édité l'ouvrage *The History of British Women's Writing, 1920-1945* (2013),⁷⁵ dont elle signe

⁷³ *Ibid.*, 36.

⁷⁴ *Ibid.*, 54.

⁷⁵ Joannou, Maroula (ed.). *The History of British Women's Writing, 1920-1945*. Houndmills, Basingstoke,

l'introduction, intitulée « Introduction : Modernism, Modernity, and the Middlebrow in Context ». Dans son ouvrage *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s : Class, Domesticity, and Bohemianism* (2001), Nicola Humble souligne notamment le fait que les romans *middlebrow* écrits par des romancières mettent majoritairement en scène des écrivains fictifs masculins :

Writers appear as characters in a startling number of middlebrow novels. They are partly present, as are other sorts of creative artists, to create an attractively bohemian atmosphere ; but their representation also reveals significant features of the feminine middlebrow's understanding of contemporary literature. Perhaps surprisingly, in virtually every case the writers in question are male. They are also almost always highbrow, ranging from the Joycean father in *I Capture the Castle* to neo-Lawrentians in Margaret Kennedy's *The Feast* (1950), Angela Thirkell's *The Brandons* (1939), and Stella Gibbons's *Cold Comfort Farm* (1932). [...] At a time when the number of women novelists was beginning to outstrip that of men, the repeated representation of male novelists as critically successful but callow and uncommercial indicates a clear sense among middlebrow women writers that their own work was judged differently from that of men, but also that a new and lucrative market had opened up for specifically female fiction.⁷⁶

Aussi, la distinction opérée par Nicola Humble entre le romancier *highbrow* (« critically successful but callow and uncommercial ») et la romancière *middlebrow* aux œuvres plébiscitées car plus accessibles, doit néanmoins être nuancée. Tout d'abord, la figure de l'auteur *highbrow* ainsi qualifié n'est pas uniquement présente dans le roman *middlebrow* écrit par des romancières. Comme vu précédemment, elle est notamment mise en scène par P. G. Wodehouse dans le roman *Hot Water* (1932) à travers le personnage du jeune romancier Blair Eggleston, affilié au Bloomsbury Group, et que sa future fiancée Jane Opal évoque en des termes rappelant ceux employés par Nicola Humble pour qualifier les romanciers *highbrow* représentés dans les romans *middlebrow* (« critically successful but callow and uncommercial ») : « [...] his books are so clever that the public won't buy them. The critics say he is the coming novelist.' »⁷⁷ Puis, comme le souligne Nicola Humble, le journal fictionnel *The Diary of a Provincial Lady* oppose certes Jahsper, incarnation du romancier *highbrow*, et Mary Kellway, romancière *middlebrow* et amie de la diariste (mentionnée dans l'entrée du journal datée du 23 janvier : « Always delighted to see dear Mary – so clever and amusing, and able to write stories, which actually get published and paid for – »⁷⁸), mais il s'avère qu'une romancière rencontrée par la diariste lors d'un dîner littéraire (relaté dans l'entrée du journal datée du 7 janvier⁷⁹) possède les mêmes caractéristiques *highbrow* que Jahsper. La diariste ne nomme pas cette romancière, mais la

Hampshire : Palgrave Macmillan, 2013.

⁷⁶ Nicola Humble, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s : Class, Domesticity, and Bohemianism*, *op. cit.*, 34-36.

⁷⁷ Wodehouse, *Hot Water*, 64.

⁷⁸ Delafield, *The Diary of a Provincial Lady*, 89.

⁷⁹ *Ibid.*, 73.

désigne par l'intermédiaire de l'appellation grandiloquente « Very, very distinguished Novelist », et son comportement est associé à une forme d'excentricité et, par extension, de ridicule :

Very, very distinguished Novelist approaches me (having evidently mistaken me for someone else), and talks amiably. She says that she can only write between twelve at night and four in the morning, and not always then. When she cannot write, she plays the organ. Should much like to ask whether she is married – but get no opportunity of asking that or anything else. She tells me about her sales. She tells me about her last book. She tells me about her new one. She says that there are many people here to whom she must speak, and pursues well-known Poet – who does not, however, allow her to catch up with him. Can understand this.⁸⁰

Melissa Sullivan indique que cette romancière est tenue pour être un portrait parodique de la romancière *highbrow* Virginia Woolf : « E. M. Delafield's and Virginia Woolf's relationship is perhaps remembered best by Delafield's depiction of the 'very, very distinguished lady novelist', presumed to be Woolf, in *The Diary of a Provincial Lady* [...]. The Provincial Lady finds the 'lady novelist' to be a terrible bore who discusses nothing but sales, her own books and literary scandals. »⁸¹ Aussi, cette romancière « très très distinguée » est également caricaturée par Arthur Watts (Figure 2) ; cette illustration souligne la distinction de la romancière, suggérée par sa posture hautaine et par le fume-cigarette qu'elle tient à la main, et cette distinction est la fois affirmée et contredite par le fait que Watts la représente avec les mêmes lunettes – en tant qu'attributs de l'« idée de l'écrivain » *highbrow* – que celles portées par Jahsper dans la caricature (Figure 1). Outre les lunettes, la coiffure arborée par la « romancière très très distinguée » dessinée par Arthur Watts constitue elle-aussi un attribut *highbrow*, cette fois spécifiquement féminin ; il s'agit d'un chignon, qui est présenté comme un attribut de la romancière *highbrow* en général, par le narrateur du roman policier *middlebrow* *Cards on the Table* (1936) d'Agatha Christie, dans un extrait relatif au chignon occasionnellement porté par la *mystery writer* Ariadne Oliver : « One day her appearance would be highly intellectual – a brow with the hair scraped back from it and coiled in a large bun in the neck – ». ⁸²

⁸⁰ *Ibid.*, 78-79.

⁸¹ Melissa Sullivan, « The Middlebrow of the Hogarth Press : Rose Macaulay, E. M. Delafield and Cultural Hierarchies in Interwar Britain », *Leonard and Virginia Woolf, the Hogarth Press and the Networks of Modernism* (Edinburgh UP, 2010), 66-67.

⁸² Agatha Christie, *Cards on the Table*, 1936, (London : HarperCollins Publishers, 2016), 9.



Figure 2: Watts, Arthur, *Very, very distinguished novelist*, 1930, in : E. M. Delafield, *The Diary of a Provincial Lady*, 1930, (Chicago : Academy Chicago Publishers, 2002), 76.

Comme pour la caricature du romancier Jahsper par Arthur Watts, cette caricature de la romancière illustre le phénomène souligné par D. J. Taylor selon lequel les romancières à succès étaient également la cible des caricatures du journal *Punch*, au même titre que les poètes masculins et, comme vu précédemment, les romanciers *highbrow* :

Nowhere, it might be said, were these conceptions of how writers ought to look like and behave more pronounced than in the field of female authorship. *Punch* had been having fun with the bluestocking – sometimes severe, sometimes shock-haired, at all times engaged in obscure pursuits that compromised her femininity – since at least the 1850s. Seventy years later, this interest had become focused on the figure of the successful woman novelist, sometimes found in her Mayfair dining room or, if younger, in her sophisticated metropolitan flat, but more often than not pictured abroad in comfortable Mediterranean exile.⁸³

D. J. Taylor illustre son propos en citant l'exemple du roman *Angel Pavement* (1930) de J. B. Priestley : « *Angel Pavement's* ground-down Mrs Dersingham, daydreaming about an ideal life while waiting for her dinner guests to arrive, pictures herself as 'a terribly successful woman writer with a villa somewhere on the Riviera with orange trees an mimosa and things and lunch

⁸³ Taylor, 25.

in the sunshine and marvellous distinguished people coming to call' ». ⁸⁴ Or, cet exemple renvoie tout particulièrement au fait qu'il est question dans le journal fictionnel *The Diary of a Provincial Lady* du voyage de la diariste dans le sud de la France, notamment dans l'entrée datée du 12 juillet reproduisant presque mot pour mot la référence aux invités distingués (« marvellous distinguished people coming to call ») que Mrs Dersingham rêve de côtoyer sur la Riviera dans *Angel Pavement* :

Walk home, and am overtaken by well-known blue Bentley, from which Lady B. waves elegantly, and commands chauffeur to stop. He does so, and Lady B. says, Get in, Get in, never mind muddy boots – which makes me feel like a plough-boy. Good works, she supposes, have been taking me plodding round the village as usual ? The way I go on, day after day, is too marvellous. Reply with utmost distinctness that I am just on the point of starting for the South of France, where I am joining party of distinguished friends. (This is not entirely untrue, since dear Rose has promised introduction to many interesting acquaintances, including Viscountess.) ⁸⁵

La diariste se sent rabaissée par sa voisine Lady Boxe (dite « Lady B. »), d'un rang social supérieur (elle rencontre cette dernière voyageant dans sa Bentley, une voiture de luxe, tandis qu'elle se déplace à pied dans la boue), donc elle tente de se faire valoir en annonçant son voyage imminent dans le sud de la France, qui est une destination touristique prisée par la haute société. Elle veut ainsi paraître comme l'égale sociale de Lady B., et en tenant compte de la référence intertextuelle au roman *Angel Pavement* de Priestley, la diariste se fait également passer pour l'égale des romancières ayant une villa dans le sud de la France où elles reçoivent d'autres écrivains, et auxquelles Mrs Dersingham (dans le roman *Angel Pavement*) rêve de ressembler. Le type de la romancière ayant une villa sur la Riviera, mentionné dans le roman de Priestley, fait ainsi écho au voyage de la diariste dans le sud de la France, où cette dernière prétend être présentée par son amie la romancière Rose à des personnes « distinguées », qui pourraient être des écrivains (la diariste n'est pas encore une romancière publiée dans le premier tome, mais elle a pour amie la romancière Rose). Aussi, la référence au roman *Angel Pavement* dans cette entrée du journal de la diariste est d'autant plus plausible que cette dernière cite explicitement l'autre roman à succès de J. B. Priestley, *The Good Companions* (1929), dans l'entrée datée du 25 novembre. ⁸⁶

Aussi, Nicola Humble dresse le portrait de la romancière *middlebrow* mise en scène dans les romans *middlebrow* (« When women writers are represented in the feminine middlebrow, they are invariably highly professional, very successful, and extremely modest

⁸⁴ *Ibid.*, 25-26.

⁸⁵ Delafield, *The Diary of a Provincial Lady*, 268-269.

⁸⁶ *Ibid.*, 25.

about their work. »⁸⁷). Les romancières dans les romans *middlebrow* analysés par Nicola Humble sont elles-mêmes des romancières *middlebrow*, et il est moins question de leur apparence physique, que de leur comportement modeste vis-à-vis de leur production littéraire. Plusieurs ouvrages critiques soulignent cette attitude, mais malgré les apparences, la modestie dont les romancières *middlebrow* font preuve est moins le signe d'une dépréciation, qu'un moyen de traduire un certain détachement, une distance ironique qu'elles ont envers leur production littéraire, qui est le plus souvent un emploi alimentaire et non une vocation. Les personnages concernés sont la diariste (« the Provincial Lady »), dans le journal fictionnel *The Provincial Lady Goes Further* (second tome de la série, publié en 1932) d'E. M. Delafield, et les romancières mises en scène par Angela Thirkell, dont le personnage de la romancière Laura Morland. La modestie de cette dernière envers sa production romanesque est notamment soulignée par Faye Hammill et Jennifer Poulos Nesbitt. Kate Macdonald étend quant à elle ce constat à plusieurs romancières mises en scène dans les *Barsetshire novels* d'Angela Thirkell : « Very few of Barsetshire's many authors are allowed to be proud of their literary status without justifying their success by their sales. They avoid what Cyril Connolly would later deplore as the 'enemies of promise' – domesticity and the time-consuming details of daily living – being the bar to literary achievements, as it is quite clear that almost every author in Barsetshire (and there is at least one in every novel) has the help of servants and also a spouse with money of their own. »⁸⁸

Premièrement, Faye Hammill indique que la modestie de la diariste, devenue une romancière publiée, est abordée dès le paragraphe inaugural du roman *The Provincial Lady Goes Further* d'E.M. Delafield : « The Provincial Lady [...] insisting on the modesty of her ambitions, opening *The Provincial Lady Goes Further* with the statement "Life takes on entirely new aspect, owing to astonishing and unprecedented success of minute and unpretentious literary effort, published last December, and – incredibly – written by myself" [...]. The word "unpretentious" is a key term in the definition of the English middlebrow, which is characterized by a resistance to pretension in all its forms. »⁸⁹

Deuxièmement, Jennifer Poulos Nesbitt⁹⁰ et Kate Macdonald⁹¹ soulignent la modestie des romancières suivantes, mises en scène dans les *Barsetshire novels* d'Angela Thirkell : Mrs Tebben dans le roman *August Folly* (1936), puis Mrs Barton dans le roman *Pomfret Tower* (1938). Selon Jennifer Poulos Nesbitt : « Although women writers are unconventional

⁸⁷ Nicola Humble, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s : Class, Domesticity, and Bohemianism*, op. cit., 35.

⁸⁸ Kate Macdonald, *Novelists Against Social Change : Conservative Popular Fiction, 1920-1960*, op. cit., 130.

⁸⁹ Hammill, 186.

⁹⁰ Poulos Nesbitt, 90-91.

⁹¹ Macdonald, 130, 133.

characters in regional fiction, they are crucial to the establishment of cultural priorities and class hierarchies in Thirkell's Bassetshire. Women writers are acceptable, even central, to figures in Bassetshire so long as they subordinate their writing to maternal and wifely pursuits and deprecate the value of their writing. »⁹² Elle analyse notamment le cas de la romancière Laura Morland, qui apparaît dans le corpus primaire en tant que protagoniste principale du roman *High Rising* (1933), et qui écrit des romans à suspense mêlés de romance se déroulant dans le milieu de la mode, où évolue la styliste Madame Koska : « In *High Rising*, Thirkell creates her most acceptable woman writer, Laura Morland, a successful detective novelist who knows both her social and her literary place. She only writes because she must. [...] She works hard, but she 'never [takes] herself seriously' [...], merely capitalizing on the 'good badness' [...] of her writing. She knows exactly where in the system of literary value her work stands. »⁹³ Étant veuve, Laura Morland écrit notamment pour subvenir aux besoins de ses fils, et l'expression « good bad books »⁹⁴ que Laura Morland utilise elle-même pour qualifier sa propre production romanesque montre qu'elle porte dessus un regard critique. Rachel R. Mather souligne également l'emploi de ce qualificatif, qu'elle interprète comme une forme d'autodérision : « [Angela Thirkell's] persona, author Laura Morland, mocks herself for writing "good bad novels," all of which, she claims, are alike. »⁹⁵ Nicola Humble fait également référence à la modestie dont fait preuve Laura Morland, cette fois dans un autre roman d'Angela Thirkell publié ultérieurement : « In Angela Thirkell's *The Brandons* (1939), the beautiful and sympathetic widow, Mrs Brandon, is besieged by various male authors wanting to read their works aloud to her. Blessed relief is afforded by her friend Mrs Morland, the only successful writer of her acquaintance, who refuses to talk about her novels for fear of boring people. Success is seen as going hand in hand with modesty [...] »⁹⁶

Les *detective stories middlebrow* représentatives du *Golden Age* mettent en scène de manière récurrente des *mystery writers*. Chez Agatha Christie, on compte par exemple Raymond West, le neveu de la détective amatrice Miss Marple, dans *The Murder at the Vicarage* (1930) et *The Thirteen Problem* (1932), ainsi que Ariadne Oliver, qui apparaît pour la première fois dans une enquête d'Hercule Poirot dans *Cards on the Table* (1936).⁹⁷ Aussi, la série des *Lord Peter Wimsey Mysteries* de Dorothy L. Sayers met en scène la *mystery writer* Harriet Vane,

⁹² Jennifer Poulos Nesbitt, *Narrative Settlements : Geographies of British Women's Fiction between the Wars*, *op. cit.*, 80-81.

⁹³ *Ibid.*, 86.

⁹⁴ Angela Thirkell, *High Rising*, 1933, (London : Virago Press, 2012), 30.

⁹⁵ Rachel R. Mather, *The Heirs of Jane Austen : Twentieth-Century Writers of the Comedy of Manners* (New York : Peter Lang, 1996), 65.

⁹⁶ Nicola Humble, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s : Class, Domesticity, and Bohemianism*, *op. cit.*, 35.

⁹⁷ J. K. Van Dover, *The Detective and the Artist : Painters, Poets and Writers in Crime Fiction, 1840s-1970s* (Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, 2019), 80.

notamment dans les romans *Strong Poison* (1930), *Have His Carcase* (1932), *Gaudy Night* (1936) et *Busman's Honeymoon* (1937).

Kate Macdonald indique que la romancière *middlebrow* Laura Morland est appréhendée comme la version parodique d'une *mystery writer* (« William Deecke has shown how Thirkell parodies the detective genre, with Mrs Morland »⁹⁸), or il s'avère que, dans un mouvement inverse, la figure de l'autrice de romans policiers mise en scène dans un roman policier est elle-aussi dépeinte comme une romancière *middlebrow* qui se caractérise par sa modestie vis-à-vis de sa production littéraire. Les *mystery writers* Ariadne Oliver et Harriet Vane sont des personnages qui, dans plusieurs *detective novels*, délaissent leur table d'écriture pour aider un détective dans son enquête (Ariadne Oliver assiste Hercule Poirot, et Harriet Vane enquête aux côtés de Lord Peter Wimsey). Les récits des enquêtes menées par ces écrivaines sont émaillés d'allusions métalittéraires relatives à la modestie dont elles font preuve à l'égard de leur profession de *mystery writers*. D'après J. K. Van Dover, Harriet Vane est consciente d'écrire des romans sans prétention littéraire, mettant en scène son détective fictif Robert Templeton : « Sayers takes seriously the integrity with which Harriet Vane employs her literary gift. This is not to say that Harriet Vane takes that gift seriously. She knows that her novels are not high art ; she can mock the pretensions of her series detective, Robert Templeton – ». ⁹⁹ Quant à Ariadne Oliver, créatrice du détective fictif Sven Hjerson, elle exprime d'elle-même de manière explicite, dans la *detective story* *Cards on the Table* (1936), sa conscience d'écrire des romans policiers sans prétention ; à la fin du chapitre 17, alors qu'elle demande à Rhoda Dawes (une admiratrice) de choisir un de ses romans mettant en scène le détective Sven Hjerson pour le lui dédicacer, elle lui suggère de choisir le roman intitulé *The Affair of the Second Goldfish*, car elle considère que les autres sont de moindre qualité, au point de les dénigrer en les désignant par le terme péjoratif « *tripe* », et de les ranger dans un simple placard au lieu de les exposer dans une bibliothèque : « She opened a cupboard at the far end of the room. 'Which would you like ? I rather fancy *The Affair of the Second Goldfish* myself. It's not quite such frightful *tripe* as the rest.' A little shocked at hearing an authoress thus describe the children of her pen, Rhoda accepted eagerly. »¹⁰⁰ Aussi, dans un chapitre intitulé « The Middlebrow Woman Detective Author », Rebecca Mills analyse le personnage d'Ariadne Oliver en recourant au cadre théorique mentionné précédemment, à savoir en citant le passage où Nicola Humble souligne la modestie de la romancière *middlebrow*, en illustrant son propos de l'exemple de la diariste dans le journal fictionnel *The Diary of a Provincial Lady* (1930) :

⁹⁸ Kate Macdonald, *Novelists Against Social Change : Conservative Popular Fiction, 1920-1960*, *op. cit.*, 130.

⁹⁹ J. K. Van Dover, *The Detective and the Artist : Painters, Poets and Writers in Crime Fiction, 1840s-1970s*, *op. cit.*, 85.

¹⁰⁰ Christie, *Cards on the Table*, 152.

Ariadne Oliver is Christie's most middlebrow literary figure, who bears some resemblances in persona and output to Christie herself. While Bernthal proposes that "The fiercely lowbrow 'Mrs Oliver' begins as a parody of stereotypes surrounding popular women writers and evolves into a strategic self-portrait through which Christie promotes an image of herself as a conventionally feminine professional amateur" [...], her similarity to the parodic, but self-deprecating, narratives of other middlebrow women writers such as E. M. Delafield in *The Diary of a Provincial Lady* [...] suggests rather that Mrs. Oliver is fiercely middlebrow. As Humble remarks, "when women writers are represented in the feminine middlebrow, they are invariably highly professional, very successful, and extremely modest about their work" [...].¹⁰¹

Après avoir montré que la critique souligne le fait que la romancière *middlebrow* fait l'objet d'un portrait stéréotypé, qui insiste sur son comportement modeste envers sa production littéraire, il semble également possible de suggérer que la romancière *middlebrow* peut aussi se reconnaître par l'intermédiaire d'un attribut physique qui lui est spécifique, au même titre que la romancière *highbrow* reconnaissable par son chignon. En effet, partant de la remarque de D. J. Taylor selon laquelle les écrivaines surnommées « bas-bleus » (« the bluestocking ») pouvaient être représentées échevelées (« shock-haired ») dans le magazine satirique *Punch* (« Nowhere, it might be said, were these conceptions of how writers ought to look like and behave more pronounced than in the field of female authorship. *Punch* had been having fun with the bluestocking – sometimes severe, sometimes shock-haired, at all times engaged in obscure pursuits that compromised her femininity – since at least the 1850s »¹⁰²), on constate que la romancière *middlebrow* modeste est décrite comme étant échevelée. Par exemple, la romancière Laura Morland est souvent décoiffée car elle perd constamment ses épingles à cheveux, dans le roman *High Rising* (« Laura, all dishevelled »¹⁰³; « considerably dishevelled »¹⁰⁴; « her dishevelled hair »¹⁰⁵). De même, la critique souligne l'allure échevelée de la *mystery writer* Ariadne Oliver, qui est décrite en ces termes dans le roman *Cards on the Table* : « Mrs Oliver gave a sigh and ran her hands freely through her fringe until it stood upright and gave her a wholly drunken appearance »¹⁰⁶ ; J. C. Bernthal se réfère notamment à l'ouvrage *Agatha Christie : Investigating Femininity*, (2006) de Merja Makinen, pour démontrer que l'état capillaire d'Ariadne Oliver est intrinsèquement lié à son image publique de *mystery writer* :

"[A]n agreeable woman of middle age", Oliver is "rather untidy" and apt to vary her hairstyle [...]. As Makinen points out, hair is a fluid body part manipulated "to signify contemporary

¹⁰¹ Rebecca Mills, « The Middlebrow Woman Detective Author », *The Bloomsbury Handbook to Agatha Christie* (London ; New York ; Oxford ; New Delhi ; Sydney : Bloomsbury Academic, 2023), 63.

¹⁰² Taylor, 25.

¹⁰³ Thirkell, *High Rising*, 269.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 194.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 13.

¹⁰⁶ Christie, *Cards on the Table*, 51.

modishness". While Makinen connects this aspect of the character with "the constructedness of feminine appearance", this ever-changing element of Oliver's appearance may also represent dynamic fashions in literature ; she has to change how she presents herself in order to stay current – as a woman and as a writer – with an "untidy" result.¹⁰⁷

Dans les romans policiers d'Agatha Christie mettant en scène Ariadne Oliver, cette dernière change constamment de coiffure pour suivre la mode, et J. C. Bernthal souligne sa versatilité capillaire pour indiquer que l'apparence décoiffée (« untidy ») est un trait distinctif attendu chez la figure de l'écrivaine. La fin de la citation ci-dessus se lit en effet comme une reformulation du concept de l'« idée de l'écrivain » de D. J. Taylor, car elle exprime l'idée que la romancière a l'obligation d'avoir une certaine apparence pour se conformer à une attente : « she has to change how she presents herself in order to stay current – [...] as a writer – with an “untidy” result. » Ainsi, l'extrait du roman *Cards on the Table* cité précédemment, qui véhicule une image peu flatteuse où Ariadne Oliver arbore une frange hirsute lui donnant l'air éméché, est en réalité le signe que cette dernière est conforme à l'« idée de la romancière *middlebrow* modeste ».

Quand la romancière *middlebrow* est en société, et doit donc afficher son statut d'écrivaine de profession, se pose la question du type de coiffure qu'elle doit arborer pour se conformer au standing de l'événement auquel elle est conviée. Il s'avère que la coiffure que doit porter la romancière *middlebrow* en société est la permanente (« permanent wave »), qui est aussi la coiffure iconique des actrices de cinéma dans l'entre-deux-guerres. L'avis des romancières *middlebrow* quant au fait d'arborer cette coiffure de star de cinéma lorsqu'elles sont en société diffère ; d'une part, la diariste (héroïne du journal intime fictionnel *The Provincial Lady Goes Further* d'E. M. Delafield, 1932), qui vient de se faire faire une permanente, se sent pour cette raison « présentable » lors d'une réception littéraire londonienne où elle se rend avec Rose, son amie romancière : « Rose takes me to a party, and introduces me to several writers, one male and eight females. I wear new mauve frock, purchased that afternoon, and thanks to that and permanent wave, look nice, but must remember to have evening shoes re-covered, as worn gold brocade quite unsuitable. »¹⁰⁸ Elle désigne en effet sa permanente comme la coiffure adéquate qu'il convient d'arborer lors de cette réception littéraire (« thanks to [...] permanent wave, look nice »). D'autre part, la domestique de Laura Morland, nommée Stoker, est une admiratrice de l'actrice Marlene Dietrich qui porte une permanente, et elle veut que Laura Morland arbore cette coiffure pour aller dîner au restaurant puis se rendre au théâtre à Londres

¹⁰⁷ J. C. Bernthal, *Queering Agatha Christie : Revisiting the Golden Age of Detective Fiction* (Switzerland : Palgrave Macmillan, 2016), 56.

¹⁰⁸ E. M. Delafield, *The Provincial Lady Goes Further (in London)*, 1932, (McAllister Editions, 2015), 12.

en compagnie de son ami George Knox, également écrivain (« [...] But you did ought to have a Marcel wave for the theatre tonight.' »¹⁰⁹ ; les « ondulations Marcel »/« a Marcel wave » sont une version de la coiffure permanentée). Or, Laura Morland refuse de se coiffer ainsi, et sa réticence trouve un écho en la personne de George Knox, qui trouve qu'une femme portant cette coiffure ressemble à un Lamassu / « an Assyrian bull »¹¹⁰ (*i.e.* la statue d'une créature de la mythologie mésopotamienne mi-homme, mi-taureau ailé, et dont les boucles de cheveux sont sculptées en détail). Aussi, un renversement s'opère à la fin du premier chapitre du roman *Devoted Ladies*, qui met en avant la discordance entre l'image publique et privée du romancier Sylvester Browne, sachant que ce dernier continue à adopter une posture alors qu'il est seul dans sa chambre. En effet, il prend la pose d'une actrice de cinéma blonde et permanentée alors qu'il dort dans l'intimité de son lit, et donc loin des attentes du public : « But now Sylvester was asleep, lapped in crêpe-de-chine sheets like a blonde film star. For he loved such warm and soft and pretty things. »¹¹¹ Le romancier Sylvester Browne alanguie dans son lit aux draps luxueux, et donc tel qu'une vedette de cinéma blonde permanentée pourrait apparaître à l'écran ou en photographie dans un magazine, illustre ainsi la définition de l'image publique de l'écrivain que délivre D. J. Taylor, en employant les termes « glamour » et « prestige » pour la qualifier (« But these accretions of glamour and, by implication, prestige, did not merely turned a proportion of the 1920s-era literary community into celebrities. They also worked on a more abstract, if not mythological level, to create what might be called 'the idea of the writer' – »¹¹²).

Sylvester Browne tourne en dérision les passages de ses romans qu'il a écrits en y injectant une part sincère de lui-même (« No, he must put pieces of himself in them, undone by his enthusiasm – pieces which terrified him first by their goodness and shocked him then by their nakedness – disgusted and heated him to nausea and then belonged to him no more »¹¹³), et il continue à se conformer à l'« idée de l'écrivain », et donc à ne pas être lui-même, quand il est seul. Ainsi, la permanente blonde métaphorique arborée par Sylvester Browne jusque dans son sommeil, dans sa chambre de style Art Déco, a pour équivalent le « maquillage » métaphorique derrière lequel se cachent les personnages du roman *Devoted Ladies*, qui sont dépeints par Polly Devlin comme des figures sur papier glacé photographiées dans le magazine de mode sophistiqué cité dans l'introduction qu'elle consacre au roman de Molly Keane :

Devoted Ladies, set in the pale green and silver world of fashionable thirties London, is an art deco novel. Its hues, its designs, the lines of the book, the nonchalant languor of its inhabitants,

¹⁰⁹ Thirkell, *High Rising*, 188.

¹¹⁰ *Ibid.*, 191.

¹¹¹ Molly Keane, *Devoted Ladies*, 1934, (London : Virago Press, 2006), 29.

¹¹² Taylor, 24.

¹¹³ Molly Keane, *Devoted Ladies*, *op. cit.*, 29.

their studied attempts at decadence seem the epitome of the period. The characters appear as though about to be photographed with arum lilies in the background. Everything is glittering, reflective, hard on the surface, fluid underneath. The year that the book was written one of *Vogue's* more memorable dictates was 'Your very important profile will have the windswept fleet lines of a speedboat or aeroplane' [...]. [...] And the book is about appearances as much as about the pain behind the surface, the violence of emotions hidden behind the *maquillage*, about how a sudden crack in the glaze can show the disturbance beneath.¹¹⁴

Il existe ainsi un rapprochement entre la décoration intérieure de l'appartement de Sylvester Browne, d'une austérité sophistiquée de style Art Déco (« Sylvester's bedroom was all shape and no colour. It was decorated in brown and grey and black »¹¹⁵), l'apparence physique extérieure de Sylvester Browne, *i.e.* le « maquillage » métaphorique dont parle Polly Devlin, et qui s'étend au domaine de la coiffure, sous la forme de la « permanente métaphorique » que Sylvester Browne arbore dans son lit, et enfin le style littéraire de Sylvester Browne. En effet, une opposition est établie entre, d'une part, l'écriture personnelle et sincère qualifiée par l'adjectif « nakedness », de manière à assimiler l'écriture spontanée à un visage au naturel, et donc « nu » car non maquillé (« pieces of himself [...] which terrified him first by their goodness and shocked him then by their nakedness »), et d'autre part l'écriture comme posture, et donc « maquillée », qui fait écho au dictat du magazine de mode mentionné par Polly Devlin, selon lequel l'individu dans les années 1930 doit avoir une apparence proche du profil effilé d'un moyen de transport (un bateau vedette et un aéroplane), et donc d'une machine dans le style Art Déco dit « *streamline design* », où la ligne élancée de moyens de transport comme le paquebot est appliquée à l'architecture et à la décoration intérieure.

Concernant la diariste créée par E. M. Delafield, sa coiffure est elle-aussi intrinsèquement liée à sa posture de romancière. En effet, dans le journal intime fictionnel *The Provincial Lady Goes Further* (1932), la diariste est devenue une romancière publiée quittant régulièrement la campagne pour Londres afin d'écrire. Elle raconte dans l'entrée datée du 25 juin son passage dans un salon de coiffure londonien pour se faire faire une permanente : « Undergo permanent wave, with customary interludes of feeling that nothing on earth can be worth it, and eventual conviction that it *was*. [...] Rose and I go shopping, and look in every shop to see if my recent publication is in window, which it never is except once. Rose suggests that whenever we do not see book, we ought to go in and ask for it, with expressions of astonishment, and I agree that certainly we ought. We leave it at that. »¹¹⁶ Puis, dans l'entrée du 26 juin, elle relate qu'elle se rend le lendemain à une réception littéraire : « Rose takes me to a

¹¹⁴ Polly Devlin, « Introduction », 1983, *Devoted Ladies* (London : Virago Press, 2006), ix-x.

¹¹⁵ Molly Keane, *Devoted Ladies*, *op. cit.*, 3.

¹¹⁶ Delafield, *The Provincial Lady Goes Further*, 10-11.

party, and introduces me to several writers, [...]. I wear new mauve frock, purchased that afternoon, and thanks to that and permanent wave, look nice, [...]. »¹¹⁷ La mise en regard de ces deux extraits relatant des événements consécutifs induit que coiffure et écriture entretiennent ici une étroite corrélation. La diariste veut avoir une permanente à partir du moment où elle est une auteure publiée évoluant dans les cercles littéraires londoniens, ce qui indique qu'elle veut être conforme à l'« idée » de l'écrivaine aux cheveux permanentés. Sa mise en valeur physique devient un outil de représentation et d'auto-promotion équivalent à l'exposition de son roman dans la vitrine des librairies. Surveiller la bonne mise en valeur de son roman en vitrine revient à surveiller sa propre mise en valeur en tant que romancière, si bien que la vitrine de la librairie n'est pas un mur de verre séparant la romancière de son œuvre, mais un miroir où l'œuvre en vitrine serait le reflet du *persona* de la romancière.

Dans ces exemples, la permanente sert de signe distinctif de la romancière, et permet de déterminer à quelle catégorie littéraire elle appartient ; la permanente en tant que coiffure spécifique à l'époque de l'entre-deux-guerres est ainsi utilisée par E. M. Delafield, Molly Keane et Angela Thirkell comme un moyen contemporain de figurer les « *brows* » littéraires, à une époque où l'enjeu consiste à les distinguer séparément, dans le contexte de la *Battle of the Brows*. La coiffure d'une époque sert ainsi à figurer un débat littéraire qui a cours à la même période.

La question de la coiffure chez l'écrivain induit que la coiffure constitue un attribut permettant de déterminer à quel catégorie (« *brow* ») littéraire appartient l'écrivain arborant cette coiffure, mais la coiffure est également en lien avec l'écriture elle-même. Il existe une tradition littéraire établissant un lien entre l'inspiration littéraire et les cheveux ; Marie-Dominique Garnier analyse notamment le rapprochement que le poète anglais John Milton établit entre l'avancée du texte de sa tragédie *Samson Agonistes* (1671), et la pousse de la chevelure de son protagoniste Samson (personnage de l'épisode biblique de Samson et Dalila, où cette dernière le prive de sa force en lui coupant les cheveux) : « The growth and progress of Milton's "text" is a factor of the length, volume, split ends and extensions of Samson's matted locks and curls. »¹¹⁸ Avant John Milton, le poète italien Pétrarque établit au XIV^e siècle, dans son *Canzoniere*, un lien entre l'inspiration poétique et la chevelure de sa muse Laure, en les assimilant toutes les deux à la couronne de laurier, en tant qu'attribut de l'inspiration poétique apollonienne. Aussi, il s'avère que le roman *High Rising* (1933) d'Angela Thirkell, dont la protagoniste est la romancière *middlebrow* Laura Morland, fait implicitement référence

¹¹⁷ *Ibid.*, 12.

¹¹⁸ Marie-Dominique Garnier, « From Dagon to Deleuze and Derrida : *Samson Agonistes* and Particle Poetics », *Milton in France* (Berne : Peter Lang, 2008), 335.

à cette métaphore capillaire du *Canzoniere* de Pétrarque. Cette référence intertextuelle implicite au chapitre 5 est suivie, au chapitre 11, d'un passage où l'écrivain George Knox déclare explicitement qu'il admire son amie Laura Morland au même titre que Pétrarque adressant des louanges à sa muse Laure : « 'I still have the strength to worship you, as Petrarch worshipped another Laura'. »¹¹⁹

En effet, partant de l'homonymie entre la romancière Laura Morland et Laure, la muse du poète Pétrarque dans le *Canzoniere*, le roman *High Rising* relie la production littéraire de Laura Morland à la coiffure qu'elle arbore, en s'inscrivant dans la tradition pétrarquiste selon laquelle l'inspiration littéraire du poète Pétrarque est intrinsèquement liée à la chevelure de Laure, assimilée à une couronne de laurier en tant qu'attribut de l'inspiration poétique apollonienne. Cette image repose sur la triade « *lauro* »/« *l'aura* »/« *l'auro* » déclinée d'après le prénom « Laure », dans le *Canzoniere* : la paronymie de ces trois termes italiens fait que Pétrarque les utilise comme une déclinaison du prénom « Laure », afin d'assimiler la chevelure d'un blond doré (« *l'auro* ») de cette dernière à la couronne de laurier (« *lauro* ») comme attribut apollonien de l'inspiration poétique (« *l'aura* »), que le poète Pétrarque ambitionne d'arborer : « Some say Laura was just a lyric motif that the poet used to ring his endless punning changes on “*lauro*” (the undying laurel tree and crown, sacred to Apollo, god of poetry), “*l'aura*” (the breeze of poetic inspiration), and “*l'auro*” (the gold – of her hair and her worth). »¹²⁰

Au chapitre 5 du roman *High Rising*, dans une référence intertextuelle au sonnet 90 (*circa* 1334-1338¹²¹) du *Canzoniere*, l'écrivain George Knox fait l'éloge des cheveux de son amie Laura Morland, cheveux dont il voudrait se faire une couronne : « 'Dear Laura, it is worth laying all my life's work at your feet,' said George, 'for you to laugh at, to spurn, to deride, if it makes you loose your witch-locks so beautifully. I could make a garland of your hair, and crown myself tonight, while I drink punch in your divine company.' »¹²² George Knox voulant porter les cheveux de Laura Morland en couronne est ainsi l'équivalent de Pétrarque voulant arborer les cheveux de Laure comme s'il s'agissait d'une couronne de laurier. De plus, les nœuds (« witch-locks ») dans les cheveux de Laura Morland, que George Knox voudrait voir dénoués, constituent une allusion intertextuelle aux deux premiers vers du sonnet 90 du *Canzoniere* où Pétrarque mentionne les longs cheveux blonds noués par le vent de Laure

¹¹⁹ Thirkell, *High Rising*, 176.

¹²⁰ Peter D'Epiro, Mary Desmond Pinkowish, *Sprezzatura : 50 Ways Italian Genius Shaped the World* (New York : Anchor Books, 2001), 113.

¹²¹ William J. Kennedy, « European beginnings and transmissions : Dante, Petrarch and the sonnet sequence », *The Cambridge Companion to the Sonnet* (Cambridge : Cambridge UP, 2011), 94.

¹²² Thirkell, *High Rising*, 92.

(« Erano i capei d'oro a l'aura sparsi/ che' n mille dolci nodi gli avolgea », ¹²³ dont la traduction en anglais proposée par William J. Kennedy est : « Her golden hair was loosed to the breeze, which was enfolding it in a thousand sweet knots, » ¹²⁴). La chevelure brune de Laura Morland est à plusieurs reprises décrite comme étant en désordre, comme si elle était décoiffée par un vent violent, voire tempétueux (« Laura, with her tempestuous brown hair » ¹²⁵), si bien que la seule différence qui existe entre la blonde Laure et la brune Laura Morland réside, au-delà de leur couleur de cheveux, dans l'état de leur coiffure ; en effet, tandis que le vent fait des nœuds dans les cheveux blonds détachés de Laure, Laura Morland a des cheveux attachés (ce qui constitue une forme de nœud dans les cheveux/« witch-locks »), mais George Knox voudrait les voir détachés (« it makes you loose your witch-locks ») pour ensuite les attacher de nouveau sous la forme d'une couronne qu'il arborerait (« I could make a garland of your hair, and crown myself tonight »).

Dans le roman *High Rising*, trois extraits (chapitre 1, p.16 ; chapitre 5, p. 92 ; chapitre 13, p. 209) sont reliés par une métaphore filée où les attributs du dieu poète Apollon, à savoir le laurier et la lyre constituée d'une carapace de tortue, sont transposés en accessoires de coiffure : d'une part, au chapitre 5, le laurier est transposé sous la forme de la couronne de laurier (la couronne faite non pas de feuilles de laurier, mais des cheveux de Laura Morland comme incarnation du laurier, du fait de son prénom) ; d'autre part, au chapitre 1, la lyre, dont la caisse est une carapace de tortue (d'après l'épisode du vol des vaches d'Apollon, ¹²⁶ dans la mythologie grecque), est déclinée en épingles à cheveux en écaille de tortue (« tortoiseshell pins » ¹²⁷). Ces accessoires de coiffure que sont la couronne et les épingles sont tous deux associés à la romancière Laura Morland (de par son prénom « Laura » renvoyant au laurier et à la couronne de laurier, ses cheveux dont George Knox veut se faire une couronne, et ses épingles à cheveux en écailles de tortue). Les épingles à cheveux en particulier sont des accessoires de coiffure qui symbolisent la matérialité de l'écriture car, dans le passage suivant extrait du chapitre 13, Laura Morland se passe des crayons dans les cheveux tout en y plantant des épingles en écaille de tortue, de manière à rapprocher le crayon et l'épingle : « Anyone who knew Laura well could have gathered from the state of her hair that she was sorely perplexed and tried. What with running pencils through it, and pushing it off her forehead, and absently sticking in pins which emotion had caused to fall, she looked, [...], like Medusa on a heavy

¹²³ William J. Kennedy, « European beginnings and transmissions : Dante, Petrarch and the sonnet sequence », *op. cit.*, 94.

¹²⁴ *Ibid.*, 95.

¹²⁵ Thirkell, *High Rising*, 84.

¹²⁶ John Scheid, Jesper Svenbro, « De la pierre à la lyre. La tortue dans tous ses états », *La tortue et la lyre : Dans l'atelier du mythe antique* (Paris : CNRS Editions, 2014), 93-108.

¹²⁷ Angela Thirkell, *High Rising*, *op. cit.*, 16, 194.

washing-day. »¹²⁸ Cet extrait suggère notamment la paronymie qui existe entre les termes anglais « pin » (épingle) et « pen » (crayon), même si le mot employé ici est « pencil », et non « pen ». Ce parallèle entre les épingles à cheveux en écailles de tortue et les crayons dans les cheveux constitue une allusion à la tortue comme symbole apollonien de l'inspiration poétique, sachant que la lyre d'Apollon est constituée d'une carapace de tortue (d'après le mythe grec, Hermès ayant volé les vaches d'Apollon a ensuite apaisé la colère de ce dernier en lui fabricant une lyre dont la caisse est faite d'une carapace de tortue). Ainsi, les épingles à cheveux en écaille de tortue symbolisent par extension l'inspiration littéraire, car le roman semble mettre en place un jeu sur le terme « hairpin », car son paronyme et homophone, « air pin », suggère l'idée d'épingler (« pin ») le souffle insaisissable de l'inspiration (« air »/« *l'aura* » (the breeze of poetic inspiration) »¹²⁹) en le couchant sur le papier par le biais de l'écriture (dans le *Canzoniere*, « *l'aura* » désigne le souffle de l'inspiration poétique). L'épingle à cheveux en écaille aurait ainsi pour équivalent un stylo en écaille, car les épingles à cheveux en écaille de tortue sont des outils qui permettent de « fixer » cette inspiration, de la même façon que les crayons sont les outils qui permettent à l'écrivain de « fixer » son inspiration par le biais de l'écriture.

Contrairement à l'écrivain George Knox qui est explicitement dépeint comme le double d'un autre écrivain, le poète Pétrarque, la romancière Laura Morland est pour sa part dissociée de l'inspiration apollonienne que son prénom est censé lui conférer ; en effet, bien qu'elle soit la propriétaire des outils d'écriture et « fixateurs d'inspiration littéraire » que sont les épingles à cheveux en écaille de tortue, il s'avère qu'elle est davantage desservie dans son activité d'écriture par ses épingles, car lorsqu'elle met ses épingles à cheveux dans sa bouche afin d'avoir les mains libres pour se recoiffer, il est dit que les épingles qu'elle a dans sa bouche l'empêchent de parler en articulant correctement (« her articulation rather impeded by a mouthful of large tortoiseshell pins »¹³⁰) ; or, l'articulation empêchée de la parole est une métaphore de l'écriture empêchée, en particulier l'écriture d'un article de mode. En effet, Laura Morland a des difficultés à articuler ses notes sous la forme d'un article de mode pour un magazine américain, et le roman établit un parallèle entre l'articulation langagière de Laura Morland empêchée par les épingles qu'elle a dans la bouche, et sa difficulté à articuler ses notes sous la forme d'un article – d'autant que le terme « article » est issu du latin *articulus*, désignant une articulation anatomique, *i.e.* « joint » en anglais,¹³¹ de sorte que l'article de mode est un ensemble de notes articulées, tout comme il est lui-même l'articulation du journal au sein

¹²⁸ *Ibid.*, 209.

¹²⁹ D'Epiro, Pinkowish, 113.

¹³⁰ Angela Thirkell, *High Rising*, *op. cit.*, 16.

¹³¹ *Concise Oxford English Dictionary*, elevenh edition, revised (Oxford : Oxford UP, 2008), *s.v.* « article » : « from L. *articulus* 'small connecting part', dimin. of *artus* 'joint' », 74.

duquel il est publié.

Il s'agit de démontrer que ce jeu de mot sur l'articulation au chapitre 1 est lui-même à articuler à l'extrait du chapitre 13 (cité précédemment) où Laura Morland est assimilée à la figure mythologique de Méduse : « Anyone who knew Laura well could have gathered from the state of her hair that she was sorely perplexed and tried. What with running pencils through it, and pushing it off her forehead, and absently sticking in pins which emotion had caused to fall, she looked, [...], like Medusa on a heavy washing-day. »¹³² Le rapprochement, au sein de ce même extrait, des épingles à cheveux et de Méduse, semble de prime abord renvoyer à une idée commune, celle de « fixer » l'inspiration comme on fixerait les cheveux en une coiffure, car l'épingle fixe les mèches tout comme Méduse pétrifie ceux qui la regarde ; or, quand Laura Morland lit le tapuscrit de Sibyl Knox, à force de se passer des crayons et des épingles dans les cheveux, *i.e.* des fixateurs, elle finit au contraire par être échevelée au point de ressembler à une version désacralisée de la figure mythologique Méduse, soit une Gorgone à l'allure piteuse, comme si les serpents effrayants dressés sur sa tête étaient réduits à des mèches de cheveux mouillées pendantes. Sachant que le roman *High Rising* semble avoir pour intertexte le Chant VI de l'*Énéide* de Virgile relatif à la catabase d'Énée,¹³³ et que dans cet épisode Méduse est présente dans le vestibule des enfers,¹³⁴ où elle est réduite à une « ombre »,¹³⁵ à un « spectre inefficace »,¹³⁶ il semblerait que la Méduse à l'apparence piteuse à laquelle Laura Morland ressemble serait une référence à la Méduse inoffensive mentionnée dans le Chant VI de l'*Énéide* (Sylvain Détoç y souligne l'« inconsistance de la Gorgone infernale »,¹³⁷ et son « regard dénué de toute menace pétrifiante »¹³⁸) ; d'ailleurs, Laura Morland est assimilée à la Méduse du Chant VI de l'*Énéide* alors qu'elle lit un tapuscrit écrit par une jeune femme nommée Sibyl Knox, or la sibylle de Cumès est le personnage qui guide Énée lors de sa catabase dans le Chant VI. Ainsi, la Méduse échevelée n'étant plus que l'ombre d'elle-même a perdu son pouvoir de pétrification, tout comme Laura Morland a perdu la capacité à écrire (« fixer », épingler, mettre

¹³² Angela Thirkell, *High Rising*, *op. cit.*, 209.

¹³³ Dans la section « Novel Guides (References) » du site web de la société littéraire britannique *Angela Thirkell Society*, une compilation des références dans le roman *High Rising* (pour l'édition de 1949 par Hamish Hamilton) a été établie par Penny Aldred et Hilary Temple en 2007. Elles indiquent que l'expression « prop of her declining years » (figurant à la page 29 du chapitre 1 du roman *High Rising*, publié en 1949 par Hamish Hamilton) est une référence intertextuelle au Chant IV de l'*Énéide* de Virgile (« **29 prop of her declining years** – in Virgil's *Aeneid*, part 4 »), ce qui contribue à accréditer la possibilité, avancée dans cette thèse, de la référence intertextuelle au Chant VI de l'*Énéide* de Virgile, relatif à la catabase d'Énée, dans le roman *High Rising* d'Angela Thirkell (aux chapitres 1, 5 et 13, comme démontré ici, ainsi qu'aux chapitres 3, 5, 7, et 13, comme l'indique une démonstration ultérieure dans la section de la thèse intitulée « Le manuscrit détruit en tant que générateur de l'intrigue »). *Angela Thirkell Society* <<https://angela-thirkell.com/high-rising-by-angela-thirkell-1933/>> [janvier 2024]

¹³⁴ Sylvain Détoç, *La Gorgone Méduse* (Monaco : Editions du Rocher, 2006), 216-217.

¹³⁵ *Ibid.*, 172.

¹³⁶ *Ibid.*, 170.

¹³⁷ *Ibid.*, 172.

¹³⁸ *Ibid.*, 174.

en forme, pétrifier) un article de mode à partir de ses notes.

L'extrait suivant, issu du chapitre 1, fait partie de l'analepse racontant comment Anne Todd est devenue la secrétaire littéraire de Laura Morland :

Laura's hair came right down with emotion. 'Pick up some hairpins for me, Anne, and you can come everyday, and you can do this awful American stuff for me.'

[...]

'But,' said Laura, her articulation rather impeded by a mouthful of large tortoiseshell pins, [...], 'do you think you can really do it ?'

'Of course,' said Miss Todd, [...]. 'Give me all that stuff, Mrs Morland, and tell me how many thousand words, and I'll get it all into shape for you by the day after tomorrow.'

Quite hypnotised, Laura handed a bundle of papers and sketches to Miss Todd, who left the house at once, without saying goodbye.¹³⁹

Après que Anne Todd propose son aide à Laura Morland pour dactylographier et mettre en forme ses notes destinées à devenir des articles pour un journal de mode américain, Laura Morland demande à Anne Todd de lui ramasser les épingles à cheveux qu'elle a fait tomber à terre (« Pick up some hairpins for me, Anne »), ce qui constitue une forme de passage de relais, où désormais Anne Todd prend l'ascendant sur Laura Morland puisqu'elle relie les notes de Laura Morland pour former un article, car Laura Morland n'est plus capable de le faire elle-même. Ainsi, l'épingle à cheveux comme fixateur est déclinée sous la forme d'Anne Todd comme « bâton de vieillesse »¹⁴⁰ (*i.e.* tuteur, support) de Laura Morland (« the prop of her declining years »¹⁴¹) ; en effet, Anne Todd est la version humanisée de l'épingle car à défaut d'aider Laura Morland à se tenir debout, elle aide métaphoriquement les articles de Laura Morland à « avoir de la tenue » en articulant ses notes sous la forme d'un article : « 'Give me all that stuff, Mrs Morland, and tell me how many thousand words, and I'll get it all into shape for you [...].' »¹⁴² ; « 'That's not my business, and anyway you collected all the material – I only put it together.' »¹⁴³ Dès lors, un renversement des rôles s'opère entre Laura Morland la romancière et Anne Todd sa secrétaire littéraire, car Laura Morland est présentée comme étant une écrivaine « diminuée » car incapable de mettre en forme ses notes, ce qui lui vaut d'être assimilée à la Méduse inoffensive de l'*Énéide*, d'autant que c'est elle qui est désormais « hypnotisée » (« Quite hypnotized »), *i.e.* « médusée » par Anne Todd quand elle lui confie ses notes à rédiger. L'emploi du terme « hypnotized » établit en effet un parallèle entre l'état catatonique d'une personne hypnotisée, et la pétrification d'une victime de Méduse, et la perte

¹³⁹ Thirkell, *High Rising*, 16.

¹⁴⁰ Traduction en français, par Elisabeth Luc, de l'expression anglaise « prop of her declining years », pour l'édition française suivante : Angela Thirkell, *Bienvenue à High Rising*, 1933, (Paris : Charleston, 2018), 21.

¹⁴¹ Angela Thirkell, *High Rising*, *op. cit.*, 18.

¹⁴² *Ibid.*, 16.

¹⁴³ *Ibid.*, 17.

de pouvoir de Laura Morland n'est pas sans rappeler celle du personnage biblique Samson, quand Dalila lui coupe les cheveux. Ce parallèle entre Laura Morland et Samson renvoie ainsi au début de cette démonstration, où il était question de la tradition littéraire reliant écriture et chevelure, commune au *Canzoniere* de Pétrarque et au *Samson Agonistes* de John Milton. L'intertexte pétrarquiste du roman *High Rising* permet de déceler dans ce dernier une mise en regard implicite de la coupe des cheveux de Samson par Dalila, et de la coupe de la couronne de cheveux bruns de Laura Morland fantasmée par George Knox (« I could make a garland of your hair, and crown myself tonight »), en tant que double de Pétrarque vis-à-vis de la couronne de cheveux blonds de Laure. L'écrivain George Knox portant en couronne les cheveux de Laura Morland serait ainsi pour elle une nouvelle forme de dépossession de son pouvoir d'écriture, d'autant plus si on voit la coupe des cheveux de Laura Morland comme une déclinaison du *topos* de la décollation de Méduse,¹⁴⁴ qui neutralise cette dernière.

La dépossession du pouvoir d'écriture, figurée ici par une forme de diminution (la coupe de cheveux) a pour fonction d'opérer une désacralisation de la figure de la romancière, or il s'avère que plusieurs autres romans du corpus désacralisent la figure de l'écrivain en ayant recours au procédé inverse, qui est celui de l'augmentation ; il s'agit du procédé stylistique des « Komic Kapitals » (néologisme inventé par l'écrivain J. B. Priestley) qui désacralisent l'écrivain sous-couvert de l'agrandir en le désignant par des termes commençant par une majuscule.

Dans son introduction à la trilogie *Twenty-Thousand Streets Under the Sky* (1929) de Patrick Hamilton, Will Self indique que J. B. Priestley a rédigé avant lui une introduction pour cette même trilogie, dans laquelle il déplore l'usage trop fréquent de « Komic Kapitals », ce néologisme désignant le fait d'écrire la première lettre d'un mot en majuscule alors qu'il n'est pas employé en début de phrase. Comme son nom l'indique, le procédé stylistique des « Komic Kapitals » a une visée comique puisqu'il permet de trahir la pensée du personnage employant un mot débutant par une telle majuscule. Dans son introduction, Will Self ne cite pas d'exemple en particulier et remet en question la fonction comique des « Komic Kapitals » :

J.B. Priestley, although a fan of Hamilton's work (he supplied an encomium for the front cover of an early edition), and in sympathy with the writer's desire to produce a Balzacian portrait of London life high and low, nonetheless protested the style ; for Priestley there were too many 'Komic Kapitals' used to emphasise... Well, emphasise what ? With such emphases, and with the almost forensic prose with which he analyses each mutual misunderstanding of his forever mismatched characters, Hamilton seems to be veering towards comedy – but I don't think it's quite that : we expect an irony born from his being *de haut en bas*, yet he's always really in full sympathy with his principal characters – and even well-aware of the society's endemic sexism, long before

¹⁴⁴ Détoc, 248.

the term was coined. No, rather as with James Joyce in the passage in *Ulysses* that's come to be known as Nausicaa, Hamilton infuses his narrative voice with the popular cultural tropes of the era : he describes his characters using Komic Kapitals, because they do, indeed, think in Them.¹⁴⁵

Or, il s'avère que parmi les « Komic Kapitals » employées dans la trilogie de Patrick Hamilton, plusieurs sont regroupées dans un passage relatif à l'écriture, situé au chapitre 14 de la première partie intitulée « The Midnight Bell », en référence au nom du pub londonien où se déroule la majeure partie de l'intrigue, et où travaillent les serveurs Bob et Ella, sachant que Bob a des aspirations littéraires. Le passage en question relate la conversation entre Bob, Ella, et deux clients habituels, dont Mr Sounder, qui raconte avoir écrit un sonnet avant de se rendre au pub ; le dialogue à thématique littéraire entre ces personnages comporte plusieurs « Komic Kapitals » : « 'As a matter of Absolute Fact, within the last hour I have been in the Throes of Composition.' [...] 'I have, in fact, brought forth a Sonnet,' he said. [...] 'Brought it with you ?' asked Ella, coming straight to the point. 'Well – I have it with me, Ella. But I doubt if it's quite in your line.' 'Why not ?' said Ella. 'I like Poetry.' »¹⁴⁶ En effet, les « Komic Kapitals » employées concernent des mots relatifs à l'écriture poétique (« Throes of Composition » ; « Sonnet » ; « Poetry »), et elles trahissent le point de vue des personnes qui prononcent ces mots vis-à-vis de la poésie. Ainsi, la fierté de Mr Sounder envers sa production poétique est véhiculée par l'usage de termes emphatiques (« Throes of Composition »), et les majuscules se prêtent à une double interprétation car, d'une part, elles traduisent l'importance que Mr Sounder prête à sa poésie (« 'I have, in fact, brought forth a Sonnet,' »), et d'autre part les majuscules perçues comme des « Komic Kapitals » retranscrivent le fait que le narrateur tourne en dérision l'emphase de Mr Sounder.

Dès lors, il s'avère que la notion de « Komic Kapitals », que J.B. Priestley applique à la trilogie de Patrick Hamilton, a un équivalent dans plusieurs romans *middlebrow* du corpus ; il s'agit de mots écrits avec une majuscule et qui sont relatifs aux écrivains, à leur activité d'écriture et à leur production littéraire, la fonction de la majuscule étant de tourner en dérision l'emphase associée aux mots en lien avec l'écriture. En effet, dans plusieurs romans, les narrateurs ont un usage sarcastique de la majuscule, qu'ils emploient pour mettre à mal l'importance que se donnent certains écrivains, sous couvert de souligner cette importance. Par exemple, lors de sa première apparition dans le roman *Summer Lightning* (1929) de P. G. Wodehouse, le mémorialiste novice Galahad Threepwood est nommé « The Author »¹⁴⁷ par le narrateur hétérodiégétique à la troisième personne, au cours d'une description qui le dépeint comme un parieur lors de courses hippiques, et qui va jusqu'à l'assimiler à un cheval de course,

¹⁴⁵ Will Self, « Introduction », 2017, *Twenty-Thousand Streets Under the Sky*, 1935, (London : Abacus, 2017), xii.

¹⁴⁶ Patrick Hamilton, *Twenty-Thousand Streets Under the Sky*, 1935, (London : Abacus, 2017), 69-70.

¹⁴⁷ Wodehouse, *Summer Lightning*, 26.

ce qui contredit donc le prestige que lui octroie son appellation d'« Auteur » écrite avec une majuscule :

The Author, ambling briskly across the lawn, had now joined the little group at the tea-table. [...] Though bare-headed at the moment and in his shirt sleeves, and displaying on the tip of his nose the ink-spot of the literary life, he still seemed out of place away from a paddock or an American bar. [...] His neatly-shod foot had about it a suggestion of pawing in search of a brass-rail. [...] And when, skipping blithely across the turf, he tripped over the spaniel, so graceful was the agility with which he recovered his balance that he did not spill a drop of the whisky-and-soda in his hand.¹⁴⁸

Puis, dans son analyse du roman *High Rising* (1930) d'Angela Thirkell mettant en scène la romancière *middlebrow* Laura Morland et son ami l'écrivain George Knox, Jennifer Poulos Nesbit mentionne l'usage de majuscules soulignant la prétention (« self-consciousness ») de George Knox : « Thirkell makes explicit the different performances required for male and female writers by providing Laura [Morland] with a male foil, George Knox, a biographer specializing in English royalty. [...] Thirkell spatializes the greater cultural values of his literary product compared to Laura's potboilers in the difference between Laura's cottage and his 'Lovely Sixteenth-Century Manor House' [...]. Thirkell capitalizes the phrase to poke fun at his self-conscious social positioning ».¹⁴⁹ Des majuscules sont aussi utilisées dans l'expression suivante, servant également à désigner George Knox, et qui ressemble à une légende figurant sous une photographie d'écrivain publiée dans un journal : « Popular Writer Enjoys Hard Work in Garden of his Sixteenth-Century Manor House ».¹⁵⁰ Aussi, les « Komic Kapitals » sont également utilisées par des narrateurs homodiégétiques à la première personne. Ainsi, la diariste du journal fictionnel *The Diary of a Provincial Lady* d'E. M. Delafield dénonce la prétention des auteurs *highbrow* qu'elle rencontre en ne les nommant pas et en les réduisant à leur profession d'écrivain, qu'elle inscrit avec des majuscules ; cela concerne la « romancière très, très distinguée » (« Very, very distinguished Novelist ») et l'écrivain Jahsper, affilié au Bloomsbury Group, que la diariste désigne par l'appellation « the friend who Writes ».¹⁵¹ Enfin, dans le roman *Cakes and Ale* (1930) de William Somerset Maugham, le narrateur homodiégétique à la première personne William Ashenden emploie des majuscules pour évoquer l'image publique d'Edward Driffield en tant que « Grand Écrivain » (« At eighty he was the Grand Old Man of English Letters »¹⁵²), tout en suggérant qu'il est loin d'être conforme à cette image. Contrairement aux écrivains pompeux cités précédemment, Edward Driffield est

¹⁴⁸ *Ibid.*, 26.

¹⁴⁹ Poulos Nesbitt, 86-87.

¹⁵⁰ Thirkell, *High Rising*, 120.

¹⁵¹ Delafield, *The Diary of a Provincial Lady*, 334.

¹⁵² William Somerset Maugham, *Cakes and Ale*, 1930, (London : Vintage Books, 2009), 96.

en effet desservi dans sa vie privée par l'image publique prestigieuse qui lui est octroyée, tant elle entre en conflit avec sa nature humble et spontanée.

3. L'écrivain se conformant de lui-même à l'image publique de l'écrivain

Contrairement à l'écrivain fictif contraint de se conformer à une image publique, il est aussi question de l'écrivain fictif qui se conforme de lui-même à l'« idée de l'écrivain » (Taylor, 2016). Ce cas de figure où l'écrivain fictif adopte volontairement une posture est récurrent, et atteint son paroxysme, dans les œuvres d'Angela Thirkell mettant en scène l'écrivain George Knox, sachant que ce dernier se conforme à l'« idée de l'écrivain » alors qu'il n'a pas de public devant qui jouer ce rôle, par exemple quand il est seul et en train d'écrire. A des fins comiques, Angela Thirkell insiste sur le fait que George Knox est en représentation perpétuelle, comme l'indique Jennifer Poulos Nesbitt dans son analyse du roman *High Rising* (1933), où elle cite un passage extrait du chapitre 7 pour illustrer le fait que George Knox est en représentation sociale alors qu'il jardine seul chez lui à Low Rising : « Thirkell makes explicit the different performances required for male and female writers by providing Laura [Morland] with a male foil, George Knox, a biographer specializing in English royalty. [...] Thirkell spatializes the greater cultural values of his literary product compared to Laura's potboilers in the difference between Laura's cottage and his 'Lovely Sixteenth-Century Manor House' [...]. Thirkell capitalizes the phrase to poke fun at his self-conscious social positioning ». ¹⁵³ Citée par Jennifer Poulos Nesbitt, l'expression « 'Lovely Sixteenth-Century Manor House' » apparaît à la fin de l'extrait suivant, mais il s'avère qu'elle est précédée par une autre expression presque similaire (« George [...] was actively featuring Popular Writer Enjoys Hard Work in Garden of his Sixteenth-Century Manor House »), qui cette fois indique que George Knox est aussi en représentation en tant qu'écrivain, et ce avant même d'être aperçu en train de jardiner par des visiteurs :

When the party got to Low Rising, they found George Knox at work in the garden. George, whose dramatic sense was not one of the least factors in the success of his biographies, liked to dress his part, and at the moment was actively featuring Popular Writer Enjoys Hard Work in Garden of his Sixteenth-Century Manor House. He had perhaps a little overdone the idea, being dressed in bright brown plus-fours, a gigantic pair of what looked like decayed football boots, a very dirty and worn high-necked sweater, and a tweed shooting coat with its buttons and pockets flapping. Large as George Knox was at any time, this wilful collection of odd clothes made him loom incredibly. [...] George Knox's smoke from the chimney of his Lovely Sixteenth-Century Manor House was going straight up into the air, a light or two shone golden in George Knox's

¹⁵³ Poulos Nesbitt, 86-87.

windows, his feet were clogged with damp earth, his hands were very dirty, and a robin was watching him dig.¹⁵⁴

George Knox se met ainsi en scène (« dramatic sense » ; « to dress his part » ; « actively featuring ») pour se conformer de lui-même à l'« idée de l'auteur de biographies historiques », et l'humour de cet extrait réside dans le fait qu'il s'agit de l'idée qu'un écrivain (George Knox) se fait d'un écrivain en train de jardiner, de sorte que George Knox ne se conforme pas tant à une image publique, qu'à sa propre conception de ce à quoi un écrivain en train de jardiner devrait ressembler (« Popular Writer Enjoys Hard Work in Garden of his Sixteenth-Century Manor House »). De même, dans la nouvelle « High Voltage at Low Rising » d'Angela Thirkell, publiée en 1937 dans *Harper's Bazaar*, George Knox est de nouveau mis en scène dans un extrait où il se conforme à « l'idée de l'écrivain », et ce alors qu'il est seul à sa table d'écriture, et donc sans public attendant de sa part qu'il joue ce rôle : « One fine morning in April, George Knox, the celebrated biographer, was working in his library at Low Rising. The well-known author was dressed for the part in a blue flannel shirt, bedroom slippers, and a very peculiar suit consisting of loose trousers, wide at the ankle like a sailor's, and a braided pea-jacket, both made of a material not unlike the fur of a Teddy Bear. »¹⁵⁵ Néanmoins, ces deux exemples tournent en dérision le « costume d'écrivain » de George Knox, qui est vêtu de vêtements dépareillés le faisant davantage ressembler à un épouvantail qu'à un « Grand Écrivain ».

Il est également question de l'expérience apotropaïque vécue par le poète Gordon Comstock dans le roman *Keep the Aspidistra Flying* (1936) de George Orwell, quand il se reconnaît dans une image à l'opposé de celle qu'il a de lui-même en tant que poète. Dans le premier chapitre, Gordon Comstock a quitté son poste d'employé de bureau à la *City* pour travailler comme vendeur dans la librairie londonienne de Mr McKechnie. Il observe avec hostilité depuis l'intérieur de la librairie les panneaux publicitaires qui se trouvent dans la rue :

He gazed out through the glass door. [...] To the left, just within sight from the door, stood a great elm-tree, leafless now, its multitudinous twigs making sepia-coloured lace against the sky. Opposite, next to the Prince of Wales, were tall hoardings covered with ads for patent foods and patent medicines. A gallery of monstrous doll-faces – pink-vacuous faces, full of goofy optimism. Q.T. Sauce Truweet Breakfast Crisps ("Kiddies clamour for their Breakfast Crisps"), Kangaroo Burgundy, Vitamalt Chocolate, Bovex. Of them all, the Bovex one oppressed Gordon the most. A spectacled rat-faced clerk, with patent-leather hair, sitting at a café table grinning over a white mug of Bovex. "Corner Table enjoys his meal with Bovex," the legend ran.

Gordon shortened the focus of his eyes. From the dust-dulled pane the reflection of his own face looked back at him. Not a good face. Not thirty yet, but moth-eaten already. Very pale, with bitter, ineradicable lines. What people call a "good" forehead – high, that is – but a small pointed chin, so that the face as a whole was pear-shaped rather than oval. Hair mouse-coloured

¹⁵⁴ Thirkell, *High Rising*, 120-121.

¹⁵⁵ Angela Thirkell, « High Voltage at Low Rising », *op. cit.*, 61.

and unkempt, mouth unamiable, eyes hazel inclining to green. He lengthened the focus of his eyes again. He hated mirrors nowadays.¹⁵⁶

Dans le premier paragraphe de cet extrait, Gordon Comstock regarde à travers la porte en verre de la librairie les panneaux publicitaires dans la rue, notamment celui où figure la publicité pour l'extrait de jus de viande de marque fictive Bovex ; dans le second paragraphe, cette porte en verre devient un miroir où Gordon Comstock observe son propre reflet. Or, la couleur de ses cheveux, associée à celle d'une souris (« Hair mouse-coloured »), rappelle l'apparence proche du rongeur (« A spectacled rat-faced clerk ») qu'il prête à l'égérie publicitaire de l'extrait de viande Bovex, nommée Roland Butta : « He looked again at the ad-posters. He really hated them this time. [...] And next to them – Roland Butta. 'Roland Butta enjoys his meal with Bovex'. Gordon examined the thing with the intimacy of hatred. The idiotic grinning face, like the face of a self-satisfied rat, the slick black hair, the silly spectacles. Roland Butta, heir of the ages ; victor of Waterloo, Roland Butta, Modern man as his Master want him to be. A docile little porker, sitting in the money-sty, drinking Bovex. »¹⁵⁷ La haine de Gordon Comstock vis-à-vis de cet employé de bureau, qu'il perçoit comme un rouage de la machine capitaliste à laquelle il veut échapper, est ironique si l'on tient compte du fait que Gordon Comstock a lui-même exercé la profession d'employé de bureau à la *City* (et que, à la fin du roman, il abandonne ses aspirations littéraires pour travailler comme rédacteur publicitaire afin de subvenir aux besoins de son enfant à naître). Dès lors, sa haine pour ce qu'incarne Roland Butta s'avère être un rejet de ce qu'il a lui-même été (« Gordon examined the thing with the intimacy of hatred. »), si bien que son propre reflet encadré par la porte en verre se superpose au panneau publicitaire où figure Roland Butta ; Gordon Comstock et Roland Butta ne font alors plus qu'un. En se reconnaissant dans les traits de Roland Butta, Gordon Comstock est donc soumis à une expérience apotropaïque qui lui inspire de la haine. En tant que vendeur évoluant dans une librairie dotée d'une porte en verre, Gordon est comme dans une prison de verre le coupant du monde extérieur, et renforçant ainsi son isolement au sein de l'image de poète maudit qu'il a de lui-même (« The poet starving in a garret – but starving, somehow, not uncomfortably – that was his vision of himself. »¹⁵⁸).

¹⁵⁶ George Orwell, *Keep the Aspidistra Flying*, 1936, (Oxford : Oxford UP, 2021), 7.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 7.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 43.

CHAPITRE 2. LA CARACTÉRISATION OPÉRÉE PAR L'ÉCRIVAIN FICTIF

1. La parenthèse théorique

Il s'agit de discerner les spécificités de la caractérisation opérée par un écrivain fictif, dans les romans *middlebrow* du corpus.

Dans le contexte de la théorisation du roman opérée dans les années 1920 non seulement par des critiques littéraires,¹⁵⁹ mais aussi par des romanciers en activité comme E. M. Forster,¹⁶⁰ distinguant les « *round characters* » et les « *flat characters* » dans son ouvrage critique *Aspects of the Novel* en 1927, on remarque que des réflexions sur la caractérisation sont en effet insérées de manière explicite dans la diégèse même de romans *middlebrow* mettant en scène des écrivains fictifs. E. M. Forster analyse dans le chapitre 6 (intitulé « Fantasy ») de son ouvrage critique *Aspects of the Novel* le roman métalittéraire français *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide (publié en 1926 et traduit en anglais en 1927) ayant pour protagoniste un romancier fictif nommé Édouard, et où sont reproduits dans la diégèse des extraits du carnet d'écriture où ce dernier consigne ses réflexions théoriques axées sur la technique littéraire qu'il souhaite adopter dans le roman qu'il projette d'écrire. Dans sa critique du roman *Point Counter Point* d'Aldous Huxley (1928), publiée dans le *New Statesman* du 20 octobre 1928, Cyril Connolly souligne l'influence exercée par le roman de Gide sur celui de Huxley, ayant lui-aussi pour protagoniste un romancier fictif, nommé Philip Quarles, tenant un carnet d'écriture dont des passages sont également retranscrits dans la diégèse du roman *Point Counter Point* : « we are given some interesting extracts from [Philip Quarles's] diary. In one of these he schemes to write a novel about a novelist, and to illustrate the themes from analogies to be made in an aquarium with deep-sea fishes. The *Faux-Monnayeurs* of Gide is exactly this method, even down to the analogies with deep-sea fishes. »¹⁶¹

A l'instar du romancier E. M. Forster réfléchissant sur sa pratique littéraire dans un ouvrage critique, les romanciers fictifs Édouard et Philip Quarles mènent une réflexion théorique axée sur la technique littéraire qu'ils souhaitent adopter dans les romans qu'ils projettent d'écrire, comme en témoigne cet extrait issu du carnet d'écriture de Philip Quarles :

Novels of idea. The character of each personage must be implied, as far as possible, in the ideas in which he is the mouthpiece. In so far as theories are rationalizations of sentiments, instincts, dispositions of soul, this is feasible. The chief defect of the novel of ideas is that you must write

¹⁵⁹ Notamment dans les ouvrages suivants : *The Craft of Fiction* de Percy Lubbock (1921), *Aspects of the Novel* (1927) d'E. M. Forster, et *The Structure of the Novel* d'Edwin Muir (1928).

¹⁶⁰ Chris Baldick, « The Novel in Theory, 1900-1965 », *A Companion to the English Novel* (Hoboken, New Jersey : Wiley Blackwell, 2019), 257.

¹⁶¹ Cyril Connolly, « 47. Review in *New Statesman*[,] 20 October 1928, xxxii, p. 56 », *Aldous Huxley : The Critical Heritage* (London ; Boston : Routledge, Kegan Paul, 1975), 154.

about people who have ideas to express – which excludes all but about .01 percent of the human race. Hence the real, the congenital novelists don't write such books. But then, I never pretended to be a congenital novelist.¹⁶²

Néanmoins, leur réflexion est menée au sein même des romans dont ils sont les personnages, alors que la réflexion théorique de Forster est annexe, *i.e.* menée dans un ouvrage critique non fictionnel. Or, il s'avère que des romans *middlebrow* du corpus comportent des réflexions métalittéraires relatives à la question de la caractérisation en particulier ; ces réflexions figurent dans des extraits que nous appellerons ici des « parenthèses théoriques », car ces extraits interrompent l'intrigue en cours dans la diégèse. Ce phénomène concerne les romans *middlebrow Cakes and Ale* (1930) de William Somerset Maugham, et *Devoted Ladies* (1934) de Molly Keane.

A la fin du chapitre 1, l'intrigue du roman *Devoted Ladies* est interrompue par un passage métalittéraire, soit une « parenthèse théorique » relative à la caractérisation opérée par l'écrivain Sylvester Browne dans ses œuvres littéraires. En effet, le narrateur de la « parenthèse théorique » indique la théorie littéraire moderniste de la caractérisation à laquelle le romancier et dramaturge Sylvester Browne a recours dans ses écrits (« he found that in event only were his characters betrayed »¹⁶³), et qui semble faire écho à la théorie exposée par Virginia Woolf à la fin de son essai « Mr Bennett and Mrs Brown » (1924) ; Mr Bennett est une allusion explicite à l'écrivain édouardien réel Arnold Bennett (1867-1931), et par extension à sa conception de la caractérisation, appliquée ici au personnage fictif de Mrs Brown : la caractérisation du personnage de Mrs Brown, à la manière d'Arnold Bennett, repose sur la description détaillée de son apparence extérieure. Or, dans cet essai, Virginia Woolf enjoint les romanciers à privilégier la description des actions du personnage de fiction afin qu'elles soient interprétées par le lecteur :

Your part is to insist that writers shall come down off their plinths and pedestals, and describe beautifully if possible, truthfully at any rate, our Mrs Brown. You should insist that she is an old lady of unlimited capacity and infinite variety ; capable of appearing in any place ; wearing any dress ; saying anything and doing heaven knows what. But the things she says and the things she does and her eyes and her nose and her speech and her silence have an overwhelming fascination, for she is, of course, the spirit we live by, life itself. But do not expect just at present a complete and satisfactory presentment of her. Tolerate the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure.¹⁶⁴

De cette manière, un personnage est caractérisé par ses actions, au lieu d'avoir sa personnalité

¹⁶² Aldous Huxley, *Point Counter Point*, 1928, (London : Vintage Books ; Random House, 2004), 385-386.

¹⁶³ Keane, *Devoted Ladies*, 27.

¹⁶⁴ Virginia Woolf, « Mr Bennett and Mrs Brown », *A Twentieth-Century Literature Reader : Texts and Debates* (London ; New York : Routledge, 2005), 118.

décrite explicitement par l'auteur. Dans l'extrait suivant qui constitue la « parenthèse théorique » du roman *Devoted Ladies*, le narrateur prend pour exemple, dans le second paragraphe, deux personnages nommés Oliver et Patience, qui sont caractérisés par leurs actions, tout comme l'est Mrs Brown dans l'essai de Virginia Woolf :

Stripped now of all defence and of all seeming, let us consider Sylvester. One must not be harsh to him, nor must an author betray too great a knowledge, nor too one-sided enthusiasm for the person and character of his hero. This was a rule which Sylvester himself had endeavoured to follow in his books and in his plays, until one day he found that in event only were his characters betrayed, and as for their persons – there was never a direct and vulgar expression in the entire length of a book. In phrases descriptive of actions, yes. Here was a trick through which a portrait might with more subtlety be conveyed. Thus :

'Oliver lit a cigarette, his precise, ugly hands so slow and careful over the matter that Patience could have screamed out her disgust of him – "Darling, I want to talk to you." His voice and his hands were the same – exact, incapable of change. It was absurd to hate a man because his voice and the shape of his hands no longer excited you...' Well, there you had the shape of his hands and the sound of his voice and one had avoided, 'He had ugly hands and a dull voice. He sat down beside her on the sofa. "Darling," he said, "I want to talk to you." She could have screamed : "Oh, go *away*, you dreary ass. I don't want to talk to you. Leave me alone –"

Who observed or cared whether by the last or the first phrase they learned these things about dreary Oliver and temperamental Patience ?¹⁶⁵

A titre d'exemple, le narrateur applique à Oliver, qui n'est pas un personnage du roman *Devoted Ladies*, la théorie moderniste de la caractérisation de Virginia Woolf, selon laquelle le lecteur doit déduire la personnalité d'un personnage d'après ses actions. En effet, la première moitié du second paragraphe (signalée par des guillemets) est la prétendue citation d'un extrait de roman mettant en scène le couple formé par Oliver et Patience. Il y est question de la mention détaillée des gestes d'Oliver alors qu'il allume une cigarette, qui est une manière détournée de signifier la manière péjorative dont Patience perçoit Oliver (l'agacement de Patience envers les gestes lents et la voix d'Oliver). Il agit avec une lenteur telle qu'il parvient à user la patience de Patience, alors qu'elle est censée incarner ce trait de caractère, et cette contradiction est résumée par l'expression antithétique « temperamental Patience », qui suggère un échec de l'onomastique car ce personnage nommé par un trait de caractère n'incarne pas ce trait de caractère. Or, l'onomastique induit de caractériser une personne en fonction de son nom, tout comme la caractérisation telle que conçue par Arnold Bennett induit de déduire la personnalité d'un personnage d'après sa description physique. Au contraire, Sylvester Browne est partisan de la caractérisation moderniste qu'il juge plus « subtile » (« Here was a trick through which a portrait might with more subtlety be conveyed. ») que ce qu'il considère comme l'expression directe et « vulgaire » de la personnalité d'un personnage de fiction (« a direct and vulgar

¹⁶⁵ Molly Keane, *Devoted Ladies*, *op. cit.*, 27-28.

expression [...] one had avoided, 'He had ugly hands and a dull voice. [...]'). Le début du second paragraphe constitue donc un exemple de caractérisation moderniste des personnages Oliver et Patience, telle qu'elle pourrait être opérée par Sylvester Browne dans ses productions littéraires (« he found that in event only were his characters betrayed »). Ainsi, le narrateur du roman *Devoted Ladies* est à l'origine de cette parenthèse théorique où le procédé de caractérisation employé par l'écrivain Sylvester Browne dans ses écrits est d'abord défini, puis appliqué sous la forme de la prétendue citation d'un roman qui aurait pu être écrit par Sylvester Browne, et dont les protagonistes auraient été Patience et Oliver.

Aussi, le roman *Cakes and Ale* (1930) de William Somerset Maugham comporte lui-aussi une « parenthèse théorique » relative à la caractérisation, sauf que le narrateur à la première personne du singulier à l'origine de cette parenthèse théorique est un écrivain. Il s'agit en effet du dramaturge et romancier William Ashenden, à la fois personnage et narrateur homodiégétique, qui interrompt sa narration dans le chapitre 16 pour aborder une question de théorie littéraire relative à la caractérisation des personnages de fiction. Après le décès du « Grand Écrivain » Edward Driffield (« Grand Old Man of English Letters »¹⁶⁶), sa veuve demande au romancier opportuniste Alroy Kear d'écrire la biographie, presque hagiographique, du défunt. N'ayant pas connu personnellement Edward Driffield, Alroy Kear demande au romancier William Ashenden, qui a connu Edward Driffield dans son enfance, de lui raconter des anecdotes à son sujet. William Ashenden refuse d'abord, puis se laisse convaincre, mais Alroy Kear n'est pas satisfait des souvenirs racontés par William Ashenden (ces souvenirs constituant une partie de la diégèse du roman *Cakes and Ale*), car Edward Driffield n'y apparaît pas comme un « Grand Écrivain », mais comme un homme simple et spontané. Quand William Ashenden interrompt sa narration au chapitre 16, il insiste sur ses propres failles en tant qu'auteur, en se décrivant comme un écrivain vieillissant à la perception limitée car subjective, si bien qu'il remet en question son aptitude à opérer la caractérisation (« Sometimes the novelist [...] is prepared to tell you everything about his characters ; sometimes, however, he does not »), qu'il finit par assimiler à une entreprise également limitée (« this limited purpose ») :

As we grow older we become more conscious of the complexity, incoherence, and unreasonableness of human beings ; this indeed is the only excuse that offers for the middle-aged or elderly writer whose thoughts should more probably be turned to graver matters, occupying himself with the trivial concerns of imaginary people. For if the proper study of mankind is man it is evidently more sensible to occupy yourself with the coherent, substantial, and significant creatures of fiction than with the irrational and shadowy figures of real life. Sometimes the novelist feels himself like God and is prepared to tell you everything about his characters ; sometimes, however, he does not ; and then he tells you not everything that is to be known about them but the little he knows himself ; and since as we grow older we feel ourselves

¹⁶⁶ Maugham, *Cakes and Ale*, 96.

less and less like God I should not be surprised to learn that with advancing years the novelist grows less and less inclined to describe more than his own experience has given him. The first person singular is a very useful device for this limited purpose.¹⁶⁷

En déclarant qu'il se sent de moins en moins comme l'équivalent de Dieu, Ashenden signifie qu'il se trouve peu à peu dépourvu de l'omnipotence d'un écrivain-démiurge. Sa perception limitée impacte sa capacité à opérer une caractérisation qui révélerait tout ce qu'il y a à savoir sur le compte d'un personnage fictif de sa création (« and since as we grow older we feel ourselves less and less like God I should not be surprised to learn that with advancing years the novelist grows less and less inclined to describe more than his own experience has given him »), mais aussi sur le compte d'un personnage qu'il a côtoyé, tel Edward Driffield dont la véritable nature semble vouée à demeurer insaisissable : « I had an impression that the real man, to his death unknown and lonely, was a wraith that went a silent way unseen between the writer of his books and the man who led his life, and smiled with ironical detachment at the two puppets that the world took for Edward Driffield. »¹⁶⁸ Ce dernier est ici assimilé à deux marionnettes, l'une renvoyant à son image publique faussée de « Grand Écrivain », perpétuée par la biographie écrite par Alroy Kear, et l'autre faisant référence à l'image, elle-aussi faussée, que son entourage proche se fait de lui : William Ashenden se rend compte que ses souvenirs d'enfance et de jeunesse appartiennent à la seconde catégorie (car il n'hésite pas à en souligner les possibles invraisemblances, dues à son jeune âge quand les faits ont eu lieu, et à évoquer ses incompréhensions, persistantes malgré le passage des années), pour en conclure qu'il est impossible de cerner la véritable identité d'Edward Driffield, et que le souvenir qu'il garde de lui n'est par conséquent que fiction, en l'occurrence le roman *Cakes and Ale* lui-même, puisqu'une partie de sa diégèse est constituée des souvenirs de William Ashenden relatifs à Edward Driffield. Ainsi, William Ashenden remet en question la possibilité de caractériser Edward Driffield, dans le sens où il est perçu, et donc créé, de manière erronée par les écrivains qu'il côtoie, notamment les écrivains Alroy Kear et William Ashenden.

2. L'écrivain fictif « typifieur »

A la figure de l'écrivain soumis à une image publique, et donc « typifié » car réduit à un type, s'ajoute l'écrivain fictif « typifieur » qui réduit les personnes qu'il côtoie à des types, car il a un mode de perception « métonymique ».

La métonymie est un procédé stylistique particulièrement utilisé dans le corpus

¹⁶⁷ *Ibid.*, 141.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 180.

middlebrow, comme en témoignent de nombreuses sources secondaires soulignant la dimension métonymique du style de certains romans du corpus primaire – mais aussi dans la littérature française s'inscrivant dans le « style 1925 »¹⁶⁹ qui, selon Michel Collomb dans *La littérature art déco : sur le style d'époque* (1987), se caractérise par le recours à l'ellipse, à l'analogie, et aux synthèses visuelles « dont le cinéma démontre l'efficacité par rapport aux lentes descriptions de la tradition romanesque ».¹⁷⁰ Ces synthèses visuelles prennent tout particulièrement la forme de la métonymie dans les romans *middlebrow* du corpus primaire, comme si le recours à la métonymie (ici, en tant que partie agrandie, « zoomée », élevée au rang de totalité) témoignait d'une volonté des écrivains fictifs de mettre en pratique le pouvoir d'augmentation inhérent à leur statut d'auteur (le terme « auteur » ayant pour étymologie latine le terme *auctor*, dérivé du verbe *augere* signifiant « augmenter »). Par exemple, Rachel R. Mather souligne la dimension métonymique du style d'E. M. Delafield et d'Angela Thirkell. Rachel R. Mather cite en particulier une entrée (datée du 25 juillet) du journal intime fictionnel *The Provincial Lady Goes Further* (1932) d'E. M. Delafield, qui compte à elle seule deux exemples de style métonymique ; dans cette entrée de journal où elle relate son passage au bureau de placement d'Exeter pour engager une nouvelle cuisinière, la diariste mentionne deux femmes qu'elle a rencontrées à cet endroit, en les réduisant aux vêtements qu'elles portent. Une employée est ainsi résumée à son béret orange, et une femme souhaitant également embaucher une cuisinière est réduite à son imperméable rose :

[E. M. Delafield] also employs metonymy in the way some writers use identifying names. In describing a morning wasted at the registry office hoping to interview a cook, the Provincial Lady lists the *dramatis personae* as "offensive-looking woman in orange beret, who sits at desk," hereafter referred to as "orange beret," and "harrassed-looking lady in transparent pink mackintosh (who) trails in The pink mackintosh, like Queen Victoria, is not amused" ([*The Provincial Lady in London*]). Doubtless this one-dimensional identification flattens a character, but it also provides recognition, usually humorous, because the succincts descriptions are frequently incongruous with the role, dignity, or even occupation of the person so described.¹⁷¹

Ainsi, dans le journal fictionnel *The Provincial Lady Goes Further* (autre titre du journal fictionnel *The Provincial Lady in London*), la diariste devenue une romancière publiée désigne des personnages secondaires en fonction des vêtements qu'ils portent, si bien que le détail vestimentaire devient l'identité globale de l'individu. Rachel R. Mather se réfère une nouvelle fois à cette entrée de journal lorsqu'elle évoque le style métonymique des romans d'Angela Thirkell : « Like E. M. Delafield and her predilection for metonymy and for distinguishing a

¹⁶⁹ Michel Collomb, *La littérature art déco : sur le style d'époque* (Paris : Méridiens-Klincksieck, 1987), 131.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 131.

¹⁷¹ Mather, 52.

character throughout with an appropriate name : "pink *beret* drank tea" ([*The Provincial Lady in London*]) [...], Thirkell capitalizes on metonymy. »¹⁷² De même, dans le roman *Keep the Aspidistra Flying* (1936) de George Orwell, le poète Gordon Comstock désigne avec mépris les clientes de la librairie McKechnie où il travaille, en employant par devers-lui des appellations métonymiques renvoyant à des éléments comestibles (« Fruity-face overwhelmed him with a smile, but curry-face decided to treat the question as an impertinence. »¹⁷³ ; « Fruity-voice enthused over the photograph of a Peke [...]. But curry-voice – yes, undoubtedly a colonel's widow – said Peke were sappy. »¹⁷⁴). Nicola Humble emploie notamment le terme « roundly » pour qualifier cette manière schématique dont Gordon Comstock désigne les clientes de la librairie en leur accolant une étiquette métonymique : « George Orwell's *Keep the Aspidistra Flying* (1936) opens with a lengthy scene in a lending library in which Gordon Comstock, the librarian-cum-bookshop-assistant, ably negotiates the complex intersections of class and literary taste among his customers, playing up to their snobberies while roundly despising them all. »¹⁷⁵ Or, l'emploi du terme « roundly » ici peut sembler contradictoire, si l'on tient compte de la définition qu' E. M. Forster donne de la catégorie des « round characters », étant l'antithèse des personnages stéréotypés/« flat characters », dans son essai de théorie littéraire *Aspects of the Novel* (1927).

Anna Cottrell, dans son ouvrage *London Writing of the Thirties* (2008), consacré aux nombreux romans britanniques des années 1930 dont l'intrigue se situe à Londres, analyse le style métonymique de la trilogie *The Mirror in Darkness* (1934-1936) de Margaret Storm Jameson ayant pour protagoniste la romancière Hervey Russell, notamment dans un passage du premier tome *Company Parade* (1934) où Hervey Russell est dans un café londonien. Ce passage s'inscrit dans un *topos* selon lequel les salons de thé londoniens sont des lieux qui servent de cadres à des scènes d'observation métonymique ; ce *topos* est mis au jour par Anna Cottrell dans le troisième chapitre de son ouvrage, intitulé « Eating Out » :

Metonymic details are central to the teashop scenes this chapter examines. In many 1930s novels, looking around oneself often becomes an exercise in deducing social status or personality from the material details of others' appearances. To teashop patrons, the realisation that other people have inner lives often comes as a surprise, knowledge arrived at inadvertently and strangely via the examination of external detail that ought to help simplify someone's identity, not complicate it. Some literary versions of teashops do put metonymy to this traditional use of locking a personality within a rigid frame of a social stratum.¹⁷⁶

¹⁷² *Ibid.*, 97.

¹⁷³ Orwell, *Keep the Aspidistra Flying*, 17.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 18.

¹⁷⁵ Nicola Humble, « The Feminine Middlebrow Novel », *op. cit.*, 99.

¹⁷⁶ Cottrell, 102.

Ce mode d'observation métonymique d'autrui est notamment appliqué par la romancière Hervey Russell, dans le tome *Company Parade* où, en avril 1919, elle est dans un café londonien qui lui sert de poste d'observation. Selon Anna Cottrell, Hervey Russell a une vision naturaliste de son environnement, qui s'attache au moindre détail visuel. Dans le long passage cité ci-après, Anna Cottrell illustre son propos en citant un extrait de la première partie du troisième chapitre du roman *Company Parade*, où Hervey Russell est en pleine activité d'observation, afin d'établir un parallèle entre la précision de la description littéraire naturaliste et la précision picturale de la cartographie, en particulier celle de la carte panoramique (« table-map ») : « [...] Her mind sprang awake, like one of those table-maps on which arrows dart from point to point.' ». En effet, cette expression qui repose sur l'image de la flèche (« arrow ») est relative au fait que la curiosité d'Hervey Russell est « piquée » par ce qu'elle observe dans le café, ce qui induit que le regard perçant d'Hervey Russell fixant l'objet de son observation est assimilé à une flèche atteignant sa cible. Cette allusion au regard perçant d'Hervey Russell repose sur le fait que sa manière d'observer se caractérise par une précision semblable à celle d'une carte panoramique, où des flèches ciblent une direction topographique précise :

For Jameson, the teashop appears to have been one of the urban spaces in which women's minds become alert to the aesthetic patterns formed by the daily life of the city. In *Company Parade*, Hervey enjoys sitting in the 'impersonal' space of a teashop 'where she could watch without talking. Her mind sprang awake, like one of those table-maps on which arrows dart from point to point.' Significantly, Hervey turns to this purely visual pleasure after the intense disappointment of a meeting with her neglectful husband, during which she 'swallowed her disappointment in silence'. [...] the turn towards Naturalism with its hyper-attentiveness [...] provides an escape route from the Realist mode of writing the city. The unknown woman's boredom with the harsh facts of her existence, [...], is mirrored by Jameson's own boredom with her role as the observer of these facts. Naturalist description allows for whimsical departures from the strictures of Realism, [...] in favour of highly aestheticised detail. Abandoning dialogue was key to such escapes into intense visuality. The total breakdowns of communication that characterise so many teashop scenes in the period facilitated literary practices that circumvent the needs of the narrative. The awkward or resentful silences that puncture leisure scenes in the period's London writing, not only Jameson's, trigger an immersion in dense description ; when words fail, something else must work.¹⁷⁷

Dans la seconde moitié de cet extrait, Anna Cottrell associe le processus d'observation d'Hervey Russell à une forme de description naturaliste, en soulignant notamment l'esthétisme et la fantaisie des descriptions naturalistes par rapport aux descriptions réalistes (« Naturalist description allows for whimsical departures from the strictures of Realism. »). Aussi, Anna Cottrell avance l'idée que pour Hervey Russell, le visuel remplace la discussion impossible, notamment dans le contexte de sa discussion infructueuse avec son époux Penn Vane dans un café, dans la première partie (intitulée « Unsatisfactory conversation ») du troisième chapitre

¹⁷⁷ *Ibid.*, 112-113.

du roman *Company Parade*. A l'issue de cette entrevue qui laisse Hervey Russell insatisfaite, car elle ne parvient pas à convaincre son époux de participer financièrement aux frais du ménage, on remarque que le nom de l'époux d'Hervey Russell, Penn Vane, constitue une allusion métonymique à leur discussion vaine et infructueuse, mais aussi à l'idée d'une supériorité de l'observation visuelle sur le discours, jugé vain ; en effet, l'analyse onomastique du nom « Penn Vane » met à jour son homophonie avec l'expression « pen vain », dont la traduction littérale (« crayon vain ») indique une dévaluation de l'écriture, faisant ainsi écho à l'idée d'une supériorité de l'observation visuelle sur le discours (« The total breakdowns of communication that characterise so many tea shop scenes in the period facilitated literary practices that circumvent the needs of the narrative. »), voire même sur les mots qui composent ce discours (« when words fail, something else must work »). En tant qu'incarnation de cette remise en question du discours, le personnage de Penn Vain illustre ainsi le recours à un style métonymique.

A travers l'exemple de la romancière Hervey Russell, Anna Cottrell montre que le *topos* du salon de thé en tant que poste d'observation concerne également les romans mettant en scène des écrivains, qui appréhendent l'environnement qui les entoure d'un point de vue esthétique. A la lumière de ce *topos*, il s'avère que les exemples de style métonymique cités précédemment (chez E. M. Delafield et George Orwell) s'inscrivent dans un contexte narratif proche du *topos* du salon de thé. En effet, chez E. M. Delafield, l'employée de l'agence de placement d'Exeter est « typifiée » par la diariste sous la forme de « béret orange » alors qu'elle boit du thé, ce qui implique qu'elle est « typifiée » par la diariste qui l'observe dans un lieu se rapprochant d'un salon de thé : « orange beret leaves the room and returns with a cup of tea ». ¹⁷⁸ De plus, dans une entrée ultérieure de son journal intime (datée du 3 octobre), la diariste relate son déjeuner dans un salon de thé bon marché à Theobald's Road dans le quartier londonien de Bloomsbury, au cours duquel elle « typifie » les autres clients – dont des intellectuels incarnant la catégorie *highbrow* – cette fois non pas en les regardant (donc d'après leur apparence physique), mais d'après leurs propos, en écoutant à la dérobée leurs conversations : « small establishment in Theobald's Road, completely filled by hatless young women with cigarettes, one old lady with revolting little dog that growls at everyone, and small, pale youth who eats custard, [...]. Singular conversation between hatless young women engages my attention, and distracts me from rather severe struggle with the bun. » ¹⁷⁹ La diariste « typifie » ainsi les jeunes clientes *highbrow* du salon de thé de Bloomsbury en fonction de leurs propos, ce qui fait écho à la manière dont Gordon Comstock qualifie les clientes (cette fois *middlebrow*) de la librairie

¹⁷⁸ Delafield, *The Provincial Lady Goes Further*, 30.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 69.

McKechnie d'après la tonalité de leur voix (« Fruity-voice » ; « curry-voice »). Aussi, le roman *Keep the Aspidistra Flying* de George Orwell est lui-aussi analysé par Anna Cottrell dans le chapitre 3 intitulé « Eating Out », avant le passage qui constitue la définition du topos du salon de thé.¹⁸⁰ Elle désigne notamment les clientes de la librairie McKechnie par le biais de l'expression globalisante « Gordon's 'fruity' female customers at the McKechnie's bookshop »,¹⁸¹ l'adjectif « 'fruity' » renvoyant aux étiquettes stéréotypées « Fruity-face » et « Fruity-voice » inventées par Gordon Comstock. Anna Cottrell établit notamment un parallèle entre le passage où Gordon Comstock perçoit le parfum à la violette de l'une des cliente à la librairie McKechnie, puis celui où il sent l'odeur de gâteaux sortis du four émanant d'un salon de thé, devant lequel il passe alors qu'il marche dans les rues de Londres (« The 'hot cake-scented air' almost 'overcame him', exactly like the overwhelming scent of Parma violets exuded by one of Gordon's 'fruity' female customers at the McKechnie's bookshop where he works in order to support his writing. »¹⁸²). Ce parallélisme induit alors qu'elle appréhende la scène de la librairie à travers le prisme du topos du salon de thé, de sorte que l'extrait où Gordon Comstock « typifie » les clientes de la librairie semble lui-aussi pouvoir être appréhendé comme l'application d'une variation du topos du salon de thé.

3. La mise en scène de la caractérisation

Contrairement à la « parenthèse théorique » dans le roman *Cakes and Ale*, où William Ashenden avoue la difficulté, voire l'impossibilité de caractériser l'écrivain Edward Driffield, la nouvelle « The Human Element », extraite du recueil de nouvelles *Six Stories Written in the First Person Singular* (1931) de William Somerset Maugham, met en scène un écrivain procédant à la caractérisation d'un autre écrivain, de sorte que cette nouvelle a une dimension métalittéraire. Publiée en 1931, la nouvelle « The Human Element » s'inscrit dans le prolongement de la nouvelle « 'Savonarola' Brown », extraite du recueil de nouvelles *Seven Men* (1919) de Max Beerbohm, qui opère une dramatisation de la question littéraire qu'est la caractérisation.

Selon Nina Auerbach, dans l'ouvrage *Woman and the Demon : The Life of a Victorian Myth* (1982), un tournant redéfinissant la caractérisation s'opère dans les années 1930 : « Streamlining literature of Victorian mythologies, modernist criticism of the 1930s is as virulent in disemboweling character as were Victorian intellectuals when they relentlessly humanized canonical divinity. For C. H. Rickword "character" is "merely the term by which the

¹⁸⁰ Cottrell, 102.

¹⁸¹ *Ibid.*, 100.

¹⁸² *Ibid.*, 100.

reader alludes to the pseudo-objective image he composes of his responses to an author's verbal arrangements." As character decomposes into patterns of language, so does a last avenue to a human eternity. »¹⁸³ Nina Auerbach considère en effet que la nouvelle « 'Savonarola' Brown », extraite du recueil de nouvelles *Seven Men* (1919) de Max Beerbohm (où chaque nouvelle met en scène des écrivains fictifs), illustre la fin de l'idée victorienne du personnage de fiction autonome, car indépendant de l'auteur qui l'a créé : « character lost its self-generated life ». ¹⁸⁴

Suite au décès accidentel de son ami et aspirant dramaturge Ladbroke Brown en 1917, Max, critique de théâtre et narrateur à la première personne de cette nouvelle, raconte être chargé d'achever l'écriture du drame en vers de son ami, qui s'avère être une médiocre tentative de tragédie shakespearienne ayant pour protagoniste le prédicateur Savonarole. Or, Max est incapable d'achever cette pièce en suivant la méthode de son ami, qui consiste à laisser vivre ses personnages et à retranscrire leurs faits et gestes :

"'Savonarola' Brown" reduces to a perfection of absurdity Victorian idolatry of the theater, of Shakespeare, and of literary character, overwhelming the reverent reader with embarrassment at his dearest icons. [...] Willingly and gratefully he [Ladbroke Brown] submerges himself within his creatures : " 'All sorts of people appear,' he would say rather helplessly. 'They insist. I can't prevent them.' I [Max] used to say it must be great fun to be a creative artist ; but at this he always shook his head : 'I don't create. *They* do. Savonarola especially, of course. I just look on and record. I never know what's going to happen next.' " [...] Beerbohm's Brown is not an isolated poseur, but an earnest disciple of the Victorian mediumistic artist whose mortality is transfigured when his characters possess him. ¹⁸⁵

Après le décès de Brown, Max essaie d'employer la méthode de ce dernier en ébauchant le scénario du dernier acte manquant, retranscrit au sein de la nouvelle : il s'agit d'une liste des noms des personnages de la pièce, chaque nom étant suivi d'un résumé de ses actions et de bribes de paroles, qui ne sont pas rédigées en vers car Max attend que la pièce s'écrive toute seule. Il relit son scénario et l'assimile alors métaphoriquement au squelette du dernier acte en cours d'écriture : « All this might be worse, yes. The skeleton passes muster. But in the attempt to incarnate and ensanguine it I failed wretchedly. I saw that Brown was, in comparison with me, a master. Thinking I might possibly fare better in his method of work than in my own, I threw the skeleton into a cupboard, sat down, and waited to see what Savoranola and those others would do. »¹⁸⁶ Il laisse ainsi les personnages s'auto-générer à partir des fondations que constitue son scénario-squelette, comme s'ils étaient en charge de leur propre incarnation ;

¹⁸³ Nina Auerbach, *Woman and the Demon : The Life of a Victorian Myth* (Cambridge, Massachusetts ; London : Harvard UP, 1982), 220.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 222.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 220-221.

¹⁸⁶ Max Beerbohm, « 'Savonarola' Brown », 1917, *Seven Men and Two Others*, 1919, (Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books, in association with William Heinemann, 1954), 185.

néanmoins, son entreprise est vouée à l'échec : « They did absolutely nothing. I sat watching them, pen in hand, ready to record their slightest movement. Not a little finger did they raise. »¹⁸⁷ La nouvelle « 'Savonarola' Brown » s'achève alors que Max invite les lecteurs de cette nouvelle à essayer de finir l'écriture du cinquième acte comme Brown l'aurait fait, mais sa crédulité vis-à-vis de l'écriture passive de Brown est ironique, car elle a pour but de signifier la fin de l'idée victorienne du personnage de fiction autonome en 1917, date du décès de Brown, qui met par extension fin à sa conception de la caractérisation : « The apparent traditionalism of Beerbohm's "'Savonarola' Brown" masks a real relish to destroy the past ; ».¹⁸⁸

La fin du personnage de fiction autonome, car maître de son destin, se traduit par son « éviscération » (« Streamlining literature of Victorian mythologies, modernist criticism of the 1930s is [...] virulent in disemboweling character »),¹⁸⁹ qui le réduit au statut de marionnette désincarnée et soumise à la volonté de l'auteur. Ce type de personnage est notamment, selon Jessica Burstein, propre aux œuvres modernistes, telles celles de Mina Loy, appartenant au genre qu'elle nomme « *cold modernism* » :

By saying that cold modernism valorizes exteriority, I mean that the body is taken as the start and the finish of all explanation. What precisely cold modernism *explains*, however, is not the question of what it is to be human, but what it is simply or merely to be ; the status of the human has no especial purchase, and thus the human form is on par with seemingly dissimilar entities in the world : clothing, cars, and curtains, for example [...]. The body is a machine to be toyed with, one that toys or ticks, or tics. In its most extreme form, cold modernism offers an account of the human form in which the mind plays no role ; or, in a slightly less extreme form, in which the mind is so physicalized as to have no more or less purchase than pure anatomy.¹⁹⁰

Selon Nina Auerbach, le personnage de fiction en général apparaît comme une marionnette malléable dans les années 1930 ; or, l'écrivain fictif en particulier est lui-aussi désigné comme un mannequin/« *dummy* » dans la littérature *middlebrow* de la même période, notamment dans la nouvelle « The Human Element », extraite du recueil de nouvelles *Six Stories Written in the First Person Singular* (1931) de William Somerset Maugham. Sachant que le recueil de nouvelles *Seven Men* (1919) de Max Beerbohm a influencé le recueil de nouvelles *Six Stories Written in the First Person Singular* (1931) de Maugham¹⁹¹ (les nouvelles de ces deux recueils ayant pour point commun de mettre en scène des écrivains fictifs), il semble que la nouvelle « The Human Element », extraite du recueil de Maugham, poursuit au début

¹⁸⁷ *Ibid.*, 185.

¹⁸⁸ Auerbach, 225.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 220.

¹⁹⁰ Jessica Burstein, *Cold Modernism : Literature, Fashion, Art* (University Park, PA : The Pennsylvania State University Press, 2012), 13.

¹⁹¹ Anthony Curtis, John Whitehead (eds.), *W. Somerset Maugham* (London ; New York : Routledge, 2013), 13.

des années 1930 la réflexion sur la fin de l'idée victorienne du personnage de fiction autonome, menée à l'aube des années 1920 dans la nouvelle « 'Savonarola' Brown », extraite du recueil de Beerbohm.

En effet, la nouvelle « The Human Element » est racontée par un narrateur homodiégétique à la première personne rappelant le narrateur Max dans la nouvelle « 'Savonarola' Brown ». Le narrateur homodiégétique dans la nouvelle de Maugham est un romancier séjournant dans un hôtel à Rome ; un autre client de l'hôtel attire alors son attention et l'amène à s'interroger sur la meilleure façon de procéder pour le transposer en personnage de fiction, et donc opérer sa caractérisation :

I began to think of the difficulty of describing the looks of people in such a way as to make the reader see them as you see them. To me it has always been one of the most difficult things in fiction. What does the reader really get when you describe a face feature by feature ? I should think nothing. And yet the plan some writers adopt of taking a salient characteristic, a crooked smile or shifty eyes, and emphasizing that, though effective, avoids rather than solves the problem. [...] I looked at him reflectively. Suddenly he leaned forward and gave me a stiff but courtly little bow. I have a ridiculous habit of flushing when I am taken aback and now I felt my cheek redden. I was startled. I had been staring at him for several minutes as though he were a dummy.¹⁹²

Le romancier et narrateur homodiégétique de la nouvelle de Maugham observe à la dérobée le voyageur, qu'il réduit à un mannequin (« *dummy* ») car il le considère comme être inanimé passivement soumis à son regard et n'ayant pas conscience d'être observé. Or, cette vision réductrice est réduite à néant quand le voyageur « s'anime » et le salue. Le narrateur raconte alors qu'il rougit sous le coup de la surprise, or la suite de la nouvelle suggère que, à travers le narrateur rougissant, Somerset Maugham se dépeint lui-même en train de rougir sous l'effet du « malaise » qu'il éprouve à être conscient du fait que transformer un personnage réel en personnage de fiction revient à déshumaniser ce dernier, si bien que l'auteur opérant cette déshumanisation est lui-même déshumanisé, car il opère une caractérisation automatique et systématique des personnes qu'il côtoie. Dès lors, la manière automatique dont le narrateur-romancier, et à travers lui Maugham, caractérise ses personnages, le transforme lui-même en une « machine à caractériser », aussi désincarnée qu'un mannequin.

Suite au salut du voyageur, le narrateur converse avec lui et apprend que ce dernier est Humphrey Carruthers, un écrivain de nouvelles à succès *highbrow* (« a distinguished writer of the Bloomsbury-Chekov school »¹⁹³) dont il connaît le travail, et à qui il reproche d'écrire des

¹⁹² William Somerset Maugham, « The Human Element », *Collected Short Stories Volume 2*, 1931, (Penguin Books ; Heinemann, 1964), 315.

¹⁹³ Samuel J. Rogal, *A William Somerset Maugham Encyclopedia* (Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1997), 97.

nouvelles sans intérêt car plus axées sur les innovations formelles que sur la qualité de l'intrigue, qui devrait selon lui être inspirée du vécu de son auteur, et donc de la dimension humaine à laquelle renvoie le titre même de la nouvelle, « The Human Element ». Quand Humphrey Carruthers raconte au narrateur sa déconvenue sentimentale avec Betty Welldon-Burns, une veuve qu'il a demandée en mariage mais qui lui a préféré un autre homme, le narrateur enjoint Carruthers à écrire une nouvelle inspirée de cette expérience personnelle, mais Carruthers refuse car, selon lui, exposer publiquement dans une fiction les affaires privées de Betty Welldon-Burns reviendrait à manquer de tact :

The real point of the piece, [...], lies with the Narrator's attack upon the so-called writer Humphrey Carruthers. So wrapped up is he with his own false pride and misdirected sense of self-respect that he cannot recognize a good story when he sees one. Instead of writing about Betty Welldon-Burns and his failed relationship with her, he can only relate his tale of woe orally to a fellow writer whom he knows only slightly. "[H]e [Carruthers] did for one minute look at the situation from the standpoint of the writer." However, to worsen the situation, at least from the Narrator's view, Carruthers, in the very next minute, claims that "there's no story in it."¹⁹⁴

Ainsi, le narrateur reproche à Carruthers de ne pas écrire des intrigues inspirées de son expérience personnelle/« the human element », alors qu'il a lui-même une approche déshumanisante de Carruthers quand il s'agit de transformer en personnage de fiction ce personnage qu'il côtoie dans la diégèse (« 'Oh, nonsense. Why don't you write a story about it ?' [...] 'You know, that's the great pull a writer has over other people. When something has made him terribly unhappy, and he is tortured and miserable, he can put it all into a story and it's astonishing what a comfort and relief it is.' »¹⁹⁵).

CHAPITRE 3. LA DESTRUCTION DE LA PRODUCTION LITTÉRAIRE

1. L'échec du poème épique

Plusieurs écrivains du corpus *middlebrow* ont la volonté d'écrire un poème épique. Écrire un tel poème constitue un moyen pour son auteur d'accéder au statut de poète épique, qui est prestigieux, comme l'explique Line Henriksen : « In the Renaissance, the epic consolidated its position as the most prestigious of literary genres, the composition that would represent the culmination of a poet's work, crowning his career. Northrop Frye defines the epic of the

¹⁹⁴ *Ibid.*, 97.

¹⁹⁵ William Somerset Maugham, « The Human Element », *op. cit.*, 345.

Renaissance as "[...] the definitive poem for its age." The poet who attempts to write such a "definitive poem" for his age is thus applying for acceptance in the family of supreme poets. It is precisely this prestige attached to the genre that brings about what I call epic ambition, and its shadow : anxiety. »¹⁹⁶ Ainsi, écrire un poème dans le genre épique en particulier a un impact sur l'image de l'auteur de ce poème. Il s'agit ici de montrer que l'ambition épique de plusieurs poètes du corpus est mise à mal, car elle se solde par un échec, et cet échec littéraire est susceptible de conduire l'écrivain à remettre en question l'image qu'il a de lui-même en tant qu'écrivain.

L'ambition épique caractérise les poètes mis en scène dans les romans *Makeshift* (Dot Allan, 1928), *Poet's Pub* (Eric Linklater, 1929), *Captain Nicholas : A Modern Comedy* (Hugh Walpole, 1932) et *Keep the Aspidistra Flying* (George Orwell, 1936), où un écrivain écrit un poème épique. Dans le roman *Makeshift*, l'aspirante poétesse Jacqueline Thayer achève l'écriture d'une saga (qu'elle surnomme sa « 'white saga' »). Puis, dans le roman *Poet's Pub*, le poète Saturday Keith termine l'écriture du poème épique « *Tellus Will Proceed* ». Ensuite, dans le roman *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, le poète Hector Collins achève l'écriture du poème épique « *The Wilderness* ». Enfin, dans le roman *Keep the Aspidistra Flying*, le poète Gordon Comstock abandonne l'écriture du poème épique « *London Pleasures* ».

En effet, la notion d'ambition est mentionnée explicitement dans chacune des citations suivantes, relatives à un poème épique en projet ou en cours d'écriture. Dans le roman *Makeshift*, Jacqueline Thayer veut échapper à Glasgow en s'évadant par l'imagination dans des contrées inconnues du cercle arctique aux confins du globe : « For weeks the Grind House exhausted all her energies, then gradually the impulse to express herself in other terms than those dictated by Messrs MacClusky & Co. reasserted itself. She set to work upon a narrative poem which she called ambitiously her white saga, a drama in verse of modern pioneering, a picture as she conceived it of the desperate battle waged by man in the remoteness of the wild. In spirit she lived with her characters through the long soundless nights, through the days like years that stretched into a seeming eternity, through the deathless struggles when the grey spectre of the ice-floe bared fearful fangs. »¹⁹⁷ Puis, dans le roman *Keep the Aspidistra Flying*, le poète Gordon Comstock conçoit son poème épique « *London Pleasures* » en ces termes : « The poem was an immensely long one – that is, it was going to be immensely long when it was finished – two thousand lines or so, in rhyme royal, describing a day in London. *London Pleasures*, its name was. It was a huge, ambitious project – the kind of thing that should only

¹⁹⁶ Line Henriksen, *Ambition and Anxiety : Ezra Pound's Cantos and Derek Walcott's Omeros as Twentieth-Century Epics* (Amsterdam ; New York : Rodopi B.V., 2006), xvii-xviii.

¹⁹⁷ Dot Allan, *Makeshift*, 1928, (Burgess, Moira, ed. *Makeshift and Hunger March : Two Novels by Dot Allan*. Glasgow : ASLS, 2010), 94.

be undertaken by people with endless leisure. »¹⁹⁸ Ensuite, dans le roman *Poet's Pub*, l'ambition épique de Saturday Keith est motivée par la critique, parue dans le *Times Literary Supplement*, de son dernier recueil de poésie publié, intitulé *February Fill-dyke* ; dans l'extrait de dialogue suivant, il expose son ambition épique à son ami le romancier Quentin Cotton : « 'Yes. Damn you, don't be so confoundedly sceptical. [...] I'm trying to do a big thing. I may have made a fool of myself – no, I'm damned if I have – or if I have I didn't expect you to be the first to say so.' [...] Saturday grunted, 'I'm bloody sensitive about it.' 'I know. Just like a mountain would be if it really produced an elephant after getting accustomed to ridiculous mice.' 'Do you mean *February Fill-dyke* ?' 'I've said the wrong thing again. But you're suffering from poet's itch. [...].' »¹⁹⁹ Aussi, le roman *Poet's Pub* est le seul exemple où le poète ne dénigre pas de lui-même son ambition épique. Son protagoniste, le poète Saturday Keith, est en effet confiant dans ses capacités à écrire un poème épique ambitieux intitulé « *Tellus Will Proceed* », alors que son ami le romancier Quentin Cotton tourne en dérision ce projet. Il fait pour cela une allusion à l'expression imagée de la montagne donnant naissance à une souris (« *Parturient montes, nascetur ridiculus mus* », extraite de l'*Ars Poetica* d'Horace), qui exprime l'idée d'une ambition démesurée se soldant par un résultat décevant. Ici, Quentin Cotton assimile le poème épique ambitieux « *Tellus Will Proceed* » à un éléphant né du poète Saturday Keith, lui-même assimilé à la montagne en question chez Horace, tandis qu'il compare à une souris le dernier recueil de poésie publié de Saturday Keith, intitulé *February Fill-dyke*. Ainsi, il induit que Saturday Keith n'a pas le talent nécessaire pour mener à bien son ambition épique, car il a déjà écrit un recueil de poésie décevant, car assimilé à une souris. La manière dont Quentin Cotton doute du talent poétique de Saturday Keith fait notamment écho au poème « *Hints from Horace* » (1811) de Lord Byron, où ce dernier a également recours à l'image de la montagne et de la souris d'Horace pour tourner en dérision l'ambition épique du *Lake Poet* Robert Southey (1774-1843), qu'il assimile à une montagne qui produirait un poème épique médiocre, et en cela comparable à une souris. Dans son poème, il s'adresse à un apprenti poète à qui il conseille de ne pas suivre l'exemple du poète anglais William Lisle Bowles (1762-1850), qui lui-même écrit à la manière du *Lake Poet* Robert Southey : « He [Bowles] sinks to Southey's level in a trice,/ Whose epic mountains never fail in a mice ! »²⁰⁰ (v. 195-196). Hypothétiquement, Eric Linklater fait subir à Saturday Keith la même critique que Robert Southey car leur lien à la poésie relève d'un élément aquatique commun, d'une part l'ornière remplie d'eau (« *February fill-dyke* ») qui sert de titre au recueil poétique assimilé à une souris de Saturday Keith, et d'autre part l'étiquette de

¹⁹⁸ Orwell, *Keep the Aspidistra Flying*, 28.

¹⁹⁹ Linklater, *Poet's Pub*, 29-30.

²⁰⁰ Peter Cochran, *Byron and Bob : Lord Byron's Relationship with Robert Southey* (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010), 31.

Lake Poet, relative aux lacs du Lake District, de Southey, dont la poésie épique est elle-aussi assimilée par Byron à une souris.

Dans le corpus, le motif de la production littéraire détruite est récurrent, et concerne notamment les poèmes épiques dressant un portrait péjoratif de Londres, comme le font aussi les romans analysés dans l'ouvrage *London Writing of the Thirties* d'Anna Cottrell (2008). Parmi les écrivains de profession fictifs du corpus étant désacralisés, nombre d'entre eux habitent et écrivent à Londres, qui constitue l'épicentre de la scène littéraire ; ces écrivains font l'objet d'une représentation « réaliste » dans le sens où ils sont dépeints comme des êtres humains faillibles, éprouvant par exemple des difficultés à écrire, ou alors tournés en ridicule pour mieux souligner leur prétention. Cette représentation sans fard renvoie à la représentation naturaliste des personnages non écrivains mis en scène dans les nombreux romans, publiés dans les années 1930, dont l'intrigue se situe à Londres : « London writing of the 1930s abounds in tales of sordidness and decline, and in scenes of debased courtship and mechanical 'romance' – in ugly arguments, abortions and graphic portrayals of physical and emotional breakdown. Authors such as Patrick Hamilton, Storm Jameson and Jean Rhys pursued a different strand of urban literature from the one that celebrated the pleasures of leisurely streetwalking, or the liberating possibilities of living on one's own. Instead, they turned towards tales of city life that emphasise stasis, impasse and social and sexual ruin. »²⁰¹ Or, parmi les personnages analysés par Anna Cottrell, il y en a un qui est un écrivain ; il s'agit de la romancière fictive Hervey Russell, qui est l'héroïne de la trilogie *The Mirror in Darkness* (1934-1936) de Margaret Storm Jameson, s'inscrivant dans la veine réaliste des auteurs français Honoré de Balzac et Stendhal.²⁰² La critique souligne le fait que la romancière Hervey Russell côtoie un autre personnage qui est son double, à savoir le rédacteur publicitaire et aspirant poète David Renn, car ils ont une ambition littéraire commune, mais chacun tente de la concrétiser dans un genre littéraire différent. En effet, ils veulent tous deux écrire sur Londres, mais David Renn veut le faire sous la forme d'un poème épique inspiré du poème moderniste *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot, qui se fait l'écho du désenchantement de la *Lost Generation* dû aux atrocités de la Première Guerre mondiale, tandis que Hervey Russell veut le faire sous une forme romanesque.

David Renn, qui est un vétéran de la Première Guerre mondiale, est l'auteur d'un long poème épique en cours d'écriture intitulé *London* (comme le poème satirique de Samuel Johnson), ayant pour ambition de synthétiser son expérience dans les tranchées durant la guerre : « I began my own comment on *The Waste Land* some time before it was written. It's not finished yet. A long poem I called *London*, into which I'm trying to compress all I've learned

²⁰¹ Cottrell, 13.

²⁰² *Ibid.*, 45.

from sleeping in the wind and rain.' »²⁰³ Ce poème s'inscrit dans la veine du poème *The Waste Land* de T. S. Eliot (explicitement cité dans le deuxième tome de la trilogie intitulé *Love in Winter*, publié en 1935), qui assimile les tranchées des Flandres aux galeries souterraines des rats à Londres (dans les parties 2 et 3) : « "I think we are in rats' alley / Where the dead men lost their bones," Eliot writes in *The Waste Land*. "Rats' alley," Which is reminiscent of the trenches of World War I, could also refer to *The Waste Land* itself, strewn with the bones of former texts, the vandalized remains of the dead poets. »²⁰⁴ Londres est en effet dépeinte dans le poème *The Waste Land* comme une ville qui a conservé l'empreinte traumatique de ce conflit, qui ne s'est pourtant pas déroulé sur son sol : « The London of *The Waste Land*, [...], frequently juxtaposes London seen and London visioned, and much of its power derives from this 'over-mapping' process. Hence, the poem incorporates what might be called Eliot's personal geography. »²⁰⁵

Chris Hopkins souligne la référence intertextuelle au poème *The Waste Land* de T. S. Eliot qui s'opère au sein de la trilogie *The Mirror in Darkness* : « In the central volume, [...], *Love in Winter* (1935), there are evident allusions to Eliot. Chapter LI's title, 'Ebb und Flut' is distinctly Eliotesque in both topic and style, as is the title of Chapter XXV [*sic*], 'The Rats Are Underneath the Piles.' One of the novel's characters, David Renn, always carries a copy of *The Wasteland* around in his jacket pocket, complete with his own annotations. »²⁰⁶ Hopkins indique également l'intérêt de Jameson pour la manière dont ce poème traite du désenchantement de la *Lost Generation* : « Jameson is particularly interested, in both her fiction and criticism, in T. S. Eliot's *The Wasteland*, seeing it as the central embodiment of the collapse of Western culture and the only text fully able to portray the contemporary modern crisis. »²⁰⁷ Aussi, David Renn apparaît comme l'incarnation de la désillusion de la *Lost Generation*, d'autant que Chris Hopkins voit en lui une version du Roi Pêcheur de la légende du Graal en tant que *persona* du poème *The Waste Land* (condamné à une pêche stérile dans les parties 3 « The Fire Sermon » et 5 « What the Thunder Said » : « I sat upon the shore/ Fishing, with the arid plain behind me/ Shall I at least set my land in order ? »). En effet, Chris Hopkins attribue la stérilité du Roi Pêcheur, en tant que figure centrale dans le poème *The Waste Land*, à plusieurs personnages masculins mis en scène dans la trilogie de Storm Jameson, et il les regroupe sous l'appellation

²⁰³ Margaret Storm Jameson, *Love in Winter*, 1935, *The Mirror in Darkness* (1934-1936), (London : Virago Press, Ltd, 1985), 222.

²⁰⁴ Maud Ellmann, *The Nets of Modernism : Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud* (Cambridge : Cambridge UP, 2010), 14.

²⁰⁵ Peter Barry, « London in poetry since 1900 », *The Cambridge Companion to the Literature of London* (Cambridge : Cambridge UP, 2011), 183.

²⁰⁶ Chris Hopkins, *English Fiction in the 1930s : Language, Genre, History* (London ; New York : Continuum, 2006), 14. Le chapitre intitulé « 'The Rats Are Underneath the Piles' » est le trente-cinquième chapitre du roman *Love in Winter*.

²⁰⁷ *Ibid.*, 14.

« Fisher King figures »²⁰⁸ car il s'agit de vétérans affaiblis physiquement ou psychologiquement par la Première Guerre mondiale,²⁰⁹ ce qui fait écho à la stérilité du Roi Pêcheur résultant d'une blessure corporelle. David Renn, également vétéran de la Première Guerre mondiale et souffrant encore au milieu des années 1920 des séquelles physiques qui lui ont été infligées, n'est cependant pas mentionné parmi eux. Or, il semble bel et bien que ses difficultés à achever son poème épique *London* constitue une forme de stérilité littéraire suggérant qu'il est lui-aussi un Roi Pêcheur, de même que Hervey Russell est à appréhender comme le pendant féminin de cette figure quand elle éprouve des difficultés à écrire certains de ses romans (notamment son quatrième roman, qui deviendra une trilogie, ce qui établit une mise en abyme où Hervey Russell est le double de Storm Jameson écrivant la trilogie *The Mirror in Darkness*). La tâche du romancier réaliste ou naturaliste consiste à mettre en mots, et synthétiser, l'immensité de la population londonienne en des types littéraires, comme l'indique Margaret Storm Jameson dans la préface de sa trilogie *The Mirror in Darkness*. Chiara Briganti cite cette préface à la fin de l'extrait suivant pour souligner le fait que Hervey Russell et David Renn sont tous deux les avatars de Margaret Storm Jameson, car ils incarnent sa propre difficulté à mener à bien l'écriture de sa trilogie :

In the course of the trilogy "the tortuous uneasy figure of David Renn" has superseded Hervey as Jameson's persona, his voice echoing Jameson's own in denouncing poverty and social injustice. It is no coincidence that it is to him, a character to whom she later admitted she "was joined by more than one nerve and vein" that she delegates the task of attempting to write about London : [...] As Renn's piece of literary cubism is aborted and his *London* amounts to no more than a pile of scribbled notes, so Jameson renounced in weariness her plan "of perhaps five, or six, novels in which an attempt, necessarily incomplete, is made to depict the contemporary scene" (*ibid.*, Preface).²¹⁰

Ainsi, la trilogie représente l'écrivain faillible, car éprouvant des difficultés à écrire, comme une incarnation du Roi Pêcheur.

La destruction du poème épique dressant un portrait péjoratif de Londres est un motif commun aux romans *Captain Nicholas : A Modern Comedy* (1932) et *Keep the Aspidistra Flying* (1936), où dans les deux cas la ville de Londres est désertée. Dans le roman *Captain Nicholas : A Modern Comedy* (1932), le poète Hector Collins a l'impression que son poème épique « The Wilderness » s'autodétruit une fois terminé, et le début de ce poème a pour sujet la ville de Londres désertée suite à une punition divine (relevant de la « récapitulation » évangélique, qui consiste à envoyer Jésus sur Terre en tant que « Second Adam »). Dans le

²⁰⁸ *Ibid.*, 15.

²⁰⁹ *Ibid.*, 14-15.

²¹⁰ Chiara Briganti, « "Thou art full of Stirs, a tumultuous City" : Storm Jameson and London in the 1920s », *op. cit.*, 73.

roman *Keep the Aspidistra Flying* (1936), le poète Gordon Comstock jette dans les égouts son poème épique inachevé « London Pleasures », qui a pour sujet une journée à Londres : « The poem was an immensely long one – that is, it was going to be immensely long when it was finished – two thousand lines or so, in rhyme royal, describing a day in London. *London Pleasures*, its name was. It was a huge, ambitious project – the kind of thing that should only be undertaken by people with endless leisure. »²¹¹ Aucun vers de ce poème n'est cité dans l'intrigue du roman d'Orwell, mais Benjamin Kohlmann prête au poème « London Pleasures » une ressemblance avec le poème satirique *London* de Samuel Johnson, où le *persona* quitte la ville de Londres corrompue pour se rendre au Pays de Galles : « Given Gordon's mixed feelings of love and hate towards the city of London, there might be a nod to Samuel Johnson's Juvenalian satire-in-verse *London* (1738). The traditional stanza form favoured by Gordon (rhyme royal) suggests a contrast with his chosen topic (urban modernity). »²¹² Le poème épique « The Wilderness » dépeint une vision désenchantée de Londres, car désertée à cause de sa corruption (« Its theme was that of a London ruined and deserted a very old theme indeed »²¹³) ; dans le sillage du motif de la ville de Londres corrompue dans le poème épique satirique *London* de Johnson, on remarque que le poème épique « The Wilderness » se lit comme une allégorie de la corruption morale à Londres en 1932 telle que dépeinte dans la diégèse du roman de Walpole, car la corruption morale des personnages du roman est symboliquement spatialisée dans le poème épique sous la forme d'une végétation envahissant la ville de Londres désertée de ses habitants, qui subissent une punition divine d'ordre eschatologique car ils font preuve d'individualisme.

2. La destruction de l'œuvre par son auteur

Parmi les auteurs détruisant leur propre production littéraire, quatre d'entre eux opèrent une destruction définitive de leur manuscrit inachevé en le déchirant, puis ils le jettent ou le brûlent. Ces auteurs détruisent leur manuscrit car il symbolise l'échec de l'écriture, premièrement parce que les auteurs n'arrivent pas à terminer leur manuscrit. Par exemple, au chapitre 5 du roman *All the Conspirators* (Christopher Isherwood, 1928), Philip Lindsay déchire le manuscrit de son premier roman en cours car il n'avance pas dans l'écriture : « The manuscript, covered mostly with erasures, lay where he had left it. The fire had gone out, demonstrating the maid's obedience to instructions. [...] Lighting a fresh cigarette, he seated

²¹¹ Orwell, *Keep the Aspidistra Flying*, 28.

²¹² Benjamin Kohlmann, « Explanatory Notes », *Keep the Aspidistra Flying* (Oxford : Oxford UP, 2021), note 28, 22.

²¹³ Hugh Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy : Large Print*, 1934, (Independently Published, 2020), 86.

himself at the table and tried to summon up a little interest in the pages before him. [...] He looked long and thoughtfully at his manuscript. Then he tore it up into tiny pieces and flung them into the air, creating an artificial snowstorm. Childishly, the effect raised his spirits. »²¹⁴ Puis, au chapitre 11 du roman *Keep the Aspidistra Flying*, Gordon Comstock ne parvient pas à achever l'écriture de son poème épique « London Pleasures », donc il le déchire, puis le jette dans les égouts : « What should he do with the manuscript ? Best thing, shove it into the W.C. But he was a long way from home and had not the necessary penny. He halted by the iron grating of a drain. [...] He unrolled a page of *London Pleasures*. In the middle of the labyrinthine scrawlings a line caught his eye. Momentary regret stabbed him. After all, parts of it weren't half bad ! If only it could ever be finished ! It seemed such a shame to shy it away after all the work he had done on it. Save it, perhaps ? Keep it by him and finish it secretly in his spare time ? Even now it might come to something. No, no ! Keep your parole. Either surrender or don't surrender. He doubled up the manuscript and stuffed it between the bars of the drain. It fell with a plop into the water below. »²¹⁵

Deuxièmement, des auteurs détruisent leur manuscrit parce que le style dans lequel il est écrit ne les satisfait plus, de sorte qu'ils préfèrent détruire le manuscrit en cours. A la fin du roman *None Turn Back*, troisième tome de la trilogie *The Mirror in Darkness* de Margaret Storm Jameson, la romancière Hervey Russell déchire et brûle le premier chapitre inachevé de son cinquième roman, écrit dans un style littéraire qu'elle ne veut plus utiliser, juste avant son départ pour la clinique où elle doit subir une opération chirurgicale : « She took it out and began reading. It struck her as dull, forced, and commonplace. She had written more than ten thousand words : in a sudden impatience with it she tore the first sheets across, and the rest, and threw the fragments into the fire place. I had better get rid of it than have it waiting for me when I come back, she thought. »²¹⁶ Aussi, à la fin du chapitre 25 du roman *Makeshift*, Jacqueline Thayer déchire les vers qu'elle a écrits depuis son retour à Kirkton, car elle trouve qu'elle s'y apitoie sur elle-même et y voit une forme d'exhibition, qu'elle refuse : « And then she remembered her little black book. She had buried it in a drawer on her arrival at Kirkton and in the stress of continuous trivial happenings and the anguish of her recurrent fits of depression, she had let it lie there all these months untouched. Once or twice on odd scraps of paper she had scribbled a few lines of verse, but on rereading them she had destroyed them hurriedly, deeming the self-pity that had inspired them an ill to be hid from sight, not paraded in public like the sores of an Eastern mendicant. »²¹⁷

²¹⁴ Christopher Isherwood, *All the Conspirators*, 1928, (Harmondsworth : Penguin Books, 1977), 47-48.

²¹⁵ Orwell, *Keep the Aspidistra Flying*, 207.

²¹⁶ Margaret Storm Jameson, *None Turn Back*, 1936, *The Mirror in Darkness* (1934-1936), (London : Virago Press Ltd, 1985), 182.

²¹⁷ Allan, *Makeshift*, 152.

La destruction du manuscrit inachevé peut être considérée comme un aveu d'échec, ou comme l'ultime geste de contrôle que l'auteur exerce sur son œuvre qui lui échappe, quand il ne parvient pas à la terminer. Cette destruction est à appréhender comme la conséquence du concept que Line Henriksen nomme « epic anxiety », qui s'applique à l'auteur ayant peur de ne pas réussir à mener à bien son ambition littéraire épique : « The poet who entertains epic ambition is aiming for inclusion among the greatest of poets. Involved in this most ambitious of poetic enterprises are the inevitable risks of failure and arrogance : of having overestimated one's abilities and taken on more than one can master. Consequently, in the modern age epic ambition is accompanied by what I call "epic anxiety," this time borrowing a term from Harold Bloom to refer to the fear that arises as the poet faces the grandiosity and immodesty of his project and makes explicit efforts to distance himself from the initial ambition, denying that the text before us claims to be an epic. »²¹⁸ Parmi les quatre exemples cités précédemment, cette forme d'angoisse est dépeinte tout particulièrement dans le roman *Keep the Aspidistra Flying*, qui relate l'échec littéraire du poète Gordon Comstock ne parvenant pas à terminer l'écriture de son poème épique « London Pleasures », au point de le détruire et de s'en débarrasser dans les égouts, soit un endroit qui désacralise la dimension sublime de son ambition épique initiale : « But somehow, almost from the start, *London Pleasures* had gone wrong. It was too big for him, that was the truth. It had never really progressed, it had simply fallen apart into a series of fragments. [...] It was no longer a thing that he created, it was merely a nightmare with which he struggled. »²¹⁹ Parmi les romans du corpus où un poème épique est en cours d'écriture, le poème épique « London Pleasure » est le seul à être inachevé au moment de sa destruction. Dans le roman *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, le poète Hector Collins fait lui-aussi l'expérience de l'« epic anxiety », et ce malgré le fait qu'il a réussi à achever l'écriture de son poème épique intitulé « The Wilderness » ; il éprouve un sentiment d'échec car il a l'impression que son poème s'est autodétruit au moment même où son écriture a été terminée : « "[...] I'm a failure. I shall never be anything else. This morning when I woke and thought about my poem I knew it. All the time that I have been writing it I believed in it. While I was working at it I thought that it was going to be wonderful. I saw it as it *ought* to be. My conception of it was as good as anybody's. Shakespeare and Dante and Milton weren't finer. But now I know that it's nothing – tenth rate, worthless. It shrivelled away as soon as I wrote the last line. I'm no good. [...]." »²²⁰

²¹⁸ Henriksen, xviii.

²¹⁹ Orwell, *Keep the Aspidistra Flying*, 28.

²²⁰ Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, 199.

La production littéraire avortée (abandonnée, détruite) concerne principalement des écrivains trentenaires. Parmi les poètes cités précédemment, ayant une ambition épique, Hector Collins et Saturday Keith sont âgés de trente ans quand ils écrivent leur poème épique, et Gordon Comstock a également trente ans quand il détruit le manuscrit inachevé de son poème épique « London Pleasures ». Malgré leur jeune âge, les écrivains trentenaires ont une vision désabusée de l'écriture, de sorte qu'ils incarnent l'antithèse du jeune écrivain qui trouve sa voie artistique à la fin du *Künstlerroman*.

Quand leur production littéraire n'est pas dénigrée par autrui, ces écrivains trentenaires dénigrent eux-mêmes l'écriture, voire détruisent leurs propres manuscrits. Voici un florilège d'exemples de dénigrement de l'écriture par les écrivains trentenaires eux-mêmes. La romancière Nan Hilary, âgée de 33 ans et demi, incarne la tranche d'âge de la trentaine, désignée comme « l'âge dangereux » dans le roman *Dangerous Ages* (1921) de Rose Macaulay ; Nan Hilary déclare alors au sujet de son manuscrit en cours de correction : « Those damned proofs – who wanted them ? What were books ? What was anything ? »²²¹ Le poète Gordon Comstock, protagoniste du roman *Keep the Aspidistra Flying* (1936) de George Orwell, est l'écrivain fictif qui, à l'aube de ses trente ans, se compare explicitement au poète François Villon, qui écrivit à l'âge de trente ans son magnum opus *Le Grand Testament* (1461) en attendant son exécution ; dans un extrait se lisant comme sa propre épitaphe, et où il cite un vers extrait du *Grand Testament*, Gordon Comstock déclare l'échec de sa production poétique alors qu'il atteint l'âge de la trentaine, tandis que Villon a écrit son magnum opus au même âge : « Gordon Comstock, author of *Mice* ; en l'an trentiesme de son eage, and moth-eaten already. Only twenty-six teeth left. However, Villon at the same age was poked on his own showing. Let's be thankful for small mercies. »²²² Gordon Comstock dénigre notamment la poésie à plusieurs reprises tout au long du roman, jusqu'à atteindre un paroxysme quand il déclare, avec nihilisme : « Poetry ! The last futility. »²²³ A la fin du roman, Gordon Comstock arrête d'écrire définitivement pour travailler comme rédacteur publicitaire, et il présente en cela des similitudes avec Eddie, un personnage du roman *The Death of the Heart* (1938) d'Elizabeth Bowen ; âgé de 23 ans, Eddie (dont le patronyme est inconnu) est l'auteur d'un unique roman à clef qui lui a valu des reproches de la part de ceux qui se sont reconnus dans son roman, de sorte qu'il a abandonné l'écriture pour travailler dans une agence de publicité. Neil Corcoran souligne le fait qu'Eddie rejette désormais l'écriture : « Eddie has published a satirical *roman-à-clef* which has cost him his job on a newspaper, although he has now lost any faith he had in writing : 'I hate writing', he says, 'I hate

²²¹ Rose Macaulay, *Dangerous Ages*, 1921, (New York : Boni & Liveright, 1921), 225.

²²² Orwell, *Keep the Aspidistra Flying*, 20.

²²³ *Ibid.*, 32.

art – there's always something else there' [...]. »²²⁴

Ce dénigrement de la littérature opéré par les écrivains eux-mêmes, dans des romans où l'intrigue se déroule dans les années 1920 et 1930, est l'application à la sphère littéraire de l'atmosphère de désillusion que la critique localise dans la production littéraire de cette période. Chris Baldick décèle une forme de désenchantement dans la littérature des années 1920 (« 'disillusionment' as a defining topic of the 1920s literature »²²⁵), comme il l'explique dans une section intitulée « Other Disenchantments and Awakenings : Mansfield » (relative à des nouvelles de Katherine Mansfield), et James Gindin souligne la dimension désabusée de la littérature des années 1930 dès le titre de son ouvrage intitulé *British Fiction in the 1930s : The Dispiriting Decade* (1992). Il impute notamment la thématique du découragement (« dispiriting ») dans les romans qu'il analyse (par exemple, ceux de Patrick Hamilton et Elizabeth Bowen) au fait qu'ils ont pour thématique récurrente la notion de trahison (« betrayal »²²⁶), à laquelle sont confrontés les protagonistes, et qui éprouvent par conséquent un sentiment de désillusion face à leurs espoirs bafoués. Or, il s'avère que ce cas de figure est ici transposé aux écrivains qui éprouvent des difficultés à mener à bien leur projet littéraire, dans des intrigues qui se déroulent aussi bien dans les années 1920 que 1930, et qui vivent leur difficulté à écrire comme une forme de trahison, de sorte qu'ils finissent par dénigrer la littérature. Chris Baldick distingue le désenchantement qui caractérise la littérature produite après la guerre, de celui qui est propre au roman réaliste où l'idéalisme du héros est mis à mal : « disillusionment is itself a literary myth or essential narrative design of some antiquity. The story of a naïve idealist colliding with the disappointments and complexities of real life had been told many times before, and most often in the literary tradition that we call Realism. Especially since the mid-nineteenth century, under the literary influences of Gustave Flaubert, George Eliot and Henrik Ibsen, and sometimes inspired by the philosophical anti-idealism of Friedrich Nietzsche too, writers had played numerous variations upon the same theme. The realism that we find in war poetry of the 1917-18 vintage forms only one branch of a larger tradition that persists into the 1920s, often in forms that seem unrelated to any specifically post-War mood of bitterness. »²²⁷ Ainsi, cette distinction permet d'appréhender la désillusion des écrivains fictifs ayant des difficultés à écrire comme une forme de prolongement du désenchantement du héros idéaliste mis en scène dans le roman réaliste.

Aussi, dans le corpus *middlebrow*, le motif du dénigrement de la littérature par des

²²⁴ Corcoran, 123.

²²⁵ Chris Baldick, *Literature of the 1920s : Writers Among the Ruins*, op. cit., 101.

²²⁶ James Gindin, *British Fiction in the 1930s : The Dispiriting Decade* (London, Palgrave Macmillan ; New York : St Martin's Press, 1992), 17-18.

²²⁷ Chris Baldick, *Literature of the 1920s : Writers Among the Ruins*, op. cit., 123.

écrivains trentenaires s'inscrit dans la continuité du phénomène littéraire analysé par Baldick dans un chapitre intitulé « Never Such Innocence : Versions of Experience and Disillusionment », ayant pour sujet le désenchantement précoce de la jeunesse après la guerre : « Writers of the 1920s commonly imagined that the customary rhythms of human maturation had recently been broken by contradictory pressures of retardation and untimely acceleration. »²²⁸ Il désigne notamment le romancier Evelyn Waugh comme le portraitiste de cette jeunesse (« Waugh's own diagnosis of the disturbed youth of the Twenties, one that he would develop more fully in the dissection of the Bright Young People in his later novel *Vile Bodies* (1930) »²²⁹), or il s'avère que l'un des personnages de ce roman, Adam Fenwick-Symes, est un aspirant écrivain dont le manuscrit (de son autobiographie) est brûlé à un poste de douane anglaise, car taxé d'obscénité, avant même d'avoir été publié. Cette destruction met un coup d'arrêt à son ambition littéraire puisqu'il travaillera ensuite comme journaliste pour le compte d'un journal à scandale. Sa carrière littéraire avortée fait ainsi écho au désenchantement littéraire des écrivains trentenaires fictifs cités précédemment (Nan Hilary, trentenaire, probablement en 1921 ; Gordon Comstock, trentenaire en 1934), qui dénigrent l'écriture malgré leur jeunesse, et qui incarnent en cela un état d'esprit désabusé dans le prolongement de celui que Baldick décèle dans les personnages (n'étant pas écrivains) mis en scène dans la littérature des années 1920 : « While still not emancipated imaginatively from the world of the nursery, these young people were precociously absorbing more knowledge than they could digest, meanwhile affecting a world-weariness beyond their years. Part of the paradoxical problem of over-ripened immaturity afflicting his own generation – those who had still been at school during the War – Waugh attributed to an unusual burden placed on them by their elders. »²³⁰

Néanmoins, dénigrer l'écriture n'est pas toujours synonyme d'arrêter d'écrire. Dans le roman *Dangerous Ages* (1921), la romancière Nan Hilary, citée précédemment, continue finalement à écrire des romans en Italie. De même, à la fin du roman *Makeshift*, Jacqueline Thayer décide finalement de se consacrer à l'écriture de poésie. D'autres écrivains dénigrent l'écriture mais continuent à écrire car il s'agit de leur profession, qui leur permet de gagner leur vie. Dans le roman *Devoted Ladies* de Molly Keane, le romancier et dramaturge Sylvester Browne, âgé de 30 ans, qualifie son travail d'écrivain comme une profession peu reluisante (« 'It's rather my nasty trade, isn't it, Sweet ? Dramas and motives and all that.' »²³¹), ce qui ne l'empêche pas de continuer à écrire pour gagner de l'argent (« He knew his plays were bad and

²²⁸ *Ibid.*, 101.

²²⁹ *Ibid.*, 100.

²³⁰ *Ibid.*, 100.

²³¹ Keane, *Devoted Ladies*, 182.

he knew his books were worse and this grieved him. He could not stand away from them accepting only the fact that they made him good money – such quantities of money as are only to be earned by the very good or the very popular. »²³²). Parmi les écrivains non trentenaires, la *mystery writer* Ariadne Oliver, âgée d'une cinquantaine d'années, se montre critique, voire méprisante, envers ses propres romans policiers (« '[...] I rather fancy *The Affair of the Second Goldfish* myself. It's not quite such frightful tripe as the rest.' »²³³), mais elle continue à les écrire à un rythme soutenu car ils ont du succès et lui permettent de gagner sa vie : « '[...] Writing's not particularly enjoyable. It's hard work like everything else.' [...] '[...] It feels very like work to me. Some days I can only keep going by repeating over and over to myself the amount of money I might get from my next serial rights. That spurs you on, you know. So does your bankbook when you see how much overdrawn you are.' »²³⁴

Il arrive également que l'auteur se ravise, et sauve son manuscrit d'une destruction qu'il a pourtant lui-même initiée. Dans le roman *Makeshift*, Jacqueline Thayer remet par deux fois en question la valeur de la poésie qu'elle a écrite, au point de la détruire effectivement la seconde fois (au chapitre 25). Avant cela, à la fin du chapitre 6, qui correspond à la nuit précédant le jour où elle doit poster son carnet de poèmes à l'écrivain R. F. Torrance pour qu'il lui donne son avis, Jacqueline Thayer relit ses poèmes d'un œil critique, en essayant de les lire comme les lirait Torrance ; elle juge alors que ses poèmes ne valent rien, et sur une impulsion, jette son carnet dans la cheminée, mais finalement le retire du feu, et le poste le lendemain :

She bowed her head over her book, pressed its shiny boards to her hot cheeks. It was a part of herself, that wee book. Oh, the pity of it that that part should be such awful rubbish ! She decided to burn it straightway. But the fire had dwindled low. There was no coal in the box, only a thick powder of dross. In desperation she seized a Liberty calendar, with a picture of Anne Hathaway's cottage on it, that Nessie had given her at New Year time, and tore it up for firewood. It flamed up briskly and she bore down upon it with the black book. Its varnished boards shrivelled, refused to ignite. With a sharp cry of alarm she picked it from the spluttering embers. Awful rubbish though it was, she couldn't stand by and see it burn.

Next morning she wrapped it up neatly in brown paper and addressed the parcel to R. F. Torrance, Esquire.²³⁵

Il est aussi question de l'auteur qui envisage de détruire son manuscrit inachevé, sans passer à l'acte. Par exemple, dans le roman *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall, la romancière Stephen Gordon éprouve des difficultés à écrire son second roman, ce qui la pousse à vouloir détruire son manuscrit : « Stephen rested her head on her hand as she sat at her desk – it was

²³² *Ibid.*, 29.

²³³ Christie, *Cards on the Table*, 152.

²³⁴ *Ibid.*, 148.

²³⁵ Allan, *Makeshift*, 51.

well past midnight. She was heartsick as only a writer can be whose day has been spent in useless labour. All that she had written that day she would destroy, and now it was well past midnight. »²³⁶ Or, elle ne le détruit pas, le termine, et finit par le faire publier.

D'autres manuscrits ne sont pas détruits par leur auteur, mais par quelqu'un d'autre. Les romans comiques *Summer Lightning* (1929) et *Heavy Weather* (1933) de P. G. Wodehouse sont publiés à quatre ans d'intervalle, mais l'intrigue du roman *Heavy Weather* est la suite de celle du roman *Summer Lightning*, sans écart temporel entre la fin du roman *Summer Lightning*, et le début du roman *Heavy Weather*. La continuité des intrigues de ces deux romans est indiquée dès leurs titres, qui sont tous deux en lien avec un orage imminent (« Summer Lightning » renvoyant à un orage d'été, et « Heavy Weather » faisant allusion à l'atmosphère étouffante qui précède un orage), l'orage symbolisant le climax de l'intrigue. Les intrigues de ces deux romans reposent sur le vol du manuscrit de Galahad Threepwood, qui est finalement détruit à la fin du roman *Heavy Weather*, en étant mangé par une truie dans une porcherie. Cette fin est la conséquence d'une succession de retournements de situation où le manuscrit passe de main en main, et les personnages qui commanditent le vol du manuscrit ont l'intention de le détruire, mais ils sont finalement devancés par la truie, qui provoque la destruction accidentelle du manuscrit en le mangeant, car elle prend ses pages pour des feuilles de chou. Ann-Marie Einhaus analyse la fonction des personnages créés par Wodehouse en des termes qui les assimilent à des instruments de l'avancée de l'intrigue (« Wodehouse's ideal story has a densely knit, fast-moving plot and characters that exist primarily to further such a plot »²³⁷), or cette interprétation s'applique également au manuscrit de Galahad Threepwood, en tant qu'élément qu'on cherche à voler, détruire ou retrouver, et qui génère donc l'action qui constitue l'intrigue. Ces romans reposent ainsi sur une variante du *topos* littéraire du manuscrit retrouvé, que Christian Angelet désigne comme le motif de l'« interception » du manuscrit,²³⁸ qui était notamment répandu dans la littérature française du XVIII^e siècle.

Le manuscrit mangé par une truie dans *Heavy Weather* est le point culminant de l'entreprise de dégradation du manuscrit qui est opérée dès le roman *Summer Lightning*, où un parallèle est établi entre le vol d'une truie (désigné par le néologisme « pignapping ») et le vol du manuscrit de Galahad Threepwood. Le roman *Heavy Weather* concerne davantage le vol du manuscrit, qui ne cesse de passer de main en main, comme le montre le résumé suivant retraçant la destinée du manuscrit de Galahad Threepwood tout au long de l'intrigue : Galahad Threepwood range son manuscrit dans un tiroir fermé de la bibliothèque à Blandings Castle ;

²³⁶ Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness*, 1928, (London : Hutchinson, 1986), 234.

²³⁷ Einhaus, 26.

²³⁸ Christian Angelet, « Le topos du manuscrit trouvé : considérations historiques et typologiques », *Le Topos du manuscrit trouvé* (Louvain ; Paris : Peeters, 1999), XLIX.

le détective Percy Pilbeam tente de le voler mais il est pris sur le fait par le majordome Beach, puis il fait une seconde tentative infructueuse car Beach a emporté le manuscrit pour le cacher chez lui dans son garde-manger, ensuite il le confie à Ronnie Fish (le neveu de Galahad Threepwood), qui le garde dans un tiroir dans sa chambre à Blandings Castle ; Monty Bodkin (employé par Lord Tilbury, l'éditeur de Galahad Threepwood, pour voler le manuscrit) s'en empare grâce aux indications de Ronnie Fish, qui trahit ainsi son oncle Galahad Threepwood, et le cache sous son lit à Blandings Castle ; Percy Pilbeam vole le manuscrit et le cache sous la paille dans la porcherie de la truie de concours de Lord Emsworth (nommée l'Impératrice de Blandings/« the Empress of Blandings »), sachant qu'il prend la porcherie pour un paddock où il compte cacher le manuscrit pour ensuite le récupérer, mais Lord Emsworth surprend finalement son Impératrice de Blandings en train de manger le manuscrit de Galahad Threepwood.

Le roman *High Rising* (1933) d'Angela Thirkell est un cas particulier, car à la fin du chapitre 13 intitulé « Spring Interlude », il est question d'une romancière qui brûle dans la cheminée le tapuscrit écrit par une autre personne, à la demande de cette dernière. En effet, Sibyl Knox demande à la romancière Laura Morland de détruire le tapuscrit de son premier roman : « When Laura returned from driving Anne home, she saw Sibyl's typescript lying on the table. So she rang up Low Rising. Miss Grey answered the telephone, and Laura asked her to tell Sibyl that she had left a parcel behind her. Miss Grey was some time in coming back, and said that she had had to go into the garden to find Sibyl, who asked Mrs Morland to destroy the parcel. »²³⁹ De cet extrait se dégage une impression de détachement de la part de Sibyl Knox quant à la destruction de son tapuscrit, ce qui en fait l'antithèse des écrivains détruisant leur production littéraire pour cause d'« epic anxiety ». En effet, la destruction du tapuscrit passe par deux intermédiaires, d'abord Miss Una Grey qui transmet à Sibyl Knox le message de Laura Morland, puis Laura Morland qui se charge de détruire le tapuscrit de Sibyl Knox en le brûlant dans la cheminée de sa chambre. Le sort du tapuscrit est en effet traité comme un détail domestique, que Sibyl Knox aurait décidé sans le méditer au préalable, alors que les écrivains souffrant d'« epic anxiety » abordent la question de la destruction de leur production littéraire comme un dilemme, qui les touche personnellement car ils ont l'impression que détruire leurs écrits revient à détruire une part d'eux-mêmes.

3. Le manuscrit détruit en tant que générateur de l'intrigue

L'« epic anxiety » peut amener le poète à détruire son poème épique quand il est paralysé

²³⁹ Thirkell, *High Rising*, 223.

par l'ampleur de la tâche. Or, la destruction de certaines œuvres est présentée comme génératrice de l'intrigue dans la diégèse. La destruction du poème épique est particulièrement génératrice de l'intrigue dans la diégèse où évolue le poète à l'ambition épique en tant que personnage de fiction, quand son poème épique est intrinsèquement lié aux événements de la diégèse, au point d'en faire partie intégrante au lieu d'en être le simple reflet.

D'autres destructions de manuscrits constituent l'élément déclencheur de l'intrigue. Dans les romans *Poet's Pub* (Eric Linklater, 1929) et *High Rising* (Angela Thirkell, 1933), la destruction par le feu du manuscrit est comparée à la combustion d'un moteur, en tant que métaphore du concept narratologique que Peter Brooks nomme « the novel's narrative motor » (« the novel's narrative motor, an explicit statement of the inclusion within the novel of the principle of its movement »²⁴⁰). En effet, le motif du manuscrit brûlé a une dimension métalittéraire car il s'agit d'une métaphore d'ordre narratologique, qui consiste à dire que le manuscrit qui brûle fait « avancer » l'intrigue, au même titre que le carburant en combustion d'un moteur fait avancer un moyen de transport. Ainsi, la destruction par le feu du manuscrit entraîne des conséquences qui constituent le déroulement de l'intrigue (dans la diégèse). En effet, dans le roman *Poet's Pub*, le poète Saturday Keith brûle le manuscrit achevé de son poème épique « *Tellus Will Proceed* » après l'avoir dactylographié, de sorte que le tapuscrit obtenu reste l'unique exemplaire existant de ce poème épique, si bien que Saturday Keith est dépossédé de son propre poème lorsque ce dernier est subtilisé par la journaliste Helen Blythesdale, alias Nelly Bly. Saturday Keith se lance alors dans une course-poursuite pour récupérer son tapuscrit, le récit de cette course-poursuite constituant à lui seul près du dernier tiers du roman *Poet's Pub*. De même, dans le roman *High Rising*, la romancière Laura Morland brûle dans la cheminée le tapuscrit du premier roman de Sibyl Knox, à la demande de cette dernière, et cette immolation du tapuscrit a pour effet de permettre les fiançailles de Sibyl Knox et Adrian Coates, soit un dénouement heureux. Or, ce dernier était mis en péril par une erreur commise par Adrian Coates, et l'immolation du tapuscrit est l'événement qui répare cette erreur et permet la reprise de la bonne marche de l'intrigue sentimentale du roman *High Rising*.

L'idée selon laquelle le motif du manuscrit brûlé est une métaphore d'ordre narratologique repose sur une lecture des romans *Poet's Pub* et *High Rising* à la lumière de l'analyse de Peter Brooks, selon laquelle le motif de l'alambic (dit l'Assommoir) dans le roman naturaliste français *L'Assommoir* (1877) d'Émile Zola, et le motif de la locomotive (dite la Lison) dans le roman naturaliste français *La Bête humaine* (1890), également de Zola, sont comparables aux « moteurs de l'intrigue » des romans au sein desquels ils figurent. En effet, le

²⁴⁰ Peter Brooks, *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative* (Cambridge : Massachusetts ; London : Harvard UP, 1992), 45.

roman *Poet's Pub* a pour motif central le pub dit « The Downy Pelican », qui s'avère être métaphoriquement un alambic alchimique s'appelant un pélican, de sorte qu'il s'agit de transposer à cet alambic l'analyse de Peter Brooks relative à l'Assommoir comme « moteur de l'intrigue » du roman de Zola. En d'autres termes, le pub est à appréhender comme le moteur de l'intrigue du roman *Poet's Pub*. De même, le roman *High Rising* a pour motif central la locomotive, comme « moteur » du train qu'elle fait avancer, et qui est déclinée sous diverses formes, dont le feu de cheminée où Laura Morland brûle le tapuscrit du roman de Sibyl Knox. Il s'agit alors d'appliquer à cette locomotive l'analyse que fait Peter Brooks de la locomotive dite la Lison comme « moteur » du roman *La Bête humaine* de Zola, de manière à démontrer que la locomotive est le moteur de l'intrigue du roman *High Rising*. Dans son analyse du roman *La Bête humaine* de Zola, Kai Mikkonen souligne notamment la dimension narratologique de la locomotive (la Lison) dans ce roman : « Henri Mitterrand, for instance, has argued that the railway line of *La Bête humaine* must not be seen primarily as a background but as "a structuring form, a guiding line, a spatial configuration that determines both the content and the rhythm of the narrative" [...]. »²⁴¹

Dans le roman *High Rising*, la production littéraire de Sibyl Knox apparaît d'abord aux yeux de la romancière Laura Morland comme un moyen de rapprocher Sibyl Knox et Adrian Coates, qui est éditeur et donc amateur de littérature (« What could be more delightful than to interest Adrian in Sybil through her writing, and so begin a romance ? »²⁴²). Or, le roman tapuscrit que Sibyl Knox donne à lire à Adrian Coates, à la demande de ce dernier, met en danger la bonne tournure de l'entremise amoureuse initiée par Laura Morland, car Adrian Coates trouve que le tapuscrit est mauvais, de sorte qu'il craint de dire à Sibyl Knox qu'elle n'a pas de talent littéraire car cela reviendrait à la blesser, et par conséquent empêcher leur romance. De point commun susceptible de rapprocher Adrian Coates et Sibyl Knox, le tapuscrit de Sibyl Knox devient le grain de sable qui pourrait empêcher leur romance, l'influence néfaste de ce tapuscrit étant symbolisée par le fait qu'il est comparé à un serpent, soit un animal à connotation malfaisante. Cette comparaison a lieu dans l'extrait suivant, où Adrian Coates et Laura Morland se donnent rendez-vous pour mettre au point un plan afin d'empêcher que la romance entre Adrian Coates et Sibyl Knox soit empêchée à cause du tapuscrit. Leur rencontre est dépeinte dans un registre mélodramatique, afin de véhiculer l'idée que Adrian Coates a commis une très grave erreur en demandant à Sibyl Knox de lui faire lire son tapuscrit : « 'Laura !' he cried. 'Adrian !' shrieked Laura with equal fervour. 'My dear, I'm so thankful. Nothing so awful has ever happened to me in all my life. Here it is, and I don't know what we can do about it.' She

²⁴¹ Kai Mikkonen, *The Plot Machine : The French Novel and the Bachelor Machines in the Electric Years (1880-1914)* (Amsterdam ; New York : Rodopi, 2001), 110.

²⁴² Thirkell, *High Rising*, 64.

pointed to Sibyl's typescript upon a table, but Adrian made no movement towards it, gazing at it as if it were a snake which had hypnotized him. 'Isn't it ghastly ?' he managed to get out. 'Too ghastly for words. Sit down. Adrian, when I read it, I couldn't believe my eyes.' 'Nor could I. Laura, it's hell. What can I do ?' ».²⁴³ Le tapuscrit de Sibyl Knox est un élément perturbateur susceptible de mettre à mal le dénouement heureux de l'entremise amoureuse, mais aussi, à plus large échelle, l'avancée de l'intrigue du roman *High Rising*. En effet, le moment où Laura Morland brûle le tapuscrit solutionne l'erreur commise par Adrian Coates lorsqu'il a demandé à Sibyl Knox de lui faire lire son tapuscrit (« 'My God, my God, what are we to do ? Why did Adrian have to be such a half-wit ? Why couldn't he leave the girl alone ? Oh, damn, oh, damn. We shall never get over it, and I did think everything was going so well.' And now everything was going so badly »²⁴⁴), et l'immolation du tapuscrit revêt une dimension métalittéraire implicite puisque le tapuscrit alimentant le feu de cheminée est une métaphore du « moteur narratif » permettant l'avancée de l'intrigue du roman *High Rising*.

L'idée de l'immolation du tapuscrit générant l'intrigue du roman *High Rising* repose sur le fait que le moment où Laura Morland brûle le tapuscrit de Sibyl Knox dans la cheminée est une référence intertextuelle à l'essai « The Crime »²⁴⁵ de Max Beerbohm (publié en 1920 dans l'ouvrage *And Even Now*, le titre de cet essai n'étant pas cité dans le roman *High Rising*), où un homme de lettres brûle un roman dans une cheminée car il le trouve mauvais ; Laura Morland repense en particulier à la fin de cet essai, où l'homme de lettres, contrarié de constater que le roman ne brûle pas entièrement, s'interroge sur le type de difficultés pratiques rencontrées par le bourreau autrefois chargé de brûler des livres sur la place publique : « After supper she read Sibyl's story for the last time, and then thrust it into the fire, after which she had leisure to ponder, over a blackening grate, the difficulties, so forcibly described by Mr Max Beerbohm,

²⁴³ *Ibid.*, 212-213.

²⁴⁴ *Ibid.*, 209-210.

²⁴⁵ Dans la section « Novel Guides (References) » du site web de la société littéraire britannique *Angela Thirkell Society*, une compilation des références dans le roman *High Rising* (pour l'édition de 1949 par Hamish Hamilton) a été établie par Penny Aldred et Hilary Temple en 2007. Au sujet de la référence faite à Max Beerbohm à la page 245 du chapitre 13 du roman *High Rising*, publié en 1949 par Hamish Hamilton, elles mentionnent sans les nommer des essais écrits par Max Beerbohm et relatifs à des incendiaires, l'un de ces essais ayant pour sujet « un livre brûlé accidentellement » : « **245 Max Beerbohm and the problem of book-burning** – Beerbohm wrote a huge number of essays, some of them aggressive in tone, for instance praising incendiaries and referring to 'accidentally burning a book.' » *Angela Thirkell Society* <<https://angela-thirkell.com/high-rising-by-angela-thirkell-1933/>> [janvier 2024]

Après recherche, il s'avère que dans l'expression « the difficulties, so forcibly described by Mr Max Beerbohm, which must have beset the common hangman when publicly burning a book », extraite de la page 224 de l'édition de 2012 du roman *High Rising* par Virago Press, Angela Thirkell fait une référence intertextuelle au passage suivant, issue de l'essai « The Crime » (1920) de Max Beerbohm :

Max Beerbohm, « The Crime », 1920, *Selected Essays* (Melbourne ; London ; Toronto : William Heinemann LTD, 1958), 33 : « Aforetime, a book was burnt now and again in the market-place by the common hangman. Was he, I wondered, paid by the hour ? I had always supposed the thing quite easy for him – a bright little, brisk little conflagration, and so home. »

which must have beset the common hangman when publicly burning a book. »²⁴⁶ Dans l'essai de Beerbohm, l'homme de lettres est surpris par ce qu'il désigne comme la « vitalité » (« vitality ») du roman qui survit aux flammes, et parvient même à éteindre le feu (« Here was a book that had indeed an intense vitality, and an immense vitality. It was a book that would live – do what one might. »²⁴⁷). Or, le passage où Laura Morland brûle le tapuscrit de Sibyl Knox reprend cette idée, puisque l'immolation du tapuscrit de Sibyl Knox conduit certes à sa destruction, mais elle fait en même temps preuve de « vitalité » en générant la poursuite de l'intrigue du roman *High Rising*. L'affolement mélodramatique éprouvé par Laura Morland, quand elle est confrontée au problème que constitue le tapuscrit, cède ensuite la place à de l'apaisement une fois que le tapuscrit de Sibyl Knox est brûlé, car cette immolation conduit aux fiançailles d'Adrian Coates et Sibyl Knox. Ainsi, Laura Morland brûle le tapuscrit sans état d'âme car cela représente à ses yeux le seul moyen de restaurer le cours naturel des choses, dont la reprise est marquée par les fiançailles (la destruction du tapuscrit et les fiançailles qui en découlent ont notamment lieu en avril, dans le chapitre intitulé « Spring Interlude », le printemps étant la saison du renouveau). Adrian Coates remercie ainsi Laura Morland pour le rôle qu'elle a joué afin de permettre les fiançailles, en des termes laissant penser que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes (« 'I hope I'm not disturbing you, Laura,' said he anxiously, 'but as I'm practically a married man I thought it would be quite respectable for me to tell you [...] that Sibyl is quite divine, and you are an angel.' »²⁴⁸), de manière à créer un contraste avec la situation qui semblait désespérée quand le tapuscrit existait (« 'Isn't it ghastly?' he managed to get out. 'Too ghastly for words. Sit down. Adrian, when I read it, I couldn't believe my eyes.' 'Nor could I. Laura, it's hell. What can I do?' »²⁴⁹). Adrian Coates considère que le tapuscrit de Sibyl Knox est la cause d'une situation infernale (« '[...] Laura, it's hell. What can I do?' »), tandis que sa destruction génère une situation paradisiaque (« '[...] Sibyl is quite divine, and you are an angel.' »). Or, la cheminée où Laura Morland brûle le tapuscrit permet la situation paradisiaque (« divine », « angel »), mais constitue un élément infernal puisqu'elle est implicitement assimilée à une version miniature et prosaïque de l'Enfer. Cette cheminée fait en effet partie d'une chaîne métaphorique ayant une portée métalittéraire, chaque maillon de cette chaîne étant à appréhender comme un moteur dont la combustion génère l'intrigue du roman *High Rising*.

La destruction du tapuscrit a un impact sur le déroulement de l'intrigue du roman *High*

²⁴⁶ Angela Thirkell, *High Rising*, *op. cit.*, 223-224.

²⁴⁷ Max Beerbohm, « The Crime », *op. cit.*, 33.

²⁴⁸ Angela Thirkell, *High Rising*, *op. cit.*, 224.

²⁴⁹ *Ibid.*, 212-213.

Rising, car Laura Morland perçoit cette destruction comme la condition pour permettre l'aboutissement de son entremise pour favoriser l'union entre Adrian Coates et Sibyl Knox. L'intrigue amoureuse entre eux est présentée comme la volonté de Laura Morland, et comme le résultat des actions menées par Laura Morland pour que l'union sentimentale se concrétise. La destruction par le feu, en tant que condition de la concrétisation de l'intrigue amoureuse, repose sur l'idée que l'immolation du tapuscrit est l'équivalent de la combustion du carburant dans un moteur, de sorte que la destruction du tapuscrit génère la concrétisation de l'intrigue amoureuse, puisque Adrian Coates et Sibyl Knox finissent par se fiancer.

L'immolation du tapuscrit dans un feu de cheminée donne lieu à une déclinaison du motif du feu de cheminée, transposé métaphoriquement sous la forme de l'Enfer (d'abord, au chapitre 7, l'Hadès de Virgile dans le Chant VI de l'*Énéide* de Virgile, puis, au chapitre 13, l'Enfer où sont envoyés les criminels, qui est trivialement assimilé à une poubelle où sont jetées les âmes des damnés). Le motif du feu de cheminée est décliné sous plusieurs formes dans une chaîne métaphorique qui a la particularité d'être cyclique, car le premier motif qui initie la chaîne métaphorique (le recueil de poésie intitulé *The Golden Dust-bin*, écrit par Adrian Coates dans sa jeunesse, et qui « met le feu aux poudres ») a pour équivalent le motif qui clôt cette chaîne (la cheminée où le roman tapuscrit de Sibyl Knox est brûlé, cette cheminée étant à la fois assimilée à une poubelle où est brûlé le tapuscrit, et à l'Enfer trivialement considéré comme la poubelle des âmes des damnés ayant commis un crime). En effet, un parallèle est établi entre le titre « *The Golden Dust-bin* », relatif à une poubelle, et la cheminée qui sert de poubelle quand le tapuscrit de Sibyl Knox y est brûlé. Le recueil de poésies et la cheminée sont aussi deux « moteurs », au sens de « générateurs d'intrigue » (« the novel's narrative motor, an explicit statement of the inclusion within the novel of the principle of its movement »²⁵⁰), car le recueil *The Golden Dust-bin* provoque (quand il est mentionné par Una Grey) le déraillement de l'intrigue romantique entre Adrian Coates et Sibyl Knox, et parce que l'immolation du tapuscrit dans la cheminée répare le déraillement de l'intrigue sentimentale provoqué par le recueil, en générant les fiançailles de Adrian Coates et Sibyl Knox. L'immolation qui clôt cette chaîne détruit le tapuscrit de Sibyl Knox, et initie en même temps la reprise du déroulement sans accroc de l'intrigue amoureuse entre Adrian Coates et Sibyl Knox dans le roman *High Rising*, de sorte que le feu de cheminée est aussi assimilé à un moteur.

Entre le début de la chaîne métaphorique au chapitre 5, et sa fin au chapitre 13, on remarque au chapitre 7 qu'Adrian Coates incarne son propre recueil de poésie *The Golden Dust-bin* en tant que « moteur » du déraillement de l'intrigue, quand Adrian Coates est réifié sous la forme d'une locomotive-jouet qui déraile, et qui est nommée « Adrian Coates » par son

²⁵⁰ Brooks, 45.

propriétaire Tony Morland, le fils de Laura Morland (« 'I shall call the new engine the Adrian Coates, after you, sir. [...],' »²⁵¹ ; « the tank-engine, the Adrian Coates »²⁵²) – une locomotive étant le moteur d'un train, le déraillement de la locomotive-jouet est ainsi une mise en abyme du fait que le recueil de poésie *The Golden Dust-bin*, et par extension son auteur lui-même, Adrian Coates, sont le « moteur » du déraillement de l'intrigue sentimentale, notamment quand Adrian Coates commet l'erreur de demander à Sibyl Knox de lui donner son tapuscrit pour le lire (« Before they parted Adrian begged Sibyl to let him see what she was writing, but she wouldn't make any promise, except that he should be the first to see it, whenever it was finished. »²⁵³ ; « [...] Why did Adrian have to be such a half-wit ? Why couldn't he leave the girl alone ? [...] »²⁵⁴).

En effet, l'origine de cette erreur réside dans le recueil de poésie *The Golden Dust-bin*, comme l'indique le résumé suivant de l'intrigue : Una Grey (secrétaire littéraire du père de Sibyl Knox) a lu le recueil *The Golden Dust-bin* d'Adrian Coates, et veut rencontrer son auteur quand elle apprend qu'il est invité à prendre le thé la veille de Noël chez Laura Morland à High Rising. Sibyl Knox, la fille de son employeur, est aussi invitée, mais pas elle, donc elle impose sa présence en accompagnant Sibyl Knox chez Laura Morland au chapitre 4. Durant le thé, Sibyl Knox rencontre Adrian Coates et lui dit que Una Grey lui a fait lire son recueil en sachant qu'il serait présent au thé chez Laura Morland, puis elle lui avoue qu'elle n'a rien compris à sa poésie, et Adrian Coates la questionne en retour sur ce qu'elle écrit, mais elle reste évasive à ce sujet. Au chapitre 5, Adrian Coates et Una Grey assistent au dîner du réveillon du Nouvel An chez George et Sibyl Knox à Low Rising, et Una Grey dit à Adrian Coates qu'elle a lu et aimé son recueil, dont le titre, « The Golden Dust-bin », est mentionné pour la première fois dans le roman. Au chapitre 6, Adrian Coates commet l'erreur de demander à Sibyl Knox de lui donner son tapuscrit pour le lire, et elle le lui envoie par la poste au chapitre 11. Sa demande est une erreur qui met en péril sa relation sentimentale avec elle car, quand il lit le manuscrit et se rend compte qu'il est mauvais, il redoute de le dire à Sibyl Knox de peur que sa critique négative la froisse, et mette en péril leur relation. Le chapitre 13 intitulé « Spring Interlude », dont l'intrigue se déroule au printemps en avril, débute avec la lettre d'Adrian Coates demandant l'aide de Laura Morland, et finit par l'immolation du manuscrit Sibyl Knox dans la cheminée de la chambre de Laura Morland à High Rising, donc la destruction du tapuscrit qui génère l'action s'inscrit dans le contexte du *topos* du printemps comme renaissance. En conclusion, si Una Grey n'avait pas fait lire le recueil à Sibyl Knox en vue de rencontrer son auteur Adrian Coates, Sibyl

²⁵¹ Angela Thirkell, *High Rising*, op. cit., 105.

²⁵² *Ibid.*, 119.

²⁵³ *Ibid.*, 109.

²⁵⁴ *Ibid.*, 209-210.

Knox n'en aurait pas parlé à Adrian Coates, et ce dernier n'aurait pas demandé en retour à Sibyl Knox de lui faire lire son roman.

L'erreur commise par Adrian Coates au chapitre 6 est dramatisée au chapitre 7 sous la forme du déraillement ferroviaire de la locomotive que Tony Morland a baptisée « Adrian Coates », dans un extrait qui semble être une parodie de l'épisode mythologique du rameau d'or (« Golden Bough »), relaté dans le Chant VI de l'*Énéide* de Virgile, relatif à la catabase d'Énée. Cerbère, le chien gardien de l'Hadès endormi après avoir mangé du gâteau drogué par la sibylle, est ici réduit à un cocker nommé Sylvia, allongé devant la cheminée de la salle de jeu de Tony Morland à High Rising, et à qui sont livrés des biscuits amenés jusqu'à lui par la locomotive-jouet « Adrian Coates » :

Sylvia was perfect. Lying comfortably in front of the play-room fire, she followed the engine with her amber eyes, and listened with a deep appreciation, and without a single interruption, to a monologue on the subject of the relative merits of the Cornish Riviera Express and the Cheltenham Flier, for seventy-five minutes. As a reward Tony had run a branch line up to where she lay, and sent the tank-engine, the Adrian Coates, with a truck full of biscuits, right under her nose. Sylvia was too well bred to snap at the biscuits, but when Tony explained to her that the truck-load was a little middle-of-the-morning snack for her, she yelped with delight, plunged her nose into the truck, and upset the Adrian Coates, which lay on its side with its wheels revolving wildly. 'Look, Mrs Birkett,' cried Tony as Amy came in, 'Sylvia has made a marvellous accident. Oh, Mrs Birkett, I wish you had seen the truck of biscuits running up to Cocker Station – I called it Cocker Station because of Sylvia – Cocker, you see, and Sylvia was so pleased. It was marvellous to see the truck coming right up to her. Oh, my darling Sylvia !'²⁵⁵

Le cocker Sylvia, allongé devant la cheminée de la salle de jeu où Tony Morland installe son circuit de train, est la version prosaïque de Cerbère devant la porte de l'Hadès. De plus, ce chien est une incarnation du rameau d'or ; en effet, le cocker Sylvia porte un nom à connotation sylvestre (partagée par le rameau d'or, qui est un branchage), et son pelage a des nuances dorées (« a golden cocker spaniel »²⁵⁶), ce qui fait écho à la couleur dorée du rameau d'or, qui est désigné dans le Chant VI de l'*Énéide* comme un « arbre aux cheveux d'or », dont Sylvia se fait ainsi l'écho, en sa qualité de cocker au pelage doré et au nom à connotation forestière. De plus, le fait que ce chien soit un cocker contribue à filer la métaphore de la cheminée comme moteur de l'intrigue qu'il convient de nourrir régulièrement de carburant. En effet, le fait que Tony assimile le cocker à un terminus de gare, qu'il baptise « Cocker Station », renvoie de prime abord au chien en tant que destinataire (et donc terminus) de la livraison de biscuits assurée par la locomotive « Adrian Coates ». Or, la nourriture du chien composée de biscuits est une métaphore du carburant nécessaire pour raviver le feu de la cheminée qui se trouve derrière le

²⁵⁵ *Ibid.*, 119-120.

²⁵⁶ *Ibid.*, 113.

cocker Sylvia, de sorte que tenir compte de la paronymie entre le terme « cocker » et le coke (un combustible) conduit le lecteur à considérer que l'appellation « Cocker Station » désigne moins le cocker nourrit de biscuits, que la cheminée derrière lui, alimentée de combustible (le coke). Cette interprétation est encouragée par le fait que la domestique de Laura Morland à *High Rising*, chargée de raviver les feux de cheminée de la maisonnée, est surnommée Stoker (le terme « stoker » désignant en français un chauffeur de locomotive chargé d'alimenter le moteur avec du carburant), et qu'elle tient ce surnom de son père dont l'emploi consistait à alimenter une usine à gaz avec du coke (« Stoker's father, [...], was really called MacHenry and had acquired the name Stoker owing to his calling, which was shovelling coke at the gasworks, »²⁵⁷).

Aussi, le feu de cheminée où Laura Morland brûle le tapuscrit de Sibyl Knox apparaît d'autant plus comme une métaphore du moteur de l'intrigue, et donc d'ordre métalittéraire, quand ce motif est lu à la lumière du début du chapitre 3, où un parallèle est établi entre la machine à écrire de Laura Morland et la cheminée où elle brûle le tapuscrit de Sibyl Knox. Ce parallèle induit d'abord de démontrer que, de même que la cheminée dans la chambre de Laura Morland est une version prosaïque de l'Enfer, la machine à écrire de Laura Morland est elle-aussi dépeinte comme une entité démoniaque qui aurait une vie propre, et dont le but serait de tourmenter éternellement Laura Morland comme si elle se trouvait vouée à l'Enfer. Un long extrait raconte comment Laura Morland est interrompue dans son travail, qui consiste à dactylographier le manuscrit de son nouveau roman, car elle doit d'abord procéder à l'entretien de sa machine à écrire (en changeant notamment le ruban encreur) : « Here, except for the occasional annoyance of having to get up and put coal on the fire, she hoped to do a long, conscientious morning's work on the typewriter, though typing one's own manuscript was poor fun, [...]. But it was one of the days when the typewriter exhibits original sin in some of its more striking forms. [...] Fate then relented, and after the trifling set-back of typing a whole page with the carbon the wrong way round, so that she had to retype the sheet for her second copy, [...], she was able to work steadily till late at lunch. »²⁵⁸ Dans cet extrait, Laura Morland « alimente » sa machine à écrire avec du papier carbone, la machine à écrire étant ainsi l'équivalent littéraire du feu de cheminée que Laura Morland alimente en y jetant les pages du tapuscrit de Sibyl Knox. L'allusion au charbon dans le papier « carbone » renvoie aux pages du tapuscrit de Sibyl Knox qui servent de combustible nourrissant le feu, au même titre que le charbon que Laura Morland se plaint de devoir remettre dans le feu régulièrement, alors que cela l'interrompt dans son travail de dactylographie (« the occasional annoyance of having to

²⁵⁷ *Ibid.*, 244.

²⁵⁸ *Ibid.*, 41-43.

get up and put coal on the fire »). Cette expression qui renvoie à la tâche domestique dévolue à Stoker, qui consiste à raviver le feu de cheminée, montre que Laura Morland s'occupe elle-aussi de cette tâche, aussi bien dans la sphère domestique, que de manière métaphorique et métalittéraire quand elle « nourrit » sa machine à écrire de papier carbone. Ainsi, contrairement aux apparences, Laura Morland n'est pas interrompue dans son activité dactylographique quand elle va remettre du charbon dans la cheminée, car les deux activités sont présentées comme étant similaires. La chaîne métaphorique s'étend donc finalement du chapitre 3 au chapitre 13 du roman *High Rising*, dont voici un résumé : après le recueil *The Golden Dust-bin* (au chapitre 5) – assimilé à une cheminée de par sa fonction de moteur de l'intrigue, et du fait de son titre relatif à une poubelle et renvoyant donc à la cheminée servant de poubelle où Laura Morland se débarrasse du tapuscrit de Sibyl Knox (au chapitre 13) – la cheminée de la salle de jeu (au chapitre 7) constitue quant à elle le second maillon de la chaîne métaphorique de par son lien avec le mythe du rameau d'or, qui se dit « Golden Bough » en anglais, de sorte qu'un parallèle est établi entre les titres « The Golden Dust-bin » et « The Golden Bough », chacun figurant une cheminée ayant la fonction de « moteur de l'intrigue » (« The Golden Dust-bin »/ la cheminée de la chambre de Laura Morland ; « The Golden Bough »/la cheminée de la salle de jeu).

La figure prestigieuse du poète épique démiurge est remise en cause dans deux romans *middlebrow* où des poètes (Saturday Keith dans le roman *Poet's Pub* d'Eric Linklater, et Hector Collins dans le roman *Captain Nicholas : A Modern Comedy* de Hugh Walpole) écrivent des poèmes épiques qui ont pour thématique la figure du poète épique démiurge, mais ces poètes ne sont pas dans les faits des incarnations de cette figure.

Les poètes trentenaires mis en scène dans les romans *Poet's Pub* d'Eric Linklater (1929), et *Captain Nicholas : A Modern Comedy* de Hugh Walpole (1934) ont pour point commun d'écrire un poème épique. Dans le roman *Poet's Pub*, le poète Saturday Keith écrit un poème épique intitulé « *Tellus Will Proceed* », et le poète Hector Collins écrit un poème épique ayant pour titre « *The Wilderness* ». Ces poèmes ont une thématique similaire puisqu'il y est question d'une figure divine (celle du « *deus gubernator* » dans le poème « *Tellus Will Proceed* », et celle du « *Christ Pantocrator* » dans le poème « *The Wilderness* »), mais le traitement de cette thématique diffère dans les deux romans car, tandis que Saturday Keith assimile la figure du « *deus gubernator* » à celle du poète démiurge, Hector Collins souligne au contraire ce qu'il perçoit comme la supériorité du « *Christ Pantocrator* » sur la figure du poète.

Il s'agit dans un premier temps d'analyser le traitement de la figure du poète démiurge

dans ces deux poèmes épiques, pour ensuite mettre en évidence la dimension métafictionnelle de ces poèmes épiques. En effet, le poème « *Tellus Will Proceed* » s'avère être l'un des chaînons constituant une métaphore filée présente tout au long du roman *Poet's Pub*, et le poème « *The Wilderness* » constitue l'application des principes narratifs édictés par le narrateur à la première personne dans une métalepse interrompant le cours de l'intrigue du roman *Captain Nicholas*.

Ces poèmes épiques sont écrits alors que leurs auteurs évoluent en tant que personnages dans des intrigues dont les thématiques sont caractéristiques du *middlebrow* ; de manière récurrente, la critique réduit le roman *Poet's Pub* à un roman divertissant ayant pour sujet principal une course-poursuite, dont le récit occupe le dernier tiers du roman, et le roman *Captain Nicholas* évoque la progression de l'écriture du poème d'Hector Collins parallèlement à la tournure prise par sa relation adultère avec la nièce de Nicholas Coventry, de sorte que la thématique du triangle amoureux dont fait partie Hector Collins est davantage soulignée que la fonction métafictionnelle de son poème épique. Par exemple, parmi les sources secondaires consultées, le seul ouvrage critique soulignant (sans néanmoins l'exemplifier) la dimension métalittéraire de ce roman est celui de Roderick Watson, intitulé *The Literature of Scotland : The Twentieth Century* (2007) : « *Poet's Pub* (1929), a light comedy in Chestertonian vein, was conceived as 'sheer ... invention', an exercise in the craft of fiction. »²⁵⁹

Dès lors, mettre en avant la dimension métafictionnelle de ces poèmes, en soulignant le fait qu'ils sont constitutifs du développement de l'intrigue *middlebrow* au sein de laquelle ils sont conçus et intégrés, revient par extension à mettre en avant la dimension métafictionnelle du roman tout entier au sein duquel figure chacun de ces poèmes.

Le roman *Poet's Pub* raconte comment plusieurs personnages – dont deux amis écrivains, le poète Saturday Keith, gérant du pub "The Downy Pelican" dans le village anglais fictif de Downish, et le romancier Quentin Cotton, séjournant dans ce pub – se lancent les uns après les autres dans une course-poursuite en voiture pour arrêter Æsop Wesson, un imposteur américain ayant lui-aussi séjourné au pub en se faisant passer pour un riche collectionneur de premières éditions d'œuvres littéraires, et dont le véritable but est de voler le portfolio de l'un des clients du pub, l'Américain Mr. van Buren, sachant que son portfolio contient une formule pour fabriquer du pétrole. Wesson réussit à voler le portfolio, mais un concours de circonstances le prive de moyen de transport pour s'enfuir, ce qui le contraint à voler une Bentley et kidnapper sa conductrice Joan Benbow, une cliente du pub que Saturday Keith veut épouser. Pour sauver

²⁵⁹ Roderick Watson, *The Literature of Scotland* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 1984), 376. Roderick Watson cite ici un extrait de l'autobiographie d'Eric Linklater, intitulée *Fanfare for a Tin Hat* (1970), où ce dernier souligne lui-même explicitement la dimension métalittéraire de son roman *Poet's Pub* (cf. la note de bas de page n° 263).

la femme qu'il aime et récupérer l'unique exemplaire de son nouveau poème tapuscrit intitulé « *Tellus Will Proceed* », qu'il croit volé par Wesson, Saturday Keith, accompagné de Quentin Cotton, se lance à la poursuite de Wesson au volant d'un char à bancs à la carrosserie bleue nommé "Blue Bird", appartenant aux Giggleswaders, qui sont les membres d'un club littéraire de passage au pub. On remarque ici une plaisanterie reposant sur la contradiction entre le nom du club littéraire et le nom de leur char à bancs, l'idée étant que les propriétaires du véhicule – les Giggleswaders, dont le nom désigne des échassiers (« waders ») rieurs (« giggle ») – sont plus heureux que leur véhicule (leur char à bancs est nommé "Blue Bird", ce nom désignant au sens propre un oiseau de couleur bleue, mais aussi au sens figuré un oiseau triste). Le char à bancs dont le groupe littéraire est propriétaire est donc assimilé à un oiseau triste dont les propriétaires sont des oiseaux gloussants.

Or, l'oiseau bleu est loin de n'être qu'un élément de plaisanterie, puisqu'il s'agit surtout d'une métaphore métafictionnelle. La référence au char à bancs nommé "Blue Bird" et à ses propriétaires, les Giggleswaders, a lieu dans un extrait soulignant le goût de Miss Horsfall-Hughes, la présidente du club littéraire *The Giggleswade Literary Society*, pour la littérature *highbrow*, et notamment pour la pièce de théâtre métafictionnelle *Six Characters in Search of an Author : A Play in the Making* (1921) de Luigi Pirandello. En effet, le début du chapitre 16 retrace la genèse du club littéraire, qui remonte à l'année 1926, quand la *Literary Society* est devenue indépendante de la *Dramatic Association* suite à un différend quant au choix du programme théâtral du spectacle de Noël. Miss Horsfall-Hughes a proposé de jouer la pièce *Six Characters in Search of an Author : A Play in the Making* de Pirandello (« Miss Horsfall-Hughes tried to make hay out of the dissension by suggesting a ridiculous play about several characters who were in search of an author. »),²⁶⁰ mais ce choix a été jugé trop avant-gardiste par certains membres, ce qui a conduit Miss Horsfall-Hughes à créer la *Literary Society*, ayant pour vocation de rassembler les amateurs de littérature *highbrow*, même si le narrateur souligne le fait que les membres de ce club prétendent aimer la littérature *highbrow*, par posture : « Immediately, under a lamp-post, a new society was formed with Miss Horsfall-Hughes as its first president, everyone of whose members pretended to be familiar with the works of Joyce, Proust, Stendhal, Virginia Woolf and Mr. Eliot. »²⁶¹

Dans son ouvrage *Scotland's Books : A History of Scottish Literature* (2009), Robert Crawford considère que le roman *Poet's Pub* appartient à la catégorie *middlebrow*, de par son intrigue divertissante relative à une course-poursuite, puis nuance son propos en soulignant l'érudition du roman, qui comporte effectivement de multiples références intertextuelles :

²⁶⁰ Linklater, *Poet's Pub*, 130.

²⁶¹ *Ibid.*, 130.

« Wittily if rather indulgently written, [*Poet's Pub*] builds slowly and elegantly towards a comical car chase, while possessing for modern readers something of the feel-good glow of an Ealing film comedy. Suspicious of the avant-garde, Linklater, like Yorkshire's J. B. Priestley, wrote for a middlebrow audience, but liked sophisticated literary jokes and allusions. »²⁶² Ce qu'il décrit, sans donner d'exemple, comme la méfiance de Linklater envers l'avant-garde littéraire, semble être une allusion au fait que le roman *Poet's Pub* est émaillé de références parodiques à des textes et des théories *highbrow*, notamment la pièce de théâtre *Six Characters in Search of an Author : A Play in the Making* de Pirandello. Outre les passages où l'avant-garde est explicitement moquée, il s'avère que la construction même du roman repose sur certains des principes mêmes dont il se moque. En effet, la dimension métalittéraire de la pièce *Six Characters in Search of an Author* réside dans le traitement de l'idée d'une pièce « en train de se faire » (comme l'indique son sous-titre : « A Play in the Making »), or cette idée est développée dans le roman *Poet's Pub*, car il se lit comme un roman « en train de se faire », notamment à travers l'emploi au sein de l'intrigue d'une métaphore filée figurant le procédé narratif du « hareng rouge » (« red herring »), ici transformé en « oiseau bleu » (« blue bird »).

Dans son autobiographie intitulée *Fanfare for a Tin Hat* (1970), Eric Linklater souligne explicitement la dimension métalittéraire de son roman *Poet's Pub* : « It was pure fiction, the sheer product of invention, and I wrote it as an exercise from which I hoped to learn something of the strategy and tactics necessary, as I believed, for the construction of a novel. »²⁶³ Parmi les « tactiques » auxquelles il fait référence, il est question ici du procédé narratif de la fausse piste, qui est traité explicitement en étant mis en scène dans l'intrigue, de sorte que le roman est métalittéraire car il a pour sujet dans son intrigue un élément narratif qui sous-tend cette intrigue.

L'expression « red herring », désignant une fausse piste, est employée une fois dans le roman au chapitre 22, et elle constitue la clé de voûte d'un maillage métaphorique déployé tout au long du roman. Au cours de ce chapitre, un pneu crevé contraint la journaliste Helen Blythesdale à s'interrompre alors qu'elle poursuit Wesson en voiture en direction du Yorkshire, et cette interruption donne lieu à une analepse revenant sur les événements, survenus au pub, qui l'ont amenée à découvrir la direction prise par Wesson quand il s'est enfui du pub après l'avoir ligotée sur une chaise, car elle l'a surpris en train de voler le portfolio de Mr. van Buren contenant sa formule de pétrole synthétique. Ayant réussi à se détacher, elle a trouvé, calé sous l'un des pieds de sa chaise, un morceau de papier qui s'est avéré être une brochure indiquant des

²⁶² Robert Crawford, *Scotland's Books : A History of Scottish Literature* (New York : Oxford UP, 2009), 594.

²⁶³ Eric Linklater, *Fanfare for a Tin Hat : A Third Essay in Autobiography*, 1970, (London ; Basingstoke : Macmillan, 1970), 104.

horaires de départ de bateaux, où Wesson a inscrit au crayon un point d'interrogation devant l'horaire du prochain départ du navire R.M.S. *Turbania*, en partance du port de Glasgow et à destination de New York. Une fois l'analepse terminée, le récit reprend au moment où, une fois son pneu réparé, Helen Blythesdale reprend cette fois la route en direction du port de Liverpool, d'où partent également les navires en direction de New York, car l'analepse lui a fait réaliser qu'elle s'était trompée de direction. La marque au crayon laissée par Wesson sur la brochure, suggérant son intention de monter à bord du navire R.M.S. *Turbania*, n'est finalement plus perçue par Helen Blythesdale comme une piste à suivre, mais comme une fausse piste : « With the evidence of the Liverpool road before her, the shipping-list, with its blatantly pencilled mark against *Turbania*, at once took on the likeness of a red herring. »²⁶⁴ Le roman *Poet's Pub* reprend le principe terminologique selon lequel le procédé narratif de la fausse piste est désigné par la métaphore « *red herring* », ce qui a pour effet de figurer la fausse piste invisible comme une piste rouge ; une autre allusion à la piste en tant que trace colorée est ainsi faite au chapitre 9, dans l'extrait suivant où, tel un limier, Mr. van Buren cherche à détecter l'éventuel passage d'un voleur dans sa chambre au pub pour lui voler son portfolio : « There was no apparent disorder. No robustious burglar had scattered his belongings like a whirlwind. But a dog knows when another dog has been in its kennel, and Mr. van Buren had a nose. He sniffed the tainted air. »²⁶⁵ La trace du passage de l'intrus est en effet désignée comme une trace olfactive, qui serait visible car colorée (« He sniffed the tainted air. »).

En effet, le roman traite explicitement des liens de cause à effet de l'intrigue, et ces liens « invisibles » sont en quelque sorte rendus visibles en étant évoqués par l'intermédiaire de métaphores les matérialisant. Par exemple, le roman crée sa propre version du « hareng rouge », sous la forme de la traînée de fumée de pot d'échappement bleue que le char à bancs "Blue Bird" laisse dans son sillage. Cette nouvelle version du « hareng rouge » repose sur le fait qu'une dimension visuelle, prenant la forme d'une fumée bleue, est donnée à la piste olfactive que le véhicule de Saturday Keith et Quentin Cotton laisse dans son sillage durant la course-poursuite, alors que l'expression « hareng rouge » induit une piste olfactive invisible, qui n'est pas de couleur rouge.

Le véhicule de tourisme "Blue Bird" est à plusieurs reprises comparé à un navire sur roues, dont le conducteur Saturday Keith serait le capitaine lorsqu'il le réquisitionne pour se lancer dans la course-poursuite. Ce véhicule laisse dans son sillage une traînée de gaz d'échappement bleue désignée par les termes « feather » et « plume », ce qui apparente donc la traînée de fumée bleue à une plume bleue, comme si la traînée de fumée bleue était l'équivalent

²⁶⁴ Linklater, *Poet's Pub*, 176.

²⁶⁵ *Ibid.*, 73.

des plumes de la queue de l'oiseau bleu sur roues qu'est (métaphoriquement) le char à bancs nommé "Blue Bird" : « and disappearing up Downish High Street, with a feather of blue smoke behind it, the swollen cerulean stern of the "Blue Bird." »²⁶⁶ ; « With a deep metallic purr the engine started, its note shrilly changed, the azure hull leapt forward, soft thunder-echoes rolled back from the startled High Street, a plume of blue smoke emerged from the swollen cerulean stern. »²⁶⁷ ; « In a roaring crescendo of noise the "Blue Bird" leapt forward, a feather of gobelin-blue smoke flying under its mud-plastered azure stern. »²⁶⁸ Ces trois références au sillage de gaz d'échappement bleu désignent les traces du passage de Saturday Keith et Quentin Cotton à bord du char à bancs "Blue Bird", mais, si l'on tient compte du fait qu'un sillage de gaz d'échappement s'évapore presque instantanément, il s'agit donc moins de traces laissées à l'intention de certains personnages afin de leur permettre de déterminer la direction prise par Saturday Keith et Quentin Cotton, que de traces réservées au lecteur du roman *Poet's Pub* afin que ce dernier puisse se repérer dans la chronologie des événements. En effet, les deux premières citations ci-dessus, respectivement issues des chapitres 17 et 19, font allusion à un seul et même sillage de gaz d'échappement bleu, laissé par le char à banc "Blue Bird" à un seul et même moment, qui est celui du départ pour la course-poursuite de Saturday Keith et Quentin Cotton. Ces citations apparaissent dans des extraits où règne une grande confusion, et l'avancée du chapitre 17 au chapitre 19 n'est en fait qu'un retour à un seul et même moment, de sorte que l'action n'avance pas, mais fait du sur-place. Cette chronologie cyclique a pour fonction de souligner la confusion des personnages présents au pub quand les explications de Lady Porlet, relatives à la prise d'otage de Jane Benbow par Æsop Wesson, génèrent ironiquement une incompréhension générale où les mêmes faits sont discutés et déformés, entraînant ainsi de multiples quiproquos.

Le pub "The Downy Pelican", dont le poète Saturday Keith est le gérant, a pour spécialité un cocktail alcoolisé de couleur bleue nommé « blue cocktail », qui est décrit comme ayant le pouvoir de créer une atmosphère conviviale au sein de la clientèle hétéroclite qui le consomme, ce que Steven Earnshaw désigne sous l'expression « tavern sodality » : « At its most basic, literature has represented features of the drinking place which would be familiar to its audience : the duplicitous alewife, tavern sodality, the attractive barmaid, the sharking landlord, the sottish idler. [...] [D]rinking places have been used by writers as a convenient means of bringing together different levels of society, [...] either to highlight existing tensions in society, or to project some ideal of social harmony, or to do both. »²⁶⁹ Le cocktail bleu permet ainsi de

²⁶⁶ *Ibid.*, 139.

²⁶⁷ *Ibid.*, 150.

²⁶⁸ *Ibid.*, 236.

²⁶⁹ Steven Earnshaw, *The Pub in Literature : England's Altered State* (Manchester ; New York : Manchester UP, 2000), 13.

créer un lien relationnel entre les clients du pub, mais il s'agit également de l'une des nombreuses métaphores figurant la piste comme un lien bleu (le hareng rouge remplacé par l'oiseau bleu comme métaphore de la piste), car la décomposition de l'expression « blue cocktail » renvoie à un oiseau bleu, en l'occurrence à un coq doté d'une plume bleue (« blue cock-tail »). Ce jeu de mot sur le nom du cocktail est renforcé par le fait qu'un jeu de mot du même ordre est appliqué au nom du pub où ce cocktail est servi, "The Downy Pelican". En effet, ce nom insistant sur l'aspect du plumage du pélican – sa livrée duveteuse – renvoie à un autre pélican bleu, à savoir le pélican d'Hircanie mentionné dans l'œuvre *Gargantua* (1542) de François Rabelais, au chapitre 8 intitulé « Comment on vêtit Gargantua », comprenant une description des atours de Gargantua de couleur bleue, en hommage à la livrée héraldique bleue de sa famille : « Pour plumet, il portait une belle et grande plume bleue prise à un pélican du pays de l'Hircanie sauvage, retombant bien mignonement sur l'oreille droite. »²⁷⁰ Ainsi, la plume bleue de pélican dont est constitué le plumet ornant le chapeau de Gargantua renvoie à la plume de coq bleue figurée par le cocktail bleu, et la plume bleue de pélican est elle-aussi une métaphore figurant un lien bleu, car si le pub "The Downy Pelican" est l'endroit où est servi le cocktail permettant le lien relationnel entre les clients, il est aussi l'endroit où ce cocktail est produit par le barman Holly, si bien que le pub n'est pas simplement décrit comme un bâtiment, mais comme l'alambic où est fabriqué le cocktail bleu. En d'autres termes, le pub "The Downy Pelican" est un débit de boisson décrit comme un alambic géant qui a la forme d'un pélican, sachant que le pélican est le nom d'un alambique alchimique où s'opère la distillation circulaire (*circulatio*), permettant la transmutation du plomb en or : « The Pelican, alchemical vessel in which takes place the *circulatio* (circular distillation), comparable to the circumambulation of a problem from different points of view and at different stages of life – the essence of the individuation process. »²⁷¹

Du chapitre 17 au chapitre 19, le pub "The Downy Pelican" est comparable à l'alambic alchimique nommé « pélican », car il est le lieu où s'opère une intrigue complexe, voire alambiquée. Cette interprétation est encouragée par les références à l'alchimie qui émaillent le roman, Eric Linklater étant connu pour apprécier l'œuvre du dramaturge et poète anglais de la Renaissance Ben Jonson, qui parodia les alchimistes dans sa pièce de théâtre *The Alchemist* (1610). Eric Linklater analyse notamment cette pièce dans un ouvrage critique intitulé *Ben*

²⁷⁰ François Rabelais, *Gargantua*, 1542, (Paris : GF Flammarion, 2021), 97. (Traduction en français moderne de Myriam Marrache-Gouraud.)

Une référence intertextuelle à l'œuvre *Gargantua* de Rabelais est faite au chapitre 1 du roman *Poet's Pub* : « He had thought, more than once, of writing a Gargantuan epic of food, of inventing a young Gargantua who would eat his way through France » : Linklater, *Poet's Pub*, 10.

²⁷¹ Marie-Louise von Franz, *Alchemy : An Introduction to the Symbolism and the Psychology* (Toronto : Inner City Books, 1980), 257.

Jonson and King James : Biography and Portrait (1931). Au second chapitre du roman *Poet's Pub*, il est par exemple question de lettres apocryphes de Ben Jonson, désigné ici « Doctor Johnson ». ²⁷² Dans le roman *Poet's Pub*, l'alchimie est parodiée en étant assimilée à la mixologie, qui désigne la science des cocktails. Parmi les instruments de mixologie utilisés par le barman Holly, il est question de vases à bec en cristal (« crystal beakers » ²⁷³), correspondant aux béchers utilisés en chimie. Ces récipients en cristal munis d'un bec verseur font écho à la transparence de la poche du bec du pélican en sucre, désignée sous l'appellation « crystal basin », qui décore au chapitre 12 la table du banquet élisabéthain organisé au pub par Saturday Keith pour commémorer l'anniversaire de la venue au pub de la reine Elizabeth I : « Saturday dined with his guests. Between him and Professor Benbow (who, with Mrs. Mandeville, sat at the head of the table) was a large confectioner's model of a pelican, a magnificent bird in sugar icing. Its beak was open and in the crystal basin of the pendulous lower-half goldfish swam, and waterweed hung prettily over the edge. » ²⁷⁴ Ce pélican décoratif en sucre, dont le bec est orné d'une poche en cristal utilisée comme aquarium pour poissons rouges, trouve son équivalent au chapitre 15, sous la forme du pub "The Downy Pelican" rempli de clients et explicitement comparé à un aquarium rempli de carpes bien nourries (« Most of them lounged, however, or moved slowly from chair to bookcase or on to the pleasant lawn and into the great shade of the elms. They moved with an easy dignity and grace, not very intent on their going, but rather as well-fed carp, in an aquarium tank who know that one place is very nearly as good as another » ²⁷⁵) ; la poche du bec du pélican décoratif en sucre est ainsi assimilée à un aquarium de manière à figurer, par extension, le pub "The Downy Pelican" abritant sa clientèle comme un pélican (en tant qu'alambic alchimique) géant. Il règne au pub une atmosphère propice à la convivialité, qui est traitée comme un phénomène chimique de fusion, comme en témoigne l'extrait suivant (précédant l'apogée de convivialité que constitue le banquet élisabéthain) : « Saturday, moving among his guests, saw all this, and realized the astonishing thing that was happening. In the warmth of "The Pelican" the cold rind of individual reserve was slowly thawing. English people were becoming friendly, simple and genial, with other English people whom they had known no more than a day, or two days, or three days. Somehow or other the social temperature had reached melting point. » ²⁷⁶ L'ambiance chaleureuse qui règne au pub "The Downy Pelican" unifie sa clientèle hétéroclite en favorisant une convivialité étant perçue comme un « point de fusion social » (« Somehow or other the social temperature had reached melting point. »), si bien que cette ambiance chaleureuse est assimilée au feu chauffant

²⁷² Linklater, *Poet's Pub*, 24.

²⁷³ *Ibid.*, 20.

²⁷⁴ *Ibid.*, 103.

²⁷⁵ *Ibid.*, 122.

²⁷⁶ *Ibid.*, 48.

l'alambic alchimique qu'est le pélican, afin de faire fondre et homogénéiser son contenu.

Le pub "The Downy Pelican" s'appelait initialement "The Tabard", ce qui en faisait l'homonyme de l'auberge, tenue par Harry Bailly, où plusieurs pèlerins se regroupent avant de partir en pèlerinage dans les *Canterbury Tales* (1387-1400) de Geoffrey Chaucer (l'intrigue même du roman *Poet's pub* reprend ce principe, d'autant que cette œuvre médiévale de Chaucer est explicitement citée au chapitre 11, dans la reproduction d'un article de presse assimilant le poème épique « *Tellus Will Proceed* » aux *Canterbury Tales* : « Perhaps – who knows ? – new Canterbury Tales are being born »²⁷⁷ ; sachant que le tabard désigne un surcot de l'époque médiévale affichant les couleurs héraldiques de celui qui le porte, "The Downy Pelican", le nom actuel du pub relatif à la livrée zoologique du pélican, s'inscrit donc dans la tradition du premier nom du pub renvoyant à la livrée héraldique. Aussi, renommer le pub avec un nom relatif à un pélican souligne d'autant plus son statut métaphorique d'alambic alchimique géant (dit « pélican »), mais lui donner un nom insistant sur l'aspect duveteux du pélican, et donc sur l'aspect de sa livrée zoologique, indique aussi une volonté de conserver la référence implicite à la plume bleue de pélican d'Hircanie constituant le plumet de Gargantua ; de par son nouveau nom, le pub "The Downy Pelican" est donc symboliquement un nouvel exemple d'oiseau bleu, mais aussi, dans l'extrait suivant issu du chapitre 21, un centre névralgique semblable à un « nouement » de l'intrigue (« *desis* ») – tel que défini par Aristote dans *La Poétique* – d'où se dispersent les personnages vers de multiples directions, ces directions étant des pistes figurées par des filaments (« filaments », « threads ») semblables à des veines (supposément bleues, car véhiculant du sang) qui partiraient du pub, comme si ce dernier était cette fois non pas le pélican en tant qu'alambic alchimique géant, mais le Pélican en piété nourrissant ses petits de son propre sang, en tant que symbole de la transsubstantiation chrétienne :

There were some on that Sunday afternoon who pretended that "The Downish Pelican" looked a lonely bird ; like [...] a pelican whose children have turned up their beaks at a fish diet.
[...]

Its interests were scattered here and there. North and south frail filaments stretched from it, farther and farther as time went on, to people whose interest in each other was due to "The Pelican," the common origin of that interest. One thread went south-east to Lady Mercy and Mr. Van Buren who, rapidly driven by Sir Philip Betts, were approaching London. Four threads ran north : a short one to the tail of an aged, high-seated Morris-Cowley in which Professor Benbow and Holly followed doggedly a dying scent ; a longer one to the rocking charabanc which Saturday drove with Quentin to keep him company ; a still longer one to the maroon-coloured Isotta Fraschini in which Nelly Bly exultantly pursued adventure ; and longest of all, a long, long thread to the swift Bentley, the fugitive Wesson, and the helpless Joan.²⁷⁸

²⁷⁷ *Ibid.*, 96.

²⁷⁸ *Ibid.*, 158-159.

Le pub, ici assimilé au Pélican en piété, est nommé pour la seule et unique fois dans le roman "The Downish Pelican", signifiant « le pélican de Downish », au lieu de "The Downy Pelican" (« le pélican duveteux ») ; on pourrait penser qu'il s'agit d'une volonté de rappeler que le pub est situé dans le village (fictif) de Downish, or le toponyme « Downish » peut être compris comme un adjectif qualificatif du même ordre que « downy », car « downish » peut être l'adjectif « downy » auquel est ajouté le suffixe dérivationnel « -ish ». De cette manière, l'accent est une nouvelle fois porté sur l'aspect du plumage du pélican, de manière à assimiler le pub à un être vivant, le pélican.

Le pub est le point de départ de la course-poursuite en voiture à laquelle tous ces personnages prennent part et, en tant que pélican compris dans le sens de l'alambic alchimique du même nom, il en est aussi le moteur, tel l'alambic nommé l'Assommoir dans le roman naturaliste français *L'Assommoir* (1877) d'Émile Zola, perçu comme un moteur de l'intrigue par Michel Serres dans son ouvrage *Feux et signaux de brume : Zola* (1975), comme l'explique Peter Brooks :

With Zola, nearly every novel centers on an engine itself or else a social institution that functions as an engine : [...] ; the alcohol still of *L'Assommoir*. Not only do these in each case provide the thematic core of the novels in which they figure, they also represent the dynamics of the narrative, furnish the motor power by which the plot moves forward. In this sense, Zola's engines – [...] – are a *mise-en-abyme* of the novel's narrative motor, an explicit statement of the inclusion within the novel of the principle of its movement. Instructive in this regard is what may be Zola's simplest engine, the still of *L'Assommoir* – with its rolls of tubing and its great copper belly heated by an invisible flame, apparently inhabited by demonic forces – which returns with a regular and inexorable cadence in the novel, providing through its uninterrupted trickle of distilled alcohol the very fuel of the narrative and creating finally a level of heat and explosive vapor that make it the motor of the bleak lives it powers to extinction.²⁷⁹

La dimension cyclique, car métalittéraire, du roman *Poet's Pub*, se traduit par le fait que le poème épique « *Tellus Will Proceed* » est *produit* par le cerveau du poète Saturday Keith (son cerveau compris comme un moteur alimenté par le cocktail bleu alcoolisé qu'il boit, et qui est assimilé à du carburant destiné à l'humain : « man's fuel »²⁸⁰), et qu'il est en même temps un moteur *initiant* la suite de l'intrigue du roman, parce que le poème subtilisé est le motif qui enclenche la course-poursuite pour le récupérer, et donc le récit de cette même course-poursuite. Par ailleurs, le poème subtilisé est la version dactylographiée de ce poème, et donc son unique trace existante puisque Saturday Keith a brûlé son manuscrit original sous prétexte qu'il était trop raturé. Dans ces conditions, c'est la combustion du manuscrit original du poème par Saturday Keith lui-même qui est le véritable déclencheur de l'intrigue de la course-poursuite,

²⁷⁹ Brooks, 45-46.

²⁸⁰ Eric Linklater, *Poet's Pub*, *op. cit.*, 22.

car s'il n'avait pas brûlé son manuscrit, il l'aurait toujours en sa possession malgré le vol de son poème tapuscrit, si bien qu'il serait inutile de partir à sa recherche. Dès lors, quand Saturday Keith part à la poursuite de son poème tapuscrit, il part à la recherche d'une trace de son poème original, et ce en suivant la trace du véhicule transportant son tapuscrit subtilisé ; ainsi, le roman illustre l'ambivalence de la trace, qui est ici à la fois le rejet produit par un moteur en activité, puis la piste qui devient à son tour un moteur à partir du moment où elle est suivie.

Dans l'extrait du chapitre 10 où Saturday Keith brûle le manuscrit de son poème épique « *Tellus Will Proceed* », les flammes mettent en évidence, juste avant leur destruction, un vers et un couplet :

The flame spread, the papers crackled, untwisted themselves, turned black as the flame passed over them, and crumpled into tiny flakes. Saturday poked them with his fingers, and as he did so, a line or two shone brightly in the quick fire. "The corposants burnt blue on every mast," he read. Here a couplet came to light :

"God save the Queen' a faithful people said,
When Henry took Nan Bullen to his bed."

It was a pessimistic, humorous, historically-minded rat who had said that.²⁸¹

Le vers : « "The corposants burnt blue on every mast," » et le couplet : « "God save the Queen' a faithful people said,/ When Henry took Nan Bullen to his bed." », semblent de prime abord être cryptiques et sans lien, mais il s'avère qu'ils se font écho en tant que métaphores du lien bleu figurant la piste. Dès lors, le poème « *Tellus Will Proceed* » en tant que produit du « cerveau-moteur » de Saturday Keith comporte en son sein des métaphores de la piste, de sorte que le poème « *Tellus Will Proceed* » n'est pas une production finie, mais l'un des chaînons constitutifs de la métaphore filée de la piste, au même titre que les éléments assimilés à des oiseaux bleus, analysés précédemment. Ainsi, le vers et le couplet du poème « *Tellus Will Proceed* » s'inscrivent dans la continuité du chaînon que constitue le passage cité précédemment, où le pub est assimilé au pélican bleu et au pélican en piété. Premièrement, dans le vers « "The corposants burnt blue on every mast," », un lien est établi entre le pélican en piété comme symbole chrétien du *Corpus Christi*, et l'étymologie du terme « corposants » désignant les feux de Saint-Elme, et dont l'étymologie est « *corpo santo* », signifiant le « Corps Saint », qui désigne également le *Corpus Christi*. L'idée du pélican bleu dont une plume constitue le plumet, également appelé l'aigrette, du chapeau de Gargantua est aussi reprise dans ce vers, car les feux de Saint-Elme sont des aigrettes lumineuses de couleur bleue apparaissant aux extrémités du mât d'un navire, par temps d'orage. Deuxièmement, le vers relatif aux feux de

²⁸¹ *Ibid.*, 92.

Saint-Elme bleus (« "The corposants burnt blue on every mast," ») suggère que des aigrettes lumineuses bleues brillent aux extrémités du mât d'un navire, et ces aigrettes lumineuses bleues font écho, dans le couplet « "God save the Queen' a faithful people said,/ When Henry took Nan Bullen to his bed." », à la barbe bleue en tant qu'aigrette pileuse associée au roi Henry VIII, surnommé « Barbe Bleue » pour avoir fait exécuter son épouse Anne Boleyn, ici surnommé familièrement « Nan Bullen ». Il est dit que ce couplet est prononcé par un rat parlant (« It was a pessimistic, humorous, historically-minded rat who had said that. »), qui s'avère connaître le double emploi au Royaume-Uni de l'expression « God save the Queen », pouvant à la fois être prononcée lors de l'accession au trône d'une reine, mais aussi lors de sa mort ; ici, cette expression n'est pas adressée à Anne Boleyn parce qu'elle est devenue reine en épousant Henry VIII, mais parce qu'elle a signé son arrêt de mort lors de son mariage avec le roi Henry VIII, qui a finalement ordonné son exécution. De plus, ce couplet fait de la barbe « bleue » (l'aigrette pileuse bleue) d'Henry VIII un équivalent non seulement des feux de Saint-Elme (les aigrettes lumineuses bleues), mais aussi de la traînée de fumée de gaz d'échappement bleue que laisse derrière lui le char à bancs "Blue Bird", cette piste bleue étant assimilée à une plume bleue (« and disappearing up Downish High Street, with a feather of blue smoke behind it, the swollen cerulean stern of the "Blue Bird." »²⁸²) L'assimilation de la barbe « bleue » (l'aigrette pileuse bleue) d'Henry VIII à la traînée de gaz d'échappement bleue (la plume bleue) que laisse derrière lui le char à bancs "Blue Bird" repose ainsi sur la paronymie entre le surnom d'Henry VIII (« Blue Beard »), et le nom du char à bancs (« Blue Bird »).

Le char à bancs doit son nom "Blue Bird", relatif à un oiseau ayant une livrée (plumage) bleue, à sa livrée (carrosserie) bleue, et à sa traînée de fumée de gaz d'échappement bleue en forme de plume bleue. Ce véhicule automobile est à plusieurs reprises assimilé à un navire, notamment dans les trois expressions où sa traînée de fumée de gaz d'échappement est assimilée à une plume bleue, car la partie arrière de ce véhicule est désignée comme étant la poupe d'un navire (« stern »), et sa carrosserie comme étant la coque d'un navire (« hull ») : « and disappearing up Downish High Street, with a feather of blue smoke behind it, the swollen cerulean stern of the "Blue Bird." »²⁸³ ; « With a deep metallic purr the engine started, its note shrilly changed, the azure hull leapt forward, soft thunder-echoes rolled back from the startled High Street, a plume of blue smoke emerged from the swollen cerulean stern. »²⁸⁴ ; « In a roaring crescendo of noise the "Blue Bird" leapt forward, a feather of gobelin-blue smoke flying

²⁸² *Ibid.*, 139.

²⁸³ *Ibid.*, 139.

²⁸⁴ *Ibid.*, 150.

under its mud-plastered azure stern. »²⁸⁵ De même, la description suivante présente ce char à bancs comme un navire car elle le compare à la barque fastueuse de Cléopâtre, telle que décrite par Enobarbus²⁸⁶ dans la tragédie historique *Antony and Cleopatra* (1623) de William Shakespeare : « A superb monster on fat white tyres, its sleek polished sides a gorgeous blue variegated with a gold name in bold running script. A charabanc as powerful as a tank – [...] – and yet more like a bus than a limousine, for thirty travellers [...] looked at "The Pelican" from its superb upholstery, A Cleopatra's barge of a charabanc ; and its name was the "Blue Bird." »²⁸⁷ Cette description assimilant le char à bancs à un navire survient lors de la première référence faite au char à bancs à la fin du chapitre 15, et elle informe rétrospectivement la lecture du poème épique « *Tellus Will Proceed* », mentionné alors que Saturday Keith est en train de le brûler au chapitre 10. En effet, les feux de Saint-Elme mentionnés dans le vers « The corposants burnt blue on every mast » sont ceux qui apparaissent aux extrémités du mât d'un navire en particulier, à savoir le navire Tellus, qui est le sujet du poème épique « *Tellus Will Proceed* ». Il s'agit d'établir un parallèle entre le sillage lumineux bleu que le navire "Tellus" laisse derrière lui, et la traînée de gaz d'échappement de couleur bleue émise par le char à bancs "Blue Bird", car, à partir du moment où l'on considère le char à bancs "Blue Bird" comme un navire, il trouve donc son équivalent nautique sous la forme du navire "Tellus" mentionné dans le poème.

Le lien ainsi établi entre le navire "Tellus" (dans le poème) et le char à bancs "Blue Bird" (dans l'intrigue du roman) est alors renforcé par le fait que, à l'instar du char à bancs assimilé à un navire auquel on attribue un nom de volatile bleu pour suggérer le fait qu'il vole, le navire "Tellus" est lui-aussi un navire volant qui évolue dans un océan cosmique. En effet, le poème épique « *Tellus Will Proceed* » se lit comme une allégorie rappelant l'allégorie chrétienne de l'« *ecclesia*, a ship sailing over the sea of the world, steered by divine Providence »,²⁸⁸ car il met en scène la figure de Dieu en tant que capitaine du navire "Tellus", ce qui indique qu'il est une forme de « *deus gubernator*, the motif of God-as-helmsman ». ²⁸⁹ Ce capitaine divin est à la barre du navire "Tellus", dont la cale est peuplée de rats parlants ignorant où ils sont emmenés, si bien que cette situation est une allégorie du contrôle divin sur la destinée de l'humanité peuplant la planète Terre (les rats peuplant la cale, humanisés car parlants et ignorant leur destination, représentent l'humanité sur Terre ignorant sa destinée). Le poème épique « *Tellus Will Proceed* » de Saturday Keith est aussi inspiré de son quotidien de gérant du pub, les rats

²⁸⁵ *Ibid.*, 236.

²⁸⁶ William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, 1623, (Cambridge : Cambridge UP, 1998), 180 : « The barge she sat in, like a burnished throne/ Burned on the water. The poop was beaten gold ;/ Purple the sails, and so perfumèd that/ The winds were lovesick with them. » (acte II, scène 2, v. 201-204).

²⁸⁷ Eric Linklater, *Poet's Pub*, *op. cit.*, 129.

²⁸⁸ Sebastian I. Sobocki, *The Sea and Medieval English Literature* (Cambridge : D.S. Brewer, 2008), 164.

²⁸⁹ *Ibid.*, 164.

parlants qui habitent la cale du navire étant une allégorie des clients séjournant au pub, de sorte que le pub régi par l'hôte Saturday Keith est un microcosme de l'Univers régi par Dieu.

En résumé, à la fin du chapitre 17, le pub est le point de départ de la course-poursuite, mais il est aussi l'un des chaînons de la métaphore filée du lien bleu, servant à figurer l'oiseau bleu en tant que remplaçant du procédé narratif qu'est le « hareng rouge ». Cette métaphore filée est ainsi constituée des chaînons suivants : le pub "The Downy Pelican", le navire "Tellus", le char à banc "Blue Bird", et enfin le "Corybantic", qui est un navire de croisière mentionné pour la première fois à l'avant-dernier chapitre, et dont le nom renvoie aux Corybantes, désignant des prêtres de l'Antiquité qui dansaient en l'honneur de la déesse Cybèle en portant un casque surmonté d'une crête (« Their undoubted attribute is a plumed helmet. Lucretius draws attention to bobbing heads and waving plumes »²⁹⁰), soit une aigrette, rappelant par exemple le plumet de Gargantua. Le "Corybantic" constitue donc lui-aussi un chaînon de la métaphore filée du lien bleu. Malgré les apparences, tous les chaînons de la métaphore filée sont des navires. Outre le navire "Tellus" et le "Corybantic" qui sont des navires au sens propre, le pub "The Downy Pelican" et le char à bancs "Blue Bird" sont métaphoriquement des navires qui sont tous deux gouvernés par Saturday Keith, en tant que gérant du pub et en tant que conducteur du char à bancs. En effet, tel le « *deus gubernator* » mis en scène dans son poème épique, Saturday Keith est aux commandes du pub en tant que navire (ce pub est notamment assimilé au HMS *Temeraire*, un navire de ligne britannique de la fin du XVIII^e siècle,²⁹¹ et Saturday Keith est surnommé « *gub'nor* »²⁹² par George, un employé du pub), mais aussi lorsqu'il prend le volant du char à bancs lors de la course-poursuite (le char à bancs étant assimilé à la barque de Cléopâtre).

Saturday Keith s'identifie à la figure du « *deus gubernator* » car il considère qu'en tant que poète, il exerce un contrôle sur sa création poétique (« a poet who had the power of life and death on paper »²⁹³), mais il s'avère qu'il ne maîtrise pas son propre poème, car lorsqu'il brûle son manuscrit au chapitre 10, il ne se souvient pas avoir écrit certains vers : « and here was a line even more obviously poetical : [...] How did that come in ? Saturday couldn't remember the passage in which, perhaps, it had been carefully inlaid. »²⁹⁴ Ce manque de contrôle sur sa propre production poétique fait alors écho au fait qu'il se trouve « embarqué » dans des situations qu'il subit plus qu'il ne les provoque, ce dont il est lui-même conscient :

²⁹⁰ Noel Robertson, « The Ancient Mother of the Gods : A Missing Chapter in the History of Greek Religion », *Cybele, Attis and Related Cults : Essays in Memory of M. J. Vermaseren* (Leiden ; New York ; Köln : Brill, 1996), 293.

²⁹¹ Linklater, *Poet's Pub*, 99.

²⁹² *Ibid.*, 97, 221.

²⁹³ *Ibid.*, 92.

²⁹⁴ *Ibid.*, 92.

It was humiliating, he thought, that a poet who had the power of life and death on paper should have so little control of actual issues. On paper he could make men – or rats – after his own image, put masterful words in their mouths, make lesser men bow to them, and women fall in their path like ripe fruit. He could, when he was tired of them, kill them or forget them or drive them mad. He could explain their actions, make them do logical things, or laugh at them for cutting silly capers. He could give to Caesar what he chose and to God as much as he cared. But in life itself he was as powerless as other men. He was subject to the same loves and fears and indignations, and acted as foolishly as people who were not poets. Perhaps even more foolishly, though that was unlikely for an obvious reason. Even his intellect, under the stress of a common-place emotion, was reduced to a common stature.²⁹⁵

La lucidité de Saturday Keith face au fait qu'il ne contrôle pas sa destinée contredit alors son statut de « capitaine » des navires métaphoriques que sont le pub et le char à bancs, et son impotence se manifeste également lors de l'épisode du "Corybantic", le navire de croisière où Helen Blythesdale, transportant avec elle le tapuscrit du poème « *Tellus Will Proceed* », se retrouve involontairement embarquée pour une croisière de quinze jours en direction de Madère, de sorte que Saturday Keith ne sait pas quand il récupérera son tapuscrit, et il doit donc attendre, impuissant, le retour d'Helen Blythesdale pour pouvoir le récupérer.

Tous les chaînons de la métaphore filée du lien bleu, figurant le procédé narratif de l'« oiseau bleu » (en tant que nouvelle version du procédé narratif du « hareng rouge ») – le pub "The Downy Pelican", le navire "Tellus", le char à banc "Blue Bird", le "Corybantic" – figurent le procédé narratif du lien unissant les divers événements qui constituent l'intrigue du roman *Poet's Pub*. Saturday Keith est donc dépassé par les événements, tout comme il est dépossédé de son propre poème à plusieurs niveaux : il oublie le contenu de son poème, on lui subtilise son tapuscrit, et la fonction métalittéraire de ce poème (voulue par Eric Linklater, mais pas par Saturday Keith) lui confère une portée qui dépasse celle que lui attribue à l'origine Saturday Keith. En effet, quand Saturday Keith mentionne dans son poème les feux de St-Elme du navire "Tellus", et la barbe bleue du roi Henry VIII, ce n'est pas pour leur faire figurer métaphoriquement les liens (bleus) qui raccrochent le navire "Tellus" aux autres chaînons métaphoriques que sont le pub, le char à banc et le "Corybantic". Dès lors, au lieu d'être uniquement un moyen que Saturday Keith utilise pour se glorifier lui-même en tant que poète démiurge, le poème épique « *Tellus Will Proceed* » est surtout l'un des chaînons constitutifs de l'avancée de l'intrigue du roman *Poet's Pub*.

La dimension métalittéraire du poème épique « *Tellus Will Proceed* » contredit ainsi les propos de la critique littéraire Nancy Pearl qui, dans sa préface à l'édition de 2012 de *Poet's*

²⁹⁵ *Ibid.*, 93.

Pub par Penguin Books, réduit la poésie de Saturday Keith à une production poétique dont la qualité médiocre n'aurait qu'une fonction comique : « If I'm not mistaken, [...], you'll find yourself chuckling sotto voce at least once or twice on each page. The joy in reading *Poet's Pub* derives from Linklater's ability to find humor in the quirks and foibles of human nature, as well as to write excruciatingly bad poetry on behalf of his main character. »²⁹⁶

Le roman *Captain Nicholas : A Modern Comedy* (1934) de Hugh Walpole, dont l'intrigue se déroule à Londres en 1932, retranscrit la conversion au panthéisme qu'expérimente le poète Hector Collins tout au long du roman, car son désir individualiste initial, qui consiste à écrire un poème épique original et inégalé, est justement ce qu'il finit par fustiger lui-même dans son poème épique « *The Wilderness* ». Hector Collins est un poète âgé de 30 ans, dont le premier recueil de poésie *highbrow* a été publié par la Hogarth Press. Le roman retrace l'avancement de l'écriture de son second poème en cours d'écriture, un poème épique intitulé « *The Wilderness* ». Il est marié mais entretient secrètement une liaison avec Nell Carlisle, la nièce de Nicholas Coventry, et le roman raconte l'influence qu'exerce Nicholas Coventry sur l'issue de leur liaison. Plus généralement, le roman relate son influence néfaste sur les membres des familles Carlisle et Coventry logeant sous le même toit dans la demeure londonienne de Westminster House, car à partir du moment où il s'installe un jour sans prévenir dans cette maison, il ne cesse d'œuvrer pour s'approprier les lieux, mais ses plans sont finalement déjoués par sa sœur Fanny Carlisle, qui parvient à le faire partir.

Hector Collins veut divorcer pour pouvoir épouser Nell Carlisle, et ils se fréquentent à l'insu de la famille Carlisle, à l'exception de Nicholas Coventry qui est le seul à être au courant de leur relation. Hector Collins cherche en la personne de Nicholas Coventry un soutien, puisqu'il attend de lui qu'il donne sa bénédiction, et qu'il fournisse une justification morale à l'adultère que Nell Carlisle et lui commettent (ils considèrent en effet que leur relation adultère n'est pas répréhensible puisque leur amour est sincère et véritable). La première rencontre entre Nicholas Coventry et Hector Collins se fait dans un restaurant londonien où Nicholas Coventry invite Hector Collins et Nell Carlisle à déjeuner : « They told Nicholas everything. Hector, after a cocktail and some very excellent Grave, decided that Nicholas was exactly the man-of-the-world he needed. »²⁹⁷ Nicholas Coventry décide alors d'encourager leur relation adultère à condition qu'ils la gardent secrète, car être l'unique dépositaire de ce secret lui fournit un avantage dont il pourra se servir pour monnayer la prolongation de son séjour à Westminster House. Malgré son apparente passivité, Hector Collins est lucide vis-à-vis de l'influence que

²⁹⁶ Pearl, xii.

²⁹⁷ Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, 133.

Nicholas Coventry exerce sur lui et Nell Carlisle, comme en témoigne son analyse de Nicholas Coventry après l'avoir rencontré pour la première fois au restaurant : « "I don't know – I scarcely know him. But I have the idea that he could do a lot. That day when we lunched with him influenced us, didn't it ?" [...] "It did. Not directly. He just gave us a little push along the way we wanted to go." »²⁹⁸

Malgré leurs différences, Hector Collins (le panthéiste) et Nicholas Coventry (l'individualiste) sont à appréhender comme un binôme, leur point de rencontre étant leur rapport à la poésie : « Then [Nicholas Coventry] liked Hector at first sight. He could see that he was a poet, and poetry, as we know, was one of his passions. »²⁹⁹ En effet, Hector Collins écrit le poème épique « The Wilderness » ayant pour sujet le motif évangélique de la « récapitulation » (« The motif of Christ "redo-ing" »³⁰⁰), où l'individualisme de l'humanité fait l'objet d'une punition divine, tandis que Nicholas Coventry est un amateur de poésie qui apprend des poèmes par cœur à des fins opportunistes : « Nicholas was learning one of these by heart. This was one of his tricks, a trick of which he was peacock-proud, for he had a quite extraordinary memory which might, had he wished it, have been put to real uses. [...] He could spout anything, poetry or prose, suiting his words to his company, ».³⁰¹ Ce binôme antithétique fait alors écho à celui formé par le poète errant (« the Wanderer ») et le Phénix, mis en scène dans le poème épique « Nepenthe » (1835) du poète romantique irlandais George Darley (1795-1846). Un extrait du *Canto I* de ce poème est cité dans la troisième partie du roman, notamment le passage faisant référence au bûcher aromatique où s'immole la figure mythique du Phénix : « With fume of sweet woods, to the skies,/ Pure as a Saint's adoring sighs,/ Warm as a prayer in Paradise,/ Her life-breath rose in sacrifice ! [...] The Bird, fast-blending with the sky,/ Turned on me her dead-gazing eye/ Once – and as surge to shallow spray/ Sank down to vapoury dust away ! »³⁰² Cet épisode où le poète (« the Wanderer ») assiste à la mort du phénix prenant feu symbolise alors le moment où le poète délaisse sa quête effrénée de l'inspiration poétique : « The first canto moves from the Wanderer's 'own clime' to the ecstasy of the solar elixir to ultimate joy in the mountains before returning along a river and to despair. »³⁰³ En effet, le sang du phénix est dépeint comme un « élixir solaire » qui mène à sa perte celui qui le boit, car le phénix symbolise une autodestruction suite à une trop grande exaltation : « The Phoenix is an

²⁹⁸ *Ibid.*, 163.

²⁹⁹ *Ibid.*, 133.

³⁰⁰ John G. Stackhouse Jr., « Jesus Christ », *The Oxford Handbook of Evangelical Theology* (New York : Oxford UP, 2010), 147.

³⁰¹ Hugh Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, op. cit., 29.

³⁰² *Ibid.*, 184.

³⁰³ Donald J. Lange, *The Life and Poetry of George Darley* (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2020), 96.

image of life destroying itself in a manic intensity of gladness. Darley drinks a drop of Phoenix blood and is carried along in a Bacchic procession [...] of frustrating over-joy, a sensual passion that finds no object.»³⁰⁴ Hector Collins, qui délaisse son individualisme au profit du panthéisme, ressemble au poète (« the Wanderer ») qui est d'abord perdu par sa trop grande exaltation, mais qui expérimente finalement une régénération baptismale en recherchant l'essence de la modération, symbolisée par le Népenthes en tant que baume apaisant tiré de la plante du même nom : « in *Nepenthe*, Darley's alter-ego the 'Wanderer' is impelled by the desire for ever greater imaginative excitement, only to discover that his egotistical ambition is the source of his discontent ».³⁰⁵ Au contraire, l'égoïsme de Nicholas Coventry et son usage opportuniste de la poésie, qu'il cite pour servir ses propres intérêts, le rapproche de la figure du Phénix (« The phoenix stands for ecstatic egotism »³⁰⁶). Au lieu de chercher l'*inspiration* poétique, Nicholas Coventry, tel un parasite, cherche avant tout à *absorber* les bénéfices qu'il peut retirer d'autrui, de sorte que sa ressemblance avec le Phénix égoïste du poème « *Nepenthe* » est figurée dans le roman par le fait qu'il est métaphoriquement assimilé à un palmier *Phoenix*, exposé dans le jardin d'hiver de Westminster House : « Only one large, hideous triumphant palm with leaves like dusty green blotting paper prospered and was, it seemed, immortal. »³⁰⁷ Il semble possible d'avancer que le palmier « immortel » du jardin d'hiver est un palmier *Phoenix* car, selon la légende à laquelle Darley fait référence dans un autre passage du *Canto I*, le Phénix s'immole sur un nid de plantes aromatiques placé parmi les branches d'un palmier, pour ensuite renaître, de sorte que le Phénix immortel est assimilé à ce palmier dans le poème « *Nepenthe* » : « Darley had an eye for the exotic and a free-ranging imagination, both of which are seen in *Nepenthe*. The description of the Phoenix is an example : O blest unfabled Incense Tree,/ That burns in glorious Araby/ With red scent chaliceing the air,/ Till earth-life grow Elysian there ! [...] Here the legend of the Phoenix, building itself a nest of spices in a palm tree before dying and being reborn, is given a kind of life ».³⁰⁸ De plus, les palmes du palmier du jardin d'hiver à Westminster House sont comparées à du papier buvard absorbant (« blotting paper »), ce qui constitue une métaphore de la mémoire de Nicholas Coventry retenant les vers appris par cœur ; de même, le palmier Phoenix se situe dans le jardin d'hiver, dont le nom anglais, « the conservatory », fait écho à la capacité d'absorption des palmes, et de la mémoire « conservatrice » de Nicholas Coventry.

³⁰⁴ Harold Bloom, *The Visionary Company : A Reading of English Romantic Poetry* (London : Faber and Faber, 1961), 447.

³⁰⁵ Michael Bradshaw, « Third-generation Romantic poetry : Beddoes, Clare, Darley, Hemans, Landon », *The Cambridge History of English Poetry* (Cambridge : Cambridge UP, 2010), 555.

³⁰⁶ *Ibid.*, 555.

³⁰⁷ Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, 170.

³⁰⁸ J. R. Watson, *English Poetry of the Romantic Period, 1789-1830* (London ; New York : Longman, 1992), 124.

Aussi, la disposition annexe du jardin d'hiver vis-à-vis de Westminster House fait écho au statut de parasite de Nicholas Coventry, qui est en marge de sa propre famille, comme l'indique son patronyme « Coventry » renvoyant à l'expression anglaise « to be sent to Coventry », désignant une personne ostracisée (comme semble le suggérer Elizabeth Steele) : « Nicholas, after his expulsion by his sister's family, is free to practice his insidious habits in other unsuspecting circles. That he is doomed to repeat ostracism unless he reforms is suggested by his surname, Coventry, however. »³⁰⁹ De plus, Nicholas Coventry se perçoit comme étant en dehors de la cellule familiale logeant à Westminster House, qu'il compare à une boîte en cristal du fait de sa moralité sans tache : « he had a sudden queer realization of how much of a piece they all were – Fanny, Grace, Matthew, and the two children – forming together a block of shining, innocent, glittering crystal, simple, clear-cut, beautiful if you liked, but irritating in its virtuous purity. He should have been the same block and wasn't »³¹⁰ ; ainsi, au lieu de faire partie de ce bloc de cristal, il est assimilé au jardin d'hiver annexé à Westminster House, soit à une boîte en verre située à l'écart de la demeure familiale : « Somewhere about that time this conservatory had been appended to the Westminster house. It had never belonged to the house, and that was perhaps its grievance – is the grievance of so many conservatories. »³¹¹ A l'instar de cet extrait où le jardin d'hiver est humanisé car doté de sentiments (le ressentiment d'être mis à l'écart : « grievance »), un autre extrait humanise le palmier *Phoenix* et le jardin d'hiver en les dotant de la parole, ce qui accrédite l'idée selon laquelle ils désignent métaphoriquement Nicholas Coventry ; il s'agit de l'extrait suivant où Charles Carlisle, l'époux de Fanny Carlisle, rencontre par hasard sa belle-sœur Grace Coventry alors qu'elle est en train de remettre en ordre le jardin d'hiver, jusqu'ici laissé à l'abandon : « [Charles Carlisle] watched [Grace Coventry] for a little and felt, although he was anything but imaginative, as though the place really had some kind of a life, as though the palm and the rows of dusty boxes waited, saying : "Now you're not to interfere. This kind lady is bringing us to life again." »³¹² Redonner vie au jardin d'hiver et au palmier *Phénix* qu'il abrite fait écho au processus de renaissance qui caractérise la figure mythique du phénix après son immolation. Outre le personnage de Grace Coventry qui s'attelle à redonner vie au jardin d'hiver, c'est surtout sa nièce, Nell Carlisle, qui incarne une source permettant la régénération baptismale de ceux qui la côtoient. Elle incarne notamment la source d'inspiration poétique de son amant, le poète Hector Collins.

A plusieurs reprises, Nell Carlisle est associée au motif de la Rose Céleste, créé par

³⁰⁹ Elizabeth Steele, *Hugh Walpole* (New York : Twayne Publishers, Inc., 1972), 65.

³¹⁰ Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, 133.

³¹¹ *Ibid.*, 170.

³¹² *Ibid.*, 172.

Dante Alighieri pour figurer l'Empyrée, au livre 30 de la section « Paradis » de la *Divine Comédie* (1321). En portant une robe en soie blanche décorée de boutons de rose, Nell Carlisle est assimilée à la Rose Céleste en tant que rose blanche (« Nell who, alas, would have to wear the same white silk with the rosebuds »³¹³), mais le roman repose surtout sur le fait que la Rose Céleste de Dante est un contenant, que Jeremy Tambling décrit en ces termes : « the rose, or amphitheatre, or bowl of the Empyrean, which rises all around like hills in graduated formation ».³¹⁴ La Rose Céleste étant comparable à un bol (« bowl of the Empyrean »), Nell est donc assimilée à la Rose Céleste quand elle est comparée à un contenant tel que le vase : « for Nell was like a vase that changes its colour with the flowers it carries ».³¹⁵ Hector Collins considère que Nell Carlisle est indissociable de sa production poétique, et sa dépendance vis-à-vis de Nell Carlisle est figurée par la métaphore de la plante qui a besoin de s'abreuver d'eau pour vivre : « He was thinking of two things, his poetry and Nell – and they were both the same thing. »³¹⁶

Le roman décline à plusieurs niveaux le motif de la régénération baptismale, d'abord dans la thématique eschatologique du poème épique « The Wilderness », où s'opère le motif évangélique de la « récapitulation » ; cette thématique fait écho à la régénération baptismale vécue par Hector Collins lors de sa conversion au panthéisme, et Hector Collins fait aussi l'expérience d'une régénération baptismale quand il prétend que son processus d'inspiration poétique est comparable au fait de s'abreuver à la source d'inspiration qu'incarne Nell Carlisle, cette dernière étant assimilée au vase rempli d'eau auquel le poète Hector Collins vient métaphoriquement s'abreuver, tel une plante. Le poète Hector Collins est aussi assimilé à l'abeille s'abreuvant du nectar de la rose, incarnée par Nell Carlisle, dans un extrait où Nicholas Coventry cite la seconde strophe du poème « Two Worlds » de la poétesse américaine Emily Dickinson, sous couvert d'illustrer la symbiose affective du couple formé par Hector Collins et Nell Carlisle, alors qu'il s'agit en réalité de figurer la dépendance du poète Hector Collins vis-à-vis de sa source d'inspiration, Nell Carlisle : « "*Auto-da-fé and judgement/ Are nothing to the bee ;/ His separation from his rose to him seems misery.* Today, Nell," he said, "your bee and your rose are one. Keep them together as long as you can." »³¹⁷ En commentant ainsi sa citation du poème d'Emily Dickinson, Nicholas Coventry laisse entendre qu'il considère que le couple formé par Nell Carlisle et Hector Collins est voué à la séparation malgré sa nature fusionnelle, puis il file la métaphore de l'abeille désignant Hector Collins, non plus en tant qu'amant de Nell

³¹³ *Ibid.*, 82.

³¹⁴ Jeremy Tambling, *The Poetry of Dante's Paradiso : Lives Almost Divine, Spirits that Matter* (London : Palgrave Macmillan, 2021), 275.

³¹⁵ Hugh Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, *op. cit.*, 88.

³¹⁶ *Ibid.*, 160.

³¹⁷ *Ibid.*, 89.

Carlisle, mais en tant que poète, dans une déclaration fataliste qui suggère qu'un poème terminé est synonyme de la mort de son auteur : « "Poets sting and die. Or should do. [...]" »³¹⁸ Le poème fini est ici assimilé à une piqûre d'abeille, et le poète ayant terminé son poème est assimilé à une abeille qui meurt quand elle perd son dard en piquant, comme si le poète et son poème étaient interdépendants. Cette déclaration fataliste fait alors écho à l'extrait de la fin du roman où Hector Collins est frappé de découragement, quand il annonce à Nell avoir terminé l'écriture de son poème épique « The Wilderness » :

"Nell, I ought to tell you. I *must* tell you. You'd better give me up. I'm a failure. I shall never be anything else. This morning when I woke and thought about my poem I knew it. All the time that I have been writing it I believed in it. While I was working at it I thought that it was going to be wonderful. I saw it as it *ought* to be. My conception of it was as good as anybody's. Shakespeare and Dante and Milton weren't finer. But now I know that it's nothing – tenth rate, worthless. It shrivelled away as soon as I wrote the last line. I'm no good. You mustn't stick to me."³¹⁹

Dans cet extrait, Hector Collins se dévalorise lui-même autant que son propre poème, qu'il dépeint comme un échec. L'expression suivante : « It shrivelled away as soon as I wrote the last line », induit l'idée que le poème fini est desséché, comme le serait une fleur privée d'eau ; étant donné que Hector Collins puise l'inspiration poétique dans le réel, le poème fini est coupé du réel en tant que sa source d'inspiration, ce qui conduit donc à son dessèchement. Ainsi, le poème n'a de valeur que tant qu'il est en cours d'écriture, et donc raccordé au réel qui inspire sa composition. De plus, la corrélation entre la production poétique d'Hector Collins et sa relation sentimentale avec Nell Carlisle est une nouvelle fois réaffirmée, quand le fatalisme d'Hector Collins – déclarant que son poème terminé est synonyme de sa propre mort (métaphorique) en tant que poète (« "[...] I'm a failure. I shall never be anything else. [...]" ») – se trouve contré par les propos encourageants de Nell Carlisle, qui réaffirme en même temps ses sentiments envers Hector Collins et sa confiance en ses talents de poète : « "[...] How can you fail when I believe in you as I do ?" "You do believe in me ?" "I wouldn't love you if I didn't believe in you." »³²⁰ Nell Carlisle apparaît donc une nouvelle fois comme le vase contenant l'eau dont s'abreuve Hector Collins pour écrire sa poésie, de sorte qu'il bénéficie d'une régénération baptismale chaque fois qu'il côtoie Nell Carlisle.

L'inspiration poétique est en effet dépeinte comme une forme de régénération baptismale tout au long du roman *Captain Nicholas*. Nell Carlisle est un être paradisiaque aux yeux du poète Hector Collins, tout comme l'est Béatrice aux yeux de Dante, puisqu'elle siège parmi les « bienheureux » dans l'amphithéâtre que constitue la Rose Céleste, symbolisant

³¹⁸ *Ibid.*, 89.

³¹⁹ *Ibid.*, 199.

³²⁰ *Ibid.*, 199.

l'Empyrée, à la fin de la *Divine Comédie* : « Dans la fantasmagorie paradisiaque, le fleuve de lumière devient en effet un lac dans lequel se réfléchissent les gradins d'un amphithéâtre. [...] l'amphithéâtre se confondra avec une rose aux multiples pétales blancs [...]. Désormais, [...] les deux images "pétales d'une rose", "gradins ou siège d'un amphithéâtre" [...] se superposent jusqu'au bout de l'évocation des bienheureux dans l'Empyrée [...]. »³²¹ Cette description de l'Empyrée rejoint celle faite par Jeremy Tambling, citée précédemment (« the rose, or amphitheatre, or bowl of the Emyrean, which rises all around like hills in graduated formation »³²²), où l'Empyrée en tant qu'amphithéâtre où siègent les « bienheureux » se résume à un contenant (« bowl of the Emyrean ») rempli d'eau où s'opère la régénération baptismale des âmes qui y séjournent. En tant que source d'inspiration poétique d'Hector Collins, Nell Carlisle est ainsi assimilée à un vase qui constitue une déclinaison de ce « bol empyréen » auquel le poète Hector Collins vient s'abreuver pour trouver l'inspiration poétique.

En effet, l'influence de Nell Carlisle sur la production poétique d'Hector Collins transparait dans son poème épique « The Wilderness », car ce dernier comporte une section intitulée « Interlude in Heaven », où sont mentionnés implicitement les trois week-ends clandestins que Nell Carlisle et Hector Collins passent ensemble dans un village anglais près de Lewes, dans le Sussex. De prime abord, le Paradis en question dans le titre « Interlude in Heaven » peut être compris comme le Paradis de Dante, puisque le nom de ce dernier est mentionné dans l'extrait paraphrasant la thématique de cette section : « In his poem he had reached the section that he called "Interlude in Heaven." Here, in a land like a Toy Village, God the Father, St. Peter, Dante, and an old village woman took tea together and played at bowls. The greensward stretched like glass in front of them, bells rang the hours, the shepherd cared for his sheep on the hill. [...] The moon rose over the clover-scented fields. In and out of this scene Nell moved. He could not keep her away. »³²³ Or, l'expression clôturant cette citation (« In and out of this scene Nell moved. He could not keep her away. ») est suivie presque immédiatement d'une référence aux trois rendez-vous clandestins (« for now they had been for three week-ends to a village near Lewes »³²⁴), ce qui indique que Hector Collins pense à Nell Carlisle alors qu'il compose son poème, au point de transposer poétiquement les moments qu'il passe en sa compagnie, ce qui suggère donc une incursion d'éléments du réel dans son poème épique. Dès lors, le titre « Interlude in Heaven », combiné à la mention d'un Paradis décrit comme un village anglais typique en miniature (« a land like a Toy Village »), peut être compris

³²¹ Marina Marietti, « Les deux cimes du Parnasse », *La science du bien dire : Rhétorique et rhétoriciens au Moyen Âge, Arzanà* n°8 (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, septembre 2002), 78-79.

³²² Tambling, 275.

³²³ Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, 160.

³²⁴ *Ibid.*, 160.

comme une allusion au fait que ce sont les trois séjours (interludes) dans le village près de Lewes, passés en compagnie de Nell Carlisle, qui sont paradisiaques aux yeux d'Hector Collins.

La section "Interlude in Heaven" décrit un paradis céleste qui ressemble à un paradis terrestre car, dans le paradis céleste en question, la figure de Dieu joue à un jeu de boules dans un village anglais pittoresque au cadre pastoral et idyllique. La représentation de Dieu jouant à un jeu de boules est alors une transposition triviale de la figure du *Christ Pantocrator* – « the Pantocrator (God as the all-ruling Father) »³²⁵ – tenant dans sa main gauche l'orbe (symbole de la Terre) et dominant la Terre depuis le Paradis où il demeure, comme l'indique la suite du poème : « Meanwhile God the Father, watching while St. Peter trundled his wood, looked down on the little earth. [...] It was His turn. He took the brown smooth ball in his palm and bent forward.... »³²⁶ Dans le cadre du jeu, Dieu lançant la boule de couleur marron en visant dans la direction de son choix représente métaphoriquement Dieu imposant sa volonté aux humains sur la Terre, comparable à une sphère marron car son sol est fait de terre marron. Or, même s'il est le poète, Hector Collins n'est pas le créateur semblable à une figure démiurgique. Il reste soumis à la volonté de Dieu, comme en témoigne un extrait où il figure dans une mise en scène de l'allégorie du *Theatrum mundi*.

En effet, la mention faite à la section "Interlude in Heaven" (où le paradis céleste semble terrestre) est précédée d'un passage relatif à la vie londonienne d'Hector Collins en tant que comédien suppléant dans une pièce de théâtre surréaliste jouée au Rose Theatre, soit un théâtre qui, de par son nom et en tant que salle de spectacle, constitue une allusion à la Rose Céleste en tant qu'amphithéâtre ; ce théâtre londonien terrestre semble céleste, car Hector Collins joue sur ses planches une scène dont le titre, « Flight from Satiety », a une connotation panthéiste qui renvoie à la purification des « bienheureux » ayant abandonné leur individualité, et la quête d'une satisfaction de leurs désirs égoïstes, en faisant l'expérience d'une régénération baptismale dans l'Empyrée de Dante. En effet, le titre « Flight from Satiety » semble reprendre presque mot pour mot le vers « There, all satiety given flight ; », extrait du poème « Eins und Alles » de Goethe (intitulé « One and All » dans sa traduction anglaise), relatif au panthéisme : « To find oneself unlimited, say,/ Gladly the individual fades away,/ There, all satiety given flight ;/ No more hot wishing, wild wanting,/ No irksome demanding, strict 'shalt/ not'ing ;/ Relinquishing oneself is delight. »³²⁷ Le Rose Theatre de Londres en 1932 dont il est question dans la diégèse du roman *Captain Nicholas*, qui est fictif, semble renvoyer au théâtre élisabéthain du même

³²⁵ Giuseppe Mazzotta, « Life of Dante », *The Cambridge Companion to Dante* (Cambridge : Cambridge UP, 1993), 11.

³²⁶ Hugh Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, op. cit., 161.

³²⁷ Norbert Fischer, *The Philosophical Quest for God : A Journey Through Its Stations* (Berlin : Lit Verlag, 2005), note n° 259, 297.

nom ayant réellement existé, construit à Londres en 1587 puis détruit en 1606. Dès lors, le Rose Theatre où Hector Collins joue la scène « Flight from Satiety » combine la référence à la Rose Céleste en tant qu'amphithéâtre dans la *Divine Comédie*, et la référence au théâtre élisabéthain de 1587 dont l'architecture circulaire est semblable à celle d'un amphithéâtre. La référence au Rose Theatre élisabéthain renvoie également à l'allégorie élisabéthaine du *Theatrum mundi*, selon laquelle l'homme sur Terre est comme un comédien sur une scène soumis au contrôle de Dieu en tant que metteur en scène. En effet, Hector Collins joue sur scène un personnage renonçant à son individualité, qui plus est sur la scène d'un théâtre qui se veut le descendant d'un théâtre élisabéthain où étaient jouées des pièces illustrant le principe du *Theatrum mundi*, de sorte que ce qu'il joue sur scène constitue une mise en abyme du renoncement auquel il se livre dans sa vie privée en se convertissant au panthéisme, ainsi qu'une mise en abyme du propos de son poème épique « The Wilderness », qui est une affirmation du contrôle du *Christ Pantocrator* sur l'humanité.

Au fil de la diégèse, Hector Collins en vient donc à ressembler au chien, affamé et conscient de dépendre de la volonté divine, qu'il mentionne au début de son poème « The Wilderness », paraphrasé dans l'extrait suivant : « In the middle of Piccadilly there was a cavity where the road menders had been at work, and here the rain had made a pool ; in this pool the moon and stars were reflected, and a dog, furious with hunger, gazed angrily at his own impotent longings. »³²⁸ Le poème débute par une évocation de la ville de Londres désertée de toute présence humaine suite à un châtement divin, et envahie par des mauvaises herbes, d'où le titre « The Wilderness ». Le théâtre où joue Hector Collins dans le cadre de la diégèse est alors mentionné dans ce début de poème, où il est dépeint comme un lieu envahi par des chats errants (« The wild cats invaded the foyer of the Rose where now he was performing. »)³²⁹ S'en suit la scène où le chien observe son reflet dans une crevasse remplie d'eau de pluie, située au centre de Piccadilly Circus, or cette scène constitue une transposition poétique de l'extrait où Hector Collins joue au Rose Theatre la scène « Flight from Satiety » relative à l'abandon de l'individualité. En effet, Piccadilly Circus,³³⁰ en tant que lieu dont le nom (Circus) souligne sa forme de cirque romain, et donc par extension d'amphithéâtre, est, à l'instar du Rose Theatre, une nouvelle déclinaison du motif de la Rose Céleste ; de plus, la crevasse remplie d'eau au

³²⁸ Hugh Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, op. cit., 86.

³²⁹ *Ibid.*, 86.

³³⁰ Piccadilly Circus est le lieu qui, dans le roman *Above the Dark Circus : An Adventure* de Hugh Walpole, publié en 1931, est déjà assimilé à un cirque romain car il est fréquenté par des personnages dépeints comme des gladiateurs (l'extrait suivant est issu de l'édition américaine intitulée *Above the Dark Tumult : An Adventure*) : Hugh Walpole, *Above the Dark Tumult : An Adventure*, 1931, (New York : Doubleday, Doran & Co., 1931), 93 : « But they were far beyond him, halfway across the Circus, gay, defiant gladiators, raising their swords to the emperor and the thronging audience, ready, eager to meet with any challenger. »

centre de Piccadilly Circus contribue à faire de ce lieu un bol d'eau géant, ce à quoi est également comparée la Rose Céleste. L'abandon de l'individualité requis pour bénéficier de la régénération baptismale dans l'Empyrée, figuré par le moment où Hector Collins joue au Rose Theatre la scène intitulée « Flight from Satiety », trouve alors son équivalent au début du poème quand le chien mire son reflet et constate sa propre impuissance en tant qu'homme soumis à la volonté divine (« in this pool [...] a dog, furious with hunger, gazed angrily at his own impotent longings »). Néanmoins, le roman s'achève sur la concrétisation des espoirs personnels d'Hector Collins, dans sa vie privée et dans sa carrière de poète. D'une part, Hector Collins se décide à divorcer pour pouvoir épouser Nell Carlisle, et cette dernière avoue finalement à sa mère sa liaison secrète avec Hector Collins, ce qui a pour effet de la libérer, ainsi qu'Hector Collins, de l'emprise que Nicholas Coventry avait sur eux, en étant la seule personne au courant de leur liaison. D'autre part, Hector Collins termine son poème épique « The Wilderness » trois jours avant Noël, comme s'il s'agissait d'un « cadeau du ciel ». Il l'annonce à Nell Carlisle le lendemain et commence à lui résumer la fin du poème, mais elle l'interrompt, de sorte qu'il laisse en suspens les paroles que Dieu s'apprête à prononcer au moment où il décide de mettre en pratique la « récapitulation » évangélique,³³¹ qui désigne le fait d'envoyer sur Terre Jésus en tant que « Second Adam », chargé de peupler la Terre d'une Humanité nouvelle qui, cette fois, ne serait pas individualiste : « "Darling, I've finished my poem. Last night. I did the bit about the Trumpets and all the angels rising like petals blown in the wind. You remember – God is watching from a great height, and He sees the earth open like a pomegranate. The Trumpets cease and He speaks. His voice is very quiet and still..." "You've finished it ? Oh, Hector, I'm so glad ! Now you won't be so worried..." ».³³² Ce poème se clôt donc sur une thématique relative à la renaissance (la récapitulation évangélique), qui fait écho à la renaissance d'Hector Collins en tant que poète, quand Nell Carlisle l'encourage alors qu'il dénigre son poème et ses talents de poète.

Le poème « The Wilderness » constitue l'application des principes narratifs édictés par le narrateur à la première personne dans une métalepse interrompant le cours de l'intrigue du roman *Captain Nicholas*. Cette métalepse prend la forme d'un passage, situé dans la seconde partie du roman, qui constitue la seule et unique intervention d'un narrateur à la première personne. Ce dernier interrompt le cours de l'intrigue pour exposer son opinion d'ordre littéraire, qui consiste à dire que le romancier n'est pas un créateur aux pouvoirs démiurgiques, créant les éléments qu'il mentionne dans son roman, mais un sélectionneur d'éléments créés préalablement

³³¹ Stackhouse Jr., 148 :

« the apostle Paul's teaching that Christ substitutes for Adam – indeed, that Christ becomes the new, perfect, and thus salvific head of the human race. As Jesus lives a holy life, entirely pleasing to God, he undoes what Adam did to himself and his progeny and brings blessing instead. »

³³² Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, 199.

par Dieu : « Let's have done with this pretense, my dear friends and ignorant babblers, that man is the creator. God is the creator and man the blundering, blind selector of the material that God offers to him. »³³³ Le romancier est en effet désigné ici comme un « sélectionneur aveugle » (« blind selector »), pour souligner le fait qu'il ne crée rien d'original, mais compose ses écrits en agençant des éléments déjà créés par Dieu. Aussi, cette métalepse discrédite l'idée du romancier en tant que démiurge, or Hector Collins adoptait lui-aussi la posture du poète démiurge quand il avait commencé à écrire son poème épique « The Wilderness », puisqu'il avait pour ambition d'écrire un poème dont la thématique serait originale, car « individuelle » : « His epic was to begin thus. But the true (and, as he felt, utterly individual) theme was then to develop. »³³⁴ De prime abord, on peut donc penser que le poème épique « The Wilderness » contredit la théorie du narrateur à la première personne, mais il s'avère qu'il finit par s'y conformer. En effet, le poème « The Wilderness » s'ouvre sur une description de la ville de Londres en 1932 envahie par la végétation (d'où le titre du poème, « The Wilderness »), et désertée de toute présence humaine suite à un châtement divin qui a frappé l'humanité pour la punir de son individualisme. D'une part, le fait que l'individualisme de l'humanité est puni constitue une première indication du fait que, même si Hector Collins prétend vouloir écrire un poème original, son poème est conforme à l'opinion exprimée dans la métalepse. D'autre part, la thématique eschatologique du poème se poursuit quand Dieu remplace l'humanité sur Terre par des « Agents de la Volonté Divine » qui, comme le suggère leur nom, sont la transposition poétique du romancier en tant que « sélectionneur aveugle » (« blind selector ») mentionné dans la métalepse, car être contraint de choisir sa matière littéraire uniquement parmi ce qui est préalablement créé et voulu par Dieu revient à être privé de son libre arbitre : « For to the Wilderness God again returns and, bending down to the jungle, with eyes bright with a new hope, surveys the scene. "I will make another attempt," He says, and once again creates. But this time not Man. That has been too tiresome a failure. This time He will make a new creation, part man, part bird, of the essence of light, light changing into light, form into form, for it is because of his Individuality that Man has failed. Now there will only be Agents of Divine Will making a small fragment of Heaven out of the Wilderness.... »³³⁵

Ce poème se lit donc comme une illustration de la théorie exposée par le narrateur dans la métalepse, et Hector Collins est lui-même un « sélectionneur aveugle » car il transpose dans son poème des éléments tirés de l'intrigue dont il fait partie en tant que personnage. En effet, d'après l'optique panthéiste qui est la sienne, les événements qui lui arrivent au cours de l'intrigue lui sont comme imposés par la volonté divine, de sorte que les événements qu'il

³³³ *Ibid.*, 106.

³³⁴ *Ibid.*, 86.

³³⁵ *Ibid.*, 86.

transpose dans son poème sont des événements qu'il a sélectionnés parmi ceux qui lui ont été imposés par la providence.

Dans les romans analysés ci-dessus, la fiction se fait le miroir du phénomène réel de la diffusion de l'image publique de l'écrivain dans la presse de l'entre-deux-guerres, mais elle parodie l'image de l'écrivain (il est question de la parodie de l'écrivain *highbrow* dans le roman *middlebrow*, et, dans le roman *middlebrow*, la romancière *middlebrow* se tourne elle-même en dérision ; aussi, l'écrivain peut se conformer de lui-même à une image publique qui le rend risible). L'analyse menée dans la première partie de la thèse met en évidence des procédés stylistiques, littéraires et capillaires (voire une fusion des deux styles, quand le style capillaire trahit l'appartenance d'un écrivain à une catégorie littéraire) qui sont communs à plusieurs romans étant pourtant écrits par des auteurs différents (par exemple, le recours récurrent aux « Komic Kapitals » pour traiter, dans le cadre de la fiction, de la question de l'image publique de l'écrivain). Quand, à l'inverse, l'écrivain fictif caractérise autrui, on observe la récurrence du *topos* du salon de thé et ses variantes (par exemple, le café londonien), pour illustrer le poste d'observation métonymique de l'écrivain fictif. Il est aussi question de la récurrence des « parenthèses théoriques » métalittéraires qui interrompent le cours de l'intrigue, de sorte que le roman *middlebrow* ne cache pas sa dimension fictionnelle (ce qui contredit la préoccupation des écrivains fictifs soucieux de préserver une image publique cachant les arcanes de leur processus de création). Les parenthèses théoriques qui sont souvent faites par les narrateurs ont pour équivalents les passages où les écrivains fictifs sont dépeints alors qu'ils sont en train d'écrire, ce qui a souvent pour effet de démystifier leur processus de création, et par extension leur image de génie littéraire, comme cela sera démontré dans la seconde partie de la thèse. Aussi, les romans *middlebrow* abordant la question de la destruction de l'œuvre par son auteur reposent sur un paradoxe, selon lequel un roman *middlebrow* s'écrit tout en relatant la destruction d'un poème épique, car le poème épique détruit ou menacé de destruction est une métaphore métalittéraire d'ordre narratologique, celle du moteur de l'intrigue du roman au sein duquel l'écrivain fictif est mis en scène. Dès lors, l'échec de l'ambition épique moque moins le manque d'aptitude littéraire de l'écrivain, que son impuissance à accéder au statut de poète épique auquel il souhaite lui-même se conformer. La destruction du poème épique se double ainsi d'une destruction de la figure du poète épique, par le biais d'un portrait désacralisé du poète démiurge. Or, l'auteur démiurge a pour équivalent domestique l'écrivain qui est l'hôte vis-à-vis de ses invités, dans le cadre d'une réception à domicile qui s'avère être une transposition, dans la sphère domestique, du contrôle que l'écrivain fictif exerce sur ses personnages, et par extension sur les personnages qu'il côtoie dans la diégèse au sein de laquelle

il est lui-même mis en scène.

PARTIE II. LA DÉFORMATION PROFESSIONNELLE DE L'ÉCRIVAIN DE PROFESSION

Après avoir analysé l'image publique de l'écrivain, il est aussi question du comportement de l'écrivain en société en tant qu'invité et hôte lors d'une réception, qui est une autre forme d'événement public.

L'écrivain est mis en scène de manière récurrente en tant qu'invité ou hôte lors d'une réception. Cette récurrence thématique recouvre une dimension métalittéraire, puisque les notions d'hospitalité et d'auctorialité sont intrinsèquement liées.

Les mythes de l'inspiration littéraire sont désacralisés, car l'écrivain tirant son inspiration de son entourage (d'après la théorie du « Sacred Fount ») est figuré dans plusieurs romans par un écrivain en tant qu'hôte donnant une réception et s'inspirant de ses invités. Le personnage qui est écrivain de profession, et qui continue à se comporter comme un écrivain (en observant autrui pour s'en inspirer) alors qu'il est invité lors d'une réception, est taxé d'impolitesse et d'indiscrétion. Cela implique que l'écrivain est critiqué pour faire preuve de curiosité (ce trait de caractère étant compris comme une composante de son processus d'inspiration) alors qu'il est invité à une réception où la bienséance est de mise. Le processus d'inspiration littéraire est ainsi désacralisé quand il est réduit à une forme d'indiscrétion menée dans un contexte de sociabilité, de sorte que l'écrivain qui continue à se comporter comme tel alors qu'il est un invité fait preuve de déformation professionnelle. L'écrivain étant l'hôte de la réception, et s'inspirant de ses invités pour ses futurs écrits, se voit quant à lui taxé de vampirisme.

La première partie met au jour la figure de la « gentlewoman-romancière », puis la seconde partie souligne la récurrence de l'usage de la thématique domestique de la réception pour traiter la question métalittéraire de la spatialisation de *l'oculi mentis* de l'écrivain fictif, et enfin la troisième partie analyse comment l'inspiration littéraire est assimilée à une forme de parasitisme.

CHAPITRE 1. LA « GENTLEWOMAN-ROMANCIÈRE »

1. La *comedy of manners* austenienne réactualisée

Les critiques Rachel R. Mather et Katie Trumpener ont démontré que des romans *middlebrow* de l'entre-deux-guerres sont des réactualisations des *comedies of manners* de Jane Austen. Rachel R. Mather, dans son ouvrage *The Heirs of Jane Austen : Twentieth-Century Writers of the Comedy of Manners* (1996), analyse notamment l'œuvre des romancières *middlebrow* E. M. Delafield et Angela Thirkell, qui figurent dans le corpus primaire de la thèse, et Katie Trumpener analyse également un roman d'E. M. Delafield dans son chapitre intitulé « The Virago Jane Austen », extrait de l'ouvrage *Janeites : Jane Austen's Disciples and Devotees* (2000). Le titre de chapitre « The Virago Jane

Austen » renvoie à la maison d'édition Virago Press qui, dans les années 1980, a réédité dans la collection « Virago Modern Classics » des romans *middlebrow* écrits par des romancières britanniques et publiés dans les années 1920 et 1930. Katie Trumpener dresse un bilan de ces rééditions au début des années 2000, soit à la date de publication de son chapitre « The Virago Jane Austen » : « In 1978, Virago Press began publishing its Virago Modern Classics reprint series. Still ongoing, the series presently numbers over three hundred titles (most late-nineteenth- and early-twentieth-century novels written by British women) ». ³³⁶ Le titre « The Virago Jane Austen » télescope deux époques, car il fait référence à l'influence des romans du début du XIX^e siècle de Jane Austen sur les romans réédités par Virago Press, dont les romans *middlebrow* des années 1920 et 1930 écrits par des romancières. L'expression « Virago Jane Austen » est calquée sur l'appellation « Virago novelists » ³³⁷ utilisée par Katie Trumpener pour désigner de manière générale les romancières rééditées par Virago Press (les romans de certaines d'entre elles figurent dans le corpus primaire de la thèse : *Devoted Ladies* et *The Rising Tide* de Molly Keane, *High Rising* et *Wild Strawberries* d'Angela Thirkell, *Crewe Train* de Rose Macaulay, la trilogie *The Mirror in Darkness* de Margaret Storm Jameson). Le but de Katie Trumpener est ici de souligner l'influence des *comedies of manners* de Jane Austen sur les romancières qui lui succèdent et dont les romans ont été réédités par Virago Press. Dans son chapitre publié au début des années 2000, Katie Trumpener explique que la maison d'édition Virago Press va jusqu'à considérer Jane Austen comme la « mère » des romancières rééditées dans son catalogue « Virago Modern Classics » : « So too, over the last two decades, as they have worked to spark public interest in forgotten female modernists, the Virago editors (and the contemporary women critics and novelists commissioned to write introductions to individual reprints) also worked implicitly to establish Austen as the mother of “their” viragos. » ³³⁸ Ce phénomène – selon lequel, entre les années 1980 et le début des années 2000, les personnes chargées de préfacier des romans réédités dans la collection Virago Modern Classics ont souligné la filiation de ces romans avec l'œuvre de Jane Austen – se poursuit en 2012 ; en effet, le romancier Alexander McCall Smith, chargé d'écrire une préface commune aux romans *High Rising* (1933) et *Wild Strawberries* (1934) d'Angela Thirkell, tous deux réédités par Virago Press en 2012, indique explicitement la ressemblance thématique (relative à la question du mariage) qu'il existe entre ces deux romans publiés dans la première moitié des années 1930, et l'œuvre de Jane Austen : « We are caught up by precisely those questions that illuminate the novels of Jane Austen : who will marry whom ? Who will neatly be put in her place ? Which men will escape and which will be caught ? » ³³⁹ En effet,

³³⁶ Katie Trumpener, « The Virago Jane Austen », *Janeites : Austen's Disciples and Devotees* (Princeton ; Oxford : Princeton UP, 2000), 145.

³³⁷ *Ibid.*, 144.

³³⁸ *Ibid.*, 144.

³³⁹ Alexander McCall Smith, « Introduction », *op. cit.*, ix.

concernant l'intrigue du roman *High Rising*, il est question de l'entremise de la romancière Laura Morland, d'une part pour favoriser les mariages de Sibyl Knox et Adrian Coates, puis de George Knox et Anne Todd, et d'autre part pour empêcher l'union de George Knox et Una Grey ; l'intrigue du roman *Wild Strawberries* relate quant à elle des histoires de couples qui se font et se défont (Joan Stevenson et David Leslie, Mary Preston et David Leslie, Joan Stevenson et Lionel Harvest, Mary Preston et John Leslie).

D'abord choisis parce qu'ils ont pour point commun de mettre en scène des écrivains de profession, plusieurs romans *middlebrow* du corpus primaire de la thèse s'avèrent être des réactualisations des *comedies of manners* de Jane Austen, car ils mettent en scène une romancière de profession qui est dépeinte comme une gentlewoman respectueuse de la bienséance, mais qui se trouve confrontée à un autre personnage lui reprochant sa bonne conduite, sous prétexte qu'elle nuit à la qualité de sa production littéraire.

Mettre en scène une romancière de profession dans un roman dont l'intrigue transpose, dans les années 1920 ou 1930, les thématiques de la bienséance et de l'hospitalité qui caractérisent les *comedies of manners* de Jane Austen, constitue un moyen de traiter la thématique littéraire de la déformation professionnelle de l'écrivain. En effet, la déformation professionnelle de l'écrivain désigne le fait qu'un écrivain se montre curieux et indiscret vis-à-vis de la vie privée des individus qu'il côtoie, pour ensuite s'en inspirer dans ses futurs écrits ; en d'autres termes, il continue à agir comme un écrivain dans les moments où il est en société, et non plus à sa table d'écriture. Dans plusieurs romans du corpus, cette curiosité de l'écrivain envers autrui est perçue comme une forme d'impolitesse, alors qu'il s'agit moins d'un trait de caractère de l'écrivain, que d'une déformation professionnelle, car sa curiosité sert à nourrir son inspiration littéraire. Dès lors, puisque la déformation professionnelle dont fait preuve l'écrivain est perçue comme le signe d'un comportement impoli et indiscret en société, les romans du corpus voulant traiter la question littéraire de la déformation professionnelle de l'écrivain mettent donc en scène une romancière dans un environnement où le respect des règles de la bienséance est requis.

La récurrence du personnage de la romancière de profession étant une gentlewoman transparaît dans l'analyse des romans suivants : *Staying with Relations* de Rose Macaulay (1930), *Challenge to Clarissa* d'E. M. Delafield (1931) et *High Rising* d'Angela Thirkell (1933). En tant que réactualisations des *comedies of manners* de Jane Austen, les intrigues des romans *Staying with Relations*, *Challenge to Clarissa* et *High Rising* illustrent tout particulièrement cette confrontation entre, d'une part, une romancière se comportant comme une gentlewoman (qu'on désignera ici sous

Alexander McCall Smith, « Introduction », 2012, *Wild Strawberries*, 1934 (London : Virago Press, 2012), ix.

l'appellation « *gentlewoman-romanière* »), et, d'autre part, son opposant, dépeint de manière récurrente comme un personnage peu respectueux des convenances, ayant des aspirations littéraires et jalouxant le statut d'écrivain professionnel de la « *gentlewoman-romanière* ». Par ailleurs, l'aversion de la « *gentlewoman-romanière* » vis-à-vis du comportement impoli de son opposant est telle qu'elle le désigne en des termes l'assimilant à un personnage démoniaque.

Dans les romans *Staying with Relations*, *Challenge to Clarissa* et *High Rising*, les romanières mises en scène incarnent de manière exacerbée les défauts de caractère que Jane Austen attribue à ses héroïnes, si bien que ce qui est un défaut de caractère chez une héroïne de Jane Austen devient, chez une romanière du corpus *middlebrow*, un défaut d'écrivain, et donc une déformation professionnelle. Or, à la fin de ces trois romans, la « *gentlewoman-romanière* » finit par être influencée par son opposant, non seulement dans sa manière de se comporter, mais aussi dans sa manière d'écrire, ce qui confirme donc le fait que le comportement de la romanière en société est révélateur de sa manière d'écrire. Aussi, alors que ces trois romans retracent l'évolution de leurs héroïnes, le roman *Dangerous Ages* (1921) de Rose Macaulay met en scène une romanière qui ne se conduit pas comme une *gentlewoman*.

Dès lors, il s'agit d'analyser la manière dont ces romans *middlebrow* traitent la question littéraire de la déformation professionnelle de l'écrivain, sous couvert de mettre en scène des romanières dans des intrigues relatives au respect des règles de la bienséance en société.

2. La « *gentlewoman-romanière* » dans les romans *Staying with Relations* (1930), Rose Macaulay ; *Challenge to Clarissa* (1931), E. M. Delafield ; *High Rising* (1933), Angela Thirkell

Dans l'ouvrage *Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction : The Female Gentleman*, Melissa Schaub définit le type de la *gentlewoman* (« the Female Gentleman »³⁴⁰), désignant la plupart des personnages féminins des romans policiers *middlebrow*. Pourtant, elle étend ce type à un personnage féminin qui ne figure pas dans un roman policier ; il s'agit de l'aspirante romanière Flora Poste, qui est l'héroïne du roman parodique *middlebrow Cold Comfort Farm* (1932) de Stella Gibbons. Jeune femme devenue orpheline à 20 ans, Flora Poste est recueillie par les Starkadder, des proches ayant un mode de vie arriéré dans une ferme négligée du Sussex nommée « Cold Comfort Farm ». Elle décide de moderniser l'endroit et la mentalité de ses habitants, et déclare vouloir s'inspirer de cette expérience pour écrire ultérieurement un roman qui serait une version modernisée du roman *Persuasion* (1818) de Jane Austen.

³⁴⁰ Melissa Schaub, *Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction : The Female Gentleman* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2013), 2.

Le type de la *gentlewoman* ne sert pas ici à souligner l'origine sociale, mais la bienséance dont font preuve les personnages féminins des romans policiers *middlebrow*,³⁴¹ ainsi que Flora Poste : « The novelistic preference for emotional control and rationality is parodied by Stella Gibbons in *Cold Comfort Farm* (1932). [...] [W]hile Flora Poste, the extremely sensible heroine, gives short shrift to her Starkadder cousins' emotional excesses, she herself is so excessively commonsensical that she probably also represents a satire of the competent, comradely girl found so often in *middlebrow* novels. [...] Flora ruthlessly manages a large family of eccentric cousins, solving their problems despite themselves, and paying no attention to their protests. [...] [F]or the most part, Flora is a good example of a Female Gentleman. »³⁴²

Flora Poste est à la fois une *gentlewoman* à cheval sur les règles de la bienséance, et une personne indiscrete vis-à-vis des Starkadder (au point d'être surnommée : « the Local Busybody »³⁴³) sous couvert de trouver matière à écrire, comme elle l'explique elle-même dans l'extrait suivant : « [...] I am sure it would be more amusing to go and stay with some of these dire relatives. Besides, there is sure to be a lot of material I can collect for my novel ; and perhaps one or two of the relatives will have messes or miseries in their domestic circle which I can clear up.' »³⁴⁴

Or, il s'avère que cette posture antithétique est commune à plusieurs écrivains de profession, mis en scène dans le corpus *middlebrow* de la thèse. Les romans concernés véhiculent l'idée que la profession d'écrivain est incompatible avec le respect de la bienséance. Cette incompatibilité est exprimée dans ces romans par des formulations qui s'avèrent être très similaires, comme en témoigne la mise en parallèle des opinions de l'écrivain William Ashenden, et de la romancière Catherine Grey. En effet, William Ashenden déclare, dans le roman *Cakes and Ale* (1930) de W. S. Maugham : « 'It's very hard to be a gentleman and a writer.' »³⁴⁵ ; de même, l'extrait suivant tiré du roman *Staying with Relations* (1930) de Rose Macaulay indique que Catherine Grey prend conscience que son comportement irréprochable compromet l'écriture de ses romans : « Being a *gentlewoman* all the time is cold and comfortless, and leaves you too uninformed, too much out in the dark, for satisfaction either as a novelist or as a woman. »³⁴⁶

Même si Flora Poste n'est pas une romancière professionnelle, son attitude ambivalente, oscillant entre bienséance et indiscretion, est partagée par la romancière de profession Catherine Grey,

³⁴¹ *Ibid.*, 3.

³⁴² *Ibid.*, 113-114.

³⁴³ Stella Gibbons, *Cold Comfort Farm*, 1932, (London : Penguin Books, 2011), 232.

³⁴⁴ *Ibid.*, 21.

³⁴⁵ Maugham, *Cakes and Ale*, 104.

³⁴⁶ Rose Macaulay, *Staying with Relations*, 1930, (London : Collins, 1969), 154.

qui se qualifie elle-même comme une « *gentlewoman* »³⁴⁷ dans le roman *Staying with Relations* (1930) de Rose Macaulay.

Le premier chapitre intitulé « *Being Invited* » est un chapitre introductif présentant la protagoniste Catherine Grey et expliquant les raisons de sa présence au Guatemala. Catherine Grey est une romancière anglaise âgée de 27 ans, ayant publié trois romans, le dernier en date étant en attente de publication. Elle vit dans un appartement à Londres après avoir vécu à Much Potton dans le South Devonshire, auprès de son père qui en est le vicaire. Sa mère était américaine, originaire de Philadelphie. A la fin du mois de novembre d'une année qui n'est pas précisée, mais qui semble située entre la fin des années 1920 et le début des années 1930, elle participe à un *lecture tour* en Amérique durant lequel elle donne une conférence littéraire (sur le thème « *Creation of Character in Fiction* »), puis elle reçoit au début du mois de décembre une lettre de sa tante Belle Cradock, veuve d'un magnat du pétrole de l'Iowa qui était le propriétaire de l'Hacienda del Capitan, un ancien palais maya situé au beau milieu d'une forêt du Guatemala. Elle y séjourne désormais avec son second mari, Sir Richmond Cradock, un juge anglais versé dans l'archéologie, et invite Catherine Grey à venir y séjourner du fait de sa proximité géographique en Amérique. En acceptant cette invitation, Catherine Grey devient ainsi l'invitée des huit membres de la famille Cradock, comprenant sa tante Belle Cradock, Sir Richmond Cradock (dit Oncle Dickie) et ses enfants Claudia, Benet, Julia (une aspirante romancière de 21 ans) et Meg (une petite fille), ainsi que la belle Isie, mariée à l'architecte Adrian Rickaby (âgé de 35 ans et vétéran de la Première Guerre mondiale ; Adrian Rickaby et Claudia Cradock sont désignés comme appartenant à la *Lost Generation*).

Durant le séjour de Catherine Grey à l'Hacienda del Capitan, Isie Rickaby disparaît après être partie précipitamment dans la forêt à cheval. Benet Cradock et Mr. Piper, l'intendant en charge des plantations du domaine des Cradock, partent en vain à sa recherche, car elle est retenue prisonnière dans un temple maya. Elle a été enlevée par des hommes à la solde de Mr. Phipps, le voisin des Cradock. Sans dévoiler son implication dans l'enlèvement, il fait savoir aux Cradock qu'Isie sera libérée en échange d'une rançon, qui consiste en un trésor maya caché dans l'Hacienda del Capitan. Or, Mr. Phipps sait déjà que le trésor a déjà été découvert par la petite Meg Cradock, qu'il a surprise un jour en train de jouer avec les bijoux en or et en pierres précieuses du trésor. Dès lors, il ne fait part à personne de sa découverte, afin de mettre au point un plan pour voler le trésor : il fomente l'enlèvement d'Isie, puis veut se faire passer pour son sauveur, en étant celui qui donnera la rançon aux ravisseurs. Il demande pour cela à ce qu'on lui confie le trésor afin de le donner aux ravisseurs d'Isie dans la forêt, alors qu'il n'y a jamais eu de rançon, et qu'il veut en réalité s'enfuir avec le trésor. Mr. Piper finit par surprendre Mr. Phipps chez lui, au lieu d'être parti au secours d'Isie, et il le reconnaît

³⁴⁷ *Ibid.*, 154.

comme étant le fugitif américain « Billy the Banker ». Démasqué, Billy the Banker s'enfuit avec le trésor, ce qui va occasionner une course-poursuite impliquant Catherine Grey, Benet et Julia Cradock. Finalement, les employés de Mr. Piper retrouvent Isie et la ramènent à l'Hacienda del Capitan, bien avant le retour de Sir Richmond, Claudia, Benet et Adrian, alors partis à sa recherche.

A la fin du mois de février, Claudia part en Europe tandis que les Cradock et Catherine longent la côte mexicaine à bord d'un paquebot où ils tombent sur Billy the Banker, qui prétend cette fois être un certain Mr. Van Tilden, sans pour autant parvenir à les duper. Il se sauve alors du paquebot à l'aube, et est poursuivi par Catherine, Benet et Julia, mais ils perdent sa trace car ils sont bloqués à la douane, contrairement à Billy the Banker qui possède une autorisation pour se rendre à Mexico. En attendant le prochain bateau pour se rendre à Mexico, Catherine, Benet et Julia séjournent ensuite dans un hôtel à San José, mais Julia part seule en bateau à la poursuite de Billy the Banker, sans prévenir Catherine et Benet. Ces derniers retrouvent plus tard Julia à La Paz, où elle a rencontré Mr. Buck James, un Californien de Santa Barbara âgé de 29 ans et effectuant un *road trip*. Il accepte de les aider à poursuivre Billy the Banker en voiture, mais ils tombent en panne à seulement une trentaine de kilomètres de La Paz. Une fois la panne réparée, ils reprennent leur course-poursuite effrénée, au grand regret de Mr. James, qui voudrait profiter d'une escapade romantique avec Julia, et au grand agacement de Catherine, qui se sent prise en otage. Ils retrouvent finalement Billy the Banker dans un ranch, mais ce dernier continue à mentir sur son identité. Au bout de cinq jours de cohabitation au ranch, Billy the Banker s'échappe une nouvelle fois, et Catherine s'en réjouit car elle y voit l'occasion de mettre fin à la course-poursuite infernale, et ainsi pouvoir enfin passer à autre chose. Il n'est plus question de Billy the Banker ensuite.

Au dernier chapitre, ils prennent un bateau à vapeur au port de Puerto San Quintín pour se rendre à San Diego, où la voiture de Mr. James est également rapatriée. De nouveau réunis, Catherine, Benet, Isie et Adrian se rendent sur une plage de Santa Barbara, tandis que Julia accompagne pour sa part Mr. James chez ses parents à Santa Barbara. Catherine veut retourner en Europe avec Benet, mais Isie veut qu'elle reste leur invitée à Santa Barbara. A la fin du roman, Benet et Catherine s'apprêtent à prendre le train pour retourner en Angleterre et, à sa grande surprise, Catherine apprend que Benet a pour projet de se lancer dans la vente de savon.

A première vue, le roman *Staying with Relations* présente une intrigue rocambolesque, faite de chasses au trésor et de courses-poursuites effrénées. Or, il l'avère que les éléments lui donnant une dimension divertissante sont en même temps ceux qui se prêtent à une double lecture métalittéraire, car le motif de la chasse au trésor constitue une mise en scène de la déformation professionnelle de la romancière Catherine Grey, qui consiste à réduire les Cradock à des types littéraires.

La nuit du jour de son arrivée chez les Cradock, Catherine Grey est au lit et pense à ses hôtes

comme s'il s'agissait de personnages de fiction, comme le suggère le fait qu'elle déduit la personnalité de ses hôtes en fonction de leur attitude durant la journée : « Let me see, thought Catherine to calm herself, there are eight persons, and each quite different from the rest. She began to tell herself one of those domestic stories about large families and their different characters with which she had sent herself to sleep as a child. There is Aunt Belle, she thought ; she is quick and kind and practical. [...] How interesting people are, all so like themselves, and all different from one another. I could put them all on paper, right away... »³⁴⁸ La manie de Catherine Grey, qui consiste à réduire autrui à un type littéraire, est dépeinte comme une déformation professionnelle pouvant avoir des conséquences négatives lorsqu'elle conduit à faire des erreurs de jugement, comme l'indique Harvey Curtis Webster en définissant le roman en ces termes : « it is most deeply concerned with the impossibility of typing human beings and the dangerous ways novelists have of doing so ». ³⁴⁹ Par exemple, Catherine Grey est persuadée que Claudia Cradock est l'incarnation du type littéraire de la femme célibataire, mais il s'avère que cette dernière est à l'opposé de l'image qu'elle renvoie, car elle entretient une relation secrète avec un homme veuf et père de famille nombreuse. Elle tombe alors des nues quand on contredit ses certitudes relatives à Claudia Cradock : « "It's odd," Catherine commented. "Claudia seems not like a lover. She seems as if all that would bore her. The celibate type : aloof, remote and detached. A spinster." »³⁵⁰

Harvey Curtis Webster indique que sous des abords divertissants, le roman *Staying with Relations* véhicule l'idée qu'il est impossible de catégoriser un individu : « Certainly the novel "proves" entertainingly that "there are no types, no groups," a conviction Rose Macaulay had had always, but had put too rarely into practice in her fiction. »³⁵¹ Dans cette expression, il reprend les propos, cités entre guillemets, de l'architecte Adrian Rickaby, lorsque ce dernier confronte Catherine Grey en lui reprochant sa déformation professionnelle, dans le dernier chapitre du roman : « "You call everyone a type. That's where you're hopelessly out. There are no types, and no groups. Only a haphazard crowd of eccentrics, each other than the next. We can't even understand or classify ourselves and our own reactions, let alone anyone else's... Well, it doesn't matter." »³⁵² Harvey Curtis Webster indique que le roman *Staying with Relations* traite de manière divertissante (« entertainingly ») un sujet littéraire, qui est la déformation professionnelle d'une romancière ; or, il s'agit ici de démontrer que ce roman est métalittéraire, car les éléments lui conférant sa dimension divertissante sont en même temps ceux qui se prêtent à une double lecture métalittéraire. Ainsi, le

³⁴⁸ *Ibid.*, 49.

³⁴⁹ Harvey Curtis Webster, *After the Trauma : Representative British Novelists Since 1920* (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 1970), 23.

³⁵⁰ Rose Macaulay, *Staying with Relations*, *op. cit.*, 158.

³⁵¹ Webster, 23.

³⁵² Rose Macaulay, *Staying with Relations*, *op. cit.*, 311.

motif de la chasse au trésor confère une dimension divertissante au roman car il induit du suspense et de l'aventure, mais il constitue également une mise en scène de la déformation professionnelle de la romancière Catherine Grey, qui consiste à réduire les Cradock à des types littéraires.

L'idée selon laquelle le motif de la chasse au trésor constitue une mise en scène métalittéraire de la quête, menée par Catherine Grey, du type littéraire cernant parfaitement la personnalité d'un individu, est suggérée par le fait que le roman repose sur l'idée que les apparences sont trompeuses, que l'apparence extérieure des choses et des individus cache leur véritable nature, cette dernière étant si difficile à cerner qu'elle est assimilée à un trésor caché et difficile à trouver. Ainsi, telle une chasseuse de trésor à la recherche d'un trésor caché, Catherine Grey veut cerner la véritable nature d'autrui, et lui assigner un type qui correspond à sa véritable nature.

Dans le contexte de la fausse demande de rançon, où il est demandé aux Cradock de livrer le trésor maya en échange de la libération d'Isie Rickaby, un extrait du chapitre 12, intitulé « Finding Treasure », décrit Julia Cradock et Catherine Grey en pleine chasse au trésor, mais leurs motivations sont différentes. Ainsi, Julia Cradock se livre à une chasse au trésor concrète, car elle sonde le dallage de la terrasse de l'Hacienda dans l'espoir de retrouver le trésor maya caché dans le sol, tandis que Catherine Grey, qui l'observe, opère une chasse au trésor métaphorique car, même si elle sonde à coup de marteau les murs de l'Hacienda en quête du trésor maya, elle entreprend surtout de sonder une autre sorte de trésor, qui est la véritable nature de Julia Cradock, cachée dans les recoins de son esprit :

Less discouraging was the task of the treasure-seekers, for those who seek treasure are ever full of hope, seeing in every crack a possible hiding-place, in every stone and panel something which may be induced to more and to reveal a yawning cavity gold-stuffed, like the hole in a tooth. [...] [Catherine Grey] bathed in a warm dream that had no part in life, standing on the shadowed terrace and tapping its walls as if she had been a diviner, with Julia kneeling not far off and rapping on the pink-washed slaps of the terrace pavement.

Glancing now and then at that slim, crouching form, so intent upon its task, Catherine wondered what was in the little creature's mind, what load of conscience and of self-reproach weighed down the sleek, ash-blonde head, that bent from a slim neck like a smooth yellow fruit from its stalk.³⁵³

Le fait que Catherine Grey perçoit la tête de Julia Cradock comme un fruit jaune (« a smooth yellow fruit ») indique qu'elle considère cette tête comme la cachette d'un trésor, en l'occurrence une cachette hermétique renfermant la véritable nature de Julia Cradock, et la dissimulant à l'abri des regards. En effet, de par leur couleur similaire et leur dimension hermétique, le fruit jaune fait écho à la cavité remplie d'or (« a yawning cavity gold-stuffed »), qui sont deux images figurant la cachette d'un trésor, qui s'avère être la véritable nature de Julia Cradock. Quand Catherine Grey est ici dépeinte en train

³⁵³ *Ibid.*, 151.

d'essayer de cerner la véritable nature de Julia Cradock, elle est aussi montrée en plein travail de romancière cherchant à lui assigner un type littéraire, pour la transposer en personnage de fiction.

Aussi, les erreurs de jugement de Catherine Grey sont évoquées dans des passages où le fait de réduire autrui à un type littéraire revient moins à dévoiler sa véritable nature, qu'à la dissimuler derrière une étiquette stéréotypée. Le masque des apparences d'un individu a pour équivalent le type littéraire, le masque et le type littéraire étant au sens figuré des « façades » auxquelles font écho de véritables façades, prenant la forme des murs plâtrés du temple maya sur les ruines duquel l'Hacienda del Capitan a été érigée. En effet, au chapitre 4, intitulé « Seeing the Villa », Sir Richmond Cradock fait part à Catherine Grey de la découverte qu'il a faite durant ses fouilles archéologiques dans la cave de l'Hacienda, en lui montrant que les murs de cette cave sont des palimpsestes muraux, dans le sens où ces murs cachent derrière une couche de plâtre des glyphes mayas gravés. Dans le passage suivant, il établit un parallèle entre, d'une part, sa découverte du palimpseste mural que constitue le plâtrage des glyphes mayas muraux, et, d'autre part, sa découverte d'un palimpseste textuel, qui s'avère être une hagiographie de Saint Jérôme datant du X^e siècle, recouvrant ce qui semble être un fragment d'une copie d'un livre perdu de Quintilien : « 'An extraordinary wealth of detailed decoration in the carving, you'll notice, and only half uncovered still. Remarkable inscriptions. I am having moulds taken of them. You see the way in which the monks plastered the carving over. The usual passion for concealments ; a strange impulse to cover a beautiful thing with a less beautiful. You know the way in which they used to erase classical literature and use the parchment for writing lives of the saints. [...] ;' ». ³⁵⁴

La dissimulation des gravures mayas avec du plâtre représente métaphoriquement la dissimulation de la véritable nature d'un individu derrière le masque des apparences. Cette métaphore des murs plâtrés se double d'une autre métaphore où, cette fois, les personnages réduits à un type littéraire sont assimilés aux statues de saints en plâtre que les Cradock ont placées dans la chapelle souterraine de l'Hacienda, afin de la décorer. Avant que Sir Richmond Cradock montre la cave de l'Hacienda à Catherine, les enfants Cradock lui font visiter la chapelle souterraine de l'Hacienda, qu'ils ont décorée dans un style rococo bavarois du XVIII^e siècle, inspiré du décor intérieur de l'Opéra des Margraves (1748) à Bayreuth, conçu par Giuseppe et Carlo Bibiena : « They had brightened it by adding two galleries like opera boxes on either side of the church, and filling them with male and female plaster saints of the most gentlemanly and lady-like appearance imaginable, apparently engaged in animated conversation, elegant adoration, or amiable interest in their surroundings. [...] They [...] gave to the little church the incongruous yet delightful quality of a Bibbiena opera

³⁵⁴ *Ibid.*, 62.

house. »³⁵⁵ Outre la chapelle, l'Hacienda dans son ensemble se caractérise par un style architectural composite et anachronique, où se côtoient le style maya et le style rococo bavarois du XVIII^e siècle, de sorte que l'Hacienda constitue une forme de palimpseste architectural : « [Rose Macaulay's] sense of the many layers of time being caught in the architectural styles of ruins, [...] has been detectable in the imagery of *Staying with Relations* »³⁵⁶ (au même titre que Rose Macaulay perçoit les ruines de la ville de Troie comme un palimpseste, dans l'essai *Pleasure of Ruins* publié en 1953 : « This is Macaulay's version of the modernist palimpsests seen in *The Waste Land*, *Ulysses*, and *The Cantos*, but Macaulay's palimpsest is effortlessly accommodated within the confines of middlebrow fiction. »³⁵⁷).

Le décor d'opéra rococo de la chapelle, où les statues de saints sont placées dans des loges d'opéra, désacralise ainsi le lieu saint qu'est la chapelle, et donne aux statues de saints une posture mondaine contraire à l'attitude austère traditionnellement attribuée aux saints. En effet, les saints et les saintes sont ici désignés respectivement comme des gentlemen et des ladies venus se divertir à l'opéra, et ils constituent un décor mondain au sein duquel les enfants Cradock, Adrian Rickaby et Catherine Grey s'intègrent lorsqu'ils se mettent à danser dans la chapelle, comme s'il s'agissait d'une salle de bal : « They turned on a gramophone and danced. Indeed, the floor seemed to exist for that purpose only, so smooth and resilient it was beneath their feet. As she trotted round the room in the arms of Adrian, Catherine felt again the comic strangeness of this handful of modern western persons tripping with their ordered steps to mechanical music round a rococo ballroom erected on a Spanish monastery, on an Indian palace, in the heart of primeval forests. »³⁵⁸

En dansant parmi les statues de saints en plâtre, les enfants Cradock, Adrian Rickaby et Catherine Grey sont comme assimilés à ces statues. C'est tout particulièrement le cas de Catherine Grey car, à l'instar des statues désignées comme des gentlemen et des ladies, elle se caractérise par son comportement irréprochable de « gentlewoman »³⁵⁹ (« she's really always the lady »³⁶⁰), qui va de pair avec son statut d'invitée parfaite (« a good guest »³⁶¹, « the perfect guest »³⁶², « a very pleasant visitor »³⁶³, « the soul of tact »³⁶⁴). Son comportement irréprochable de gentlewoman et d'invitée parfaite lui vaut ainsi d'être perçue comme une « sainte » au sens figuré du terme, mais aussi d'être assimilée au saint Jérôme de Stridon, dit Saint Jérôme, à qui est consacrée l'hagiographie figurant sur

³⁵⁵ *Ibid.*, 58.

³⁵⁶ Alice Crawford, *Paradise Pursued : The Novels of Rose Macaulay* (Madison ; Teaneck : Fairleigh Dickinson UP. London : Associated University Presses, 1995), 141.

³⁵⁷ *Ibid.* 152.

³⁵⁸ Rose Macaulay, *Staying with Relations*, *op. cit.*, 43.

³⁵⁹ *Ibid.*, 154.

³⁶⁰ *Ibid.*, 316.

³⁶¹ *Ibid.*, 53.

³⁶² *Ibid.*, 57.

³⁶³ *Ibid.*, 88.

³⁶⁴ *Ibid.*, 212.

le palimpseste découvert par Sir Richmond Cradock.³⁶⁵ En effet, Catherine Grey est assimilée à la figure ascétique de Saint Jérôme car, au dernier chapitre, elle est soumise à une épreuve de mortification qui s'avère être une réécriture du sujet iconographique chrétien de la pénitence au désert de Saint Jérôme. Alors qu'ils se trouvent sur la plage de Santa Barbara en Californie, Adrian Rickaby reproche à Catherine Grey de ne pas être aussi irréprochable qu'elle en a l'air, car il décèle chez elle une tendance à se montrer indiscrete, quand elle sonde autrui pour mieux lui assigner un type littéraire. Face à cette critique qui la perce à jour, la romancière éprouve un embarras tel qu'elle verse une larme de mortification qui tombe sur le sable brûlant de la plage, ce qui rappelle le sable brûlant du désert où Saint Jérôme fait pénitence :

Adrian was watching her, having turned his mocking eyes from the ocean to her face.

[...]

"Oh, damn, what do you pry on us like this ? Haven't you affairs of your own to attend to ? I could pry into them, I suppose, and worm them out of you, but I don't want to, I don't want to know them. Leave ours alone, then."

[...]

"I'm sorry, too," said Catherine, her voice trembling with hurt and affront, "if I have seemed to pry. It's not deliberate, I assure you. And I didn't ask you to tell me anything."

A tear of mortification dropped from her eye and dented the hot sand with a dark spot. Adrian, observing it, marked that though she presented such a calm, controlled exterior, she was not calm or controlled at all, but as upset and weak as anyone else. No doubt her soul was a seething storm of hysterical passions, like everyone else's.³⁶⁶

Un rapprochement est établi entre la larme de mortification versée par Catherine Grey en signe d'embarras, et la mortification à connotation religieuse que s'inflige Saint Jérôme dans le désert, de manière à mettre en parallèle le comportement de « sainte » de Catherine Grey, et l'ascétisme de Saint Jérôme. L'ascèse, induisant de réprimer ses passions, est dépeinte comme une forme de dissimulation des passions derrière un masque de vertu ; aussi, Catherine Grey est une figure ambivalente qui est à la fois mortifiée quand elle est démasquée, et qui se mortifie elle-même quand elle adopte un masque lisse d'invitée parfaite dissimulant ses passions et ses travers. Ainsi, comme Saint Jérôme réprimant ses passions en faisant pénitence dans le désert, Catherine Grey cache ses passions derrière une apparence de « sainte » exemplaire et irréprochable. Elle nie le fait d'être volontairement indiscrete envers autrui (« "I'm sorry," too, said Catherine, her voice trembling with hurt and affront, "if I have seemed to pry. It's not deliberate, I assure you. And I didn't ask you to tell me anything."), mais il s'avère que sa véritable nature est aux antipodes de son image de « sainte » : « Unexpected truths, too, are discovered about the heroine herself. The organized Miss Grey, who has presented such a calm, controlled exterior, is found to be an inveterate gambler who has left England to escape her

³⁶⁵ *Ibid.*, 164.

³⁶⁶ *Ibid.*, 314-315.

debts and who is surprisingly sensitive to criticism. »³⁶⁷ Au chapitre 4, dans la scène où Catherine Grey danse dans la chapelle, elle apparaît donc comme l'une des statues de saintes en plâtre étant des ladies, car elle apparaît elle-même comme une gentlewoman se comportant comme une « sainte ». Dès lors, cet épisode constitue une mise en scène actualisant l'attitude qu'elle déploie tout au long du roman, quand elle se mortifie en se faisant passer pour une gentlewoman auprès de ses hôtes.

Le roman *Staying with Relations* est donc comparable à un palimpseste, car son intrigue constituée d'épisodes divertissants, comme par exemple la chasse au trésor, cache une dimension métalittéraire sous-jacente. Le palimpseste mural que constitue le plâtrage des glyphes mayas muraux ; le palimpseste textuel où des écrits de Quintilien sont recouverts par une hagiographie ayant pour sujet Saint Jérôme, qui est l'incarnation de la mortification en tant que répression, et donc recouvrement, des passions ; le type littéraire en tant que palimpseste recouvrant la véritable nature d'un individu : ces trois types de palimpsestes sont évoqués pour faire écho à la romancière Catherine Grey en tant que palimpseste vivant, quand son masque de gentlewoman irréprochable, dénué d'aspérités au point de ressembler à un masque de plâtre, dissimule une déformation professionnelle qui la pousse à assigner un type littéraire à autrui. Or, elle finit par comprendre que son masque de gentlewoman peut nuire à son activité de romancière, car le tact et la discrétion requis chez une gentlewoman empêchent les investigations de la nature humaine menées par les écrivains, et induisant de faire preuve d'indiscrétion envers la vie privée d'autrui.

Comme le souligne Elizabeth Bowen dans son essai « Introduction to *Staying with Relations*, by Rose Macaulay », Rose Macaulay dépeint sa romancière Catherine Grey comme l'héritière de Catherine Morland, l'héroïne du roman *Northanger Abbey* (1817) de Jane Austen :

A character comedy, it springs surprises at every turn. Nobody, or almost nobody, in the cast is, it transpires, what he or she had appeared to be. Nothing, it proves, can be so deceptive – or at least, so misleading – as human beings. But if we are bamboozled, so is our heroine. Catherine Grey, though by ten years senior to *Northanger Abbey's* Catherine Morland, goes no less wildly astray in her suppositions. Catherine Grey is a novelist (now on holiday) with an occupational passion for "typing" people ; through her eyes we see the nest of little-known relatives with whom she arrives to stay ; with her misapprehensions we are to become entangled – to an extent which could be ideal in a detective story.³⁶⁸

Ces deux héroïnes anglaises portant le même prénom partagent plusieurs points communs. D'une part, Catherine Morland, âgée de 17 ans, est la fille d'un révérend, et elle est une invitée à deux occasions (dans le premier volume, elle est invitée à séjourner à Bath par les Allen, puis, dans le second volume,

³⁶⁷ Crawford, 107.

³⁶⁸ Elizabeth Bowen, « Introduction to *Staying with Relations*, by Rose Macaulay », *People, Places, Things : Essays by Elizabeth Bowen* (Edinburgh : Edinburgh UP, 2008), 284.

elle est invitée à séjourner à Northanger Abbey par le Général Tilney). D'autre part, Catherine Grey, âgée de 27 ans, est la fille d'un vicaire, et elle est invitée par sa tante Belle Cradock à séjourner auprès d'elle et de sa famille dans leur Hacienda del Capitan, installée sur les ruines d'un ancien palais maya situé au beau milieu d'une forêt du Guatemala.

Aussi, Catherine Grey est assimilée à Catherine Morland, alors que cette dernière n'est pas une romancière de profession, car elles sont toutes deux des invitées qui se montrent impolies envers leurs hôtes en voulant leur assigner un type littéraire, car cette ambition induit de faire preuve d'indiscrétion, ce qui est en contradiction avec la bienséance requise chez une invitée. En effet, au dernier chapitre du roman *Staying with Relations*, Adrian Rickaby reproche à Catherine Grey son indiscrétion vis-à-vis de ses hôtes les Cradock, tout comme au chapitre 9 du second volume du roman *Northanger Abbey*, Henry Tilney sermonne Catherine Morland car elle a tendance à appréhender la réalité par le prisme de ses lectures gothiques lors de son séjour chez le Général Tilney à Northanger Abbey ; ainsi, croyant que son hôte le Général Tilney a tué son épouse, elle le catégorise comme une sorte de Montoni, qui est le « méchant » (« villain ») du roman gothique *The Mysteries of Udolpho* d'Ann Radcliffe (1794).³⁶⁹

Les Cradock, qui sont les hôtes de Catherine Grey, désignent cette dernière comme une invitée parfaite à maintes reprises (« a good guest »³⁷⁰, « the perfect guest »³⁷¹, « a very pleasant visitor »³⁷²), car elle se comporte comme une gentlewoman en faisant preuve de discrétion vis-à-vis de leur vie privée (« the soul of tact »³⁷³) et en n'abordant pas les sujets qui fâchent afin de préserver une bonne entente (« refrained from such a discussion »³⁷⁴, « a very soothing person »³⁷⁵). Or, l'extrait suivant montre que Catherine Grey finit par comprendre qu'il est difficile pour un écrivain qui est invité de faire preuve de bienséance envers ses hôtes, quand son objectif est de les analyser : « Catherine thought that she would stop being a gentlewoman for a time, till she had learnt more about this affair of Isie and her troubles. Being a gentlewoman all the time is cold and comfortless, and leaves you too uninformed, too much out in the dark, for satisfaction either as a novelist or as a woman. »³⁷⁶ Cette prise de conscience où Catherine Grey envisage de ne plus se conduire en gentlewoman advient au chapitre 11, quand elle comprend que faire preuve de discrétion l'empêche de deviner par elle-même les raisons qui ont poussé Isie Rickaby à quitter précipitamment l'Hacienda del Capitan pour s'enfuir

³⁶⁹ Richard Gill, Susan Gregory, *Mastering the Novels of Jane Austen* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2003), 23.

³⁷⁰ Macaulay, *Staying with Relations*, 53.

³⁷¹ *Ibid.*, 57.

³⁷² *Ibid.*, 88.

³⁷³ *Ibid.*, 212.

³⁷⁴ *Ibid.*, 63.

³⁷⁵ *Ibid.*, 221.

³⁷⁶ *Ibid.*, 154.

à cheval dans la forêt. L'extrait analysé précédemment, où Julia Cradock cherche le trésor maya avec l'aide de Catherine Grey, qui cherche en même temps à sonder la véritable nature de Julia Cradock, se prolonge sous la forme d'une discussion au cours de laquelle Catherine Grey questionne Julia Cradock afin de sonder cette fois les véritables raisons de la fuite d'Isie Rickaby. Julia Cradock lui apprend alors qu'Isie Rickaby s'est enfuie après avoir fait une scène de jalousie à son mari Adrian Rickaby, qui a entretenu par le passé une relation amoureuse avec Claudia Cradock. Or, le rôle joué par Claudia dans la fuite d'Isie va à l'encontre de l'image d'éternelle célibataire que Catherine Grey lui a attribuée, si bien que Catherine Grey prend conscience de son erreur de jugement : « Catherine, in her surprise at listening to this drama, so different as to one important member of the cast from that which she had imagined, had forgotten to look for treasure and had ceased to tap the wall. »³⁷⁷ Alors qu'Adrian Rickaby lui reproche sa duplicité, elle attribue son erreur de jugement à un manque d'information dû au fait qu'elle ne s'est pas montrée assez indiscreète envers la vie privée de ses hôtes : « Being a gentlewoman all the time is cold and comfortless, and leaves you too uninformed, too much out in the dark, for satisfaction either as a novelist or as a woman. »³⁷⁸

Ce roman est centré sur le statut d'invitée d'une romancière, et sur les conséquences de son métier sur son comportement vis-à-vis de ses hôtes. Il exprime l'idée selon laquelle l'écriture est compromise par le respect des règles de la bienséance, mais favorisée par une attitude indiscreète.

La même idée est véhiculée d'une manière assez similaire dans un autre roman *middlebrow* qui est *Challenge to Clarissa* (1931), d'E. M. Delafield. Il présente des similitudes avec le roman *Staying with Relations*, car il a pour personnage la romancière à succès Olivia King, qui se voit reprocher son comportement respectueux de la bienséance, sous prétexte qu'il compromettrait son écriture. Tout comme dans le roman *Staying with Relations*, où l'affiliation de Catherine Grey avec une héroïne de Jane Austen permet d'appréhender la déformation professionnelle de Catherine Grey, le roman *Challenge to Clarissa* s'appuie sur les tempéraments opposés d'autres héroïnes de Jane Austen, les sœurs Dashwood du roman *Sense and Sensibility* (1811), pour mettre en scène le fait que l'aspirante romancière Elinor Fish, rappelant l'exaltée Marianne Dashwood, reproche à la romancière professionnelle Olivia King, assimilée à la raisonnable Elinor Dashwood, d'écrire des romans aussi policés que son comportement en société.

Dans l'ouvrage *The Heirs of Jane Austen : Twentieth-Century Writers of the Comedy of Manners* (1996), Rachel R. Mather souligne l'influence de l'œuvre de Jane Austen sur les journaux intimes fictionnels constituant la série *The Diary of a Provincial Lady* (1931-1940) d'E. M. Delafield. Certains romans d'E. M. Delafield sont également des réactualisations de romans de Jane Austen,

³⁷⁷ *Ibid.*, 158.

³⁷⁸ *Ibid.*, 154.

comme l'indique Katie Trumpener dans le chapitre « The Virago Jane Austen », issu de l'ouvrage *Janeites : Austen's Disciples and Devotees* (2000). Katie Trumpener y explique que le roman *middlebrow* *The Optimist* d'E. M. Delafield, publié en 1922, est une version modernisée du roman *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen, transposant certains éléments de ce roman après la Première Guerre mondiale.³⁷⁹ Il est question ici de démontrer que le roman *middlebrow* *Challenge to Clarissa* d'E. M. Delafield, publié en 1931, peut faire l'objet d'une analyse similaire, car il s'agit d'une version modernisée du roman *Sense and Sensibility* de Jane Austen, et notamment de ses caractéristiques en tant que *comedy of manners*.

Le début du roman *Challenge to Clarissa* d'E. M. Delafield est centré sur la situation matrimoniale de Clarissa Fitzmaurice, qui est le personnage mentionné dans le titre du roman. Clarissa Fitzmaurice est la jeune et riche veuve de Ralph Marley, qui est mort à la guerre. Désormais remariée à Reggie Fitzmaurice, elle refuse le mariage entre son fils Lucien Marley et sa belle-fille Sophie Fitzmaurice, née de l'union entre Reggie Fitzmaurice et Aldegonde, fille de la Princesse de Candi-Laquerrière. Ce refus engendre indirectement l'implication de la romancière Miss Olivia King et de l'aspirante écrivaine Miss Elinor Fish, mentionnées pour la première fois au chapitre 5 intitulé « Anarajapurah », en référence au nom de la maison, située dans un village du Somerset, que la Princesse de Candi-Laquerrière loue suite à un voyage en France pour y séjourner en compagnie de sa fille Alberta et de son employé Cliffe Montgomery. Olivia King et Elinor Fish habitent en collocation dans le cottage d'Elinor Fish nommé 'Crow Hill', situé à mi-chemin entre la maison Anarajapurah et la maison dont Harry King, le frère d'Olivia King, est le locataire ; leur cottage est également situé non loin de Mardale, la maison de campagne de Clarissa Fitzmaurice, où Sophie Fitzmaurice et Lucien Marley viennent passer leurs vacances. Elinor Fish pressent que la venue de la Princesse de Candi-Laquerrière à Anarajapurah au moment où Sophie Fitzmaurice séjourne à Mardale n'est pas fortuite, et qu'elle pourrait trahir un lien de parenté entre les deux femmes. Elle se met alors en tête d'enquêter à ce sujet.

Elinor Fish veut à tout prix se rendre chez la Princesse de Candi-Laquerrière, si bien qu'elle s'y invite, accompagnée d'Olivia King. Durant cette rencontre, la Princesse de Candi-Laquerrière discute avec Olivia King de ses romans. Puis, Elinor Fish et Olivia King se rendent chez Harry King, qui leur confirme que la Princesse de Candi-Laquerrière est bien la grand-mère de Sophie Fitzmaurice. Enfin, Elinor Fish et Olivia King dînent à Mardale avec Lucien Mardale et Sophie Fitzmaurice, qui a rompu ses fiançailles, orchestrées par Clarissa Fitzmaurice, avec Lord Clutterthorpe. Le titre *Challenge to Clarissa* renvoie au fait que la Princesse de Candi-Laquerrière et

³⁷⁹ Trumpener, 154-156.

Elinor Fish unissent leurs efforts pour permettre le mariage de Lucien Marley et Sophie Fitzmaurice, et donc contrecarrer les plans de Clarissa Fitzmaurice, qui a orchestré les fiançailles de Sophie avec Lord Clutterthorpe, puis voulu envoyer Sophie en Écosse pour l'éloigner de Lucien. Au chapitre 17, la Princesse de Candi-Laquerrière, qui héberge à Anarajapurah le violoniste professionnel franco-roumain Raoul Radow (alors en convalescence après avoir souffert d'une faiblesse cardiaque alors qu'il était en visite à Mardale), réunit auprès d'elle Raoul Radow, Cliffe Montgomery, Elinor Fish et Olivia King lors d'un « conseil de guerre » afin d'élaborer un plan pour empêcher Clarissa de s'opposer au mariage de Lucien Marley et Sophie Fitzmaurice. Cliffe Montgomery est alors chargé de parler à Reggie Fitzmaurice pour qu'il intervienne en faveur de sa fille Sophie, mais la Princesse de Candi-Laquerrière doit finalement s'en charger elle-même, si bien qu'elle se fait conduire en voiture par Elinor Fish chez Reggie Fitzmaurice pour lui demander de convaincre son épouse Clarissa d'accepter cette union. Après une dispute avec Clarissa, Reggie Fitzmaurice obtient finalement gain de cause. Le dernier chapitre du roman, intitulé « The Party », relate la fête où Elinor Fish réunit à son cottage son voisinage, ainsi que Raoul Radow, revenu exprès pour y assister (le motif de cette fête, envisagée dès le chapitre 17, a évolué depuis, de sorte que la fête devient une célébration : elle doit à l'origine être donnée avant le départ de Raoul Radow, puis elle célèbre finalement les fiançailles de Lucien Mardale et Sophie Fitzmaurice). Le roman s'achève alors que la Princesse de Candi-Laquerrière exprime son intention de voyager en Roumanie en compagnie de ses employés, et ce au grand dam de Cliffe Montgomery, qui se trouve trop âgé pour cette nouvelle expédition mais qui accepte néanmoins d'y prendre part.

Le roman *Challenge to Clarissa*, dont l'intrigue se déroule entre la fin des années 1920 et le début des années 1930, compte 21 chapitres. Miss Olivia King et Miss Elinor Fish n'apparaissent qu'en cours d'intrigue, mais elles jouent un rôle décisif dans son dénouement. Elles sont notamment liées à trois chapitres successifs ayant pour titres des noms d'habitations, dont la leur, et celles occupées par leur voisinage dans le Somerset. Olivia King et Elinor Fish sont ainsi mentionnées pour la première fois au chapitre 5 intitulé « "Anarajapurah" », ce titre étant le nom d'une maison louée par la Princesse de Candi-Laquerrière, leur nouvelle voisine. Puis, elles sont mentionnées une seconde fois au chapitre 6 intitulé « Mardale », ce titre étant le nom de la maison de campagne de la famille Marley-Fitzmaurice. Enfin, elles sont mises en scène pour la première fois au chapitre 7 intitulé « Kingfisher », ce titre désignant en réalité Crow Hill, le cottage où Olivia King et Elinor Fish vivent en colocation. En effet, la lecture du chapitre 6 apprend au lecteur que le titre du chapitre 7, « Kingfisher », est une allusion abrégée au nom « Kingfisher Lodge », que l'épouse du frère de la romancière Olivia King voudrait donner au cottage à la place de son nom actuel, Crow Hill, car il fusionne les patronymes de ses occupantes : « "She always says it ought to be called Kingfisher

Lodge. You see – King and Fish. Rather funny isn't it ?" »³⁸⁰ En effet, le jeu de mot à l'origine du nom « Kingfisher Lodge » est une collocation d'ordre linguistique où la fusion des patronymes King et Fish donne le nom composé anglais « *kingfisher* », soit un martin-pêcheur en français. Si le cottage s'appelait « Kingfisher Lodge », il pourrait donc être assimilé à un nid de martins-pêcheurs. Le titre du chapitre 7, « Kingfisher », est donc un nom de cottage qui véhicule l'idée que ses deux locataires forment un binôme, tel que celui formé par les sœurs Elinor et Marianne Dashwood à Barton Cottage (Devon), dans le roman *Sense and Sensibility*. Le binôme formé par Elinor Fish et Olivia King est en effet une référence parodique à l'antagonisme des sœurs Dashwood, le romantisme échevelé de Marianne (l'incarnation du sentiment, « *sensibility* ») ayant pour contrepoint la sagesse d'Elinor (l'incarnation de la raison, « *sense* »), tout le sel de cette transposition résidant dans le fait que Miss Elinor Fish porte le prénom de la sœur Dashwood la plus raisonnable, alors qu'elle a tout d'une « Marianne » fantasque. De plus, au lieu de faire preuve de sagesse, la presque soixantenaire Miss Elinor Fish partage le tempérament exalté de la plus jeune sœur Dashwood.

Ce roman met en scène la confrontation de deux conceptions de la littérature opposées, à savoir une conception mélodramatique prônée par Elinor Fish, et une conception plus mesurée promue par Olivia King. Leur attitude en société trahit leur conception de la littérature, car l'indiscrétion de Miss Fish fait écho à son goût du mélodrame en littérature, et la manière dont Olivia King tente de tempérer l'impolitesse de Miss Fish tout au long du roman trahit la nature policée des romans qu'elle écrit. Aussi, le roman *Challenge to Clarissa* est comme une incursion dans l'esprit de la romancière E. M. Delafield, qui semble se demander, à travers l'évolution de la romancière Olivia King, si elle pourrait améliorer sa propre production littéraire en lui conférant une dimension plus mélodramatique, telle que celle prônée par Elinor Fish. En effet, Olivia King tente à maintes reprises de tempérer l'indiscrétion de Miss Fish, mais elle finit pourtant par se dépeindre elle-même comme une « rabat-joie » (« But she thought, "I can't always be a prig [...]" »³⁸¹), ce qui suggère qu'elle porte sur elle le même regard critique que Miss Fish lui adresse, notamment quand elle lui reproche d'être incapable de percevoir par elle-même le potentiel romanesque des événements auxquels elle assiste : « "This, really, is a situation that you ought to be able to use in one of your books," said Miss Fish, whom Olivia had never been able to cure of making this suggestion with a great frequency. »³⁸² Elinor Fish a une vision sentimentale de l'intrigue romanesque, car elle considère que les meilleures intrigues de romans sont celles inspirées des événements mélodramatiques de la vie. Aussi, son imagination déjà débordante s'enflamme quand elle apprend la venue de la Princesse de Candi-Laquerrière dans

³⁸⁰ E. M. Delafield, *Challenge to Clarissa*, 1931, (Leipzig : Bernhard Tauchnitz ; Collection of British and American Authors, volume 5040, 1932), 97.

³⁸¹ *Ibid.*, 282.

³⁸² *Ibid.*, 105.

son voisinage, car elle imagine qu'un drame familial se cache derrière le retour de l'étranger inopiné de la Princesse, pour séjourner près de Mardale au moment même où Sophie Fitzmaurice y passe ses vacances. Elinor Fish se met en tête de découvrir si Sophie Fitzmaurice est la petite-fille de la Princesse de Candi-Laquerrière et, pour arriver à ses fins, elle prend une succession d'initiatives d'abord relatées au chapitre 7, puis au chapitre 16 intitulé « Indiscretions of Miss Fish », ce titre explicitant sa tendance à bafouer les règles de la bienséance pour atteindre ses objectifs, à l'instar de Marianne Dashwood bravant les conventions sociales pour vivre au grand jour sa relation avec John Willoughby. Dès lors, Elinor Fish considère que le comportement mesuré d'Olivia King la tient éloignée de cette source d'inspiration inépuisable que constituent les mélodrames de la vie, au point de traiter Olivia King de « lâche », quand cette dernière veut la dissuader de poursuivre ses investigations indiscrettes relatives au secret de famille de la Princesse : « "Coward, coward !" said Miss Fish, slashing at the hedgerow with her walking-stick. "No, no, Olivia ; you can trust me. Surely you know that. I'm interested, passionately interested, *that* I don't deny. But I shall do and say nothing. Simply observe. You, as a writer, must know what a fascinating game it is to watch, and deduce, and infer, and remain entirely guarded and silent. »³⁸³

Olivia King est traitée de « lâche » par Elinor Fish, et finit par se qualifier elle-même de « rabat-joie », ces deux qualificatifs étant des expressions caricaturales du comportement raisonnable d'Elinor Dashwood, qui fait toujours prévaloir la bienséance au mépris de ses sentiments. Elinor Fish s'exprime quant à elle d'une manière grandiloquente rappelant le langage emphatique de Marianne Dashwood, comme en témoigne la mise en parallèle suivante de deux extraits, tirés respectivement des romans *Challenge to Clarissa* et *Sense and Sensibility*, et illustrant la lutte entre l'indiscrétion et la bienséance qui est à l'œuvre dans ces deux romans. Au chapitre 7 du roman *Challenge to Clarissa*, Elinor Fish fait montre d'impolitesse en s'invitant chez la Princesse à Anarajapurah sous prétexte de lui souhaiter la bienvenue, alors qu'il s'agit surtout, au détour de la conversation, d'en apprendre davantage sur les raisons de sa venue et sur ses liens avec Sophie Fitzmaurice. A l'issue de cette visite, Elinor Fish annonce à Olivia King son intention de poursuivre ses investigations, ce qui suscite la désapprobation d'Olivia King car, en confirmant à Elinor Fish le fait que sa curiosité lui « monte à la tête », elle lui reproche son indiscrétion et sa tendance à l'extrapolation : « "I must – I positively *must* – find out how things stand. No, no Olivia, you needn't frown at me. I shall be perfectly diplomatic, perfectly discreet. But it's a situation for a three-volume-novel – you ought to use it yourself. I never can resist real life. It simply goes to my head. " "It does indeed," said Olivia, severely. »³⁸⁴ L'exaltation d'Elinor Fish, et son besoin impérieux de se mêler de la vie privée de la Princesse afin de connaître son secret, s'expriment ici à travers l'usage répété et accentué du modal « *must* », qui est également

³⁸³ *Ibid.*, 113-114.

³⁸⁴ *Ibid.*, 112.

employé par Marianne Dashwood au chapitre 7 du second volume du roman *Sense and Sensibility*, quand elle exprime à sa sœur son besoin impérieux de manifester son désarroi à la face du monde : « '[...] Elinor, Elinor, they who suffer little may be proud and independent as they like – may resist insult, or return mortification – but I cannot. I must feel – I must be wretched – and they are welcome to enjoy the consciousness of it that can.' 'But for my mother's sake and mine' – ». ³⁸⁵ De plus, la manière dont Olivia King tente de tempérer l'enthousiasme d'Elinor Fish rappelle également la manière dont Elinor Dashwood demande ici à Marianne Dashwood de faire bonne figure devant elle et leur mère.

D'une part, Olivia King réproue le mélodrame en littérature, car ce genre repose sur le sensationnalisme et l'expression débridée des sentiments, soit tout ce que réproue la bienséance ; d'autre part, Elinor Fish considère que les romans policés d'Olivia King sont dépourvus d'intérêt car ils témoignent du fait que leur auteure se tient à l'écart de la vie. Aussi, le roman *Challenge to Clarissa* s'applique à dépasser cette dichotomie à travers l'évolution d'Olivia King, qui finit par se montrer plus indulgente envers le tempérament fantasque d'Elinor Fish : « Olivia thought remorsefully how much better-tempered and less recalcitrant under criticism was Elinor than herself. She felt that she was not always sufficiently appreciative of Elinor's good qualities. » ³⁸⁶ Par extension, il semblerait qu'Olivia King envisage également de teinter ses futurs romans d'une touche mélodramatique, sous prétexte que cela les rendrait plus spontanés, et donc meilleurs. Dès lors, tout comme Catherine Grey prenant conscience que l'écriture de ses romans est compromise par le respect des règles de la bienséance, mais favorisée par une attitude indiscrete (« Being a gentlewoman all the time is cold and comfortless, and leaves you too uninformed, too much out in the dark, for satisfaction either as a novelist or as a woman » ³⁸⁷), Olivia King finit elle aussi par se dire que ses romans gagneraient à s'inspirer de la vie, même si cela implique de faire preuve d'indiscrétion en s'inspirant de la vie privée d'autrui. Cette remise en question est évoquée à mots couverts dans le dernier chapitre du roman intitulé « The Party », dans une scène où Olivia King se montre indulgente envers le comportement grossier d'Elinor Fish, dans le contexte d'une fête où la bienséance devrait pourtant prévaloir. Le dernier chapitre du roman relate la fête où Elinor Fish et Olivia King réunissent à leur cottage leur voisinage et le violoniste Raoul Radow, afin de célébrer les fiançailles de Lucien Mardale et Sophie Fitzmaurice ; au moment où les invités prennent congé, et où les deux colocataires les saluent depuis le pas de la porte du cottage, Elinor Fish fait à nouveau preuve d'indiscrétion en commentant la fête d'une voix forte, si bien que ses invités peuvent l'entendre :

³⁸⁵ Jane Austen, *Sense and Sensibility*, 1811, (Oxford : Oxford UP, 2019), 138.

³⁸⁶ E. M. Delafield, *Challenge to Clarissa*, *op. cit.*, 276-277.

³⁸⁷ Macaulay, *Staying with Relations*, 154.

"Never have I known a more successful evening," said Mrs Fish. "It's midnight, and they've only just gone !"

The last of the guests were, in fact, no farther then the garden path, and as the door of the studio was wide open, it seemed to Olivia more than probable that the eminently carrying voice of their triumphant hostess had reached them. But she thought, "I can't always be a prig, and Elinor really has been splendid to-night," and refrained from shutting the door.³⁸⁸

Au lieu de fermer la porte pour empêcher les invités d'entendre les commentaires d'Elinor Fish, Olivia King laisse la porte ouverte, ce qui symbolise sa volonté de s'ouvrir au monde, comme ne cesse de le lui conseiller Elinor Fish, qui l'accuse de faire preuve de lâcheté dans son comportement (« sometimes Olivia [...] had to be told that she was in danger of losing touch with humanity »³⁸⁹) et, par extension, dans l'écriture de ses romans. Se montrer moins « rabat-joie » signifie donc ici se montrer moins stricte sur le respect des règles de la bienséance pour ne pas gâcher la joie d'Elinor Fish, mais aussi envisager d'écrire des romans reflétant la dimension mélodramatique de la vie.

Néanmoins, Olivia King ne veut prendre exemple sur la spontanéité d'Elinor Fish que de manière partielle, car elle dit ne pas pouvoir être tout le temps rabat-joie, mais pas qu'elle ne le sera plus jamais ("I can't always be a prig, [...]," »). Cette nuance induit qu'Olivia King est prête à instiller une part de spontanéité dans son comportement et ses romans policés, mais pas au point de devenir comme Olivia King. Ce compromis fait ainsi écho au fait que le roman *Sense and Sensibility* dépasse le manichéisme de son titre pour proposer une alternative où la raison et le sentiment cohabitent. Dès lors, « Kingfisher », le titre du chapitre 7 du roman *Challenge to Clarissa*, fusionne les patronymes des colocataires Elinor Fish et Olivia King, de manière à figurer le fait que leur cohabitation au cottage (nommé Crow Hill, mais surnommé Kingfisher Lodge) symbolise la cohabitation de leurs tempéraments opposés, le juste milieu entre ces deux tempéraments étant finalement trouvé au dernier chapitre du roman relatant la fête qui se déroule justement à leur cottage, et où Olivia King envisage de prendre exemple sur la spontanéité d'Elinor Fish. Dans ce dernier chapitre, la question de l'auctorialité est traitée dans une intrigue apparemment centrée sur la notion d'hospitalité, de sorte que l'accession d'Elinor Fish au statut d'hôtesse, lors de la fête qu'elle organise à son cottage, sert à figurer son accession au statut d'auteure, qui était jusqu'ici tenu par la romancière de profession Olivia King.

Elinor Fish donne des conseils littéraires à une romancière de profession alors qu'elle n'est elle-même qu'une aspirante écrivaine, et elle pense que le secret de famille de la Princesse est assez mélodramatique pour mériter d'être le sujet d'une trilogie romanesque. Sous des abords risibles, Elinor Fish est néanmoins le personnage qui prend l'ascendant sur Olivia King, dans le sens où elle la conduit à remettre en question sa pratique littéraire. De plus, le dernier chapitre insiste sur le fait qu'Elinor

³⁸⁸ Delafield, *Challenge to Clarissa*, 282.

³⁸⁹ *Ibid.*, 107.

Fish est la seule hôtesse de la fête à Crow Hill, car Olivia King lui cède volontairement son rôle d'hôtesse, qui lui échoit pourtant également de par son statut de colocataire : « Olivia could not help thinking that the party would be an oddly-assorted collection of people. Nevertheless, she had faith in Elinor Fish as a hostess, for Elinor had boundless enthusiasm, and a complete absence of self-consciousness that had successfully galvanised into brilliant life many a strange assortment of her gathering-together. »³⁹⁰ Olivia King compte inclure dans sa pratique littéraire la spontanéité dont Elinor Fish fait preuve dans son comportement ; le roman mélodramatique en tant que transposition textuelle d'un comportement spontané est rendu possible par l'intermédiaire d'une autre transposition, qui consiste à assimiler l'hôtesse d'une fête à une écrivaine, car elles occupent toutes deux une position de contrôle. En effet, l'hôtesse est l'instigatrice de la fête et la gardienne du respect des règles de l'hospitalité, tout comme l'écrivaine contrôle chaque aspect de la fiction qu'elle invente. Dès lors, la fête relatée au dernier chapitre est comme une mise en abyme du roman *Challenge to Clarissa*, car les invités de la fête sont sous l'égide de leur hôtesse Elinor Fish, tout comme ils l'ont été tout au long de l'intrigue quand cette dernière s'est montrée indiscrette vis à vis d'eux, en intervenant dans leur vie privée (par exemple, en contrant les plans de Clarissa Fitzmaurice, afin de permettre les fiançailles de Lucien Mardale et Sophie Fitzmaurice). En cédant à Elinor Fish le rôle d'hôtesse de la fête, la romancière Olivia King fait donc plus que s'inspirer de son comportement spontané pour écrire des romans plus mélodramatiques : elle concède à Elinor Fish une part de son propre statut de romancière, de sorte qu'elles forment les deux faces d'une même médaille, la spontanéité de l'une étant aussi nécessaire que la mesure de l'autre pour former la romancière parfaite.

Dans l'ouvrage *The Heirs of Jane Austen : Twentieth-Century Writers of the Comedy of Manners*, Rachel R. Mather souligne également l'influence des *comedies of manners* de Jane Austen sur les *Barsetshire novels* d'Angela Thirkell, dont fait partie le roman *High Rising* (1933),³⁹¹ qui a pour héroïne la romancière Laura Morland. A l'instar des romancières Catherine Grey et Olivia King, également mises en scène dans des romans étant des réactualisations des *comedies of manners* de Jane Austen, Laura Morland est une romancière professionnelle particulièrement soucieuse du respect des règles de la bienséance. Le roman *High Rising* repose ainsi sur la confrontation entre Laura Morland et la secrétaire littéraire Una Grey, que Laura Morland trouve si impolie qu'elle la compare à une figure démoniaque, l'incube.

Tandis que les romans *Staying with Relations* et *Challenge to Clarissa* sont des réactualisations de romans précis de Jane Austen, le roman *High Rising* est tenu pour être écrit dans

³⁹⁰ *Ibid.*, 278.

³⁹¹ Mather, 67.

l'esprit d'une *comedy of manners* de Jane Austen. En effet, le roman *High Rising* aborde les thèmes de l'hospitalité et de la bienséance, car son intrigue a pour particularité de progresser au rythme de réceptions successives dans deux lieux occupés par deux écrivains à succès et amis de longue date, la romancière *middlebrow* Laura Morland, qui réside épisodiquement au cottage de High Rising, et l'auteur de biographies historiques George Knox, habitant Low Rising, un manoir datant du XVI^e siècle. High Rising et Low Rising se situent dans le comté fictif du Barsetshire, à l'origine inventé par Anthony Trollope dans ses *Chronicles of Barsetshire* (1855-1867), et ici transposé au début des années 1930. Alors que Laura Morland réside et écrit dans son appartement londonien, elle a pour habitude de profiter des vacances scolaires de son fils Tony pour séjourner avec lui à High Rising. La fin du premier chapitre du roman relate ainsi le départ de Laura et Tony Morland à destination de High Rising à l'occasion des vacances de Noël, sachant qu'ils y ont pour voisin George Knox, qui habite et écrit à Low Rising, où résident également sa fille Sibyl Knox et sa secrétaire Una Grey.

Laura Morland est dépeinte comme un personnage accordant une grande importance au respect des règles de l'hospitalité et de la bienséance, notamment quand elle endosse le rôle d'hôtesse lorsqu'elle reçoit pour le thé à High Rising à la veille de Noël au chapitre 4, intitulé « Christmas Eve », puis durant les vacances de Pâques au chapitre 15, intitulé « End of an Incubus ». Son souci de la bienséance est tel qu'elle éprouve de l'indignation quand Una Grey, la secrétaire littéraire de George Knox, ne respecte pas ces règles (« Before Laura could burst with indignation over Miss Grey's assumption of leadership »³⁹² ; « her indignation at Miss Grey's behaviour. »³⁹³). Laura Morland désapprouve à plusieurs reprises le comportement d'Una Grey, qu'elle taxe d'impertinence : « I'm ashamed of myself, thought Laura, for nearly being rude at sight. But I *won't* be patronised by a chit in George's house. [...] Impertinence. »³⁹⁴ ; « 'I'm not a proud woman,' [...] 'but I can't stand that woman's impertinence. I've known George Knox for twenty-five years, and here is an Incubus telling me he is too busy for me to come to tea, and she will give him the message and ring me up later. I could burst with rage.' »³⁹⁵). Laura Morland en vient même à contrevenir à ses propres règles de bienséance quand, en privé, elle affuble Una Grey d'un surnom désobligeant, « l'Incube » (« the Incubus ») : « Laura answered civilly, but was inwardly consumed with fury at the woman's impertinence. [...] It was a black lookout if one could never see George and Sibyl again without this incubus squatting down beside them. »³⁹⁶

Au chapitre 4, à la veille de Noël, Laura Morland reçoit chez elle à High Rising pour le thé

³⁹² Thirkell, *High Rising*, 72.

³⁹³ *Ibid.*, 73.

³⁹⁴ *Ibid.*, 46.

³⁹⁵ *Ibid.*, 117-118.

³⁹⁶ *Ibid.*, 73.

son éditeur Adrian Coates, sa secrétaire Anne Todd, et Sibyl Knox, la fille de George Knox. Or, non seulement Una Grey accompagne Sibyl Knox sans avoir été invitée par Laura Morland, mais elle prend aussi l'initiative d'inviter Laura Morland et Adrian Coates à dîner pour le réveillon du Nouvel An à Low Rising, sans consulter au préalable son employeur George Knox, qui est le maître de maison à Low Rising, ou même sa fille Sibyl Knox, pourtant présente à la *tea party*. Adrian Coates accepte l'invitation, tout comme Laura Morland, mais sous réserve d'obtenir l'aval de George Knox. Una Grey décide ensuite qu'il est temps de prendre congé, sans demander l'avis de Sibyl Knox. Une fois Sibyl Knox et Una Grey parties, le Dr Ford arrive à High Rising pour reconduire Anne Todd chez elle, et il raconte une anecdote faisant écho au comportement inconvenant d'Una Grey, qui s'est invitée à la *tea party* de Laura Morland. En effet, Una Grey a déjà essayé de se faire inviter à un dîner donné par Lord Stoke chez lui à Castle Rising, et où seuls les Knox étaient conviés : « 'It was in November some time, and the Knoxes were asked to dinner at Castle Rising. Miss Grey seems to have said she was Cinderella so loud and so often, and sat so firmly in the ashes, that Knox got uncomfortable and asked if she could come too. [...].' »³⁹⁷ Pour arriver à ses fins, Una Grey manipule George Knox, mais quand il lui obtient l'invitation à Castle Rising, Sibyl Knox est clouée au lit avec la grippe, si bien qu'il décide de ne pas se rendre au dîner afin de pouvoir s'occuper d'elle. Il charge le Dr Ford d'annoncer la nouvelle à Una Grey, qui rentre alors dans une rage folle, au point que le Dr Ford considère que sa réaction disproportionnée pourrait constituer un cas d'étude psychiatrique intéressant : « '[...]. It was an interesting experience, and she went off the handle completely. Then she pulled herself together and said it was her nerves that were worn out nursing Sibyl. She's a good nurse all right, I grant her that, but a woman who can lose her temper like that before a stranger, has something wrong with her. I'd like to get her analysed.' »³⁹⁸

Au chapitre 15, intitulé « End of an Incubus », Laura Morland endosse une seconde fois le rôle d'hôtesse en organisant une *tea party* à High Rising, où sont conviés Anne Todd, le Dr Ford, George Knox, Una Grey, Adrian Coates, Sibyl Knox et Amy Birkett, qui est une amie de Laura Morland et l'épouse du directeur du pensionnat londonien de Tony, le fils cadet de Laura Morland. La *tea party* est le cadre où se joue une scène de révélation car Amy Birkett, qui se joint tardivement aux autres invités, reconnaît Una Grey comme étant l'ancienne secrétaire de son mari. En effet, Una Grey a été renvoyée de son poste de secrétaire au pensionnat car elle avait des vues sur Mr Birkett et qu'elle envoyait des lettres de menace anonymes à son épouse, Amy Birkett. Cette révélation constitue également la résolution d'une énigme qui plane tout au long de l'intrigue après avoir été amorcée au chapitre 1, à l'occasion de la fête de fin de trimestre au pensionnat de Tony à Londres, à une semaine de Noël, quand Laura Morland et son fils sont invités à prendre le thé avec Amy Birkett dans le bureau

³⁹⁷ *Ibid.*, 75.

³⁹⁸ *Ibid.*, 75.

de son mari. Au cours de la conversation, Laura Morland invite Amy Birkett à lui rendre visite à High Rising pendant les fêtes de fin d'année ; Amy Birkett accepte de venir durant l'absence de son mari, et elle explique qu'il part en Suisse avec ses filles car il a besoin de se reposer, non seulement à cause de son travail, mais aussi à cause d'un problème rencontré avec une secrétaire, à qui elle fait allusion de manière évasive : « 'Oh, he'll be all right. It's just end-of-term fatigue, and a lot of worry with a stupid secretary. We had what we thought a very good woman in the summer, but she went mad or something at the beginning of this term, and we had to change, which meant a lot of extra work.' »³⁹⁹ La révélation du passé d'Una Grey au chapitre 15 permet donc à Laura Morland de mettre un visage sur la mystérieuse secrétaire dont lui parle brièvement Amy Birkett au chapitre 1, mais aussi de comprendre que Una Grey est également la mystérieuse personne qui l'a agressée au chapitre 12. En effet, de retour à son appartement londonien après avoir assisté à une représentation théâtrale en compagnie de George Knox, Laura Morland est bousculée par une personne qui passe en courant devant elle, tandis qu'elle attend dans le hall le retour de George Knox, parti payer leur course en taxi. Elle découvre ensuite qu'une lettre de menace anonyme, l'intimant de s'éloigner de George Knox, a été déposée dans sa boîte aux lettres. Laura Morland comprend alors au chapitre 15 que son mystérieux agresseur à Londres n'est autre que Una Grey, qui voit en elle une rivale ayant également des vues sur George Knox, si bien qu'elle a déposé la lettre de menace dans sa boîte aux lettres et s'est enfuie en courant, en la bousculant au passage. Dès lors, la révélation des méfaits répétés d'Una Grey envers ses employeurs successifs (Mr Birkett et George Knox) et envers les femmes qu'elle considère comme ses rivales (Amy Birkett et Laura Morland) la contraint finalement à quitter son emploi de secrétaire littéraire à Low Rising, et à accepter un autre emploi auprès de Miss Hocking, une amie de George Knox.

Le moment où Una Grey est démasquée au chapitre 15 est assimilé à la « chute d'un incube », comme l'indique le titre de ce chapitre, intitulé « End of an Incubus ». Una Grey est surnommée péjorativement « l'incube » (« the incubus ») par Laura Morland dès le chapitre 4, lors de sa *tea party* où Una Grey prétend que Sibyl Knox lui a demandé de l'accompagner, alors qu'en réalité il n'en est rien, car elle s'est invitée elle-même : « Laura answered civilly, but was inwardly consumed with fury at the woman's impertinence. [...] It was a black lookout if one could never see George and Sibyl again without this incubus squatting down beside them. »⁴⁰⁰ Laura Morland illustre l'omniprésence d'Una Grey auprès des Knox à l'aide d'une métaphore assimilant cette dernière à un incube « accroupi » (« this incubus squatting down beside them »), pour véhiculer l'idée qu'elle « s'incruste » là où elle n'est pas invitée. En effet, le verbe anglais « to squat » signifie « s'accroupir » (en tant que posture physique), mais aussi « s'incruster » dans le sens de « squatter », cet anglicisme désignant au

³⁹⁹ *Ibid.*, 9.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 68.

sens propre le fait d'« [o]ccuper illégalement un logement vacant », et au sens figuré le fait d'« [a]ccaparer de façon gênante ». ⁴⁰¹ Cette image est reprise par le Dr Ford, relatant dans son anecdote comment Una Grey a réussi à se faire inviter chez Lord Stoke à Castle Rising, l'incube accroupi étant cette fois remplacé par Cendrillon accroupie parmi les cendres du foyer : « Miss Grey seems to have said she was Cinderella so loud and so often, and sat so firmly in the ashes, that Knox got uncomfortable and asked if she could come too. » ⁴⁰² Un incubé désigne un démon de sexe masculin s'accroupissant sur le corps d'une femme endormie pour abuser d'elle. Aussi, Una Grey incarne une version féminine de ce démon par l'intermédiaire du personnage de conte de fées Cendrillon (« Cinderella ») auquel elle est également assimilée, l'incube et Cendrillon ayant pour point commun d'adopter une posture accroupie dans l'imaginaire collectif (l'incube s'accroupit sur la poitrine de sa victime pour l'abuser dans son sommeil, et Cendrillon est contrainte par sa marâtre de faire le ménage, ce qui inclut de s'accroupir devant l'âtre pour nettoyer les cendres de la cheminée, d'où elle tire son nom). Una Grey joue à maintes reprises le rôle d'une Cendrillon vulnérable et victimisée (elle prétend notamment être orpheline, alors que sa mère est en vie) pour amadouer George Knox afin de conserver son emploi de secrétaire littéraire à demeure à Low Rising, et afin qu'il la fasse inviter chez ses amis, si bien que son côté manipulateur trahit bien sa nature démoniaque, que Laura Morland décèle instantanément en la surnommant l'« incubé ».

Rachel R. Mather indique que le style comique des *Barsetshire novels* résulte d'un recours à des jeux de mots : « Thirkell's humor is never limited ; serendipitous plays on words, phrases and institutions abound. » ⁴⁰³ Il s'agit ici de démontrer que le roman *High Rising* repose aussi sur des jeux de mots qui ont une finalité comique (comme, par exemple, le jeu sur le verbe « to squat », analysé précédemment), mais pas seulement. En effet, le jeu sur l'étymologie latine *incubare*, commune au mot « incubé » (désignant un démon) et à la notion d'incubation (désignant le fait de couvrir un virus, ou un œuf ; l'« œuf » en question ici étant le nouveau roman en gestation de Laura Morland), trahit l'influence implicite qu'exerce la secrétaire littéraire Una Grey/« l'Incube » sur la romancière Laura Morland, sachant que, dans le contexte du début des années 1930 où s'inscrit l'intrigue du roman, la figure de la secrétaire littéraire est traditionnellement subordonnée à celle de l'auteur, car son travail consiste à recopier à la machine à écrire la production originale de l'auteur. Or, un renversement s'opère ici puisque la romancière Laura Morland est inspirée par la secrétaire littéraire Una Grey, ce qui place cette dernière au début de la chaîne de création, et non à la fin pour le recopiage à la machine. En effet, à la fin du roman, Laura Morland s'inspire des événements qu'elle a vécus et qui ont été

⁴⁰¹ *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*, édition 2002 (Paris : Hachette Livre, 2001), s.v. « squatter », 1531.

⁴⁰² Angela Thirkell, *High Rising*, *op. cit.*, 75.

⁴⁰³ Mather, 97.

provoqués par Una Grey, pour créer la trame de son nouveau roman. Ainsi, Laura Morland désigne Una Grey comme un « élément perturbateur » mettant à mal la bienséance (« Laura was genuinely puzzled and a little upset by this new and disturbing element in the quiet life of the two Risings, »⁴⁰⁴), mais c'est ce même élément perturbateur qui finit par influencer sa production littéraire, de sorte que le roman *High Rising* s'inscrit dans le lignée des romans analysés précédemment, où une « gentlewoman-romancière » prend conscience qu'un excès de bienséance peut entraver sa production littéraire.

Dans l'intrigue de son nouveau roman, Laura Morland transpose dans l'univers de la mode les événements provoqués par Una Grey à *High Rising* et à *Low Rising*, afin d'inscrire ce nouveau roman dans la ligne éditoriale de sa série d'aventures à succès, dont le personnage récurrent est la créatrice de mode Madame Kozka. En effet, la scène de la révélation au chapitre 15, où Una Grey est démasquée par Amy Birkett, devient dans le nouveau roman de Laura Morland une scène où une séductrice, inspirée par Una Grey, est surprise en train de se livrer à un trafic de drogue dans les locaux d'un grand couturier, lui-même inspiré de George Knox :

By the time they got back to *High Rising*, Laura had sketched out [...] a scenario for a new novel in which a successful middle-aged dress designer (George Knox) was to fall prey to a vamp (Miss Grey), who by her wiles made him show her all his spring collection in advance, meaning to copy them cheaply and sell them as her own. But she was closely watched by the faithful secretary (Anne Todd), who found that the vamp was also a cocaine fiend, who got her supplies from the Continent in boxes of trimmings with false bottoms, addressed to the dress designer. The discovery of the vamp in the stock-room at midnight, removing the cocaine to her bag, followed by her vain tears and entreaties, was to be the great scene of the book, and the dress designer would marry the secretary.⁴⁰⁵

Una Grey inspire à Laura Morland un personnage plein de duplicité, qui séduit un créateur de mode pour mieux copier ses modèles et utiliser ses locaux pour passer de la drogue en toute discrétion. En d'autres termes, Una Grey est transposée en un personnage de fiction qui est à la fois une trafiquante de drogue et une espionne industrielle, soit une « infiltrée ». Aussi, quand Laura Morland transpose Una Grey en un personnage d'infiltrée, cela traduit certes le fait qu'elle la considère comme un personnage faisant preuve de duplicité, mais cela montre aussi que Laura Morland perçoit inconsciemment le fait que Una Grey « infiltre » son imaginaire de romancière, au même titre qu'elle « infiltre » *High Rising* et *Low Rising* en ne cessant de s'imposer là où elle n'est pas officiellement conviée. En effet, le fait que Una Grey inspire à Laura Morland son nouveau roman est dépeint comme une forme de contamination, comme si Una Grey, l'« Incube », était un « virus » s'infiltrant et incubant dans l'esprit de Laura Morland, jusqu'à aboutir à la naissance de son nouveau roman. Dès

⁴⁰⁴ Angela Thirkell, *High Rising*, *op. cit.*, 35.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, 258.

lors, l'expression suivante, tirée du chapitre 2, semble de prime abord faire une allusion anecdotique au fait que Laura Morland est préoccupée par la mauvaise influence de Una Grey, alors qu'elle sert en réalité à préfigurer le fait que Una Grey est un « virus » contaminant l'esprit de Laura Morland dès le début du roman : « Laura was genuinely puzzled and a little upset by this new and disturbing element in the quiet life of the two Risings, but a yell from Tony sent Miss Grey out of her head. »⁴⁰⁶

Cette interprétation est encouragée par le fait que Una Grey est déjà explicitement dépeinte comme un « virus » contaminant les Knox à Low Rising. Au chapitre 11, George Knox est alité car il a la grippe, si bien que Una Grey le tient sous sa coupe en devenant sa garde-malade. Puis, George Knox contamine sa fille Sibyl Knox, également soignée par Una Grey. Aussi, au chapitre 13, Laura Morland ne veut pas rendre visite à Sibyl Knox, alors en rémission, car elle ne souhaite pas croiser Una Grey, qui joue la garde-malade et régente la maisonnée à Low Rising comme si elle en était la maîtresse de maison, comme l'indique l'expression suivante, où s'opère un jeu sur l'étymologie du mot « incubus » : « Sibyl was getting over her influenza, but Laura didn't care to go over and find the Incubus acting hostess. »⁴⁰⁷ Le surnom d'Una Grey, l'« Incube », désigne non seulement le fait qu'elle s'impose et « s'incruste » à Low Rising, mais il fait aussi écho à la grippe dont souffrent les Knox. En effet, le mot « incubus », désignant un démon, est issu de l'étymologie latine « *incubare* », d'où est également issu le terme médical « to incubate », désignant le processus d'incubation d'une maladie comme la grippe. Dès lors, Una Grey est un personnage ambivalent car, malgré son statut de garde-malade soignant les Knox atteints de la grippe, elle est en même temps un « virus » contaminant Low Rising pour y asseoir son hégémonie, à l'instar du virus de la grippe contaminant les Knox. Le fait que Una Grey « contamine » George Knox semble notamment se traduire par une parodie textuelle du sujet iconographique du tableau *Le Cauchemar* (1781) de Johann Heinrich Füssli, figurant un incube accroupi sur la poitrine d'une femme endormie. L'emploi du terme « nightmare » pour qualifier l'atmosphère cauchemardesque créée par Una Grey à Low Rising, dans l'expression suivante, renvoie en effet au titre anglais de ce tableau de Füssli, *The Nightmare* : « After this Laura and Anna Todd began to feel that they were involved in a heavy, endless nightmare, in which Miss Grey met them malignantly at every turn. »⁴⁰⁸ De plus, l'assimilation d'une jeune femme comme Una Grey avec un démon masculin comme l'incube semble de prime abord surprenante, mais il faut y voir une volonté comique d'inversion des rôles entre Una Grey et George Knox, car si Una Grey est assimilée à un démon masculin, George Knox, un cinquantenaire d'ordinaire bien portant et bon vivant, est quant à lui assimilé à la jeune femme alanguie représentée dans le tableau *Le Cauchemar*, quand il est alité avec la grippe au chapitre 11, intitulé « An Author in the Sick-room ». En effet, quand Laura Morland

⁴⁰⁶ *Ibid.*, 35.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 210.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 183.

se rend à *Low Rising* au chapitre 11 pour rendre visite à George Knox, alité car souffrant de la grippe, ce dernier se plaint de sa santé de manière exagérée, comme s'il était à l'article de la mort, et il se plaint également d'être dépendant de sa garde-malade Una Grey, car il trouve qu'elle l'infantilise : « '[...] I have been helpless, a swaddled babe in the hands of women .' »⁴⁰⁹

Dans l'ouvrage *Narrative Settlements : Geographies of British Women's Fiction between the Wars*, Jennifer Poulos Nesbitt décrit Una Grey comme une usurpatrice cherchant à s'approprier le rôle de maîtresse de maison à *Low Rising* (alors qu'elle y séjourne dans le cadre de son travail de secrétaire littéraire), et le prestige social de l'écrivain George Knox (alors qu'elle est une secrétaire littéraire dont la tâche consiste à assister l'auteur pour qui elle travaille) :

Miss Grey hopes to usurp George Knox's literary and social status by manipulating him into marrying her, and Mrs Morland works with the other local women to oust her and marry George to an appropriate woman, Laura's secretary Anne Todd. Miss Grey's faults include a fiery temper, an ingratiating tongue, and an inability to recognize her literary and social place. When Mrs Morland arrives on the scene, Miss Grey has already annoyed the servants by making coffee in the wrong room, which thoughtlessly increases their work [...], and she has usurped the place of Knox's daughter Sibyl as household manager [...]. In addition, she manipulates Knox's emotions to inveigle her way into the Knox's social world [...], a world to which, as a secretary, she does not belong.

Miss Grey also wishes to aggrandize herself through Knox's work, thus inverting the domestic role she wants to usurp. She attempts to make him put work before family, nearly persuading him to begin his next book rather than take a much-needed vacation to Italy with Sibyl [...]. She also keeps him from friendly social obligations amongst his own class. Sibyl explains that her father is unable to visit Mrs Morland, an old friend, because 'he's near the end of a book, you know, and Miss Grey's awfully keen on it' [...]. Miss Grey, 'one of those over-educated women' [...], does not sufficiently value family over work and seeks to arrogate Knox's fame to herself.⁴¹⁰

Comme vu précédemment, le roman *High Rising* déploie une approche épidémiologique de l'inspiration littéraire, dépeinte comme une forme de contamination de l'esprit. Aussi, l'influence exercée par Una Grey sur la romancière Laura Morland se traduit également par un jeu sur la notion d'impression, le fait d'exercer une influence sur quelqu'un pouvant se traduire par l'expression « faire impression sur quelqu'un » ; ainsi, inspirer quelqu'un est assimilé au fait d'imprimer un tampon encreur sur son esprit. Cette métaphore émerge de la mise en parallèle des chapitres 3 et 14, où il est respectivement question du ruban encreur d'une machine à écrire, et d'un tampon dateur, soit deux exemples de fournitures de bureau servant à l'impression, et utilisés par une secrétaire littéraire.

Au chapitre 3, Laura Morland doit dactylographier elle-même ses manuscrits en l'absence de sa secrétaire littéraire Anne Todd ; pour cela, elle doit d'abord changer le ruban encreur de sa machine

⁴⁰⁹ *Ibid.*, 174.

⁴¹⁰ Poulos Nesbitt, 87.

à écrire, mais cette manipulation s'avère fastidieuse, et Laura Morland a finalement les mains si tachées d'encre qu'elle pense, avec amusement, que le prélèvement de ses empreintes digitales serait inutilisable pour les enquêteurs de Scotland Yard, si ces derniers utilisaient à son égard la méthode du prélèvement d'empreintes digitales, inventée par Alphonse Bertillon en 1902 :

Before you could change the ribbon you had to press Release Knob A either to the right or the left. Then you lifted the old spool from one side, manoeuvred the ribbon from a small gridiron in the middle, and took off the spool on the left. By the time you had done this, and removed a little spring clip from the empty spool, not only did all your fingers and thumbs look as though you were a Bertillon fan, but the clip, with the liveliness of necessary inanimate objects, had sprung high into the air and vanished. [...] She then refreshed her memory with a glance at the instructions, pushed Release Knob A in whichever direction she had not pushed it before, without being quite sure which that was, and reversed the unthreading process with a fresh black ribbon which, being new to the work, entered wholeheartedly into the spirit of the thing, and inked her so thoroughly that her fingerprints would have been entirely choked and valueless from Scotland Yard's point of view.⁴¹¹

Le ruban encreur de la machine à écrire tache d'encre les doigts du dactylographe, tout comme le tampon encreur imprégné d'encre tache d'encre les doigts du suspect à qui on prélève ses empreintes digitales. Le ruban encreur de la machine à écrire de Laura Morland constitue donc une version du tampon encreur en caoutchouc dont se sert Una Grey pour dater la lettre de menace anonyme qu'elle adresse à Laura Morland au chapitre 12, le ruban encreur et le tampon encreur ayant pour point commun de révéler l'identité de leur utilisateur. En effet, le ruban encreur de la machine à écrire est assimilé à une technique biométrique de prélèvement d'empreintes digitales ayant pour but de trouver l'identité d'un coupable, les doigts tachés d'encre permettant d'identifier le dactylographe qui a utilisé la machine à écrire. De même, le tampon encreur dont se sert Una Grey pour dater sa lettre de menace anonyme est, ironiquement, ce qui trahit son identité : bien qu'elle ne signe pas sa lettre de menace, Una Grey est identifiée au chapitre 14 par Anne Todd comme étant l'auteur de cette lettre à cause du fait que le caoutchouc du tampon encreur utilisé présente un défaut, qui est par conséquent visible à chaque impression, dont celle effectuée par Una Grey quand elle a apposé le tampon sur la lettre anonyme (« 'This date stamp belongs to the Incubus. I found it at Low Rising. Sibyl told me the Incubus was going to throw it away because it was damaged, and the date is the same as the one on the letter, so it hasn't been used since. Hasn't the Incubus been running after Mr Knox ever since she came here ? Isn't Mr Knox a very old friend of Mr Morland ? Wouldn't the Incubus like to make mischief between them ?' »⁴¹²).

Le tampon dateur abîmé utilisé par Una Grey fait ainsi écho à la plaisanterie de Laura Morland au chapitre 3, où elle songe que ses doigts sont si tachés d'encre après avoir changé le ruban encreur

⁴¹¹ Angela Thirkell, *High Rising*, *op. cit.*, 41-42.

⁴¹² *Ibid.*, 237-238.

de sa machine à écrire qu'ils donneraient des empreintes digitales illisibles, et donc inexploitable pour Scotland Yard. En effet, dire que les empreintes digitales sont illisibles induit qu'elles présentent un défaut, tout comme la date apposée sur la lettre anonyme reproduit le défaut du tampon dateur d'Una Grey. De plus, pour appuyer la confusion entre Laura Morland l'auteur et Una Grey la secrétaire littéraire, un parallèle est établi entre les empreintes digitales illisibles, et donc « défectueuses » de Laura Morland, et la lettre dactylographiée par Una Grey, cette lettre étant comprise comme l'impression résultant de l'application d'un tampon abîmé qui symboliserait l'esprit « dérangé » d'Una Grey. En effet, les adjectifs utilisés pour désigner le caractère défectueux du tampon dateur (« a bit broken »⁴¹³ ; « defect »⁴¹⁴) font écho au fait que Tony Morland attribue l'attitude imprévisible d'Una Grey à son cerveau, qu'il qualifie de « dérangé » (« wonky ») : « 'We always said her brain was wonky,' remarked Tony, with the air of one who observes the peculiarities of grown-ups dispassionately, from a higher sphere. »⁴¹⁵ A l'instar de l'empreinte digitale comme matérialisation de l'identité d'un individu, la lettre de menace est donc la matérialisation de l'esprit « dérangé » d'Una Grey, et bien qu'elle soit tapée à la machine, cette lettre n'assure pas l'anonymat d'Una Grey. Dès lors, de par ses agissements mal intentionnés, matérialisés par la lettre anonyme, Una Grey inspire à Laura Morland un personnage fictif de trafiquante qu'elle compte mettre en scène dans un futur roman, si bien que l'« esprit dérangé » de Una Grey, incarné par le personnage de la trafiquante, va continuer à se diffuser dans l'esprit des lecteurs des prochaines aventures de Madame Koska.

Ironiquement, Laura Morland est donc inspirée par l'« incubé démoniaque » Una Grey, *i.e.* « l'élément perturbateur » ne respectant pas les règles de la bienséance qui lui importent tant, ce qui est une nouvelle manifestation du phénomène, récurrent dans les romans du corpus de la thèse étant des réactualisations des *comedies of manners* de Jane Austen, où la « gentlewoman-romancière » trouve l'inspiration au contact d'un personnage ne respectant pas la bienséance.

3. Le contre-exemple du roman *Dangerous Ages* (1921), Rose Macaulay

Contrairement au roman *Staying with Relations* (1930) de Rose Macaulay, son autre roman, *Dangerous Ages* (1921), a pour particularité de mettre en scène une romancière qui est explicitement qualifiée comme l'antithèse de la « gentlewoman-romancière », dans le sens où elle est anticonformiste et qu'elle est désignée par le terme « rake », désignant une débauchée, alors que ce terme est traditionnellement attribué à des personnages masculins libertins, faisant peu de cas du respect de la bienséance : « To sum up, she was a cynic, a rake, an excellent literary critic, a sardonic

⁴¹³ *Ibid.*, 228.

⁴¹⁴ *Ibid.*, 237.

⁴¹⁵ *Ibid.*, 249.

and brilliant novelist ».⁴¹⁶

Dans ce roman, où chaque personnage féminin incarne une tranche d'âge afin d'analyser le fossé générationnel entre les membres féminins d'une même famille anglaise en 1920, la romancière londonienne Nan Hilary, âgée de 33 ans, est un personnage secondaire qui incarne la tranche d'âge des trentenaires. Évoluant dans le milieu littéraire londonien et avant-gardiste de Chelsea, elle est dépeinte comme cynique, téméraire et indépendante, mais sa volonté soudaine de se marier la pousse à remettre en question son indépendance. Son comportement non conventionnel alarme sa mère Mrs. Hilary, qui incarne la tranche d'âge des sexagénaires, si bien qu'elle demande au psychanalyste Mr. Cradock d'analyser la personnalité de sa fille. Selon lui, la profession de romancière de Nan Hilary constitue un moyen permettant à cette dernière de sublimer sa libido excessive. Un tel diagnostic induit que Nan Hilary est le jouet de ses pulsions, ce qui réduit la profession de romancière à une activité compensatoire où la fiction devient un lieu d'assouvissement de désirs irréalisables dans la réalité. Or, Nan Hilary est loin de vivre sa vie par procuration grâce à la fiction qu'elle écrit, car elle met en œuvre une multitude de manigances pour faire en sorte que ses désirs deviennent réalité.

La plupart des titres des chapitres du roman *Dangerous Ages* indiquent soit le nom de l'un des personnages féminins traités, soit un terme clé relatif à leur personnalité. Par exemple, le chapitre 8 est consacré à Nan Hilary puisqu'il s'intitule « Nan », et le chapitre 4, intitulé « Roots », fait écho à la volonté de Nan Hilary de s'« enraciner » dans une relation de couple stable en se mariant avec Barry Briscoe, après avoir dans un premier temps refusé de l'épouser. Parmi les 17 chapitres du roman, il est question de Nan Hilary dans les chapitres 1, 4, 8, 9, et 13, respectivement intitulés « Neville's Birthday », « Roots », « Nan », « The Pace » et « The Daughter ». En premier lieu, le titre du chapitre 9, intitulé « The Pace », fait référence à la rivalité amoureuse qui oppose Nan Hilary et sa nièce Gerda, âgée de 20 ans, pour gagner l'affection de Barry Briscoe, alors qu'ils sont tous les trois réunis par Nan Hilary, qui organise des vacances à la mer à Marazion dans les Cornouailles (son neveu Kay, le frère de Gerda, est également convié). Le titre « The Pace » renvoie au fait que la rivalité amoureuse opposant Nan Hilary et Gerda prend la forme d'une compétition sportive où Nan Hilary compte sur ses talents de sportive pour mener sa nièce, peu athlétique, à une défaite non seulement sportive, mais aussi sentimentale, car il s'agit d'impressionner Barry pour gagner ses faveurs : « A duel, very nearly to the death, fought by these two women during a bicycling holiday on the Cornish coast settles the matter for good. »⁴¹⁷ ; « In *Dangerous Ages* the dramatic imagery of the cliff-top bicycle race to which Nan wordlessly challenges Gerda during their Cornish holiday is the iconic accompaniment to their

⁴¹⁶ Macaulay, *Dangerous Ages*, 24.

⁴¹⁷ Jeanette N. Passty, *Eros and Androgyny : The Legacy of Rose Macaulay* (Rutherford ; Madison ; Teaneck : Fairleigh Dickinson UP. London ; Toronto : Associated University Presses, 1988), 74.

rivalry. »⁴¹⁸ Elle entraîne ainsi sa nièce dans des défis sportifs dangereux tels que des courses à vélo sur des chemins impraticables et des plongeurs dans la mer du haut de rochers escarpés. Nan Hilary gagne chaque défi, mais sa nièce s'obstine à vouloir suivre le rythme toujours plus effréné imposé par sa tante. A une occasion, Gerda s'avoue vaincue face aux talents de plongeuse de sa tante, comme l'indique cet extrait où le terme « pace » est employé de manière à faire écho au titre du chapitre 9, où il figure : « Gerda gave up. The pace was too hard for her. She couldn't face that highest rock ; the one below had made her feel cold and queer and shaky as she stood on it. Besides, why was she trying, for the first time in her life, to go Nan's pace, which had always been, and was now more than ever before, too hot and mettlesome for her ? She didn't know why ; only that Nan had been, somehow, all day setting the pace, daring her, as it were, to make it. It was becoming, oddly, a point of honour between them, and neither knew how or why. »⁴¹⁹ C'est cette notion d'allure infernale (« *pace* » en anglais), imposée par Nan Hilary dans chaque course à vélo toujours plus rapide, et chaque plongeon toujours plus dangereux, dont il est dans un premier temps question dans le titre « The Pace ».

Or, il s'agit également de voir dans le titre « The Pace », une référence implicite au contrôle que Nan Hilary opère sur le déroulement de l'intrigue au sein de laquelle elle évolue en tant que personnage. En effet, pour amener Barry Briscoe à la demander en mariage alors qu'elle l'a éconduit une première fois, elle endosse le rôle d'organisatrice, et ce de différentes façons. D'abord, elle compte se rapprocher de Barrie Briscoe en le conviant aux vacances qu'elle organise à Marazion pour sa nièce Gerda et son neveu Kay. Puis, elle mène le jeu en initiant la compétition sportive qui l'oppose à Gerda, et en fixant ses propres règles, notamment quand elle ne cesse d'augmenter le niveau de difficulté des défis sportifs, piégeant ainsi Gerda dans une cadence infernale.

Le terme « pace » est employé une seconde fois au chapitre 12, intitulé « The Mother », par le psychanalyste Mr. Cradock lorsqu'il établit le profil psychologique de Nan Hilary, à la demande de sa mère Mrs. Hilary. Il dresse un portrait généralisant des femmes trentenaires, dont Nan Hilary fait partie, en imputant à cet âge une quête effrénée d'aventure : « '[...] But the thirties are a specially dangerous time for women. They have outlined the shynesses and restraints of girlhood, and not attained to the caution and discretion of middle age. They are reckless, and consciously or unconsciously on the lookout for adventure. They see ahead of them the end of youth, and that quickens their pace... Has passion always been a strong element in your daughter's life ?' »⁴²⁰ La perspective de la fin de la jeunesse est décrite comme un levier conduisant la femme trentenaire à

⁴¹⁸ Crawford, 83.

⁴¹⁹ Macaulay, *Dangerous Ages*, 149.

⁴²⁰ *Ibid.*, 209.

profiter pleinement de la vie, et à adopter un comportement téméraire qui est assimilé à une accélération de son rythme de vie (« They see ahead of them the end of youth, and that quickens their pace... »). Dès lors, la compétition sportive effrénée initiée par Nan au chapitre 9, intitulé « The Pace », est non seulement une conquête amoureuse, mais aussi une course contre la montre où Nan Hilary, la trentenaire, veut prouver sa jeunesse en battant la vingtenaire Gerda.

Le contrôle exercé par Nan Hilary à Marazion concerne non seulement l'organisation du séjour, mais aussi sa pratique littéraire. Le chapitre 8 relate qu'avant l'arrivée de ses invités Barry Briscoe, Gerda et Kay, elle séjourne seule à Marazion où elle prend pour habitude d'aller s'asseoir seule sur la plage pour terminer l'écriture de son prochain roman. Quand Barry Briscoe l'interroge à son arrivée sur l'avancée de son écriture, elle lui répond d'une manière suggérant que son roman se terminera tout seul, comme s'il était indépendant de son auteur : « 'And how's the book ?' he asked. 'Nearly done. I'm waiting for the end to make itself.' »⁴²¹ Nan Hilary apparaît ici comme une romancière passive, ce qui semble contredire sa tendance à « donner l'allure » (« set the pace » en anglais), *i.e.* à influencer le cours des événements de l'intrigue où elle évolue en tant que personnage. En réalité, de même qu'elle commence son roman et le laisse s'écrire de manière autonome, Nan Hilary initie le cours des événements en leur donnant une impulsion, et en laissant aux autres le soin de réaliser son objectif. L'enjeu même du séjour à Marazion illustre cette tendance, car il s'agit pour Nan Hilary d'amener Barry Briscoe à la demander en mariage, en lui laissant le choix de la marche à suivre : « [...] they would have had it out, she and Barry ; probably here, in the little pale climbing fishing-town. No matter where, and no matter how ; Nan cared nothing for scenic arrangements. All she had to do was to convey to Barry that she would say yes now to the question she had put off and off, let him ask it, give her answer, and the thing would be done. »⁴²² En laissant à Barry Briscoe le choix de la marche à suivre pour faire sa demande en mariage, comme s'il s'agissait du choix d'une mise en scène (« Nan cared nothing for scenic arrangements. »), Nan Hilary affirme sa conception selon laquelle son rôle de romancière consiste à initier une intrigue (et non à la mettre en scène, *i.e.* la mettre en œuvre, l'actualiser).

Aussi, cette conception de la production littéraire se répercute dans tous les aspects de sa vie, de manière à montrer que sa vie et son œuvre littéraire sont intrinsèquement liées, et elle advient dans des passages en lien avec des bateaux. Premièrement, dans l'extrait suivant issu du chapitre 8, le fait d'initier une situation et un roman est évoqué métaphoriquement par la mise à flot d'un bateau, l'impulsion créatrice de l'auteur étant symbolisée par le fait de pousser son bateau à la mer, ce qui induit l'idée qu'après avoir lancé le bateau/initié une situation/commencé un roman, Nan Hilary laisse

⁴²¹ *Ibid.*, 140.

⁴²² *Ibid.*, 135.

le bateau suivre le courant maritime, et laisse la situation/le roman suivre leur court, tant qu'ils arrivent à la destination/au but qu'elle leur assigne au départ. Cette interprétation est encouragée par le fait que, dans l'extrait suivant, la crique où elle s'installe pour écrire est transposée en un lieu « intérieur » où elle se retranche pour écrire (« a secret cove of her own »), si bien que la mise à flot opérée dans cette « crique mentale » symbolise l'impulsion créatrice de la romancière : « She went out by herself, worked by herself ; and all the time, in company, or alone, talking or working, she knew herself withdrawn really into a secret cove of her own which was warm and golden as no actual coves in this chill summer were warm and golden ; a cove on whose good brown sand she lay and made castles and played, while at her feet the great happy sea danced and beat, the great tumbling sea on which she would soon put out her boat. »⁴²³ Dans cet extrait, une autre activité balnéaire à laquelle se livre Nan Hilary, sur la plage même où elle s'assied pour terminer l'écriture de son roman, est elle-aussi transposée en une activité d'écriture ; il s'agit de la construction de châteaux de sable sur la plage car, appréhendée à la lumière de l'expression anglaise « to build castles in the air », désignant le fait d'échafauder un projet chimérique, elle peut par conséquent être perçue comme une métaphore de la conception mentale d'une fiction.

Deuxièmement, au chapitre 13 intitulé « The Daughter », Barry Briscoe a finalement éconduit Nan Hilary car il souhaite épouser Gerda, si bien que par dépit, Nan Hilary part séjourner à Rome où elle entretient une relation adultérine avec un homme marié, le peintre Stephen Lumley. Quand Mrs. Hilary apprend cette liaison, elle se rend à Rome auprès de sa fille afin de la convaincre d'y mettre un terme. Nan Hilary reçoit sa mère chez elle, dans l'appartement qu'elle loue, et au cours d'une conversation elle comprend que Mrs. Hilary a parlé d'elle à son psychanalyste Mr. Cradock, pour avoir son avis quant aux raisons de la vie dissolue de sa fille. Nan Hilary n'apprécie pas de voir sa vie privée ainsi exposée, et quand Stephen Lumley fait irruption au beau milieu de leur dispute, Mrs. Hilary perçoit comme un affront le fait de rencontrer l'amant de sa fille, d'autant plus qu'il est un homme marié. Elle exprime alors sa désapprobation avec véhémence, si bien que par défi et pour contrarier sa mère, Nan Hilary décide de s'installer à Capri avec Stephen Lumley. A l'issue de cette situation vaudevillesque, Nan Hilary décide de s'impliquer dans cette relation adultérine tout en sachant que cela ruinera irrémédiablement sa réputation, si bien que son départ pour Capri constitue une manière de « brûler ses vaisseaux », cette expression renvoyant à l'origine au fait de s'engager dans une entreprise sans retour en arrière possible : « During her mother's breathless outbreak at Stephen Lumley, standing courteous and surprised before her, she had crossed her Rubicon. And now with flaming words she burned her boats. »⁴²⁴ Le départ pour Capri est ainsi une autre forme de fuite en avant, semblable à la course de vitesse contre Gerda à Marazion, qui constitue surtout un exemple

⁴²³ *Ibid.*, 134-135.

⁴²⁴ *Ibid.*, 223.

de course contre la montre dans laquelle Nan Hilary se lance tête baissée pour prouver, voire rattraper, sa jeunesse. Le choix de l'expression anglaise « to burn one's boats », pour désigner sa fuite en avant à Capri, constitue ainsi un second usage de la symbolique de la mise à flot du bateau illustrant le fait de donner une impulsion au déroulement d'une succession d'événements. En l'occurrence, elle initie son avenir qui consiste à vivre avec Stephen Lumley à Capri, où elle continue à écrire de manière prolifique, comme l'indique un court passage du chapitre 15 qui ne précise pas la nature de ses écrits, et qui constitue la dernière référence à Nan Hilary au sein du roman.⁴²⁵

Lors de la rencontre tendue entre Mrs. Hilary et Stephen Lumley à Rome au chapitre 13, Nan Hilary prend un malin plaisir à laisser cette rencontre advenir sans intervenir : « Nan said, 'This is Stephen Lumley, mother. My mother, Stephen,' and left them to do the rest, watching, critical and aloof, to see how they would manage the situation. »⁴²⁶ Elle adopte ainsi une posture d'observatrice rappelant la passivité dont elle semble déjà faire preuve au chapitre 8 quand elle déclare que la fin de son nouveau roman va s'écrire tout seul (« 'And how's the book ?' he asked. 'Nearly done. I'm waiting for the end to make itself.' »⁴²⁷). En effet, de même qu'elle attend que la fin de son roman se termine de manière autonome, elle veut voir comment la rencontre entre Mrs. Hilary et Stephen Lumley va se terminer sans intervention de sa part. Or, comme vu précédemment, il ne s'agit pas d'une observation passive, car c'est bien Nan Hilary qui a initié cette situation en choisissant de ne pas y mettre un terme, alors qu'elle sait d'avance que la rencontre fortuite entre sa mère et son amant va dégénérer. Aussi, les adjectifs utilisés pour la qualifier alors qu'elle observe sa mère et son amant au chapitre 13 (« critical and aloof ») font écho à ceux déjà employés au chapitre 1, dans le passage introductif où Nan Hilary est dépeinte comme une romancière cynique : « Nan, who wrote, and lived in rooms in Chelsea, was rather a wild animal – a leopard or something. Long and lissome, with a small, round, sallow face and withdrawn, brooding yellow eyes under sulky black brows that slanted up to the outer corners. Nan had a good time socially and intellectually. She was clever and lazy ; she would fritter away days and weeks in idle explorations into the humanities, or curled up in the sun in the country like a cat. Her worst fault was a cynical unkindness, against which she did not strive because investigating the less admirable traits of human beings amused her. »⁴²⁸ Nan Hilary est comparée tour à tour à une panthère et à un chat, qui sont des prédateurs prenant le temps d'observer leur proie afin de déterminer le meilleur moment pour attaquer, car elle observe elle-aussi la nature humaine pour ensuite se servir de ses observations dans ses romans. Son vif intérêt pour la rencontre tendue entre Mrs. Hilary et Stephen Lumley s'explique ainsi par son caractère cynique la poussant à

⁴²⁵ *Ibid.*, 234.

⁴²⁶ *Ibid.*, 222.

⁴²⁷ *Ibid.*, 140.

⁴²⁸ *Ibid.*, 23-24.

s'amuser des conflits d'autrui, mais aussi par son statut de romancière qui pourrait exploiter la scène à laquelle elle assiste dans ses futurs écrits. Son statut d'hôtesse à Rome, dans l'appartement où elle accueille sa mère lors de sa visite, et où se déroule la rencontre tendue entre Mrs. Hilary et Stephen Lumley, fait ainsi écho au fait que Nan Hilary est métaphoriquement l'hôtesse de leur dispute, en la laissant advenir, et en créant les conditions de son déroulement, car, en laissant la situation s'envenimer, et donc s'accélérer, elle impose une nouvelle fois un rythme (« pace ») au déroulement des événements. Le titre du chapitre 9, « The Pace », a donc bien pour fonction d'indiquer au lecteur que le rôle d'hôtesse de Nan Hilary renvoie métaphoriquement à son statut de romancière, contrôlant les événements qu'elle vit de la même façon qu'elle contrôle la fiction qu'elle écrit. Néanmoins, elle n'est pas une hôtesse cherchant à faire respecter les règles de la bienséance, mais une hôtesse provoquant les conflits pour mieux les transposer ensuite dans sa production littéraire, ce qui fait donc d'elle l'antithèse de la figure de la « gentlewoman-romancière ».

CHAPITRE 2. L'AUCTORIALITÉ DE L'HÔTE

Des romans du corpus mettent en scène un écrivain qui a le statut d'hôte lors d'une fête. En tant que notion relevant de la sphère domestique, l'hospitalité est une notion qui est abondamment traitée dans le corpus, non seulement parce qu'il s'agit d'un corpus *middlebrow*, et que la sphère domestique est l'une des thématiques définitoires du *middlebrow*, mais aussi parce que le statut d'hôte ou d'invité de l'écrivain fictif est utilisé comme un marqueur permettant de déceler la dimension métafictionnelle du roman où cet écrivain fictif est mis en scène.

Il s'agit tout d'abord d'établir un bilan des romans du corpus où l'écrivain fictif est un hôte ou un invité. Plusieurs romans abordent la question du statut d'hôte ou d'invité de l'écrivain dès le début de l'intrigue, qui relate les circonstances qui amènent l'écrivain à avoir le statut d'hôte ou d'invité. Parmi les romans ayant au début de l'intrigue pour personnage un écrivain étant un hôte, il y a le roman *Devoted Ladies* (1934) de Molly Keane, qui s'ouvre sur le récit d'une soirée donnée par le romancier et dramaturge Sylvester Browne, dans son appartement londonien. Puis, le roman *Poet's Pub* (1929) d'Eric Linklater débute en expliquant comment son protagoniste, le poète Saturday Keith, devient le gérant du pub anglais The Downy Pelican après avoir quitté son emploi de bureau à la *City* pour se consacrer à la poésie. L'appellation utilisée pour désigner son emploi de gérant de pub, « *mine host* », souligne le fait que le statut de gérant de pub est à appréhender comme le statut d'hôte (« *host* »). Dans plusieurs romans, la situation initiale relate l'arrivée chez leurs hôtes d'écrivains étant des invités. Le roman *Staying with Relations* (1930) de Rose Macaulay souligne dès son titre le statut

d'invitée de sa protagoniste, la romancière anglaise Catherine Grey, qui est invitée à séjourner chez des proches dans leur hacienda au Guatemala. Le premier chapitre, dont le titre, « Being Invited », met lui-aussi en évidence le statut d'invitée de Catherine Grey, explique les raisons de son invitation. Puis, dans le roman policier *Cards on the Table* (1936) d'Agatha Christie, la *mystery writer* Ariadne Oliver compte parmi les huit invités conviés par l'esthète Mr Shaitana à un dîner londonien, suivi d'une partie de bridge au cours de laquelle il est assassiné. Elle apparaît pour la première fois au chapitre 2, intitulé « Dinner at Mr Shaitana's », en tant qu'invitée de Mr Shaitana, qui la présente au détective Hercule Poirot à l'arrivée de ce dernier, également invité.

1. Le contrôle de l'écrivain-hôte sur ses invités-personnages

Un autre cas de déformation professionnelle de l'écrivain concerne l'écrivain qui est l'hôte d'une fête, car il traite ses invités comme des personnages de fiction qu'il peut contrôler. Le fait que le statut d'hôte est synonyme d'auctorialité est dû au lien entre les notions d'hospitalité et d'auctorialité, établi dans le roman moderniste, mais aussi dans le *domestic novel middlebrow*.

D'une part, dans son introduction à l'ouvrage *The Modernist Party* (2013), consacré à la représentation de la fête dans la littérature britannique moderniste, Kate McLoughlin fait notamment référence au fait que Kant, dans son essai *Anthropology from a Pragmatic Point of View* (1798), considère que l'hôte d'une fête dirige – et donc contrôle – ses convives, comme le ferait un chef d'orchestre envers ses musiciens, ou un chorégraphe envers ses danseurs : « In this model, the party itself becomes an art form : the host a virtuoso conductor or choreographer (Kant refers to himself as managing his dinner-party), the guests players or dancers. »⁴²⁹ Quand l'écrivain fictif est un hôte, il voit ainsi son statut d'hôte comme le prolongement de son statut d'auteur, de sorte que, par déformation professionnelle, il contrôle ses invités de la même manière qu'il contrôle la destinée des personnages de fiction qu'il crée.

D'autre part, dans l'ouvrage *Domestic Modernism, the Interwar Novel, and E. H. Young* (2006), Chiara Briganti et Kathy Mezei opèrent un rapprochement entre la figure de l'auteur et celle de la maîtresse de maison (« homemaker ») à partir de la théorie de Philippa Tristram selon laquelle : « the novel is 'invincibly domestic' and 'functions like the house as a little world we think we can control' [...]. Authors, like homemakers, arrange and manipulate people, space and objects. »⁴³⁰ Aussi, l'idée selon laquelle l'autorité de la maîtresse de maison est une forme d'auctorialité est aussi abordée dans l'ouvrage *The Labors of Modernism : Domesticity, Servants, and Authorship in Modernist*

⁴²⁹ Kate McLoughlin, « Introduction : A Welcome from the Host », *The Modernist Party* (Edinburgh : Edinburgh UP, 2013), 1.

⁴³⁰ Briganti, Mezei, 18.

Fiction (2013) de Mary Wilson. Ces ouvrages critiques attribuent l'auctorialité à des personnages non écrivains chargés de superviser ou effectuer les tâches domestiques dans leur maison. Dans son roman *highbrow Mrs Dalloway* (1925), Virginia Woolf établit un rapprochement similaire entre la maîtresse de maison et l'auteur, à travers le personnage de Clarissa Dalloway qui, en plus d'être maîtresse de maison, endosse le rôle d'hôtesse (« perfect hostess ») lors de la fête qu'elle organise tout au long du roman, et qui a lieu au dernier chapitre. La thématique de l'auctorialité de l'hôtesse dans ce roman en particulier est notamment soulignée par Bryony Randall, dans la section « The writer as hostess », extraite de son chapitre « Virginia Woolf's Idea of a Party » :

What is more, of all Woolf's hostesses, it is Mrs Dalloway who is most deeply implicated in, and potentially fulfilled by, her own creative act. [...]

Adam Barrows' commentary on this text offers a direct analogy between Clarissa's creativity and Woolf's own :

Clarissa's party is a metaphor for Woolf's narrative project in that it attempts to create linkages between people across space and time that are not 'superficial' and 'fragmentary' [...] Clarissa's social project to 'combine' and 'create' meaningful patterns of temporal organization across social divides arguably mirrors modernism's larger narrative project of forging alternative networks of temporal connection.

[...] Her party will be her creative contribution to the life of the city, as Woolf's writing was hers.⁴³¹

De même, dans l'extrait suivant, Emily Blair interprète le champ lexical de la créativité, utilisé dans les passages du roman *Mrs Dalloway* relatifs aux moments où Clarissa organise sa fête, comme un signe de l'auctorialité de Clarissa lorsqu'elle endosse son rôle d'hôtesse : « "to combine, to create" [...], to "assemble" [...] – echo the nineteenth-century discourse on home management and its serious aesthetic aspirations. [...] Woolf's portrayal of Clarissa then recognizes her agency in finding available ways to create beauty and express aesthetic impulses in forms unrecognized and undervalued as "art." »⁴³²

Aussi, l'auctorialité de la figure de l'hôtesse, que Bryony Randall décèle dans le personnage de Clarissa Dalloway, n'est pas un sujet uniquement traité dans le roman moderniste. Dans son analyse du roman *Mrs Dalloway*, Emily Blair souligne que cette thématique découle du *domestic novel* du XIX^e siècle, qui a également influencé le roman *middlebrow*. Ainsi, il semblerait que le roman *middlebrow Challenge to Clarissa* (1931) d'E. M. Delafield constitue la version *middlebrow* du roman *highbrow Mrs Dalloway*, le personnage de Clarissa Dalloway étant transposé sous la forme du

⁴³¹ Bryony Randall, « Virginia Woolf's Idea of a Party », *The Modernist Party* (Edinburgh : Edinburgh UP, 2013), 107-108.

⁴³² Emily Blair, *Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel* (Albany, New York : State University of New York Press, 2007), 193.

personnage de Clarissa Marley-Fitzmaurice dans le roman de Delafield, comme le suggère leurs prénoms identiques. Le titre de ce roman indique une volonté de « mettre au défi » (« challenge ») le personnage de Clarissa Marley-Fitzmaurice, qui se trouve être une mère, une épouse, et une hôtesse tyrannique imposant sa volonté à autrui, et cette volonté de contrecarrer ses plans anime un personnage secondaire en particulier, Elinor Fish, qui a néanmoins plus de points communs avec Clarissa Marley-Fitzmaurice qu'elle ne veut l'admettre, puisqu'elle ne cesse de vouloir interférer sur le cours de événements. Ainsi, ce roman confronte Clarissa Marley-Fitzmaurice et Elinor Fish pour mieux les rapprocher, puisqu'elles incarnent toutes deux une figure d'hôtesse qui s'inscrit dans le sillage de Clarissa Dalloway, qui se voit attribuer l'étiquette de parfaite hôtesse/« perfect hostess » par Peter Walsh (son soupirant éconduit et désormais ami), sachant que ce dernier emploie cette appellation dans un sens péjoratif (« Peter Walsh's accusation that Clarissa is 'the perfect hostess' may have made the character cry as a young woman, but this disdain for the role is juxtaposed with the more positive evocation of Clarissa's party-giving in the present time of the novel. »⁴³³). Comme dans le roman *Mrs Dalloway*, qui s'achève sur le récit de la fête que Clarissa Dalloway a préparé tout au long du roman, le dernier chapitre du roman *Challenge to Clarissa*, intitulé « The Party », relate la fête donnée par Elinor Fish à son cottage, si bien que cette dernière endosse le rôle d'hôtesse, et est qualifiée d'hôtesse triomphante »/« triumphant hostess »⁴³⁴ une fois la fête terminée, ce qui fait écho à l'étiquette de « perfect hostess » que Peter Walsh attribue à Clarissa Dalloway.

Durant la fête relatée dans le dernier chapitre intitulé « The Party », Elinor Fish veut mimer un épisode de l'Histoire grecque lors d'un jeu de charade pour accueillir son invité Raoul Radow (un violoniste professionnel), au cours d'une scène qui semble être un pastiche combinant deux éléments du roman *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf ; d'une part, la fête de Clarissa Dalloway, et d'autre part, le passage où Septimus Warren Smith (poète et vétéran de la Première Guerre mondiale) entend Evans (son défunt ami et compagnon d'arme) chanter derrière un paravent, et demande à son épouse Rezia Smith de retranscrire le message augural d'Evans capté uniquement par Septimus Warren Smith : « When they are back in their rooms in Bloomsbury, he tells Rezia that Evans is singing behind the screen ; she then writes down what he tells her, as if recording a song from beyond the grave. »⁴³⁵ L'épisode de l'Histoire grecque qu'Elinor Fish veut mimer, mais qui n'est pas précisé, fait alors écho au chant sépulcral d'Evans ayant pour thème l'épisode de la mythologie grecque relatif aux Argonautes : « Septimus imagines that he sees Evans, or hears him talking or singing behind a screen. Evans sings that the dead are in Thessaly – the mythical land of magicians and heroes from whence the Argonauts set sail – thus linking him with the heroes of Greek legend and also conferring on him

⁴³³ Bryony Randall, « Virginia Woolf's Idea of a Party », *op. cit.*, 107.

⁴³⁴ Delafield, *Challenge to Clarissa*, 282.

⁴³⁵ Nancy Worman, *Virginia Woolf's Greek Tragedy* (London ; New York : Bloomsbury Academic, 2020), 83.

a sinister form of immortality, as he haunts Septimus's visions, driving him to suicide. »⁴³⁶

Pour accueillir son invité Raoul Radow lors de son arrivée à la fête, Elinor Fish surgit de derrière un paravent, vêtue à la mode de la Grèce antique, d'un costume à l'aspect grotesque car improvisé avec des objets du quotidien, car elle porte notamment une nappe en guise de robe (« Miss Fish darted out from behind the screen, draped in a tablecloth over the orange dress, and with her untidy shingled head bound fillet-wise in white tape, and greeted him enthusiastically. »⁴³⁷). Cet accueil est une répétition du mime qu'elle compte faire lors d'un jeu de charade (pantomime) ; or, le terme « charade » a pour étymologie le mot « *chatter* », relatif au chant des oiseaux (« (from Modern Provençal *charrado* conversation, from *charra* chatter, perhaps of imitative origin) »⁴³⁸), ce qui fait écho à l'épisode du roman *Mrs Dalloway* qui relève de l'ornithomancie, où Septimus Warren Smith entend des oiseaux chanter en grec (« *Mrs Dalloway* is a text caught up in the reading of birds and signs – and in their resistance to reading. »⁴³⁹).

Aussi, au cours de la charade où Elinor Fish prévoit de mimer un épisode de l'Histoire grecque, chaque invité participant au jeu en devant interpréter le mime d'Elinor Fish est implicitement assimilé à un augure adepte de l'ornithomancie, car interpréter les gestes d'Elinor Fish revient à interpréter des signes aviaires. Lorsqu'elle mime, Elinor Fish est ainsi la version parodique de Septimus Warren Smith en tant que réceptacle entendant derrière un paravent les paroles de son ami Evans (« Septimus becomes a medium for speech from the past, relaying it to his wife »⁴⁴⁰), et les spectateurs de la charade (dont la romancière Olivia King, colocataire d'Elinor Fish) sont comme Rezia Smith retranscrivant le message augural d'Evans. Certes, Elinor Fish mime avec des gestes tandis que Septimus Warren Smith à recours à la parole en dictant à son épouse les paroles d'Evans : « He was singing behind the screen. She wrote it down just as he spoke it. [...] And he was always stopping in the middle, changing his mind ; wanting to add something ; hearing something new ; listening with his hand up. But she heard nothing. »⁴⁴¹ Néanmoins, la fête d'Elinor Fish semble être une parodie de la fête organisée par Clarissa Dalloway dans le roman de Virginia Woolf, car l'accueil extravagant qu'Elinor Fish réserve à Raoul Radow, en apparaissant de derrière un paravent vêtue de sa tenue antique improvisée, se teinte d'une dimension grotesque qui est en contradiction avec les passages élégiaques relatifs aux visions tragiques de Septimus Warren Smith.

⁴³⁶ Jane de Gay, *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past* (Edinburgh : Edinburgh UP, 2007), 85.

⁴³⁷ Delafield, *Challenge to Clarissa*, 281.

⁴³⁸ *From Bonbon to Cha-cha : Oxford Dictionary of Foreign Words and Phrases*, second edition (Oxford : Oxford UP, 2008), s.v. « charade », 61.

⁴³⁹ Jemma Deer, « Birdwatching and Wordwatching : The Avian Aesthetics of Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* », *Avian Aesthetics in Literature and Culture : Birds and Humans in the Popular Imagination* (London : Lexington Books, 2022), 16.

⁴⁴⁰ Emily Pillinger, « Finding Asylum for Virginia Woolf's Classical Visions », *A Handbook to the Reception of Classical Mythology* (Hoboken : Wiley Blackwell, 2017), 277.

⁴⁴¹ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, 1925, (Oxford : Oxford UP, 2009), 119.

2. La pièce de réception/aquarium comme projection de l'*oculi mentis* de l'auteur

L'auctorialité de l'hôtesse n'est pas l'unique thématique que le roman *middlebrow* a en commun avec le roman moderniste. Des romans *middlebrow* du corpus reprennent en effet le principe moderniste, développé par Virginia Woolf dans un compte-rendu relatif à l'ouverture du nouvel Aquarium du Zoo de Londres en 1924, selon lequel le visiteur d'un aquarium observant des poissons est comparable à un écrivain moderniste retirant une inspiration esthétique de sa contemplation des poissons. Or, il s'avère que plusieurs romans *middlebrow* du corpus représentent des écrivains fictifs dans des scènes où ils observent autrui lors de fêtes à domiciles, où la pièce de réception rassemblant les invités est perçue par l'écrivain, qu'il soit hôte ou invité, comme un aquarium rempli de poissons. La pièce de réception est notamment perçue par l'écrivain comme l'équivalent de l'Aquarium du Zoo de Londres en particulier, soit celui dont Virginia Woolf parle dans son compte-rendu. Les romans *middlebrow* concernés, où un écrivain perçoit une pièce de réception comme l'Aquarium du Zoo de Londres, ne font pas forcément spécifiquement allusion au compte-rendu de Virginia Woolf, mais cette récurrence montre qu'ils s'inscrivent dans un courant qui consiste à matérialiser la perception d'un personnage, son *oculi mentis* (la notion des « yeux de l'esprit » de Quintilien dans le livre 8 de *Institution oratoire*, ou « mind's eye » en anglais). Dans son compte-rendu, Virginia Woolf assimile l'observation des poissons d'un aquarium à l'observation d'ordre esthétique opérée par un écrivain qui observe ce qui l'entoure pour s'en inspirer, de sorte que l'aquarium est l'objet qui matérialise l'*oculi mentis* de l'écrivain. Or, dans son roman *The Sacred Fount* publié en 1901, Henry James matérialise déjà l'*oculi mentis* de son narrateur par le biais de la métaphore de la « cage de cristal » (« crystal cage ») désignant Newmarch, qui est le lieu où le narrateur observe les invités d'une fête comme si ces derniers évoluaient dans une « cage de cristal », qui s'avère être une version de l'aquarium en tant que cage de verre matérialisant l'*oculi mentis* de l'écrivain étant l'hôte ou l'invité d'une fête à domicile : « The social world of Newmarch functions as a highly regulated, self-contained social laboratory, a "crystal cage" [...] in which the narrator can test, through dedicated observation, his vampiristic "law" – that one romantic partner unknowingly drains the youth, beauty, or intelligence from the "sacred fount" of the other, [...]. »⁴⁴² Karen Jacobs souligne ainsi le fait que Newmarch est désigné comme « le palais de cristal » (« crystal palace ») qui constitue la matérialisation du « mind's eye » (*oculi mentis*) du narrateur à la première personne, dans la citation suivante : « The figure of the "crystal palace" [...], by which the narrator metaphorizes the edifice of his thought »,⁴⁴³ où l'expression « the

⁴⁴² Karen Jacobs, *The Eye's Mind : Literary Modernism and Visual Culture* (Ithaca ; London, Cornell University Press, 2001), 54.

⁴⁴³ *Ibid.*, 56.

edifice of his thought » est une autre formulation de *l'oculi mentis* du narrateur.

Les écrivains du corpus percevant les invités d'une fête comme des poissons dans un aquarium incarnent la figure de l'écrivain dont Virginia Woolf dresse le portrait dans son compte-rendu intitulé « New Aquarium at London Zoological Gardens », publié dans *The Nation & Athenaeum* du 19 avril 1924, et ayant pour sujet l'inauguration du nouvel aquarium aux London Zoological Gardens en 1924. Caroline Hovanec cite ce compte-rendu dans son intégralité dans l'introduction de son ouvrage *Animal Subjects : Literature, Zoology, and British Modernism* (2018) :

Aesthetically speaking, the new aquarium is undoubtedly the most impressive of all the houses at the zoo. Red fish, blue fish, nightmare fish, dapper fish, fish lean as gimlets, fish round and white as soup plates, ceaselessly gyrate in oblong frames of greenish light in the hushed and darkened apartment hollowed out beneath the Mappin terraces. Scientifically, no doubt, the place is paradise for the ichthyologist ; but the poet might equally celebrate the strange beauty of the broad-leaved water plants trembling in the current, or the sinister procession of self-centred sea-beasts forever circling and seeking perhaps some minute prey, perhaps some explanation of a universe which evidently appears to them of inscrutable mystery. Now they knock the glass with their noses ; now they shoot dart-like to the surface ; now eddy slowly contemplatively down to the sandy bottom. Some are delicately fringed with a fin that vibrate like an electric fan and propels them on ; others wear a mail boldly splashed with a design by a Japanese artist. That crude human egotism which supposes that Nature has wrought her best for those who walk the earth is rebuked at the aquarium. Nature seems to have cared more to tint and adorn the fishes who live unseen at the depths of the sea than to ornament our old, familiar friends, the goat, the hog, the sparrow and the horse.⁴⁴⁴

L'approche choisie par Virginia Woolf pour décrire le visiteur de cet aquarium se fait sous un angle d'abord esthétique (« poet »), puis scientifique (« ichthyologist »), pour ensuite fusionner les deux sous la forme du « poète ichthyologue » qui retire de la contemplation (scientifique) des poissons une inspiration esthétique utile à ses écrits ; Virginia Woolf décrit le London Zoo à échelle domestique, en l'assimilant à un appartement abritant plusieurs aquariums (« oblong frames of greenish light in the hushed and darkened apartment hollowed out beneath the Mappin terraces »), de sorte que l'Aquarium du London Zoo est un lieu public qui est assimilé au lieu privé qu'est un appartement londonien (comme ceux habités par des écrivains fictifs, mentionnés ci-après).

Ce type d'écrivain qui, lors d'une réception à domicile, observe les invités comme s'il était un visiteur d'aquarium observant les poissons, est notamment présent dans le roman *middlebrow Crewe Train* de Rose Macaulay, à travers le personnage du romancier Arnold Chapel. Ce roman publié en 1926 a une intrigue qui se déroule en partie en 1924, soit la même année que l'inauguration du nouvel aquarium au Zoo de Londres, et, lors d'un dîner mondain auquel il est invité et où il rencontre pour la première fois sa future épouse Denham Dobie, le romancier Arnold Chapel demande à Denham Dobie

⁴⁴⁴ Caroline Hovanec, *Animal Subjects : Literature, Zoology, and British Modernism* (Cambridge : Cambridge UP, 2018), 1-2.

si elle a visité cet aquarium en particulier (« Arnold broke in. Had she seen the aquarium ? »⁴⁴⁵), puis la juge en fonction de son apparence physique (« Arnold thought, 'A queer, silent girl. Picturesque, though. And what a splendid head. She can't be stupid, with that head.' For though twenty-eight, he was still young enough to judge by appearances »⁴⁴⁶), tel le visiteur du nouvel aquarium du Zoo de Londres et le poète moderniste qui, d'après Virginia Woolf dans son compte-rendu, se ressemblent tous deux quand ils jugent les poissons qu'ils observent uniquement d'après leur aspect extérieur : « Woolf perceives the aquarium as simultaneously a space of scientific observation, where ichthyologists might study a multitude of living fish, and a source of aesthetic inspiration for the writer. The aquarium harbors a "strange beauty" of abstract colors and moving shapes, "sinister" and "inscrutable" rather than classical, reminiscent of the Japanese art forms that many poets and artists in Woolf's milieu appreciated and appropriated – in short, a modernist beauty. »⁴⁴⁷ En qualifiant l'apparence de Denham Dobie au moyen du terme « picturesque », qui relève de l'art pictural, le romancier Arnold Chapel, qui aspire à appartenir au Bloomsbury Group, appréhende Denham Dobie comme un objet esthétique, à l'instar de l'écrivain moderniste (dans le compte-rendu de Virginia Woolf) pour qui l'observation des poissons de l'aquarium du Zoo de Londres suscite une inspiration esthétique : « but the poet might equally celebrate the strange beauty of the broad-leaved water plants trembling in the current, or the sinister procession of self-centred sea-beasts forever circling and seeking perhaps some minute prey, perhaps some explanation of a universe which evidently appears to them of inscrutable mystery ».⁴⁴⁸ Le romancier Arnold Chapel observe également Denham Dobie lors d'autres réceptions, comme si elle était un poisson exhibé dans un aquarium (« he liked to see her in the room at parties, looking so much more wonderful than anyone else »⁴⁴⁹), et l'aspirante écrivaine Evelyn Gresham compare l'observation des individus qui l'entourent à celle des êtres vivants qui peuplent une mare : « It's only that I'm not blind. I see things. I don't want to ; it hurts, the way I see things. But there it is. It's like looking into a clear pool and seeing all the fishes swimming about – that's the way I see people's thoughts and feelings all darting to and fro and in and out among each other. I see too much ; I don't want to, but there it is. »⁴⁵⁰ Son sens de l'observation comparable à celui d'une ichthyologue la conduit à tirer des conclusions hâtives sur la vie privée d'Arnold Chapel et Denham Dobie, puis elle transpose ces derniers en personnages de fiction sous la forme d'une romance qu'elle écrit, de sorte qu'un parallèle est établi entre sa manière d'observer autrui pour s'en inspirer dans ses écrits, et le romancier « ichthyologue » Arnold Chapel observant Denham Dobie à

⁴⁴⁵ Rose Macaulay, *Crewe Train*, 1926, (London : Virago Press, 2018), 55.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, 55.

⁴⁴⁷ Hovanec, 2.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 2.

⁴⁴⁹ Rose Macaulay, *Crewe Train*, *op. cit.*, 118.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, 178.

une fête comme si elle était un poisson.

Au chapitre 33 « Party in A Fog » du roman *Love in Winter* (1935) de Margaret Storm Jameson (second tome de la trilogie *The Mirror in Darkness*), la romancière Hervey Russell est invitée à un thé littéraire (dit « at-home ») chez la critique littéraire Evelyn Lamb à Londres. Alors qu'elle est entourée de nombreux autres écrivains, elle compare la pièce à l'aquarium rempli d'anguilles électriques du Zoo de Londres, et cette comparaison péjorative est due au fait qu'elle ne s'intègre pas au groupe d'écrivains ambitieux. Comparer la pièce à un aquarium revient ainsi à réduire l'assemblée d'écrivains, en pleine représentation mondaine, à un « panier de crabes » (cette expression exprimant l'idée d'une compétition entre les écrivains pour faire valoir leurs écrits) :

Before long there were at least forty people in the room. [...] The October afternoon, thickening to fog, crept to the windows. When a servant approached to draw the curtains on it someone had protested : gradually the light inside the room took a strange aqueous quality ; it changed colour imperceptibly, until it was opaque ; in the corners of the room, and above the cornice, it began to flow into thin eddies like water swirling round a stone. Hervey was entranced. None of the others seemed to notice it ; they had separated into groups, talking against each other, with here and there a solitary, out of place and unfriended. [...] As she went, she caught echoes of the talk, streaming back like seaweed, in the current of excitement flowing between minds and bodies. A room full of writers, musicians and what not, must (she thought) be closely like the tank of electric eels at the Zoo. [...] But now she could only see people standing about in their bones, gesticulating with glasses and cups of coffee. It was a nightmare.⁴⁵¹

L'électricité générée par les anguilles dans l'aquarium est ainsi l'image dont se sert Hervey Russell pour figurer la tension générée par la compétition qui existe entre les écrivains rassemblés dans une même pièce, et où chacun tente de tirer son épingle du jeu auprès de leur hôtesse Evelyn Lamb, qui en sa qualité de critique littéraire a le pouvoir de favoriser leur carrière littéraire.

Dans son chapitre intitulé « Down Below : Powell's Pop Factory (Collages and Time Hacking) », Didier Girard part du récit de sa visite de la « Boiler Room », une pièce de la maison du romancier Anthony Powell dans le Somerset entièrement recouverte de collages – notamment d'images de visages : « Anthony Powell covered every inch of the walls [...] with photographic reproductions or prints (mostly taken from newspapers and magazines, but not only) often showing international icons, past and present, but not only ; »⁴⁵² – pour questionner la perception, par Alison Lurie, de cette « Boiler Room » comme une externalisation de la bibliographie romanesque d'Anthony Powell. Dans l'expression suivante, Didier Girard ne cite pas explicitement, mais semble faire référence, au roman-fleuve d'Anthony Powell *A Dance to the Music of Time* (1951-1975), dont une partie de l'intrigue (des tomes 1 à 6) se déroule à la période chronologique (1921-1939) de l'entre-

⁴⁵¹ Jameson, *Love in Winter*, 251-253.

⁴⁵² Didier Girard, « Down Below : Powell's Pop Factory (Collage and Time Hacking) », *The Anthony Powell Society Conference* (2008), 84.

deux-guerres, et mettant en scène des écrivains fictifs (par exemple, le romancier X. Trapnel, les poètes Mark Members et Gibson Delavacquerie, ainsi que le narrateur principal Nick Jenkins qui devient écrivain à la fin du roman-fleuve) ; dans la citation suivante, l'expression « sequence of novel(s) » pourrait en effet renvoyer au roman-fleuve *A Dance to the Music of Time* en particulier, d'autant que, comme cela sera abordé plus loin, Didier Girard cite une critique que le romancier Evelyn Waugh a écrite à propos du sixième tome de ce roman-fleuve, intitulé *The Kindly Ones* (1963) : « Alison Lurie saw her friend's collage as a giant metaphor for his sequence of novel(s). This is a bit too obvious to me and maybe quite wrong as nothing illustrative in the collage buttresses this view, whatever novel you pick up. »⁴⁵³ Si l'on part du principe que cette « pièce-collage » qu'est la « Boiler Room » constitue une métaphore s'appliquant effectivement au roman-fleuve *A Dance to the Music of Time* (1951-1975), cela conduit à percevoir ce roman-fleuve comme un « collage littéraire », et, à l'inverse, à considérer la « Boiler Room » comme une externalisation – voire une spatialisation – du roman-fleuve de Powell.

Or, Didier Girard souscrit davantage à l'idée d'Hilary Spurling selon laquelle ce roman-fleuve et son titre sont des références au tableau du peintre français Nicolas Poussin, intitulé *La Danse de la vie humaine* (1634), sachant que l'image des quatre personnages formant une ronde dans ce tableau est reprise par Powell pour figurer la vanité de la comédie humaine qu'il dépeint dans son roman-fleuve :

I am much more sensitive to the parallel with Nicolas Poussin painting drawn by Hilary Spurling in her celebrated biography of the novelist, when she writes of

the gyratory principle that holds individual figures in place of the novel, imparting both control and freedom to characters revolving at uneven speeds in unpredictable patterns, massing together, careering apart, stumbling, colliding, occasionally spinning out of control.

[*Biography*, 388]⁴⁵⁴

La notion de collage permet de mettre en parallèle, d'une part, ce roman-fleuve de Powell envisagé comme un « collage littéraire » (en particulier sa partie de l'intrigue se déroulant durant l'entre-deux-guerres, et ses personnages d'écrivains fictifs), et, d'autre part, la trilogie (roman-fleuve) *The Mirror in Darkness* de Margaret Storm Jameson, qui met en scène la romancière Hervey Russell et d'autres écrivains fictifs entre 1919 et 1926, sachant qu'Anna Cottrell assimile à un collage la trilogie londonienne de Margaret Storm Jameson (notamment le tome 1 dont le titre, *Company Parade*, renferme l'idée d'une comédie humaine comparable à celle mise en scène dans le roman-fleuve de Powell, la ronde/« Dance » de Powell faisant écho à la parade/« Parade » de Jameson) : « For

⁴⁵³ *Ibid.*, 85.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, 86.

Jameson's observer, the objects – faces, lights, buildings, that are seen as a blur never mattered individually in the first place. London is assembled into a collage and animated by Hervey's creating gaze. »⁴⁵⁵

Dans le tome 2 de la trilogie intitulé *Love in Winter*, Hervey Russell percevant le salon où se tient la réception littéraire chez Evelyn Lamb comme un aquarium rempli d'anguilles (« a tank of electric eels ») fait de cette pièce de réception une projection de l'*oculi mentis* de la romancière Hervey Russell, ce qui rejoint l'idée selon laquelle la « Boiler Room » serait une projection de la bibliographie romanesque de Powell (peut-être le roman-fleuve *A Dance to the Music of Time*, voire le tome 6 en particulier). Comme vu précédemment, Didier Girard questionne cette conception de la « Boiler Room », mais mentionne la « métaphore de l'aquarium » (« Waugh's fish tank metaphor »⁴⁵⁶) qu'Evelyn Waugh emploie dans sa critique pour qualifier le traitement narratif des personnages du roman de Powell, *The Kindly Ones* (1963), qui est le sixième tome du roman-fleuve *A Dance to the Music of Time* :

In his review of *The Kindly Ones* in *The Spectator* (29 June 1962) Evelyn Waugh spoke of an

old magic. As if you saw people comme through the glass of a tank ... Friends and acquaintances approach or recede year by year ... Their presence has no particular significance. It is recorded as part of the permeating and inebriating atmosphere of the haphazard which is the essence of Mr Powell's art.

Every word is important in this quotation, particularly the strange insistence on the pointlessness of the friend's presence on the one hand and the haphazard, random factor at play on the other.⁴⁵⁷

Le visiteur de la « Bowler Room », entouré d'images disparates de visages, est ainsi comme le lecteur immergé dans la « fiction-aquarium » du roman-fleuve de Powell : « Human beings are indeed multi-task sensual machines moving around in sensual spheres (Waugh's fish tank metaphor ?) which are on top of it all malleable, porous and quite formless, sometimes. The overall impression is that of being in a cave, or in a bubble, with millions of eyes watching you watching them. »⁴⁵⁸ Dès lors, il est possible d'établir un parallèle entre la pièce de réception perçue comme un aquarium rempli d'anguilles par la romancière Hervey Russel (au cours d'une intrigue se déroulant au milieu des années 1920), et la manière dont Evelyn Waugh perçoit les personnages du sixième tome de Powell (dont l'intrigue date de la fin des années 1930) comme des poissons évoluant dans un aquarium.

Quand l'écrivain qui considère ses invités comme des poissons dans un aquarium est l'hôte de

⁴⁵⁵ Cottrell, 46.

⁴⁵⁶ Didier Girard, « Down Below : Powell's Pop Factory (Collage and Time Hacking) », *op. cit.*, 95.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, 83.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, 95.

la fête, cette situation sert à représenter métaphoriquement le fait que l'écrivain qui est hôte continue à se percevoir comme un écrivain qui contrôle ses invités comme il a l'habitude de contrôler ses personnages dans la fiction qu'il écrit. Ainsi, l'écrivain qui est hôte adopte envers ses invités la même posture démiurgique qu'il a envers ses personnages de fiction. En effet, assimiler un individu à un poisson qui ne parle pas véhicule l'idée que l'invité n'a pas son mot à dire sur sa destinée, car l'écrivain hôte se figure qu'elle repose entre ses mains à lui. Quand, dans l'intrigue d'un roman *middlebrow*, la pièce de réception comme aquarium matérialise l'*oculi mentis* de l'écrivain qui est l'hôte de la fête, ce cas de figure repose sur la combinaison de deux éléments cités précédemment et d'ordinaire assimilés à des courants littéraires *highbrow*, à savoir, d'une part, l'auctorialité de l'hôtesse (telle qu'illustrée dans le roman *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf), et d'autre part la matérialisation de l'*oculi mentis* d'un personnage (sous la forme d'une « cage de cristal » ou d'un « palais de cristal » dans le roman *The Sacred Fount* d'Henry James, et d'un aquarium dans le compte-rendu de Virginia Woolf relatif au nouvel Aquarium du Zoo de Londres, mais aussi dans le roman *Point Counter Point* (1928) d'Aldous Huxley, où le romancier Philip Quarles s'apparenterait à un « romancier ichtyologue », comme le suggère la critique du roman *Point Counter Point* rédigée par Cyril Connolly et publiée dans le *New Statesman* du 20 octobre 1928 : « we are given some interesting extracts from [Philip Quarles's] diary. In one of these he schemes to write a novel about a novelist, and to illustrate the themes from analogies to be made in an aquarium with deep-sea fishes. The *Faux-Monnayeurs* of Gide is exactly this method, even down to the analogies of with deep-sea fishes. »⁴⁵⁹

Deux romans *middlebrow* du corpus mettent en scène un écrivain fictif qui est un hôte lors d'une réception, et qui perçoit ses invités rassemblés dans la pièce de réception comme des poissons dans un aquarium ; il s'agit du roman *Devoted Ladies* (1934) de Molly Keane, et du roman *Poet's Pub* (1929) d'Eric Linklater. Ces deux romans ont recours à la même métaphore de l'aquarium, selon laquelle la dimension démiurgique de l'écrivain sur ses personnages de fiction est figurée par le contrôle exercé par l'hôte sur ses invités, alors assimilés à des poissons dont la destinée dépend de l'écrivain hôte.

Le roman *Devoted Ladies* a pour protagoniste le romancier et dramaturge Sylvester Browne, qui est l'hôte d'une fête où les invités sont rassemblés dans le salon de son appartement londonien, qu'il perçoit comme un aquarium rempli de poissons, semblables aux poissons suspendus à des fils devant la vitrine d'un magasin nommé Lords : « So he saw his party now a little distorted as though seen through water – or, clearer still, gin – they were poised as though hung on threads – like those fish sold outside Lords (and other places too, of course). Yes, they thought themselves free of his aquarium and of their own lives, never perceiving the threads of their movements were gathered up

⁴⁵⁹ Connolly, 154.

and hitched to some reel of fate or accident that held them prisoners in its devices or, more terrible, in its lack of device, proportion or purpose. »⁴⁶⁰ L'idée d'une figure divine contrôlant la destinée des poissons, et par extension des invités de Sylvester Browne, est véhiculée par le nom de ce magasin (« Lords ») à connotation religieuse (« the Lord » étant l'appellation anglaise de Dieu désigné comme « le Seigneur »), associé à l'image des ficelles auxquelles sont accrochés les poissons, qui désignent au sens figuré la Providence divine où le démiurge est le marionnettiste tirant les ficelles de la destinée de l'Humanité. L'aquarium est à la mode à l'époque victorienne, où il est considéré comme une métonymie des fonds marins, et le naturaliste victorien Philip Henry Gosse, créateur de l'aquarium d'eau de mer au London Zoo en 1853, conçoit aussi l'aquarium comme une « métonymie de la création divine » : « Gosse sought to evoke the whole of the natural world, and one way in which he rhetorically does this is to focus on the part for the whole : to place, for example, a sea anemone in an aquarium was to have that individual commonplace marine animal gesture to the larger divine whole (of God's creation). »⁴⁶¹ En percevant son salon rassemblant ses invités comme un aquarium rempli de poissons sous son contrôle, l'écrivain et hôte Sylvester Browne se prend donc pour une figure démiurgique comparable au Dieu dont l'acte créateur est matérialisé, selon Gosse, par l'aquarium.

Dans le roman *Poet's Pub*, Saturday Keith, le poète et gérant du pub The Downish Pelican, situé dans le village fictif de Downish dans l'Oxfordshire, organise au pub un banquet élisabéthain auquel sont invités les clients du pub ; le lendemain du banquet, le pub et ses clients sont comparés à un aquarium rempli de carpes : « Some of those who had dined so well on the previous evening looked pale. [...] Most of them lounged, however, or moved slowly from chair to bookcase or on to the pleasant lawn and into the grateful shade of the elms. They moved with an easy dignity and grace, not very intent on their going, but rather as well-fed carp, in an aquarium tank who know that one place is very nearly as good as another. »⁴⁶² Aussi, la pièce de réception du pub où se déroule le banquet, et par extension le pub The Downy Pelican lui-même, ont pour équivalent métonymique le pélican en sucre décorant la table du banquet, sachant que la poche du bec du pélican décoratif en sucre est un aquarium accueillant des poissons rouges : « Saturday dined with his guests. Between him and Professor Benbow (who, with Mrs. Mandeville, sat at the head of the table) was a large confectioner's model of a pelican, a magnificent bird in sugar icing. Its beak was open and in the crystal basin of the pendulous lower-half goldfish swam, and waterweed hung prettily over the edge. »⁴⁶³ Dans une précédente analyse du roman *Poet's Pub*, il a été démontré que Saturday Keith a

⁴⁶⁰ Keane, *Devoted Ladies*, 15.

⁴⁶¹ Amy M. King, *The Divine in the Commonplace : Reverent Natural History and the Novel in Britain* (Cambridge : Cambridge UP, 2019), 137.

⁴⁶² Linklater, *Poet's Pub*, 122.

⁴⁶³ *Ibid.*, 103.

pour ambition d'incarner la figure du poète démiurge sous la forme du *deus gubernator* (« God-as-helmsman », soit Dieu à la barre de l'*ecclesia*). L'assimilation de Saturday Keith avec la figure du poète démiurge se prolonge par le biais de son statut de « *mine host* » du pub car, au même titre que le *deus gubernator* à la barre de l'*ecclesia*, il est le gérant du pub qui se trouve être comparé au HMS *Temeraire*,⁴⁶⁴ un navire de ligne britannique de la fin du XVIII^e siècle. Il exerce donc son contrôle sur ce lieu, et en tant qu'hôte il est « à la barre » du banquet qui a lieu dans une pièce de réception assimilée à un aquarium, et qui a pour équivalent littéraire la poésie de Saturday Keith (notamment son second volume de poésie publié, intitulé *February Fill-Dyke*), qualifiée de « poésie d'aquarium » (« aquarium poetry ») par Lady Mercy Cotton, la propriétaire du pub et future employeuse de Saturday Keith : « 'I know your poems, of course,' she went on. 'There are two in *February Fill-Dyke* which delighted me. So many people look in ponds nowadays and write graceful biological verses about small things in them that one is a little tired of aquarium poetry. But your water glittered and your weeds honestly grew. I think you are a poet, Mr. Keith. [...]' ».⁴⁶⁵ Le titre de son recueil qualifié de « poésie d'aquarium », *February Fill-Dyke*, est relatif aux ornières remplies d'eau (« Fill-Dyke ») par les pluies hivernales de février, et qui forment donc des sortes d'aquariums naturels.

La pièce de réception perçue comme un aquarium par l'écrivain hôte est une matérialisation de son *oculi mentis*, et dans le roman *Devoted Ladies*, le salon que Sylvester Browne perçoit comme un aquarium (« his green aquarium »⁴⁶⁶) a plusieurs équivalents qui se déploient tout au long de l'intrigue sous la forme d'éléments schématisés par des carrés verts, et ayant un lien avec l'écriture littéraire : d'abord le salon de Sylvester Browne, qui le perçoit comme une scène de théâtre carrée et verte (« Standing at the door of the square green room (baths or rooms Sylvester liked them square and green) he gazed upon his party for a little while. Standing there fascinated him. It was like reading about somebody else's party in a book, or seeing a party on the stage »⁴⁶⁷), puis la bibliothèque (en tant que pièce de la maison) à Kilque où Sylvester Browne écrit son nouveau roman, qui ressemble également à un cube vert ayant une dimension aquatique, de par son papier peint vert de style Morris décoré de nénuphars (« The inspiration for the wallpaper was nearly Morris in design. A conventional pattern of water-lilies on a green ground »⁴⁶⁸), et enfin un livre que la *Book Society* distribue (ici à l'une de ses abonnées, nommée Lady Drumderry) en l'emballant dans du carton de couleur verte, de sorte que le livre ressemble à une boîte verte, qui est une autre déclinaison du salon et de la bibliothèque schématisés en cubes verts (« [...] I think there's a lot to be said for the Book Society.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 199.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, 14.

⁴⁶⁶ Keane, *Devoted Ladies*, 15.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, 13.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, 73.

They send you your book so nicely done up in green cardboard. [...] »⁴⁶⁹). Le livre en tant qu'« objet-livre » est ainsi dépeint comme une boîte qui contient la fiction littéraire, de sorte qu'il s'inscrit dans une tradition, datant de la Renaissance, de « réification du récit, métonymiquement réduit à son support matériel »⁴⁷⁰ comme l'indique Ariane Bayle prenant l'exemple de l'œuvre *The Unfortunate Traveller* (1594) du satiriste élisabéthain Thomas Nashe :

Cette vision grotesque du devenir du livre, Nashe n'en est pas l'inventeur. Il est tributaire d'une tradition comique humaniste qui mettait déjà en scène la polyvalence du livre mais en donnant à ce scénario des accents beaucoup plus optimistes. Plus de soixante ans avant Nashe, on trouvait sous la plume de Rabelais et d'un de ses modèles italiens, Teofilo Folengo, un éloge des possibles usages et mésusages de l'œuvre. [...] Folengo et Rabelais s'attachent à valoriser une polyvalence de l'ouvrage en tant qu'objet pratique, qui est la plupart du temps corrélée à la défense d'une herméneutique plurielle. Des métaphores empruntées à des champs d'activités très prosaïques, apparemment peu compatibles avec la vie intellectuelle, servent à désigner la production du texte, sa composition ou sa diffusion.⁴⁷¹

Dans le prologue de son œuvre *Gargantua*, François Rabelais compare notamment le livre à une boîte d'apothicaire nommée « silène », ce qui fait écho dans le roman *Devoted Ladies* au livre de la *Book Society* en tant que « boîte » contenant la fiction, mais aussi au salon de Sylvester Browne, qui a l'impression que sa propre fête est la projection d'une fête relatée dans une fiction écrite par quelqu'un d'autre, ce qui revient à assister à une scène de fête jouée lors d'une représentation théâtrale (« Standing there fascinated him. It was like reading about somebody else's party in a book, or seeing a party on the stage. »⁴⁷²).

A la fin du roman *The Rising Tide* (1937) de Molly Keane, le personnage de Sylvester Browne réapparaît ; il a désormais entre 37 et 38 ans et il est dit qu'il est dramaturge et comédien, alors qu'il était romancier et dramaturge dans le roman *Devoted Ladies*. Cet accent nouveau porté sur ses activités théâtrales a pour fonction d'amener le lecteur à appréhender Sylvester Browne comme un metteur en scène de théâtre quand il initie l'organisation d'une fête costumée (ayant pour thème l'époque édouardienne) chez son ami et hôte Simon Holland-Mull à Garonlea (une *Big House* irlandaise), pour célébrer les 21 ans de Simon. Sylvester Browne est l'invité de Simon quand il séjourne à Garonlea, mais il est l'hôte métaphorique de la fête costumée à Garonlea, non seulement parce qu'il l'organise, mais aussi car il perçoit les invités de la fête comme des marionnettes dont il tirerait les ficelles, en tant qu'hôte métaphorique de la fête : « After dinner when at last the gentlemen joined the ladies, Sylvester said [...] uneasily : 'I feel a little as if we had put on such a good puppet

⁴⁶⁹ *Ibid.*, 188.

⁴⁷⁰ Ariane Bayle, « Du livre "tout en un" au livre en morceaux : Polyvalence du livre et crise de l'auctorialité au XVI^e siècle », *L'autorité en littérature : Genèse d'un genre littéraire en Grèce* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010), 24.

⁴⁷¹ *Ibid.*, 25.

⁴⁷² Molly Keane, *Devoted Ladies*, *op. cit.*, 13.

show that the Puppets had come to life.' »⁴⁷³ La fête costumée n'est pas un succès du point de vue des invités, de sorte qu'au chapitre XLIII, Cynthia Holland-Mull, la mère de Simon, prend le contrôle de la fête en la déplaçant de la salle de bal à la bibliothèque. Le fait que la fête annexe organisée par Cynthia Holland-Mull a lieu dans la bibliothèque fusionne le motif de la bibliothèque et de la pièce de réception alors perçues séparément comme des aquariums par Sylvester Browne dans le roman *Devoted Ladies* (le salon londonien de Sylvester Browne, puis la bibliothèque à Kilque où il écrit son nouveau roman) et, dans le roman *The Rising Tide*, Sylvester Browne perçoit Cynthia Holland-Mull dans la bibliothèque lors de la fête annexe comme un poisson évoluant dans un aquarium :

They went back across the hall and stopped inside the library door, holding their breaths in the change, the warm difference fighting with the chill difficult airs, in the room.

Cynthia was standing with the group on the hearth-rug. She looked so of another world and time from them and from the room that Sylvester and Diana hesitated, shocked with surprise in the doorway. She was wearing a black velvet dress of the latest possible mode. [...] Among all the puffed bosoms and spread hips and frilled shoulders she looked like a very clean, black fish. She looked lovely and clear-lined and active.⁴⁷⁴

En effet, Sylvester observe la fête annexe depuis le seuil de la bibliothèque (« stopped inside the library door »), ce qui indique qu'il se tient en retrait de la fête, tout comme il se tenait à l'écart de sa propre fête dans son salon londonien, dans le roman *Devoted Ladies*, pour mieux observer ses invités comme des poissons dans un aquarium. Dans l'extrait ci-dessus du roman *The Rising Tide*, Sylvester Browne perçoit également Cynthia Holland-Mull comme un poisson (« she looked like a very clean, black fish. She looked lovely and clear-lined and active ») car elle porte une robe en velours noir à la coupe moderne et épurée, comme le suggère l'emploi de l'adjectif composé « clear-lined », et parce qu'elle est associée à l'idée d'une fluidité de mouvement (« active ») faisant écho à la nage d'un poisson, de sorte que son apparence moderne et active contraste avec l'allure rigide des invités portant des costumes d'époque. Ainsi, la bibliothèque de Garonlea est un nouvel exemple de lieu de réception perçu comme un aquarium par un écrivain, mais la réapparition de ce motif dans le roman *The Rising Tide* s'avère être une version subvertie de celui initialement utilisé dans le roman *Devoted Ladies* car, s'il s'agit bien d'une nouvelle concrétisation de l'*oculi mentis* de Sylvester Browne, ce dernier ne tire plus les ficelles de la fête, car c'est désormais Cynthia Holland-Mull, soit l'un des « poissons » observés par Sylvester Browne, qui tient les rênes de la fête annexe dont elle est l'hôtesse. Ce roman laisse ainsi présager une subversion de l'auctorialité de l'écrivain étant hôte, ce qui se traduit concrètement par le fait que Sylvester Browne passe du statut de romancier et de dramaturge dans le roman *Devoted Ladies*, à celui de dramaturge et comédien dans *The Rising Tide* (« his career as a

⁴⁷³ Molly Keane, *The Rising Tide*, 1937, (London : Virago Press, 2006), 305.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, 310.

playwright and player »⁴⁷⁵), car le fait de devenir à la fois dramaturge/metteur en scène et comédien résume son passage du statut d'hôte métaphorique de la fête à Garonlea, à celui de marionnette quand il est dépossédé de son statut d'hôte et de son auctorialité, quand Cynthia Holland-Mull prend les rênes de la fête.

Dans ces deux romans de Molly Keane, les pièces de réception (le salon londonien dans *Devoted Ladies*, et la bibliothèque à Garonlea dans *The Rising Tide*) sont des aquariums métaphoriques et des projections de l'*oculi mentis* de l'auteur Sylvester Browne (dans les deux cas, la fête est perçue par lui comme une scène de théâtre) ; le motif de la pièce de réception, et par extension de l'objet-livre, comme un aquarium en tant que boîte en verre, se retrouve aussi dans le roman *The Death of the Heart* d'Elizabeth Bowen (1938) où il est question (au chapitre 1 de la seconde partie « The Flesh ») d'une bibliothèque vitrée (le meuble) qui est un aquarium métaphorique, et aussi une métaphore de deux conceptions littéraires présentées comme antithétiques : l'écriture romanesque selon le romancier St Quentin Miller, face à l'écriture d'un journal intime par la diariste Portia Quayne.

Le motif de la pièce de réception comme aquarium est l'une des formes dérivées du motif du zoo, auquel la demeure londonienne des Quayne à Windsor Terrace a été comparée par James Gindin. En se référant à l'analyse du roman *The Death of the Heart* opérée par Valentine Cunningham dans son ouvrage *British Writers of the Thirties* (1988), James Gindin souligne en effet le motif du zoo dans ce roman :

The civilised in *The Death of the Heart* are perched on the edge of Regent's Park, conscious of the Zoo and the animals contained within, as if they can acknowledge and contain the animal within themselves. Valentine Cunningham has used Bowen [...] as one of his illustrations of a general phenomenon of the thirties, the widespread interest in the architecture, design and construction of zoos. Despite their interest, the civilised near Regent's Park are, literally and historically, formless and incoherent in understanding or containing the animal. [...] Anna is intellectually close to the ineffectual and civilised St Quentin, who betrays Portia by telling her that her diary, her words, are public knowledge, a betrayal that Bowen calls 'the end of an inner life'.⁴⁷⁶

La demeure des Quayne (Windsor Terrace) est située à Regent's Park, proche du Zoo de Londres, et James Gindin assimile Windsor Terrace à ce zoo ; l'analyse menée ici est centrée sur le salon de réception à Windsor Terrace assimilé à un aquarium en tant que dérivé du zoo.

La bibliothèque vitrée est un meuble installé dans le salon de la villa de bord de mer (nommée Waikiki et située à Seale-on-Sea dans le Kent) de Mrs Heccomb, l'ancienne nourrice d'Anna Quayne, belle-sœur de Portia Quayne. Cette dernière, âgée de 16 ans, y séjourne pour les vacances, et le

⁴⁷⁵ *Ibid.*, 255.

⁴⁷⁶ Gindin, 116.

passage relatant son arrivée à la villa Waikiki comporte une description du salon et de la véranda très détaillée, qui de fait s'apparente à une *ekphrasis* : « Though dusk already fell on the esplanade, the room held a light reflection from the sea. [...] Almost all one side of the room was made up of French windows, which gave on to the sun porch but were at present shut. The sun porch, into which she hastily looked, held some basket chairs and an empty aquarium. [...] Opposite the windows a glass-fronted bookcase, full but with a remarkable locked look, chiefly served to reflect the marine view. [...] Outside, the sea went on with its independent sighing, but still seemed an annexe of the living-room. »⁴⁷⁷ Cette description met en parallèle un aquarium concret (vide, dans la véranda), placé face à un aquarium métaphorique prenant la forme d'une bibliothèque vitrée (remplie de livres, dans le salon), cette bibliothèque en verre étant l'équivalent à connotation littéraire de l'aquarium concret, en sa qualité de meuble qui ressemble à un aquarium rempli d'eau car sa vitre reflète la mer en face, comme un miroir. L'*ekphrasis* du salon a pour effet de le transformer en œuvre d'art, car par définition une *ekphrasis* est la description d'une œuvre d'art, et la référence au fait que la vitre de la bibliothèque reflète la mer suggère que cette vitre est comparable à l'œuvre d'art que constitue la marine (la représentation picturale d'un paysage marin), à la différence près que les vagues qui se reflètent dans la vitre de la bibliothèque sont mouvantes, car reflétées, et non figées par le pinceau du peintre. Ainsi, la bibliothèque vitrée, à la fois miroir de la mer qui lui fait face, et constituant une sorte de « marine animée » accrochée au mur devant lequel la bibliothèque vitrée est installée, est une métaphore qui relève de l'oxymore puisqu'elle symbolise à la fois la vision objective du journal intime de Portia Quayne (consigner, lister des faits réels, le journal étant aussi objectif qu'un miroir reflétant la mer), et la vision subjective du romancier St Quentin Miller (l'écrivain écrivant sa perception de la mer étant l'équivalent du peintre peignant une marine).

Au début du roman *The Death of the Heart* (partie I, chapitre 1), Anna Quaynes et son ami le romancier St Quentin Miller se promènent à Regent's Park. Alors qu'ils observent les cygnes, Anna Quayne avoue à son ami avoir lu en cachette le journal intime de Portia Quayne, sa belle-sœur orpheline qui vit chez elle et Thomas Quayne (qui est le frère aîné de Portia et l'époux d'Anna) à Windsor Terrace, près de Regent's Park à Londres. L'aveu d'Anna Quayne amène St Quentin Miller à lui exposer ses vues purement formalistes de l'écriture, qui font qu'il s'oppose aux journaux intimes écrits sans égard pour la forme : « Style is the thing that's always a bit phony, and at the same time you cannot write without style. Look how much goes to addressing an envelop – for, after all, it's a matter of set-out. And a diary, after all, is written to please oneself – therefore it's bound to be enormously written up. The obligation to write it is all in one's own eye, and look how one is when

⁴⁷⁷ Elizabeth Bowen, *The Death of the Heart*, 1938, (London : Vintage Books, 2012), 146-147.

it's almost always written – upstairs, late, overwrought, alone ... [...] »⁴⁷⁸ Puis, il a de nouveau une conversation d'ordre littéraire lorsqu'il révèle à son tour à Portia Quayne qu'Anna Quayne lui a révélé avoir lu son journal intime (partie III, chapitre 2). Durant ce second entretien, St Quentin Miller critique une nouvelle fois l'écriture d'un journal intime, car selon lui le diariste y consigne des faits sans prendre de recul, contrairement au romancier lorsqu'il opère une transposition fictionnelle du réel ; Neil Corcoran explique la méfiance de St Quentin Miller envers l'écriture d'un journal intime en ces termes : « During the scene in which St Quentin tells Portia that Anna reads her diary, he counsels her against keeping one : 'It is madness to write things down' [...] ; and when Portia taxes him with writing things down himself, as a novelist, he offers an account of the virtues of fiction as against fact, with a Proustian gloss on the blandishments of false memory. »⁴⁷⁹

Saint Quentin Miller est un romancier insaisissable qui n'apparaît que très rarement au cours du roman, et ces deux extraits où il apparaît (partie I, chapitre 1 ; puis partie III, chapitre 2) encadrent l'extrait du roman comportant la description de la bibliothèque vitrée à la villa Waikiki (partie II, chapitre 1), où il est absent ; néanmoins, il est implicitement question de lui à travers le motif de la bibliothèque vitrée fermée à clef, à condition d'appréhender cette dernière comme un nouvel exemple du motif (datant de la Renaissance) de la boîte servant à figurer le livre. En effet, il s'agit ici de considérer la bibliothèque vitrée fermée à clef non pas comme un meuble contenant des livres, mais comme le journal intime de Portia Quayne en tant que livre avec un cadenas (du moins avant qu'elle en perde la clef : « 'But I lost the key.' »⁴⁸⁰). Ainsi, la bibliothèque vitrée peut symboliser deux éléments antithétiques, à savoir le romancier St Quentin Miller lui-même, qui est opposé à l'idée d'écrire un journal intime, mais aussi le journal de Portia Quayne. Cette opposition entre le romancier St Quentin Miller et le journal intime comme objet-livre s'étend alors à une opposition entre le romancier St Quentin Miller et la diariste Portia Quayne, puisque cette dernière déclare que son journal intime équivaut à sa propre personne (« [...] But my diary's me. [...] »⁴⁸¹). D'une part, puisque la bibliothèque vitrée reflète la mer, elle reflète directement et sans filtre mimétique la mer en tant qu'élément brut, ce qui fait écho au journal comme miroir du quotidien de la diariste qu'est Portia Quayne : « Portia's diary presents events and people as if the fragments of them which she has directly witnessed represent them wholly. For Anna this markedly metonymic style is intensely disturbing. It seems too raw and personal, and appears to regard perception as merely direct observation of the 'real' world, playing down of the importance of artistic shaping of experience, and the separateness of cultivated literary perception from 'ordinary' perception of the world. »⁴⁸² D'autre

⁴⁷⁸ *Ibid.*, 7.

⁴⁷⁹ Corcoran, 123.

⁴⁸⁰ Elizabeth Bowen, *The Death of the Heart*, *op. cit.*, 277.

⁴⁸¹ *Ibid.*, 305.

⁴⁸² Hopkins, 36.

part, St Quentin Miller ressemble à la bibliothèque vitrée non pas comme un miroir de la mer, mais comme un contenant métonymique de celle-ci, soit un aquarium. St Quentin Miller se montre réservé dans sa profession d'écrivain puisqu'il ne veut pas parler de ce dont il écrit quand on le questionne à ce sujet ; or, ne pas parler de ce dont on écrit ne signifie pas qu'on n'écrit pas, et cette situation fait écho à la manière dont est qualifiée la bibliothèque vitrée : « full but with a remarkable locked look ».⁴⁸³ En d'autres termes, St Quentin Miller garde pour lui, et donc « en lui », ses écrits. Aussi, l'image de St Quentin Miller en tant qu'aquarium contenant la mer constitue une métaphore de sa pratique littéraire (moderniste, sachant que Chris Hopkins le qualifie de romancier affilié au Bloomsbury Group : « St Quentin's attitudes can be seen as a partial defense of the modernist 'literary' author »⁴⁸⁴) qui consiste à donner une transposition littéraire de sa perception subjective de la mer, la mer perçue subjectivement étant la mer contenue dans/perçue par l'esprit de St Quentin Miller, soit telle qu'il la perçoit dans sa tête (son *oculi mentis*).

La mise en regard des trois extraits (I, 2, p. 24 ; II, 1, p. 147 ; III, 2, p. 275) fait émerger la chaîne métaphorique reliant les trois « boîtes » moirées métaphoriques que sont le journal intime de Portia Quayne à la couverture noire moirée (« One of those wretched black books one buys for about a shilling with *moiré* outsides ... »⁴⁸⁵), puis la bibliothèque vitrée (qui reflète la mer, dont l'aspect moiré a pour équivalent les rideaux de couleur aigue-marine en tissu moiré du salon des Quayne à Windsor Terrace), et enfin la vitrine du magasin londonien à Wigmore Street où St Quentin Miller aperçoit le reflet de Portia Quayne (« Half stopping now and then, and turning his whole body, he gave the luxury objects in dark polished windows glances of a distracted intensity. [...] Something about her reflection in a window caught St Quentin's eye, and he turned round »⁴⁸⁶) ; la nature des objets luxueux exposés en vitrine n'est pas précisée, mais il pourrait s'agir de perles, dont la nacre a un aspect moiré, comme semble le suggérer un passage où le lecteur apprend que la vitre de la bibliothèque à la villa Waikiki a été cassée lors d'une fête, à l'issue de laquelle une invitée nommée Clara a oublié sac brodé de perles (« '[...] Clara's left her pearl bag.' Mrs Heccomb, rearranging one or two objects, said : 'How wonderfully you have tidied everything up.' 'All but the bookcase,' Dicky said pointedly. 'What do you mean about the bookcase, dear ?' 'We shall need a glazier to tidy up *that* bookcase. Daphne's soldier friend put his elbow through it – [...].' »⁴⁸⁷). De plus, St Quentin Miller emploie lui-même l'image de la perle comme métaphore de la fiction/*mimesis* comprise comme ce qui enrobe et enjolive (« to gloze », « to secrete ») le fait brut (« bare fact ») qu'elle représente : « '[...] Thank God, except at its one moment there's never any such thing as a bare fact. Ten minutes later,

⁴⁸³ Elizabeth Bowen, *The Death of the Heart*, op. cit., 147.

⁴⁸⁴ Hopkins, 37.

⁴⁸⁵ Elizabeth Bowen, *The Death of the Heart*, op. cit., 6.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, 275.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, 191.

half an hour later, one's begun to gloze the fact over with a deposit of some sort. The hours I spent with thee dear love are like a string of pearls to me. But a diary (if one did keep it up to date) would come much too near the mark. One ought to secrete for some time before one begins to look back at anything. [...] »⁴⁸⁸ Cet extrait opère un jeu sur la polysémie du verbe « to secrete », ayant ici pour second sens « sécréter », afin de signifier que la production littéraire ayant pour origine un fait réel est présentée comme une « sécrétion » (« deposit ») qui englobe le fait réel, selon le principe de la perle comme résultat d'une sécrétion de nacre autour d'une impureté dans une huître ; l'expression « to keep a diary » signifiant tenir/écrire un journal, induit aussi l'idée de le tenir/« keep » caché, si bien qu'elle fait écho au rapprochement entre le fait d'écrire et de garder secret un journal, induit par le verbe « to secrete » : garder secret/sécréter (écrire) un journal. St Quentin Miller agit comme un cultivateur de perles de culture faisant une greffe dans l'huître pour tenter de produire artificiellement une perle, quand il impacte le cours de la diégèse en faisant savoir à Portia Quayne qu'il connaît l'existence de son journal, afin de voir l'effet que cette annonce va avoir sur la suite des événements (« He said : 'That was just a shot in the dark. I feel certain you should keep a diary. I'm sure you have thoughts about life.' »⁴⁸⁹).

Les perles comme bijoux dans la vitrine d'un magasin londonien sont à appréhender comme des éléments marins, puis comme une réification de Portia Quayne. St Quentin Miller ne voit Portia Quayne que par le biais de son reflet dans la vitrine, donc le reflet de Portia dans la vitrine, vu par St Quentin Miller, est la *mimesis* de Portia Quayne (« Something about her reflection in a window caught St Quentin's eye, and he turned round »⁴⁹⁰) ; la première vision que St Quentin Miller a de Portia est son reflet, et donc sa *mimesis* (sa transposition en production littéraire) : « Half stopping now and then, and turning his whole body, he gave the luxury objects in dark polished windows glances of a distracted intensity. His behaviour was, somehow, not plausible : Portia felt uncertain, as she approached him, whether St Quentin really did not see her, or did see her and wished to show that he did not. She hesitated – ought she to cross the street ? – but then made on down the pavement, swinging her dispatch case, like a too light little boat before a too strong wind : she could find no reason to stop. Something about her reflection in a window caught St Quentin's eye, and he turned round. »⁴⁹¹ Cet extrait (III, 2) se déroule dans le contexte urbain d'une rue londonienne, mais on y décèle une dimension aquatique implicite, de par la référence à la perle en tant qu'élément aquatique avant d'être un bijou de luxe exposé dans une vitrine, et parce que St Quentin Miller est assimilé à un requin. En effet, il est dit que St Quentin Miller a un « profil de requin » (« She glanced at St Quentin's

⁴⁸⁸ *Ibid.*, 277.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, 276.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 275.

⁴⁹¹ *Ibid.*, 275.

rather sharklike profile, »⁴⁹²), ce qui induit qu'il a une vision périphérique car le requin a les yeux écartés, et cela insiste sur le fait que St Quentin Miller ne voit pas les choses en face ; d'abord quand son regard est assimilé au regard loucheur d'un cygne (« His eyes, like the swan's, were set rather near in »⁴⁹³), puis quand on lui prête un profil de requin ; Daphne Heccomb (la fille de Mrs Heccomb) a un regard de requin loucheur (« Her eyes seemed to run together like the eyes of a shark »⁴⁹⁴), qui synthétise donc le regard loucheur du cygne, et le regard périphérique du requin, prêtés à St Quentin Miller (qui regarde Portia Quayne du coin de l'œil : « St Quentin glanced at Portia from the tail of his eye. »⁴⁹⁵). Ces deux types de regards sont antithétiques, mais ont en commun de ne pas regarder en face. Ainsi, la disposition anatomique des yeux de ces animaux sert à figurer l'angle de perception de St Quentin Miller qui, en tant que romancier, ne regarde pas directement en face les choses réelles, mais les appréhende du premier coup comme des représentations, soit des perceptions biaisées du réel. Dès lors, ce qu'il perçoit est une projection de son *oculi mentis*.

Aussi, la dimension aquatique de la rue londonienne (III, 2, p. 275) fait écho à la dimension également aquatique dans laquelle baignent deux autres lieux dans des extraits corrélés à St Quentin Miller, d'abord (I, 2, p. 24) le salon d'Anna Quayne à Windsor Terrace (Londres) où cette dernière est l'hôtesse de son ami St Quentin Miller, qu'elle reçoit à l'heure du thé (après une promenade dans le parc où elle lui avoue avoir lu le journal intime de sa belle-sœur Portia Quayne, également présente au *tea-time*), puis (II, 1, p. 147) le salon et la véranda de Mrs Heccomb à Seale-on-Sea, où Portia Quayne séjourne, mais où St Quentin Miller est absent ; néanmoins, il est métaphoriquement présent dans le sens où il est réifié sous la forme de la bibliothèque vitrée présente dans le salon, et qui reflète la mer qui lui fait face, au point de ressembler à un aquarium. En effet, St Quentin Miller est comparable à cette bibliothèque vitrée et fermée à clef (II, 1) de par son comportement secret et réservé quand il refuse d'aborder la question de l'avancée de sa production romanesque, dans les extraits des parties I et III. Il reste évasif, voire ne répond pas, à la même question qui lui est posée, d'abord par Anna Quayne (partie I : « 'Oh, I wanted to ask you – how is your book going ?' 'Very nicely indeed, thank you very much,' said he promptly, extremely repressively »⁴⁹⁶) dans son salon qui ressemble à un aquarium (de par ses rideaux fermés moirés⁴⁹⁷ évoquant les ondulations des vagues, et de couleur aigue-marine), puis par Portia Quayne (partie III : « 'How is your new book ?' Instead of replying, St Quentin looked up at the windows »⁴⁹⁸) dans la rue londonienne à la dimension

⁴⁹² *Ibid.*, 277.

⁴⁹³ *Ibid.*, 8.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, 160.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, 278.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, 28.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, 72.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, 276.

aquatique. En gardant sous silence ce qu'il écrit, il est ainsi semblable à la bibliothèque cadenassée de Mrs Heccomb qui renferme des romans. L'extrait (III, 2) explicitement métalittéraire (puisqu'il s'agit d'une conversation d'ordre littéraire entre St Quentin Miller et Portia Quayne) est amorcé dès la première partie (I, 2), où St Quentin Miller prend le thé chez Anna Quayne dans le salon qui ressemble à un aquarium : « In the pretty airtight room with its drawn aquamarine curtains, [...]. 'Well,' St Quentin said, 'we shall all be glad of our tea.' Loudly sighing with gratification, he arranged himself an armchair – crossed his legs, tipped up his chin, looked down his nose at the fire. By sitting like this, he exaggerated the tension they had found in the room, outside which he consciously placed himself. »⁴⁹⁹ Il se tient à l'écart pour mieux observer Anna Quayne et Portia Quayne évoluant comme des poissons dans un aquarium, de sorte que le salon d'Anna Quayne constitue un nouvel exemple de pièce de réception qui est une projection de l'*oculi mentis* du romancier, ici St Quentin Miller.

La métaphore, suggérée précédemment, selon laquelle St Quentin Miller est un « cultivateur de perles », conduit par extension à appréhender le fait qu'il est lié à la culture d'huîtres, d'où sont issues les perles. Cette extension, qui semble a priori factuelle car motivée par des faits relatifs à l'ostréiculture, peut néanmoins se doubler d'une dimension métalittéraire, à condition d'appréhender la métaphore du cultivateur d'huîtres à la lumière de l'image woolfienne de la flâneuse londonienne dont l'œil observateur est assimilé à une huître débarrassée de sa coquille (« a central oyster of perceptiveness, an enormous eye »⁵⁰⁰), dans l'essai « Street Haunting : A London Adventure » (1927) de Virginia Woolf.

Dans son chapitre intitulé « Imagining Flânerie Beyond Anthropocentrism : Virginia Woolf, the London Archipelago, and City Tortoises », Caroline Pollentier indique que dans l'essai « Street Haunting : A London Adventure », la flâneuse woolfienne (telle une huître sans coquille dans les rues de Londres), est une déclinaison du *topos*, notamment utilisé par Walter Benjamin dans *Arcades Project*, de la tortue figurant les flâneurs londoniens se promenant nonchalamment, *i.e.* à un allure de tortue (« [Walter Benjamin] described tortoise-walking as a characteristic habit of the flâneur : [...]. The tortoise offers a fitting sign of the slow-paced, leisurely walk of the detached observer »⁵⁰¹), car la coquille de l'huître (« shell ») est une forme déclinée de la carapace de la tortue : « Through the image of the shell, rather than the tortoise proper, Woolf draws on the conventional representation of the tortoise as illustrative of a self-withdrawn human subject. Flânerie metaphorically begins when

⁴⁹⁹ *Ibid.*, 24.

⁵⁰⁰ Caroline Pollentier, « Imagining Flânerie Beyond Anthropocentrism : Virginia Woolf, the London Archipelago, and City Tortoises », *Woolf and the City : Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf* (Clemson, South Carolina : Clemson University Digital Press, 2010), 23. Citation de l'essai « Street Haunting : A London Adventure » (1927) de Virginia Woolf par Caroline Pollentier.

⁵⁰¹ *Ibid.*, 21

the shell cracks open. »⁵⁰² La différence réside alors dans le fait que la flâneuse woolfienne dans l'essai « Street Haunting : A London Adventure » est comparable à une huître sans coquille, tandis que les flâneurs se promenant avec nonchalance sont comparés à des tortues conservant leur carapace. Il s'agit alors de nuancer le parallélisme entre la « flâneuse-huître » et la « tortue-flâneuse », car la tortue dans sa carapace est l'équivalent de l'individu non flâneur (dans l'essai « Street Haunting : A London Adventure ») qui est « dans sa coquille » et replié sur lui-même, tel St Quentin Miller, comme cela a été démontré précédemment.

L'analyse que fait Caroline Pollentier des flâneurs, par le prisme des images woolfiennes de l'huître et de la tortue, permet alors d'analyser l'image du flâneur St Quentin Miller en particulier dans le roman *The Death of the Heart*, car, outre le fait que ce dernier est assimilé par Chris Hopkins à un romancier affilié au Bloomsbury Group (« St Quentin, the Bloomsbury novelist »⁵⁰³) – ce qui rendrait possible un rapport entre son statut de flâneur et le traitement woolfien de cette figure, Virginia Woolf étant membre du Bloomsbury Group –, il s'avère qu'il est associé dans le roman d'Elizabeth Bowen à l'image de l'étui à cigarettes en écaille de tortue ; or, lier ce romancier « dans sa coquille » à un étui fait en carapace de tortue contribue à l'ériger en antithèse de la flâneuse woolfienne débarrassée de sa coquille.

En effet, comme vu précédemment (III, 2), St Quentin Miller est dépeint comme un flâneur à Wigmore Street (« Portia had met him walking briskly, aimlessly along Wigmore Street – »⁵⁰⁴) ; dans cet extrait, il se déplace nonchalamment (« aimlessly »), mais est renfermé sur lui-même puisqu'il ne répond pas à Portia Quayne quand elle le questionne sur l'avancée de son nouveau roman. Aussi, il est déjà « dans sa coquille » au début du roman (I, 2), quand il ne répond pas à la même question que lui pose Anna Quayne au sujet de son roman, alors qu'il est son invité pour prendre le thé chez elle à Windsor Terrace. Il s'avère que cette maison est à un moment donné du récit (II, 2) comparée à une conque géante (« shell ») d'où émanerait des bruits de voix, et où flotterait de la fumée de cigarette (« Behind the doors at Windsor Terrace, they had heard each other's voice, like the continuous murmur inside the whorls of a shell. She had breathed smoke from their lungs in every room she went into, »⁵⁰⁵), si bien que St Quentin Miller est doublement « dans sa coquille », au sens figuré (quand il ne répond pas à la question d'Anna Quayne) et au sens propre (il refuse de répondre à la question, et est donc « renfermé sur lui-même », alors qu'il se trouve dans une maison ressemblant elle-même à une conque semblable à celles à l'intérieur desquelles il est possible d'entendre le bruit de la mer).

⁵⁰² *Ibid.*, 23

⁵⁰³ Hopkins, 36.

⁵⁰⁴ Bowen, *The Death of the Heart*, 275.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 164.

En tant qu'invité d'Anna Quayne, St Quentin Miller est ainsi situé au sens propre dans la coquille/conque qu'est la maison de Windsor Terrace, à l'intérieur de laquelle sa propre voix flotte comme le son de la mer dans une conque (« St Quentin could be heard saying good-bye to Anna, outside in the hall. »⁵⁰⁶). De plus, cette maison est aussi assimilée à une conque géante où flotte de la fumée de cigarette, cette fumée étant à appréhender comme l'émanation des cigarettes fumées, et par extension comme l'émanation de l'étui lui-même contenant ces cigarettes, car, étant donné que la fumée de cigarette stagnant dans la maison est principalement émise par son habitante Anna Quayne, qui possède un étui à cigarettes en écaille de tortue (« Anna, using her thumb-nail, slit-open a new box of cigarettes, then packed her tortoiseshell case with them »⁵⁰⁷), il est possible de voir, dans l'extrait suivant, que la comparaison de l'étui à cigarettes en écaille de tortue (rempli) avec une harpe constitue une métaphore de la lyre apollonienne constituée d'une carapace de tortue : « Eddie opened his cigarette case, raked the contents over languidly with his fingertips, his head on one side, as though playing the harp, selected one cigarette, looked at it cryptically, fastidiously lit it, and once more shook back an imaginary lock of hair. »⁵⁰⁸ Ici, Eddie imite Anna Quayne en train de fumer, ce qui établit donc un lien entre l'étui à cigarettes en écaille de tortue rempli d'Anna Quaynes, et l'étui également plein d'Eddie, et même si l'étui à cigarettes d'Eddie n'est pas en écaille de tortue comme celui d'Anna, il est néanmoins comparé à une harpe de par la ressemblance des cigarettes alignées avec les cordes de cet instrument de musique, qui est une forme dérivée de la lyre. Dès lors, la matière (« tortoiseshell ») de l'étui à cigarette d'Anna Quayne, et la ressemblance de l'étui d'Eddie avec une harpe, font de ces objets des versions prosaïques de la lyre d'Apollon faite d'une carapace de tortue.

Outre le fait d'être une voix flottant dans la maison de Windsor Terrace assimilée à une conque, St Quentin Miller est aussi la conque contenant le bruit de la mer quand il est plus loin comparé à la bibliothèque en verre cadénassée qui semble contenir la mer, à la villa Waikiki ; les images de la conque et de la bibliothèque en verre constituent alors une déclinaison du motif de la lyre d'Apollon, d'où émane la musique et le souffle de l'inspiration poétique, de sorte que les voix à Windsor Terrace seraient les équivalents de la musique émise par la lyre, tandis que la fumée de cigarette (perçue comme émanant de l'étui à cigarette en écaille de tortue) serait une version visible et olfactive du souffle de l'inspiration poétique invisible. Étant donné que St Quentin Miller est l'incarnation de ces objets (la conque, la bibliothèque vitrée, l'étui à cigarettes en écaille de tortue, et par extension la lyre), il est donc bel et bien l'antithèse de la flâneuse woolfienne (dont « l'œil-huître » sans coquille s'inspire de ce qu'il voit dans les rues de Londres pour ensuite transposer ses observations sous la forme d'une production littéraire), puisque sa production littéraire émane quant

⁵⁰⁶ *Ibid.*, 34.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, 282.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 110.

à elle justement d'objets qui sont des coquilles, au même titre que le cultivateur d'huîtres ne pouvant se passer de la coquille de l'huître pour produire une perle.

3. La perte d'auctorialité de l'écrivain invité

D'autres romans mettent en scène des écrivains présents à une fête ou à une réception qui se déroule dans une pièce perçue cette fois comme un zoo, qui est une variante de l'aquarium. La pièce de réception remplie d'invités est cette fois perçue comme un zoo par l'écrivain, qui est présent dans la pièce, mais qui n'est pas forcément l'hôte de la fête. Ce cas de figure concerne notamment le roman *Challenge to Clarissa* d'E. M. Delafield (1931), et le roman policier *Cards on the Table* (1936) d'Agatha Christie, qui se prête à une lecture métalittéraire.

On observe dans des romans *middlebrow* du corpus la récurrence du schéma où la pièce dans laquelle se déroule une fête à domicile est assimilée à un zoo ou à un aquarium, puis à une salle de spectacle. La figure de l'écrivain est présente dans les extraits qui suivent ce schéma, et il s'agit de montrer que le positionnement de l'écrivain fictif par rapport à ce schéma questionne son auctorialité. En effet, l'écrivain fictif est présent dans la pièce soit en tant qu'hôte ou en tant qu'invité, et son statut dans le domaine de l'hospitalité a un impact sur son auctorialité, sachant que l'écrivain fictif étant un hôte fait preuve d'auctorialité envers ses invités qu'il considère comme des personnages de fiction qu'il peut contrôler, et au contraire l'écrivain fictif qui est un invité perd son auctorialité (le roman *Cards on the Table* d'Agatha Christie, publié en 1936, illustre ce cas de figure). Enfin, l'écrivain fictif étant un hôte peut passer du statut d'hôte à celui d'invité au cours d'une même fête, ce qui signifie pour lui une perte de son auctorialité (par exemple dans le roman *Challenge to Clarissa* d'E. M. Delafield, publié en 1931).

Les romans *Cards on the Table* et *Challenge to Clarissa* reposent sur le principe de l'auctorialité de l'hôtesse, notamment mis en scène à travers la figure de Clarissa Dalloway dans le roman *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, sauf que chacun illustre une « trajectoire auctoriale » opposée : le roman *Challenge to Clarissa* montre que le moment où la romancière Olivia King passe du statut d'hôtesse à celui d'invitée de la fête de sa colocataire Elinor Fish symbolise un transfert de son auctorialité de romancière sur la personne de la non-écrivaine Elinor Fish ; inversement, le roman *Cards on the Table* met en scène la manière dont la *mystery writer* Ariadne Oliver retrouve son auctorialité quand, après avoir été l'invitée de la fête de Mr Shaitana, elle redevient l'hôtesse, d'abord chez elle quand elle reçoit une visite alors qu'elle est à sa table d'écriture dans une pièce ressemblant à une forêt tropicale, ensuite quand elle joue les hôtesse chez le détective Hercule Poirot, lors de la

« scène de révélation » finale.

Le dernier chapitre du roman *Challenge to Clarissa* est un exemple où la pièce qui accueille la fête à domicile est assimilée à un zoo puis à une salle de spectacle. La pièce du cottage d'Elinor Fish où se tient la fête est assimilée à un zoo par l'intermédiaire de personnages secondaires qui sont ses invités. D'une part, avant la fête, le musicien Raoul Radow confirme sa présence à la fête en envoyant à Elinor Fish une carte postale ornée d'une photographie de zoo, ce qui rend Elinor Fish dubitative (« "Why a picture post card of the Zoo ?" said Elinor, gazing at it distastefully »⁵⁰⁹), alors que le choix de cette image semble préfigurer le passage où le narrateur omniscient retranscrit les réserves d'Olivia King envers la fête que sa colocataire organise dans leur cottage. En effet, Olivia King pense que les invités d'Elinor Fish constituent une assemblée hétéroclite (« oddly-assorted » ; « a strange assortment »), ce qui fait écho aux différentes espèces d'animaux rassemblées dans un zoo : « Olivia could not help thinking that the party would be an oddly-assorted collection of people. Nevertheless, she had faith in Elinor Fish as a hostess, for Elinor had boundless enthusiasm, and a complete absence of self-consciousness that had successfully galvanised into brilliant life many a strange assortment of her gathering-together. »⁵¹⁰ D'autre part, pendant la fête, Lucien Mardale, le voisin et invité d'Elinor Fish, assimile la fête à la fois à un zoo et à une salle de spectacle, en la comparant à une salle de concert nommée « The Treacle Well », où le musicien Raoul Radow s'est produit. Le nom de cette salle de spectacle semble en effet être une référence intertextuelle au passage du chapitre 7 (« A Mad Tea-Party ») du roman *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll, où le Loir raconte l'histoire du puits de mélasse (« treacle well ») lors du « thé chez les fous » rassemblant Alice, le Chapelier fou et le Lièvre de Mars, le rassemblement de ces personnages divers et variés formant un « bestiaire » (soit un équivalent du zoo) faisant écho à l'assemblée hétéroclite des convives d'Elinor Fish.

Lors de la fête, l'hôtesse Elinor Fish veut faire une performance de mime lors d'un jeu de charade (pantomime), et notamment mimer un épisode de l'Histoire grecque (non précisé). Le studio de son cottage est la pièce de réception de sa fête, qui sert également de salle de spectacle accueillant une représentation de mime dans le cadre d'un jeu de charade. Le choix de ce jeu en particulier semble de prime abord être dû au fait qu'il s'agit d'un jeu de société, auquel il convient donc de jouer pour distraire les invités d'une fête en tant que rassemblement social. Or, le mime qu'Elinor Fish veut faire lors de la charade a une dimension métalittéraire puisqu'il s'agit d'une métaphore de sa manière d'interférer sur le cours des événements de la diégèse. En effet, lors de la fête qui se déroule dans le studio du cottage, soit un lieu à connotation artistique où Elinor Fish s'entraîne d'ordinaire à jouer du

⁵⁰⁹ Delafield, *Challenge to Clarissa*, 276.

⁵¹⁰ *Ibid.*, 278.

violon, l'hôtesse Elinor Fish veut mimer un épisode de l'Histoire grecque, ce qui revient à raconter une histoire par des gestes, et donc agir, or ce « récit performatif » est une métaphore du fait qu'Elinor Fish agit sur le cours de événements de la diégèse, au lieu de rester en retrait comme le ferait le type d'écrivain observateur dont elle dresse le portrait à la romancière Olivia King : « "No, no, Olivia ; you can trust me. Surely you know that. I'm interested, passionately interested, *that* I don't deny. But I shall do and say nothing. Simply observe. You, as a writer, must know what a fascinating game it is to watch, and deduce, and infer, and remain entirely guarded and silent." »⁵¹¹ Pour être conforme à cette définition de l'écrivain observateur et en retrait, Elinor Fish ne devrait pas endosser le rôle du mime (qui raconte en agissant) lors de la charade, mais celui du participant chargé d'observer le mime pour déduire ce qu'il mime. Le parallèle établi entre le travail de déduction du participant à la charade (une devinette), et celui de l'écrivain observant le cours des événements de la vie (« a fascinating game ») pour ensuite s'en inspirer dans ses futurs écrits, est renforcé par le fait que l'épisode de l'Histoire grecque qu'Elinor Fish veut mimer durant la charade est une version historique de l'élément littéraire que constitue la tragédie grecque antique (« drama »), de sorte qu'elle opère un renversement car, d'une part, elle trouve un potentiel dramatique aux événements réels qui surviennent dans la diégèse (« "I can't help it, my dear, if I shock you. You know how passionately interested I am in life – and just lately, life has been almost pure drama. One might be in Ancient Greece." »⁵¹² ; « "I *must* – I positively *must* – find out how things stand. No, no, Olivia, you needn't frown at me. I shall be perfectly diplomatic, perfectly discreet. But it's a situation for a three-volume novel – you ought to use it yourself. I never can resist real life. It simply goes to my head." »⁵¹³), et d'autre part, elle veut mimer un épisode historique réel dans le cadre d'un jeu de charade qu'elle élève au rang de représentation théâtrale, puisqu'elle le met en scène en se costumant à la mode de la Grèce antique, et en prévoyant un accompagnement musical : « Then Miss Fish, from behind a screen, called to Olivia to put "something that would do for Greek music on to the gramophone," and Lucien went to help her. [...] Miss Fish darted out from behind the screen, draped in a tablecloth over the orange dress, and with her untidy shingled head bound fillet-wise in white tape, and greeted [Raoul Radow] enthusiastically. »⁵¹⁴ La romancière Olivia King, en tant que colocataire d'Elinor Fish au cottage, est par extension également l'hôtesse de la fête organisée par Elinor Fish. Or, en devenant la spectatrice de la charade dans laquelle joue Elinor Fish, la romancière Olivia King est reléguée au statut d'invitée, à qui il est demandé de participer au jeu de charade. Olivia King, qui se montre initialement sévère envers l'esprit fantasque d'Elinor Fish, finit néanmoins par reconnaître que sa pratique romanesque

⁵¹¹ *Ibid.*, 113-114.

⁵¹² *Ibid.*, 217-218.

⁵¹³ *Ibid.*, 112.

⁵¹⁴ *Ibid.*, 280-281.

bénéficierait de la touche mélodramatique propre à Elinor Fish, et lorsque la fête se termine, elle se montre indulgente envers sa colocataire et fait son éloge en tant qu'hôtesse, ce qui est métaphoriquement un moyen de lui transférer son auctorialité. Elinor Fish incarne ainsi le principe de « l'auctorialité de l'hôtesse », représenté notamment par Clarissa Dalloway dans le roman *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf (auquel le roman *Challenge to Clarissa* semble faire une référence intertextuelle).

Dans le roman policier *Cards on the Table* (1936) d'Agatha Christie, la romancière (*mystery writer*) Ariadne Oliver n'est pas l'hôtesse mais l'invitée d'un dîner où certains invités constituent la « collection de tigres » de leur hôte Mr Shaitana, ces derniers étant ensuite rassemblés pour jouer au bridge dans une pièce assimilée à une « cage aux tigres », comme celle d'un zoo. Ce n'est pas Ariadne Oliver qui perçoit ainsi cette pièce, mais le lecteur, qui garde en tête l'image utilisée par Mr Shaitana pour qualifier ses quatre invités étant des criminels impunis.

Au chapitre 1, le détective Hercule Poirot et Mr Shaitana se rencontrent lors d'une exposition de tabatières à Wessex House, à Londres, et Mr Shaitana invite Poirot chez lui à un dîner suivi d'une partie de bridge, où il compte également inviter ce qu'il appelle sa « collection de tigres » (« '[...] Then you will not come to meet my collection of – tigers ?' »⁵¹⁵), soit quatre personnes qu'il sait être des criminels impunis, et qu'il compte « exhiber » comme des œuvres d'art (« 'An idea !' cried Shaitana, paying no attention to Poirot. A little dinner ! A dinner to meet my exhibits ! [...]' »⁵¹⁶). Au chapitre 2, à son arrivée au dîner de Mr Shaitana, Hercule Poirot rencontre Ariadne Oliver, également invitée par Mr Shaitana, mais n'ayant pas été informée par lui de la présence de quatre criminels impunis parmi les autres convives. Le roman joue sur le fait qu'Ariadne Oliver ignore cette information, car elle est en cela instrumentalisée par Mr Shaitana alors que, d'ordinaire, son statut de *mystery writer* fait d'elle la personne qui conçoit les crimes dans les romans policiers qu'elle écrit ; Ariadne Oliver déclare notamment qu'elle a l'habitude de « piper les dés » (« I'm so used to loading the dice – »⁵¹⁷), en référence au fait qu'elle contrôle tous les aspects de ses romans policiers, puisqu'elle conçoit le crime et sa résolution (« 'To tell you the truth, a real murder has never come my way before. And, to continue telling the truth, I don't believe real murder is very much in my line. I'm so used to loading the dice – if you understand what I mean. [...] –' »⁵¹⁸). Or, quand la réception de Mr Shaitana se solde par le meurtre de ce dernier, Ariadne Oliver est prise au dépourvu car elle ne s'attendait pas à ce qu'un meurtre soit commis. Le roman a une dimension métalittéraire dans le sens où endosser le statut d'invitée induit chez Ariadne Oliver une perte de son auctorialité. Au contraire,

⁵¹⁵ Christie, *Cards on the Table*, 6.

⁵¹⁶ *Ibid.*, 5.

⁵¹⁷ *Ibid.*, 104.

⁵¹⁸ *Ibid.*, 104.

Mr Shaitana est l'hôte d'une réception qu'il met en scène, de sorte qu'il est dépositaire d'une forme d'auctorialité, dont Ariadne Oliver est privée lors de la réception, à laquelle elle assiste comme s'il s'agissait d'un spectacle mis en scène par Mr Shaitana.

Chez Mr Shaitana, la salle de bridge rassemblant les quatre meurtriers impunis est comme une « cage aux tigres », et comme une salle d'exposition où un éclairage met en valeur les personnes présentes comme s'il s'agissait d'objets exposés, ce qui constitue une allusion à l'exposition de tabatières où Mr Shaitana et Poirot se sont rencontrés, et où Mr Shaitana a invité Poirot à un dîner pour y rencontrer les criminels impunis (« A dinner to meet my exhibits ! »). Le dîner est suivi d'une partie de bridge où les invités sont séparés dans deux pièces différentes. Au chapitre 3, la seconde salle de bridge où sont rassemblés les quatre meurtriers impunis est assimilée à une salle d'exposition où est exhibée la « collection de criminels impunis », soigneusement mise en lumière par Shaitana. Quand la partie de bridge commence, il s'assied dans son fauteuil près du feu et à l'écart des quatre joueurs formant sa « collection », et les observe comme s'il était au spectacle : « Then he crossed the room and sat down in a big chair by the fireplace. A tray of drinks had been brought in and placed on an adjacent table. The firelight gleamed on the crystal stoppers. Always an artist in lightning, Mr Shaitana had simulated the appearance of a merely firelit room. A small shaded lamp at his elbow gave him light to read by if he so desired. Discreet floodlighting gave the room a subdued look. A slightly stronger light shone over the bridge table, from whence the monotonous ejaculations continued. 'One no trump' – clear and decisive – Mrs Lorrimer. [...] His face lit up by the flickering firelight, Mr Shaitana smiled. [...] His party was amusing him. »⁵¹⁹ Le jeu de lumière placé juste au-dessus des joueurs ressemble à un projecteur scénique pour la future « scène » de crime que Shaitana s'attend à voir jouée sous ses yeux, car en organisant la partie de bridge rassemblant quatre criminels, il a créé les conditions pour qu'un éventuel meurtre soit commis devant lui, de sorte qu'il y assisterait comme s'il était au spectacle, après l'avoir organisé au préalable, tel un metteur en scène. Il contrôle les actions de ses invités car il les oblige presque à participer à la partie de bridge en ne souffrant aucun refus de participation de leur part (« The others protested that they would much rather not play, but he overruled them firmly and in the end they sat down. »⁵²⁰). J. C. Bernthal souligne notamment le rôle de metteur en scène de Shaitana en ces termes : « inviting respectable murderers to what is essentially a bridge party, Shaitana plays his own game, ».⁵²¹

L'extrait cité ci-dessus, se terminant par l'expression « His party was amusing him. », est suivi d'un blanc typographique correspondant à une ellipse, puis l'intrigue reprend à la fin de la partie de

⁵¹⁹ *Ibid.*, 20.

⁵²⁰ *Ibid.*, 19.

⁵²¹ Bernthal, 93.

bridge à laquelle participent notamment Ariadne Oliver et Poirot, dans la pièce annexe à la salle de bridge rassemblant Mr Shaitana et sa « collection ». Quand Ariadne Oliver perd à l'issue de cette partie de bridge, elle se rend dans la seconde salle de bridge où sont rassemblés les quatre meurtriers impunis, éclairés comme des acteurs sur scène, et assiste à la partie en cours, dont l'enjeu suscite son intérêt comme le ferait un spectacle (« Mrs Oliver came up to the bridge table. This was likely to be an exciting hand. »⁵²²). Quand le meurtre de Shaitana est découvert (notamment par Poirot), Ariadne Oliver est toujours spectatrice de la partie de bridge (« Mrs Oliver continued to watch the play of Five No Trumps doubled »⁵²³), et l'emploi du verbe « to play » dans cette expression désigne certes l'observation du jeu de cartes en cours, mais il suggère aussi que la partie de cartes constitue un spectacle comparable à une pièce de théâtre (« a play »).

Aussi, l'idée selon laquelle Ariadne Oliver perd son auctorialité de *mystery writer* en étant l'invitée de Mr Shaitana se confirme par son contraire, qui consiste à dire qu'elle retrouve son auctorialité lorsqu'elle endosse le statut d'hôtesse. Ce cas de figure est mis en scène au chapitre 17, dans un extrait où Ariadne Oliver est chez elle en train d'écrire son prochain roman policier, et qu'elle endosse le statut d'hôtesse lorsqu'elle reçoit la visite inopinée de Rhoda Dawes, qui était présente au dîner de Mr Shaitana ; Ariadne Oliver est notamment explicitement désignée par le terme « hôtesse » (« Rhoda accepted a second battered chair and focused her eyes on her hostess. »⁵²⁴). Cet extrait du chapitre 17 constitue un renversement du chapitre 3, car tandis que Ariadne Oliver est dépossédée de son auctorialité quand elle assiste en spectatrice à la mise en scène de Mr Shaitana lorsqu'elle observe la partie de bridge (semblable à une « cage aux tigres » et à une salle d'exposition), Ariadne Oliver incarne l'auctorialité au chapitre 13 lorsqu'elle est décrite en train d'écrire son nouveau roman, et la pièce où elle écrit ressemble à une forêt tropicale (de par le motif de son papier peint), ce qui fait donc d'elle l'antithèse de la pièce de bridge mise en scène par Mr Shaitana comme une « cage aux tigres », induisant l'idée de la nature domestiquée : « Birds – masses of birds, parrots, macaws, birds unknown to ornithology, twined themselves in and out of what seemed to be a primeval forest. In the middle of this riot of bird and vegetable life, Rhoda perceived a battered kitchen-table with a typewriter on it, masses of typescript littered all over the floor and Mrs Oliver, her hair in wild confusion, rising from a somewhat rickety-looking chair. »⁵²⁵ Rhoda Dawes se sent privilégiée d'assister au processus d'écriture du roman d'Ariadne Oliver (« Thrilled by this peep into the inner world of creative detective fiction, »⁵²⁶), que cette dernière écrit sur une table de cuisine (« a battered kitchen-table with a typewriter on it »). L'écriture est ainsi évoquée en des termes d'ordre culinaire pour établir une

⁵²² Agatha Christie, *Cards on the Table*, *op. cit.*, 22.

⁵²³ *Ibid.*, 22.

⁵²⁴ *Ibid.*, 147.

⁵²⁵ *Ibid.*, 146.

⁵²⁶ *Ibid.*, 147.

analogie entre le processus d'écriture et la préparation de mets en cuisine. La partie de bridge chez Shaitana, en tant que résultat d'une mise en scène, a ainsi pour contraire la scène d'écriture dévoilant les coulisses de la création romanesque d'Ariadne Oliver.

A l'avant-dernier chapitre, Poirot inclut Ariadne Oliver dans sa mise en scène qu'il met au point dans son appartement londonien lors de la « scène de révélation » de l'identité du coupable, sauf que contrairement à Mr Shaitana, il n'invite pas Ariadne Oliver chez lui pour l'instrumentaliser à son insu. Au contraire, il demande à Ariadne Oliver d'amener le suspect chez lui sous un faux prétexte, après quoi cette dernière accueille les autres invités conviés chez Poirot comme si elle était chez elle, de sorte qu'elle endosse le rôle d'hôtesse pendant la scène de révélation finale mise en scène par Poirot (« In Poirot's sitting-room they were welcomed by Mrs Oliver, [...]. [...] 'Come in. Come in,' said Mrs Oliver, hospitably and quite as though it were her house and not Poirot's. »⁵²⁷). Ariadne Oliver est ensuite assimilée au détective Poirot quand ce dernier désigne sa mise en scène de la révélation finale en des termes littéraires (« lecture », « prosy ») faisant écho à la profession de romancière d'Ariadne Oliver : « It was Poirot's moment, every face was turned to his in eager anticipation. 'You are very kind,' he said, smiling. 'You know, I think, that I enjoy my little lecture. I am a prosy old fellow.' »⁵²⁸ En effet, le dernier chapitre est intitulé « Cards on the Table », ce qui renvoie au fait que Poirot met à jour les ficelles du meurtre de Mr Shaitana lors de la « scène de la révélation » de l'identité du meurtrier. Cette scène a lieu dans le salon de Poirot, où ce dernier est dépeint comme un metteur en scène, comme le souligne Earl F. Bargainnier :

Though a reader may have determined the murderer, very rarely will he have been able to tie up all the loose ends. In a Poirot work that task is left for him and that final chapter. Most often it takes place at what he calls a "little *reunion* in the *salon*" (Styles, 136). He admits that these gatherings are in large part for his ego : "I like an audience, I must confess. I'm vain, you see.... I like to say, 'See how clever is Hercule Poirot !'" (Nile, 295). When he has all the suspects together, he begins to use what Hastings calls his "lecture" voice. He is very much like a schoolmaster explicating a knotty problem for his students. [...] Poirot enjoys these gatherings, for they are his most obvious ways of showing his brilliance. The analogy to a schoolmaster has been used ; another perhaps even more appropriate is to an omniscient stage director manipulating the actors at first reading of the play. He is in control and can experiment with their emotions, for only he knows the end of the plot.⁵²⁹

Dans le roman *Cards on the Table*, la « scène de la révélation » se déroule dans le salon de Poirot, et donc dans un cadre domestique. Cette scène s'inscrit donc dans la continuité du *topos* de la « scène de la révélation » que Poirot désigne par l'expression « a "little *reunion* in the *salon*" », et où il est le centre d'attention d'un auditoire (« It was Poirot's moment, every face was turned to his in eager

⁵²⁷ *Ibid.*, 246.

⁵²⁸ *Ibid.*, 252.

⁵²⁹ Earl F. Bargainnier, *The Gentle Art of Murder : The Detective Fiction of Agatha Christie* (Bowling Green : Bowling Green University Popular Press, 1980), 63.

anticipation. 'You are very kind,' he said, smiling. 'You know, I think, that I enjoy my little lecture. I am a prosy old fellow.' »⁵³⁰). Dans le cas de la « scène de la révélation » du roman *Cards on the Table*, Poirot endosse également le statut de metteur en scène de théâtre qui est le seul à connaître l'issue de l'enquête (« an omniscient stage director manipulating the actors at first reading of the play »), d'autant qu'il a recours à un coup de théâtre pour confondre le meurtrier. En effet, il engage un acteur qui prétend avoir surpris le meurtrier en flagrant délit, de manière à pousser ce dernier à avouer (« he hires an actor in *Cards on the Tables* to pretend to be a window-washer who has seen a murder committed »⁵³¹). Dès lors, le début et la fin du roman établissent ainsi un parallèle entre Mr Shaitana et Poirot, qui sont tous deux comparables à des metteurs en scène dans une pièce de leur domicile où ils reçoivent et qui se trouve assimilée à une salle de spectacle abritant une représentation théâtrale. La scène de la révélation où Ariadne Oliver endosse le rôle d'hôtesse chez Poirot, bien qu'elle ne soit pas chez elle, constitue ainsi un retournement de la situation où elle était l'invitée chez Mr Shaitana au chapitre 3.

Ariadne Oliver retrouve son auctorialité en ayant le statut d'hôtesse quand elle écrit (au chapitre 17) et quand elle participe à la résolution de l'enquête (à l'avant-dernier chapitre), or l'écriture et la résolution de l'enquête sont combinées lorsque, durant l'enquête sur le meurtre de Mr Shaitana où elle seconde Poirot, Ariadne Oliver a tendance à vouloir mener l'enquête comme le ferait son détective fictif Sven Hjerson dans les romans policiers qu'elle écrit. Elle mène donc son enquête comme le ferait un détective de fiction, si bien qu'elle est une *mystery writer* qui fait preuve de déformation professionnelle quand elle envisage les événements de la diégèse avec les yeux d'une *mystery writer*. Elle s'excuse notamment auprès des autres enquêteurs sur l'affaire de « parler boutique » (« 'I'm so sorry. I'm talking shop. And this is a real murder.' »⁵³²), ce qui induit qu'elle exerce son auctorialité pendant l'enquête, notamment quand elle fait montre d'autorité en édictant les règles d'investigation que les enquêteurs devraient suivre, selon elle : « I presume,' said Mrs Oliver, sitting up very straight and speaking in a business-like committee-meeting manner, 'that all information we receive will be pooled – that is, that we will not keep any knowledge to ourselves. Our own deductions and impressions, of course, we are entitled to keep up our sleeves.' Superintendent Battle sighed. 'This isn't a detective story, Mrs Oliver,' he said. »⁵³³ Or, ses tentatives de contrôle lui valent d'être rappelée à l'ordre par les autres enquêteurs : « Ariadne Oliver is [Agatha Christie's] portrait of the popular artist as talented and successful in her craft, but awkward – and invariably unsuccessful – in applying her talents to the world around her. »⁵³⁴ Dès lors, l'auctorialité

⁵³⁰ Agatha Christie, *Cards on the Table*, *op. cit.*, 252.

⁵³¹ *Ibid.*, 64.

⁵³² *Ibid.*, 68.

⁵³³ *Ibid.*, 60.

⁵³⁴ Van Dover, 80.

d'Ariadne Oliver dans la fiction policière qu'elle écrit lui est retirée dans la diégèse du roman *Cards on the Table* où elle est elle-même un personnage de fiction, et elle ne regagne son auctorialité que quand elle endosse le rôle d'hôtesse.

Que la pièce de réception soit perçue comme un aquarium ou un zoo, dans les deux cas elle est en plus assimilée à un lieu de représentation artistique. Cette pièce de réception est mise en scène par l'hôte, comme s'il s'agissait d'une mise en scène au théâtre, de sorte que cette pièce de réception devient le « théâtre » où évoluent les invités. Soit la pièce est décorée pour créer une mise en scène, soit elle accueille une mise en scène dans le sens d'une représentation, notamment, dans le roman *Challenge to Clarissa*, une représentation de mime jouée par l'hôtesse Elinor Fish dans le cadre d'un jeu de charade (pantomime), l'observation opérée par le participant devant deviner ce qui est mimé étant une mise en abyme de l'activité d'observation de l'écrivain restant en retrait pour observer la vie.

CHAPITRE 3. L'ÉCRIVAIN EN TANT QU'« HÔTE PARASITE »

1. L'inspiration littéraire par la consommation de nourriture

De manière récurrente dans les romans du corpus, l'inspiration littéraire résulte de la consommation de nourriture.

Il s'agit d'une part de la nourriture pour le petit-déjeuner, et d'autre part de l'essence de viande, soit des aliments énergisants, semblables aux produits revigorants qui inondaient le marché avant et pendant l'entre-deux-guerres : « During the period around the turn of the twentieth century, many food manufacturers attempted to stimulate a growing British appetite for modern industrial "health foods" by spreading equally modern advertisements across public spaces and in a wide variety of publications. These advertisements promised ordinary consumers more energy, strength and resistance to disease, in an effort to entice them into eating new food products that manufacturers claimed were endorsed by the nineteenth-century science of nutrition. »⁵³⁵ Aussi, cette entreprise de revivification s'étend au personnage de l'écrivain mis en scène dans la fiction. Dans certains romans, la fatigue est présentée comme le trait caractéristique de l'auteur. Par exemple, dans le roman *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall, le découragement éprouvé par la romancière Stephen Gordon, lorsqu'elle rencontre des difficultés d'écriture, donne lieu à des affirmations globalisantes dépeignant un état d'esprit sombre, qui serait propre aux écrivains : « The discouragement common

⁵³⁵ Lesley Steinitz, « The language of advertising : Fashioning health food consumers at the *fin de siècle* », *Food, Drink, and the Written Word in Britain, 1820-1945* (London ; New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2017), 135.

to all fine writers was upon her »⁵³⁶ ; « [Puddle] was not much moved by this sudden depression, she had grown quite accustomed to these literary moods »⁵³⁷ ; de même, dans le roman *Keep the Aspidistra Flying* (1936) de George Orwell, les propos de l'éditeur Ravelston, ami du poète Gordon Comstock, laissent entendre que la figure du poète incapable d'écrire est répandue en 1934, date où se déroule l'intrigue du roman : « As editor of *Antichrist*, [Ravelston] was so used to encourage despondent poets that it had become a second nature to him. He did not need telling why Gordon 'couldn't' write, and why all poets nowadays 'can't' write, and why when they do it is something as arid as the rattling of a pea inside a big drum. »⁵³⁸ De la forme physique de l'écrivain dépend son activité d'écriture ; sa tâche est dépeinte comme une activité harassante, à laquelle il se prépare en consommant de manière ritualisée des produits énergisants. Par exemple, Gordon Comstock ne peut concevoir de travailler à son poème épique sans avoir fumé une cigarette au préalable, et estime la durée de son activité d'écriture en fonction du nombre de cigarettes qu'il fume : « He had only four cigarettes left. They must be saved for tonight, when he intended to 'write' ; for he could no more 'write' without tobacco than without air. Nevertheless, he had got to have a smoke. He took out his packet of Player's Weights and extracted one of the dwarfish cigarettes. It was sheer stupid indulgence ; it meant half an hour off tonight's 'writing' time. »⁵³⁹ Outre la cigarette, ce sont surtout les aliments énergisants qui sont dépeints comme des pourvoyeurs d'inspiration littéraire.

La nourriture pour le petit-déjeuner est présentée comme une source d'inspiration littéraire dans les exemples suivants, qui s'inscrivent dans la lignée du roman (non *middlebrow*) *Crome Yellow* (1921) d'Aldous Huxley, où, de manière satirique, la consommation de lait suscite l'inspiration littéraire. En effet, le jeune poète Denis Stone est dubitatif face aux conseils que l'écrivain à succès Mr Barbecue-Smith lui donne pour trouver l'inspiration littéraire, car il a l'impression que leur discussion les fait ressembler à une publicité pour du lait (de marque réelle) mettant en scène deux chats, l'un famélique (Denis Stone), et l'autre bien-portant (Mr Barbecue-Smith) car nourrit au lait de la marque promue : « 'At thirty-eight I was a poor, struggling, tired, overworked, unknown journalist. Now, at fifty... .' He paused modestly and made a little gesture, moving his fat hands outwards, away from one another, and expanding his fingers as though in demonstration. He was exhibiting himself. Denis thought of that advertisement of Nestle's milk – the two cats on the wall, under the moon, one black and thin, the other white, sleek, and fat. Before Inspiration and after. »⁵⁴⁰ Cette comparaison ironique entre l'auteur à succès et le chat nourrit de lait induit ainsi l'idée que l'inspiration littéraire,

⁵³⁶ Hall, *The Well of Loneliness*, 215.

⁵³⁷ *Ibid.*, 216.

⁵³⁸ Orwell, *Keep the Aspidistra Flying*, 72.

⁵³⁹ *Ibid.*, 20.

⁵⁴⁰ Aldous Huxley, *Crome Yellow*, 1921, (Harmondsworth : Penguin Books (Penguin Modern Classics) ; Chatto & Windus, 1964), 33.

et le succès commercial qui en résulte, ont pour cause la consommation d'un aliment. Aussi, le même phénomène apparaît dans les romans *middlebrow* suivants : le roman *Cakes and Ale* (1930) de W. Somerset Maugham, et le roman *Poet's Pub* (1929) d'Eric Linklater. Dans le roman *Cakes and Ale*, le romancier et dramaturge William Ashenden explique que l'écrivain Alroy Kear a un faible talent littéraire qui pourrait se quantifier en une cuillerée d'un produit pour petit-déjeuner (de marque réelle), mais cette remarque péjorative insinue aussi que William Ashenden attribue l'écriture prolifique de romans d'Alroy Kear à la consommation de ce produit : « I had watched with admiration his rise in the world of letters. His career might well have served as a model for any young man entering upon the pursuit of literature. I could think of no one among my contemporaries who had achieved so considerable a position on so little talent. This, like the wise man's daily dose of Bemax, might have gone into a heaped-up tablespoon. He was perfectly aware of it, and it must have seemed to him sometimes little short of a miracle that he had been able to compose already some thirty books. [...] No one who for years had observed his indefatigable industry could deny that at all events he deserved to be a genius. »⁵⁴¹

Le roman *Poet's Pub* opère quant à lui un jeu sur la tradition de l'inspiration poétique obtenue par la consommation d'alcool (la bière et le cocktail bleu servis au pub servent de « carburant humain »/« man's fuel »⁵⁴²), et *Saturday Keith* attribue sa production poétique à la consommation de nourriture, et notamment de céréales, qui une fois brassées servent également à fabriquer de la bière, soit de l'alcool qui inspire aussi le poète qui la boit. Dans l'extrait suivant où *Saturday Keith* repense au travail que lui a coûté l'écriture de son poème épique « *Tellus Will Proceed* », l'inspiration poétique est appréhendée comme le résultat de la consommation de céréales : « Whatever people say about it, he thought, there's a devil of a lot of work in it. His eyes and ears had been active, his brain had been strenuously taught and strenuously set to labour, blood had been pumped into his brain to feed it, food packed into his belly to make the blood, cattle killed and crops gathered to supply the foods, seeds had been sown and farmers got up at dawn to grow the crops and tend the cattle, [...]. And there was a consequence of all this breeding, fighting, growing and learning : a mass of scrambled lines on crumpled paper. »⁵⁴³ Or, cette consommation de céréales (« crops », « seeds ») fait écho aux passages du roman relatifs aux céréales transformées sous la forme des aliments revitalisants (« health foods »⁵⁴⁴) que sont les « Brackley's Bran Biscuits », et la bière « Cotton's Beer ». En effet, au chapitre 15, Lady Mercy Cotton rend visite à *Saturday Keith* pour surveiller sa gestion du pub : « "Well, Mr. Keith," she said, "and how are you getting on ? I know you're getting on very well of course. I met

⁵⁴¹ Maugham, *Cakes and Ale*, 10-11.

⁵⁴² Linklater, *Poet's Pub*, 22.

⁵⁴³ *Ibid.*, 90-91.

⁵⁴⁴ Steinitz, 135.

[...] the man who makes biscuits – Brackley, isn't it ? Yes, Brackley's Bran Biscuits. A dreadful idea. I always thought bran was something you make a mash of and gave to horses, but people will eat anything nowadays that's sufficiently unpalatable and properly advertised with pictures of fat children and a doctor's certificate. He makes a lot of money, I'm told. Brackley, I mean. [...]" ».⁵⁴⁵ La référence à la publicité des biscuits « Brackley's Bran Biscuits » fait écho à la vaste campagne de promotion que Lady Mercy Cotton mène elle-même pour promouvoir non seulement sa marque de bière « Cotton's Beer » (« It was securely established as Britain's Best Beer ; or at any rate as One of Britain's Best Beers »⁵⁴⁶), mais aussi la poésie de son « *mine host* » Saturday Keith, de sorte qu'elle assimile la bière servie au pub « The Pelican » et la poésie de Saturday Keith : « He and "The Pelican" were advertised together, tactfully, pleasantly, in social paragraphs and semi-literary journals. »⁵⁴⁷ En effet, Lady Mercy Cotton promeut la poésie de Saturday Keith comme elle promeut sa bière « Cotton's Beer », en menant une campagne promotionnelle semblable à celle utilisée par Brackley pour promouvoir ses biscuits ; par extension, le roman *Poet's Pub* met sur un pied d'égalité les biscuits au son et la bière comme des aliments revitalisants dont la consommation permet l'écriture poétique, en l'occurrence ici la poésie de Saturday Keith, sachant qu'un couplet en particulier de son poème épique « *Tellus Will Proceed* », qu'il a écrit au pub, comporte une allusion implicite au chien Bran (« Fingal's dog », le chien de Fingal dans la mythologie celtique), dont le nom fait écho aux biscuits au son (« bran ») de la marque « Brackley's Bran Biscuits » : « I've got no patience with these theories/ That Fingal's dog was sorry for his fleas" – another couplet to which the flames gave prominence before they consumed it. »⁵⁴⁸ Le son (« bran ») apparaît comme la céréale dont la consommation alimente l'inspiration poétique, puisqu'il est mentionné au sein même de la poésie écrite par Saturday Keith, à travers la référence implicite au chien prénommé Bran ; de plus, le vers faisant allusion à ce chien mythique (« Fingal's dog was sorry for his fleas ») a pour fonction de le relier à la notion de céréales, en mentionnant le fait qu'il a des puces. En effet, préciser que le chien mythique Bran a des puces peut de prime abord être interprété comme une volonté de transposer Fingal et son chien Bran à Ulysse et son chien Argos (sachant que dans *l'Odyssée* d'Homère, Ulysse de retour à Ithaque retrouve son fidèle chien Argos couvert de puces) ; or, le vers « Fingal's dog was sorry for his fleas » fait surtout écho au chapitre 25 du roman *Poet's Pub*, où Saturday Keith et son lévrier écossais, également prénommé Bran, incarnent la version héroï-comique du binôme de la mythologie celtique formé par Fingal et son chien Bran. En effet, ce chapitre relate la confrontation entre Saturday Keith et Æsop Wesson, qui sont rassemblés à Keith Hall, la demeure familiale

⁵⁴⁵ Eric Linklater, *Poet's Pub*, *op. cit.*, 123.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, 5.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, 15.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, 92.

écossaise de Saturday Keith, à l'issue d'une course-poursuite en voiture où Saturday Keith a poursuivi Wesson car il croyait que ce dernier avait volé le tapuscrit de son poème épique « *Tellus Will Proceed* » ; pour faire diversion et s'échapper, Wesson prétend jeter du vitriol à la tête du chien Bran (alors qu'il s'agit d'une teinture d'iode inoffensive). Ce geste enrage Saturday Keith qui se jette à la poursuite de Wesson dans le domaine de Keith Hall, tandis que le chien Bran reçoit des soins qui consistent à recouvrir sa tête d'un cataplasme à la mie de pain (« Bran the deerhound made uncomfortable with boracic lotion in his eyes and a bread poultice over his face »⁵⁴⁹), cataplasme qu'il finit par manger,⁵⁵⁰ ce qui revient à dire qu'il mange un aliment censé lui servir de médicament, donc le cataplasme en mie de pain mangé par Bran est à appréhender comme un aliment à visée thérapeutique, à l'instar des « health foods » que sont la bière et les « Brackley's Bran Biscuits » (« properly advertised with pictures of fat children and a doctor's certificate »). Ainsi, le roman instaure la métaphore filée suivante : l'étape brassicole de l'empâtage (« mash ») des grains pour produire la bière servie au pub de Lady Mercy Cotton équivaut, premièrement, à l'empâtage du son pour faire les biscuits de la marque Brackley (avec mauvaise fois, Lady Mercy Cotton compare les biscuits au son à de la nourriture pour chevaux, car ces derniers sont nourris avec cette céréale, or il s'avère que la bière qu'elle fait produire est elle-aussi fabriquée à partir de céréales) et, deuxièmement, à l'empâtage du pain (lui-même résultant d'un empâtage de céréales) nécessaire à la fabrication d'un cataplasme à la mie de pain (« bread poultice ») pour soigner la tête du lévrier écossais Bran (le nom du chien Bran fait ainsi écho à son cataplasme qui ressemble à l'empâtage de son/« bran » servant à faire les « Brackley's Bran Biscuits » ou de la nourriture pour chevaux). Dès lors, à la lumière du chapitre 25, le vers « Fingal's dog was sorry for his fleas » assimile le chien mythique Bran au lévrier écossais Bran de Keith Hall, car attribuer des puces au chien de Fingal préfigure le fait que le lévrier écossais des Keith se retrouve aspergé de teinture d'iode par Wesson, qui qualifie cet antiseptique de « germicide » (« two fluid ounces of germicide »⁵⁵¹), ce qui induit qu'il pourrait servir d'insecticide contre les puces.

Outre les aliments pour le petit-déjeuner, l'autre aliment énergisant en question est l'essence de viande. Cette dernière est appréhendée comme la version prosaïque de la « source sacrée » (« Sacred Fount »), car sa teneur en viande fait écho à la dimension vampirique de la théorie de la source d'inspiration littéraire comme « source sacrée » (« Sacred Fount »), telle que définie par Maurice Beebe dans son ouvrage *Ivory Towers and Sacred Founts : The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce* (1964).⁵⁵² L'écrivain qui trouve l'inspiration en consommant de l'essence de

⁵⁴⁹ *Ibid.*, 201.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, 203.

⁵⁵¹ *Ibid.*, 202.

⁵⁵² Beebe, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts : The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York :

viande a pour équivalent l'écrivain qui s'inspire de la « Vie », dans le contexte du débat critique du début du XX^e siècle opposant les partisans de Henry James privilégiant la forme littéraire (« *Art* »), et les partisans du contenu, tiré de la vie (« *Life* »), tel E. M. Forster : « Much discussion of novelistic principles in the early twentieth century resolves itself into a contest between partisans of Art, who tend to invoke the authority of Gustave Flaubert as the novelist's novelist, and champions of Life, who are more likely to invoke Tolstoy or Dickens. In the first camp we find Henry James, Ford Madox Hueffer (later Ford), and Virginia Woolf ; in the second, H. G. Wells, D. H. Lawrence, and E. M. Forster. [...] When Wells and Forster reject James's standards and practice as restrictive, they do so in the name of the complexity of life considered as social and psychological experience and as material for a potentially more expansive art of fiction. With Lawrence and Murry, it is more as though the "life" of a novel, is a precious inward quiver of vitality threatened by the blight of Flaubertian perfectionism. »⁵⁵³ Dans le roman *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall, le dramaturge Jonathan Brockett est comparable à un partisan de la théorie vampirique de la « source sacrée » (« *Sacred Fount* », « *Life* »), car il se nourrit de l'essence vitale des autres en jouant le rôle de confident compatissant pour mieux exploiter ensuite leur vie privée dans ses pièces de théâtre, qui sont alors comparables à un « concentré d'émotions recueillies », dont l'équivalent trivial serait l'essence de viande (« a kind of emotional beef-tea ») : « Brockett would compress quite a lot of emotion into an incredibly short space of time ; could squeeze a kind of emotional beef-tea from all those with whom life brought him into contact – a strong brew, and one that served to sustain and revivify his inspiration. »⁵⁵⁴ Aussi, la théorie de l'inspiration poétique comme « source sacrée », incarnée par Jonathan Brockett, a bel et bien un équivalent prosaïque, qui est l'extrait de viande dont la romancière Stephen Gordon est nourrie par son ex-gouvernante Puddle. En effet, telle une Vestale gardant allumé le feu sacré dans le temple de la déesse Vesta, cette dernière nourrit Stephen Gordon – qui rechigne à interrompre son activité d'écriture pour reprendre des forces – afin de maintenir allumé le feu de l'inspiration et l'énergie créatrice de la romancière : « Like an ageing and anxious Vestal Virgin [Puddle] tended the holy fire of inspiration, feeding the flame with suitable food – good grilled meat, light puddings and much fresh fruit, [...]. For Stephen's appetite was not what it had been in the vigorous days of Morton ; [...], or, if she must eat she did so protesting, fidgeting to go back to her desk. At such times Puddle would steal into the study with a tin of Brand's Essence – she had ever been known to feed the recalcitrant author piece-meal, until Stephen must laugh and gobble up the jelly for the sake of getting on with her writing. »⁵⁵⁵

New York University Press, 1964.

⁵⁵³ Chris Baldick, « The Novel in Theory, 1900-1965 », *op. cit.*, 258-260.

⁵⁵⁴ Hall, *The Well of Loneliness*, 229.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, 210-211.

2. La pièce de réception comme source d'inspiration (« Sacred Fount »)

Quand l'écrivain fictif ne consomme pas de la nourriture (les versions prosaïques du « Sacred Fount » citées précédemment) comme source d'inspiration, il s'inspire des personnes qu'il côtoie. Or, l'entourage ainsi observé peut en venir à éprouver de la défiance envers l'écrivain fictif. Cette méfiance est traitée dans un registre humoristique, dans les romans *Staying With Relations* (1930) de Rose Macaulay, et *The Provincial Lady Goes Further* (1932) d'E. M. Delafield, où dans les deux cas une romancière suscite la défiance de son entourage habitant dans le Devonshire. L'humour réside ici dans le fait que l'entourage de la romancière est persuadé d'être une source d'inspiration pour elle, alors que ce n'est pas le cas, car Catherine Grey et la diariste laissent entendre qu'il ne leur serait jamais venu à l'idée de s'inspirer de ces personnes, qu'elles jugent sans intérêt romanesque. L'entourage de ces deux romancières partage la même peur de se reconnaître dans un personnage de fiction, et il s'avère que Rose Macaulay et E. M. Delafield expriment cette crainte en des termes très similaires : « 'We're all frightened of you, lest you put us in a book.' »⁵⁵⁶ ; « She doesn't want to be put into a book. »⁵⁵⁷ L'entourage de la romancière la perçoit ainsi à travers le prisme de l'« idée de l'écrivain » (Taylor, 2016), qui correspond ici à l'image stéréotypée de la romancière qui s'inspire de son entourage en le vampirisant, d'après le concept de l'inspiration littéraire comme « source sacrée » (« Sacred Fount »). Or, la dimension humoristique des passages suivants a pour fonction de souligner que les romancières en question ne se reconnaissent pas dans cette image stéréotypée.

Dans le roman *Staying With Relations*, Catherine Grey est une romancière anglaise âgée de 27 ans, ayant publié trois romans, le dernier en date étant en attente de publication. Elle vit dans un appartement à Londres après avoir vécu à Much Potton dans le South Devonshire, auprès de son père qui en est le vicaire. Dans le premier chapitre introductif du roman, il est question du fait que les habitants de la paroisse de Much Potton craignent que Catherine Grey s'inspire d'eux pour créer ses personnages de fiction. Cette défiance de l'entourage de l'écrivain est abordée de manière extensive par Rose Macaulay dans le roman *Staying With Relations*, qui envisage cette défiance sous tous les angles possibles ; en effet, les personnes de l'entourage campagnard de Catherine Grey, ayant peur de servir de modèle, verraient comme une forme d'impertinence le fait de servir de modèle, et à l'inverse elles se sentiraient négligées de ne pas servir de modèle. Catherine Grey est consciente du fait que l'entourage se reconnaîtra toujours dans les personnages fictifs qu'elle invente, même si ce n'est pas le cas. A l'inverse de l'entourage campagnard (du South Devonshire, du North Devonshire, et d'Oxon), l'entourage londonien de Catherine Grey (qui vit et écrit à Londres) se moque de servir

⁵⁵⁶ Macaulay, *Staying with Relations*, 9.

⁵⁵⁷ Delafield, *The Provincial Lady Goes Further*, 93.

ou non d'inspiration car il y a tellement de gens qui écrivent à Londres que leur servir d'inspiration est en quelque sorte devenu la norme à Londres, cela semble passer inaperçu :

Catherine wrote about people ; it was character that engaged her interest and attention. People, their temperaments, habits, and reactions to one another – these seemed to her, and very properly, to be the very stuff of fiction. She had always perceived between one person and another those little differences which it takes the observant and careful eye to remark. People stimulated and absorbed this young woman ; they were her hobby. 'You're so clever,' said the inhabitants of Much Potton, South Devonshire, where Catherine's father had a vicarage. 'We're all frightened of you, lest you put us in a book.' At this Catherine would smile, scarcely liking to say either that she would put them in a book, which might seem impertinent, or that she would not put them in a book, which might seem neglectful ; and, indeed, she scarcely knew whether they desired her to put them in a book or not. But in any case she had lived much too long in Much Potton, South Devonshire, and before that in Prior's Combe, North Devonshire, and before that in Little Morton, Oxon, not to know that, whether she put them in a book or left them out of a book, they would believe that she had put them in a book, as indeed they did. As to London, where Catherine lived in a flat, only going to Much Potton for visits, London seemed less concerned about books, and not at all concerned about being put in them. The fact is that in London there are so many novelists, male and female, young and old, for ever putting other Londoners into books, and often quite unkindly, that one more or less is scarcely noticeable.⁵⁵⁸

Cette même défiance est mentionnée à deux reprises dans le roman *The Provincial Lady Goes Further* (1932) d'E. M. Delafield, dans deux entrées du journal de la diariste datées du 14 juin 1931, et du 22 avril 1932. Le journal débute au mois de juin 1931, soit six mois après la publication du premier roman de la diariste. Cette dernière vit avec sa famille à la campagne dans le Devonshire, et dans l'entrée de son journal datée du 14 juin 1932, elle raconte que depuis la publication de son roman, les membres de son voisinage craignent qu'elle s'inspire d'eux pour créer ses futurs personnages de fiction : « June 14th. – Note curious and disturbing tendency of everybody in the neighbourhood to suspect me of Putting Them into a Book. Our Vicar's Wife particularly eloquent about this, and assures me that she recognised every single character in previous literary effort. »⁵⁵⁹ Faye Hammill analyse notamment cette entrée de journal en ces termes : « Closer to home, her integration in the village community is threatened by her new professional status, and reactions range from distrust to a jealousy which leads her neighbors to undervalue the work of authorship. »⁵⁶⁰ Aussi, contrairement à ce que croit l'épouse du vicaire, la diariste ne s'est inspirée de personne en particulier dans son entourage pour créer les personnages de son roman, si bien que l'humour réside ici dans le fait que l'épouse du vicaire passe pour une personne qui se croit fine observatrice en étant capable de reconnaître ses voisins dans le roman de la diariste, alors qu'elle fait erreur. Aussi, E. M. Delafield tourne également en dérision la diariste elle-même, qui se trouve dépassée par les conséquences de la

⁵⁵⁸ Rose Macaulay, *Staying with Relations*, op. cit., 9.

⁵⁵⁹ Delafield, *The Provincial Lady Goes Further*, 2.

⁵⁶⁰ Hammill, 187.

publication de son roman sur ses relations avec son voisinage. En effet, ce dernier est désormais méfiant vis-à-vis d'elle car il craint de lui servir de source d'inspiration pour chaque nouveau roman à venir.

Puis, une défiance similaire est à nouveau éprouvée par Felicity Fairmead, l'amie et ancienne camarade d'école de la diariste, comme le raconte cette dernière dans l'entrée de son journal datée du 22 avril 1932. Alors que Felicity Fairmead arrive chez la diariste dans sa maison du Devonshire pour y séjourner quelques jours, la diariste lui demande de l'accompagner à un déjeuner chez la romancière à succès Charlotte Volley, qui l'a invitée pour faire sa connaissance. Or, Felicity Fairmead refuse pour trois raisons, la troisième étant qu'elle refuse d'inspirer un personnage de fiction à son hôtesse, la romancière Charlotte Volley :

April 22nd.— Singular reaction of Felicity to announcement that I am taking her to lunch with novelist, famous in two continents for numerous and brilliant contributions to literature. It is very kind of me, says Felicity, in very unconvincing accents, but should I mind if she stayed at home with the children ? I should, I reply, mind very much indeed. At this we glare at one another for some moments in silence, after which Felicity – spirit evidently quailing – mutters successively that : (a) She has no clothes. (b) She won't know what to talk about. (c) She doesn't want to be put into a book. I treat (a) and (b) with silent contempt, and tell her that (c) is quite out of the question, to which she retorts sharply that she doesn't know what I mean. Dead-lock is again reached.⁵⁶¹

La diariste parvient finalement à convaincre Felicity Fairmead de l'accompagner à ce déjeuner, mais cette dernière accepte avec réticence car, comme elle l'a exposé à la diariste, elle craint de servir de modèle pour un futur personnage de fiction créé par son hôtesse la romancière Charlotte Volley. L'humour réside ici dans la manière dont la diariste insinue qu'elle ne considère pas Felicity Fairmead comme un potentiel modèle littéraire intéressant (« (c) is quite out of the question »), et qu'elle n'a donc rien à craindre.

Des écrivains du corpus étant des hôtes (qui invitent) lors d'une fête ou d'une réception peuvent être désignés comme des « hôtes parasites », car ils cherchent l'inspiration littéraire auprès de leurs invités. Le concept d'« hôte parasite » va à l'encontre de la distinction opérée entre l'hôte et le parasite, car ici l'hôte n'est pas parasité par ses invités, mais l'inverse se produit. Ce renversement induit de tenir compte du fait que « [l]e parasite en tant qu'invité abusif et destructeur est déjà inscrit dans l'étymologie de l'hôte. »⁵⁶² De même, dans la langue anglaise, les termes « host » et « guest » ont la même étymologie : « *ghos-ti*, stranger, guest, host, properly 'someone with whom one has reciprocal duties of hospitality.' »⁵⁶³

⁵⁶¹ E. M. Delafield, *The Provincial Lady Goes Further*, op. cit., 93.

⁵⁶² Myriam Roman, Anne Tomiche, « Introduction », *Figures du parasite* (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001), 13.

⁵⁶³ J. Hillis Miller, « The Critic as Host », *The J. Hillis Miller Reader* (Stanford : Stanford UP, 2005), 180.

Aussi, le concept d'« hôte parasite » est à appréhender à la lumière du concept de l'homme de lettres comme « parasite parasité »,⁵⁶⁴ établi par Guy Ducrey dans son analyse de l'homme de lettres fictif mis en scène dans le roman Décadent français de la fin du XIX^e siècle (notamment dans le roman *L'Écornifleur* de Jules Renard, 1892). Selon Guy Ducrey, l'homme de lettres comme « parasite parasité » désigne un écrivain fictif qui est un invité profiteur parasitant l'hôte qui le reçoit, et qui se « nourrit » de la littérature écrite par autrui. Or, dans le corpus, l'écrivain qui est un « hôte parasite » est désormais un hôte (qui invite), et qui cherche l'inspiration littéraire dans la vie de ses invités.

La quête d'inspiration de l'écrivain prend la forme d'une scène qui se déroule dans un contexte d'hospitalité, où l'écrivain est l'hôte, et où sa quête d'inspiration est évoquée en des termes appartenant au domaine de la nourriture. L'hôte censé nourrir ses invités à sa table devient ainsi celui qui se « nourrit » métaphoriquement de la vie de ses invités. En prenant le prétexte d'inviter des individus pour les nourrir à sa table, l'hôte se fait parasite quand il s'inspire de ses convives pour les transposer dans ses futurs écrits. La quête d'inspiration de l'« hôte parasite » est ainsi dépeinte comme une forme de parasitisme, et l'écrivain étant un « hôte parasite » combine deux notions associées au parasitisme, qui sont l'hospitalité et la nourriture, comme le souligne Anne Tomiche :

Si, dans le cadre d'une réflexion sur les rites et les signes de l'hospitalité, il est donc légitime de s'intéresser au parasite – dans la mesure où il participe aux rites d'hospitalité et permet de les interroger – et s'il est également légitime de s'intéresser aux repas, moments privilégiés des rituels d'hospitalité, il est d'autant plus logique de s'intéresser aux parasites à table que la relation entre parasite et repas est une relation pour ainsi dire « essentielle » dans la mesure où manger relève de l'essence même du personnage du parasite. Étymologiquement celui qui « mange à côté de » (*para - sitos*) avant d'être devenu celui qui « mange aux dépens de » son hôte, voire qui « mange métaphoriquement son hôte », le parasite hante la table des banquets antiques comme celle des dîners de familles modernes.⁵⁶⁵

L'hôte est d'ordinaire présenté comme la victime du parasite qui est son invité, dans le sens où l'invité se nourrit non seulement de la nourriture que lui offre l'hôte, mais il se « nourrit » aussi de son hôte au sens figuré. Or, à travers la figure de l'« hôte parasite », un renversement s'opère puisque ce type d'hôte se comporte comme le parasite dont il est d'ordinaire la victime. Dans l'extrait suivant, Myriam Roman et Anne Tomiche présentent le parasite comme le « double de son hôte », ce qui induit que la réciproque est vraie, *i.e.* que l'hôte peut lui-aussi être le double de son parasite, notamment quand l'« hôte parasite » se met à son tour à parasiter ses invités :

⁵⁶⁴ Guy Ducrey, « L'homme de lettres, ce parasite... », *Figures du parasite* (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001), 212-214.

⁵⁶⁵ Anne Tomiche, « Parasites à table, tables de parasites : statut et fonction des parasites dans quelques banquets, antiques et modernes », *L'Hospitalité : signes et rites* (Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2001), 196.

Le sujet même du parasite et du parasitisme trouve son origine dans l'horizon plus large de l'hospitalité et de ses rites. C'est de l'accueil de l'Autre qu'il s'agit, mais un Autre « parasite » qui représente souvent une figure du Même, un double de son hôte. C'est sans doute ce qui le différencie en profondeur du simple invité. Là où l'invité offre une figure véritable de l'altérité, le parasite se trouve justement « à côté », comme le dit le préfixe grec *para*. « A côté » et, au fond, « tout près ». Le parasite est ainsi l'élément indispensable pour interroger les ambivalences de l'hospitalité sachant que, contrairement à l'usage courant du terme aujourd'hui, le parasite a pu faire partie, dans l'Antiquité en particulier, du rituel nécessaire et évident de l'hospitalité.⁵⁶⁶

Le parasitisme est lié à la nourriture de par son étymologie, car le parasite est à l'origine celui qui mange à la table de son hôte :

Par définition, le parasite n'est pas autonome, puisqu'il doit trouver sa substance en-dehors de lui-même. Le processus est sans fin : si la dépendance du parasite par rapport au parasité s'arrêtait, il n'y aurait plus de parasite. Ce processus s'entretient de lui-même et définit le parasite à partir d'un vide, d'une absence permanente que rien ne saurait définitivement combler. Ainsi les parasites de comédies ne mangent-ils jamais à leur saoul. Le parasite, c'est la Faim... ou, dans ses variantes fantastiques, la Soif, pour le vampire par exemple qui ne gagne l'immortalité qu'à condition de trouver toujours du sang frais... Cet état de manque constitutif et de dépendance vitale à l'égard d'autrui associe le type à une dévoration sans fin.⁵⁶⁷

Myriam Roman et Anne Tomiche assimilent le parasite à la figure du vampire, et cette métaphore s'applique aussi à l'écrivain étant un « hôte parasite », car il se « nourrit » métaphoriquement des invités qu'il reçoit en s'inspirant d'eux, afin de « nourrir » ses écrits à venir, de sorte que l'inspiration littéraire est assimilée à l'aspiration propre au vampire aspirant le sang des victimes dont il se nourrit.

De manière récurrente, l'écrivain de profession fictif est à appréhender en binôme avec un personnage non écrivain qui a pour particularité d'être dépeint comme un parasite. Ce parasite a pour fonction de mettre en exergue le parasitisme de l'écrivain, qui n'est pas flagrant à première vue mais qui s'avère pourtant être un trait important de sa personnalité et de son écriture.

Le roman *Wild Strawberries* (1934) en particulier, écrit par Angela Thirkell, repose sur un binôme formé par le romancier David Leslie et par le flagorneur C. W. Holt, qui est explicitement désigné par l'appellation « toady » tout au long du roman. Alors qu'ils semblent ne rien avoir en commun, ils incarnent les deux faces d'une même médaille, car C. W. Holt est un vil flagorneur, tandis que David Leslie est implicitement une version plus avenante du flagorneur, car il est à plusieurs reprises assimilé à la figure mythique du Cheval de Troie, qui symbolise le parasitisme compris comme une forme d'invasion. En effet, parmi les diverses manifestations de parasitisme répertoriées

⁵⁶⁶ Myriam Roman, Anne Tomiche, « Introduction », *op. cit.*, 11.

⁵⁶⁷ Myriam Roman, Anne Tomiche, « Conclusion : Petite logique parasitaire », *Figures du parasite* (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001), 253.

par J. Hillis Miller dans son essai « The Critic as Host », il est question de la dimension invasive du parasite, que J. Hillis Miller exprime à travers l'expression « the parasite as invading host »,⁵⁶⁸ issue du fait que le terme « host » peut à la fois désigner l'hôte en tant que maître de maison qui reçoit chez lui, et l'invité parasite, et que ce terme dérive également de l'étymologie latine *hostis* induisant l'idée d'hostilité : « A host in the sense of a guest, moreover, is both a friendly visitor in the house and at the same time an alien presence who turns the home into a hotel, a neutral territory. Perhaps he or she is the first emissary of a host of enemies (from Latin *hostis* 'stranger, enemy') »⁵⁶⁹. Le résumé qui suit de l'intrigue du roman *Wild Strawberries* est centré sur les interactions du binôme formé par David Leslie et C. W. Holt, et la mention détaillée des actes de parasitisme de C. W. Holt a pour but de montrer que l'avancée même de l'intrigue du roman repose en grande partie sur les machinations de ce dernier.

Au cours de l'intrigue du roman *Wild Strawberries*, David Leslie et C. W. Holt se rencontrent deux fois à Rushwater House, la maison de famille de David Leslie, située dans le comté fictif du Bassetshire inspiré des *Bassetshire novels* d'Anthony Trollope. Ils se côtoient d'abord lors du déjeuner du lundi de Pentecôte à Rushwater House (chapitre 3 « Arrival of a Toady »), puis au bal donné à Rushwater House pour célébrer l'anniversaire de Martin Leslie, le neveu de David Leslie, durant la seconde moitié du mois d'août (chapitre 12), mais cette fois ils ne se parlent pas. Dans les deux cas, C. W. Holt agit en flagorneur car il parvient à se faire inviter à Rushwater House, et il est tourné en dérision dans les passages qui racontent en détail sa manière de procéder pour arriver à ses fins, et ses séjours chez ses hôtes.

C. W. Holt est mentionné pour la première fois au chapitre 2, lors du déjeuner du dimanche de Pentecôte rassemblant les membres de la famille Leslie à Rushwater House. Lady Emily Leslie annonce à son mari Henry Leslie avoir reçu une lettre, mais comme elle n'a pas ses lunettes, son fils David Leslie propose de lire à voix haute la lettre, qui s'avère être écrite par C. W. Holt. Ce dernier demande à Lady Emily Leslie de lui envoyer une voiture le lendemain (soit le lundi de Pentecôte) afin de le conduire à Rushwater House pour y déjeuner et admirer les jardins, et ensuite être conduit à Norton Manor, où il est attendu le soir même pour dîner chez d'autres hôtes. Comme la voiture d'Henry Leslie est déjà requise pour aller chercher Mary Preston (la cousine de David Leslie) le lendemain à la gare de Southbridge, David propose d'aller la chercher à la gare avec la Ford, accompagné de son neveu Martin Leslie, tandis que le chauffeur Weston ira chercher C. W. Holt pour le déjeuner avec la voiture de Henry Leslie.

Le chapitre 3, comme l'indique son titre « Arrival of a Toady », relate l'arrivée de C. W. Holt à Rushwater House le lundi de Pentecôte. Le matin, David Leslie apporte à sa sœur Agnes Graham

⁵⁶⁸ Miller, 20.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, 19.

un télégramme, qu'il se propose de lire à voix haute. Mary Preston y annonce son arrivée à la gare à 12h30, de sorte que David Leslie et Martin Leslie prennent la route pour aller la chercher. David Leslie espérait rentrer à Rushwater House après le déjeuner, afin de ne pas croiser C. W. Holt, mais ce dernier n'est pas encore arrivé quand David Leslie, Martin Leslie et Mary Preston atteignent Rushwater House. Le déjeuner est donc retardé par la faute de C. W. Holt, au grand mécontentement d'Henry Leslie, qui n'a jamais souhaité recevoir C. W. Holt chez lui, tandis que son épouse Lady Emily Leslie a accepté de le recevoir par compassion, car sa compagnie n'est plus aussi recherchée dans les demeures aristocratiques où il avait ses entrées à l'époque édouardienne. A l'arrivée de C. W. Holt à Rushwater House, le narrateur interrompt le cours de l'intrigue pour révéler les véritables raisons, peu glorieuses, de sa venue à Rushwater House ; C. W. Holt n'est pas le bienvenu à Norton Manor avant l'heure du dîner, de sorte qu'il se sert de Rushwater House comme d'un « pied-à-terre » pour passer le temps entre le déjeuner et le *teatime*, en attendant que l'heure soit venue d'aller dîner à Norton Manor. Après cette parenthèse explicative, l'intrigue reprend au moment où C. W. Holt cherche à savoir si les Leslie ont déjeuné sans lui étant donné son retard, car il espère se faire offrir le repas. Lady Emily Leslie tente alors de lui faire croire qu'ils ont déjà déjeuné, mais elle est « trahie » quand Henry Leslie, installé dans la salle à manger et ignorant l'arrivée de C. W. Holt, réclame son déjeuner d'une voix forte. Lady Emily Leslie se trouve donc contrainte de lui offrir le déjeuner et, une fois tous installés dans la salle à manger, C. W. Holt demande à rester jusqu'à l'heure du thé, puis à être une nouvelle fois conduit à Norton Manor dans la voiture d'Henry Leslie. Comme David Leslie et Martin Leslie veulent prendre la voiture, Martin Leslie suggère à C. W. Holt de prendre le train de 15h15 de Rushwater à Norton, mais son plan est défectueux par C. W. Holt, qui prétend que les horaires de train sont peu fiables un lundi de Pentecôte, et que prendre le train le ferait partir trop tôt, et qu'il n'aurait donc pas le temps de visiter les jardins de Rushwater House. Henry Leslie accepte donc, à regret, de laisser une nouvelle fois sa voiture à sa disposition. David Leslie essaye de mettre des bâtons dans les roues de C. W. Holt pour le plaisir de le contrarier – un exercice qu'il désigne par le néologisme « Holt-baiting » – et pour soutenir son père, réticent à laisser sa voiture à la disposition de C. W. Holt. Pour cela, il prétend avoir besoin de la voiture de son père pour aller à l'abbaye de Rushmere avec Martin Leslie et Mary Preston (alors qu'en fait il est possible d'y aller à pied), mais Holt finit par obtenir gain de cause, et demande au majordome Gudgeon de téléphoner à Lady Norton pour la prévenir qu'il sera là pour le dîner. David Leslie propose alors à Mary Preston de s'échapper loin de C.W. Holt en faisant une promenade à l'abbaye de Rushmere qu'il souhaite prolonger après l'heure du thé, pour ainsi rentrer à Rushwater House après le départ de C. W. Holt. Or, David Leslie se ravise et décide de rentrer plus tôt pour voir comment C. W. Holt a survécu à un après-midi passé en compagnie de sa sœur Agnes Graham et ses deux enfants. Au chapitre 4, pendant le thé, C. W. Holt se montre d'humeur boudeuse, car durant l'après-midi il a dû accompagner Agnes Graham, ses enfants

et leur nourrice dans les parties les moins attrayantes du jardin, qui sont le terrain de jeu des enfants. Pour ajouter à sa mauvaise humeur lors du thé, Lady Emily Leslie lui propose de lui lire un jour à voix haute le premier roman publié de David Leslie, intitulé *Why Name*, et lui demande d'enjoindre ses amis à l'acheter. Après cela, C. W. Holt part pour Norton Manor, et il n'est plus mentionné dans l'intrigue des chapitres 5 à 10.

Il réapparaît de nouveau du chapitre 11 au chapitre 13, qui est l'avant-dernier chapitre du roman. Le titre du chapitre 11, « Indignation of a Toady », fait référence à la lettre de mécontentement que C. W. Holt adresse à Lady Emily Leslie, durant la seconde moitié du mois d'août, trois jours avant le bal donné à Rushwater House pour fêter l'anniversaire de Martin Leslie. Au déjeuner, Lady Emily Leslie apprend aux Leslie qu'elle a reçu une lettre de C. W. Holt, et son annonce coïncide avec l'arrivée surprise de David Leslie, qui compte rester à Rushwater House jusqu'après le bal. Lady Emily Leslie reprend sa lecture à voix haute de la lettre de C. W. Holt, où ce dernier écrit qu'il est contrarié de ne pas avoir été invité à Rushwater House en même temps que Lady Norton, reçue en juillet au chapitre 8, et qu'il n'a pas eu le temps de bien visiter les jardins quand il est venu le lundi de Pentecôte dernier. Au moment où Lady Emily Leslie parle de cette lettre à sa famille, elle a en réalité déjà invité C. W. Holt à séjourner à Rushwater House la nuit du bal, ce qui fâche Henry Leslie. Au chapitre 12, le matin de l'anniversaire de Martin Leslie, l'une des convives, Joan Stevenson (directrice d'un programme radiophonique à la BBC, que David Leslie côtoie par opportunisme, afin qu'elle l'aide à concrétiser son projet qui consiste à transposer son futur second roman, pas encore écrit, sous forme d'une pièce radiophonique diffusée à la BBC) apprend à Mary Preston qu'elle cherche un intervenant pour faire l'introduction d'une lecture de poésie sur le thème des jardins à la BBC, alors Mary Preston lui suggère de s'adresser à C. W. Holt, un expert en horticulture, qui sera au bal le soir-même. C. W. Holt arrive à Rushwater House au moment du thé mondain auquel les Leslie convient les invités de leur bal ; il est fâché car il a dû venir en train puis en voiture par ses propres moyens, et parce que son arrivée est passée totalement inaperçue. Il ne s'adoucit que quand Mary Preston lui dit que Joan Stevenson de la BBC veut lui parler, car il se sent flatté de susciter son intérêt. C. W. Holt demande à Lady Emily Leslie s'il peut séjourner deux nuits au lieu d'une à Rushwater House, et être ensuite conduit en voiture chez Lady Norton, ce que Lady Emily Leslie accepte à contrecœur. Au chapitre 13, qui relate le bal, Mary Preston fait les présentations entre C. W. Holt et Joan Stevenson. Ces derniers s'éclipsent du bal et s'isolent dans la salle de classe des enfants d'Agnes Graham pour discuter de jardinage et du programme de lecture de poésie à la BBC, et Joan Stevenson propose à C. W. Holt de l'engager lors du souper. Pour aider Lady Emily Leslie, contrainte d'héberger C. W. Holt une nuit supplémentaire, sa cousine Lady Dorothy Bingham décide d'endosser le rôle d'hôtesse envers C. W. Holt, en lui faisant visiter les jardins de Rushwater House, et en l'invitant à séjourner chez elle le lendemain pour lui faire visiter les jardins, puis le conduire chez Lady Norton en fin d'après-midi. Au dernier chapitre, au

cours du petit-déjeuner le lendemain du bal, David Leslie déclare être content du départ de C. W. Holt chez Lady Dorothy Bingham.

Outre le fait d'agir comme un flagorneur (« toady »), C. W. Holt est explicitement considéré comme tel par la famille Leslie, et notamment par David Leslie, qui ne l'apprécie pas. De plus, le père de David Leslie, Henry Leslie, assimile C. W. Holt à l'homme politique anglais Thomas Creevey (1768-1838), qui est également désigné comme un flagorneur en tant qu'auteur des *Creevey Papers*,⁵⁷⁰ un journal rapportant des indiscretions sur des personnes qu'il a côtoyées en société, et publié à titre posthume en 1903 (« '[...] I shouldn't wonder if he is keeping a diary about us all and means to publish it when he is dead, like that Weevle fellow or whatever his name was.' 'Creevey,' said David. »⁵⁷¹). C. W. Holt est aussi par deux fois qualifié de champignon vénéneux (« toadstool »⁵⁷²) par David Leslie. De par sa tendance à la prolifération, le champignon est considéré comme une forme de parasite, de sorte que la métaphore du champignon est appliquée à C. W. Holt pour souligner le fait qu'il est un parasite, ce qui se manifeste jusque dans son apparence physique, puisque sa barbe naissante est comparée à un duvet de moisissure (« fungoid growth »⁵⁷³). David Leslie est quant à lui assimilé implicitement au Cheval de Troie, un cheval géant en bois qui permit aux Grecs de pénétrer dans l'enceinte de Troie. Étant enfant, il avait pour jouet un cheval à bascule nommé Dobbin, qui avait pour particularité d'avoir un corps creux contenant les objets passés à travers le trou laissé par le pommeau manquant, ce qui fait donc de Dobbin la version miniature du Cheval de Troie, en tant que cachette creuse contenant les soldats grecs : « A large dappled rocking-horse with fiery nostrils stood in one corner. One eye was gone, and its tail was little more than a wisp. The pommel had long since been lost, and down its socket, which communicated darkly with the horse's inside, a good deal of property had been lost, with or without intent, in the last forty years. Part of a doll's tea-set and two nursery teaspoons were known to be in Dobbin's stomach and no power on earth had ever been able to get them out. »⁵⁷⁴ David Leslie est aussi assimilé au Cheval de Troie par l'intermédiaire d'un cadeau qu'il offre à sa cousine Mary Preston. Il s'agit d'un sac de soirée brodé, et quand Mary Preston découvre avec colère que David Leslie en a offert un semblable à Joan Stevenson, elle qualifie ce

⁵⁷⁰ Dans la section « Novel Guides (References) » du site web de la société littéraire britannique *Angela Thirkell Society*, une compilation des références dans le roman *Wild Strawberries* (pour l'édition de 1948 par Hamish Hamilton) a été établie (le nom de l'auteur de cette compilation n'est pas mentionné ; il n'est pas indiqué si ce sont Penny Aldred et Hilary Temple qui ont établi cette compilation, dans le prolongement de celle qu'elles ont faite en 2007 pour le roman *High Rising*, comme vu précédemment). A la page 25 du chapitre 2 du roman *Wild Strawberries*, publié en 1948 par Hamish Hamilton, la mention du patronyme « Creevey » y est identifiée comme une référence à Thomas Creevey : « **25** [...] **Weevle, Creevey, Greville, Jobling** – [...] Thomas Creevey is famous for the Creevey Papers in which he recorded the Duke of Wellington's comment on the battle of Waterloo : "It was a near run thing" ». *Angela Thirkell Society* <<https://angela-thirkell.com/wild-strawberries-1934/>> [janvier 2024]

⁵⁷¹ Angela Thirkell, *Wild Strawberries*, 1934, (London : Virago Press, 2012), 25.

⁵⁷² *Ibid.*, 197, 262.

⁵⁷³ *Ibid.*, 43.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, 66.

cadeau de « cadeau de Grec » (« Greek gift » en anglais : « If it hadn't been that her present evening bag was distinctly shabby, she would have thrown this Greek gift on the floor. »⁵⁷⁵). Or, il s'avère que cette expression, désignant un cadeau empoisonné, tient son origine de l'épisode du Cheval de Troie, figurant dans le récit de la guerre de Troie par Virgile dans le Chant II de l'*Énéide* (« *timeo Danaos et dona ferentes* »).⁵⁷⁶ Le Cheval de Troie est en effet un cadeau empoisonné offert par les Grecs aux Troyens, puisque les soldats grecs se sont cachés à l'intérieur afin de pénétrer en catimini dans l'enceinte de Troie. Sous des abords attrayants, David Leslie est en réalité lui-même au sens figuré une sorte de cadeau empoisonné vis-à-vis de Mary Preston, ce qu'est au sens propre le panier de fraises des bois qu'il offre à Mary Preston, rempli de mets à l'apparence engageante, mais qui s'avère être empoisonné car malgré les apparences il ne s'agit pas d'une marque d'affection sincère.

L'assimilation du romancier David Leslie à un cadeau empoisonné est amorcée dès le titre du roman *Wild Strawberries*, relatif aux fraises des bois, la connotation bucolique et a priori inoffensive de ces dernières cachant en réalité une référence à l'expression d'origine virgilienne « snake in the grass », qui est une autre version du cadeau empoisonné à l'apparence trompeuse, tenant son origine du passage de la *Troisième Bucolique* de Virgile relatif aux fraises des bois attrayantes sous lesquelles un serpent maléfique est susceptible de se cacher (« *Qui legitis flores, et humi nascentia fraga, Frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.* »). L'expression « snake in the grass » désignant une personne insidieuse s'applique à David Leslie, dont le comportement insidieux est notamment suggéré par le fait que, d'une part, il conte fleurette à Mary Preston dans un pré fleuri de fritillaires, désignées ici sous l'expression « snake-headed flowers »⁵⁷⁷ qui les assimile à des têtes de serpents (d'autant que leurs pétales sont recouverts d'un motif ressemblant aux écailles d'un serpent), et que d'autre part, il commande à cette dernière un cocktail alcoolisé nommé « Snake in the Grass »,⁵⁷⁸ qui s'avère être « traître » dans le sens où il est plus fort en alcool qu'il n'y paraît, ce qui constitue un nouvel exemple d'apparences trompeuses. Aussi, David Leslie est assimilé au Cheval de Troie car il agit par opportunisme, notamment en fréquentant Joan Stevenson, la directrice d'un programme radiophonique à la BBC, afin d'avoir ses entrées à la BBC, où il souhaite que soit diffusée la future adaptation radiophonique de son roman à venir.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, 201.

⁵⁷⁶ Dans la section « Novel Guides (References) » du site web de la société littéraire britannique *Angela Thirkell Society*, une compilation des références dans le roman *Wild Strawberries* (pour l'édition de 1948 par Hamish Hamilton) a été établie (le nom de l'auteur de cette compilation n'est pas mentionné ; il n'est pas indiqué si ce sont Penny Aldred et Hilary Temple qui sont les autrices de cette compilation, dans le prolongement de celle qu'elles ont faite en 2007 pour le roman *High Rising*, comme vu précédemment). L'origine de l'expression « Greek gift », présente à la page 201 du chapitre 11 du roman *Wild Strawberries*, publié en 1948 par Hamish Hamilton, est indiquée dans cette compilation : « **201 the Greek gift** – one to be feared, like the Trojan horse. (Virgil in *The Aeneid* has : "Timeo Danaos et dona ferentes", that is "I fear the Greeks when they bring gifts") ». *Angela Thirkell Society* <<https://angela-thirkell.com/wild-strawberries-1934/>> [janvier 2024]

⁵⁷⁷ Angela Thirkell, *Wild Strawberries*, *op. cit.*, 53.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, 106.

La métaphore filée du serpent insidieux est commune au chapitre 4 (où il est question du pré de fritillaires/« snake-headed flowers ») et au chapitre 7 (où David Leslie commande le cocktail « Snake in the Grass » pour Mary Preston dans un restaurant londonien), de manière à établir un parallèle entre ces deux chapitres, où David Leslie est implicitement assimilé au Cheval de Troie car il agit par opportunisme dans le domaine de son activité d'écriture, d'une part au chapitre 4 (« An Abbey and a Nursery ») en cherchant à soutirer des idées scénaristiques à Mary Preston pour ensuite se les approprier pour écrire son second roman, et d'autre part au chapitre 7 (« Lunch for Three ») en fréquentant Joan Stevenson, la directrice d'un programme radiophonique à la BBC. David Leslie exprime de lui-même explicitement son comportement opportuniste envers Joan Stevenson, en disant à Mary Preston qu'il a également invité Joan Stevenson à les rejoindre pour déjeuner au restaurant londonien, afin qu'elle lui ouvre les portes de la BBC pour pouvoir y faire l'adaptation radiophonique de son second roman (« [...] As a matter of fact, she may be very useful to me, as I can keep touch with broadcasting through her.' »⁵⁷⁹).

Dans ces deux chapitres, l'opportunisme de David Leslie est, par extension, un parasitisme dans sa forme vampirique, qui a pour fil rouge la théorie de l'inspiration comme étant le résultat du fait de boire à la « source sacrée » (« Sacred Fount »). Cette théorie apparaît dans une version prosaïque au chapitre 4, sous la forme d'une transfusion sanguine, puis au chapitre 7 sous celle de l'eau-de-vie (la fine que Mary Preston et David Leslie boivent au déjeuner dans un restaurant londonien, et l'alcool utilisé dans la recette de la crêpe Suzette mangée par Joan Stevenson lors de ce même déjeuner). Le lien entre la transfusion sanguine et l'eau-de-vie repose sur un postulat humoristique, selon lequel le sang constitue l'eau-de-vie du vampire, puisque ce dernier consomme du sang pour vivre. En effet, la fine est une eau-de-vie, qui désigne étymologiquement l'élixir de longue vie assurant l'immortalité à son consommateur : « Quand les alchimistes du Moyen Âge ont découvert l'alcool, ils l'ont appelé "eau-de-vie" ou "élixir de longue vie", non seulement parce qu'il est incorruptible, mais aussi parce que les alchimistes affirmaient par là leur aptitude à intervenir dans le champ de la vie organique et leur croyance en la possibilité de rendre à l'homme son immortalité perdue. »⁵⁸⁰ Le consommateur d'eau-de-vie en tant qu'alcool revivifiant est ainsi assimilé au vampire qui consomme le sang de ses victimes pour rester immortel.

Au chapitre 4, David Leslie explique à Mary Preston son projet d'écrire, après son roman publié *Why Name*, un second roman dont l'intrigue se prête à une adaptation radiophonique et cinématographique, de sorte que l'intrigue romanesque se lit davantage comme un scénario pour un

⁵⁷⁹ *Ibid.*, 107.

⁵⁸⁰ Margaret Llasera, *Représentations scientifiques et images poétiques en Angleterre au XVII^e siècle : À la recherche de l'invisible* (Paris : CNRS Éditions ; Fontenay/Saint-Cloud : ENS Éditions, 1999), 220.

film mélodramatique. En effet, l'intrigue envisagée a pour sujet une histoire d'adultère qu'il ignore comment terminer, car il envisage des fins alternatives qui ont en commun la thématique de la transfusion sanguine (« blood transfusion ») ; soit le mari adultère et sa maîtresse donnent leur sang à l'épouse bafouée quand elle tombe malade, soit seule la maîtresse lui fait don de son sang :

'What will it be about ?'

'A simple love-story,' said David piously, 'about a girl that loves a man frightfully and he is married, so she goes and lives with him, and then his wife is very ill and going to die, so the girl and the man both offer themselves for blood transfusion in a very noble way without each other knowing. But only one of them has the right kind of blood and I can't decide which. Do you think it would be more pathetic if the girl gave her blood and died, and then the man went off into the desert to be a monk, or if the man died and the wife and the girl made friends over his corpse and both became nuns ? One might do good business with that, because in films no one much cares if the hero lives or dies so long as there are plenty of lovely heroines.'

'How lovely. I shall come and see it.'

'I'll give you a part, if you like. A friend of mine is thinking of starting a studio of his own. You can be the wife. She hasn't much to do but look lovely and deeply wronged. You have just the hands for a wronged wife,' he said, taking one of her hands in his, 'absolutely perfect.'

'What is a wronged hand like ?' asked Mary, too conscious of the warmth of David's hand on hers.

'Quite perfect.' He pulled a large yellow silk handkerchief out of his pocket and folded it round Mary's hand. 'So perfect that I shall do it up in a parcel and give it back to you.' So saying, he laid her hand, neatly enfolded in his handkerchief, back on her knee.⁵⁸¹

Au chapitre 7, David Leslie est l'hôte qui offre le déjeuner (et donc nourrit ses invitées Mary Preston et Joan Stevenson, tout comme lui-même déjeune et boit de la fine), mais il « se nourrit » aussi métaphoriquement de ses invitées durant et en-dehors du cadre du déjeuner au restaurant, car il se « nourrit » des idées scénaristiques de Mary Preston au chapitre 4 (dans l'extrait cité ci-dessus, il demande à Mary Preston quel dénouement choisir pour son second roman : « Do you think it would be more pathetic if the girl gave her blood and died, and then the man went off into the desert to be a monk, or if the man died and the wife and the girl made friends over his corpse and both became nuns ? »), puis au chapitre 7 il invite Joan Stevenson à déjeuner au restaurant londonien pour qu'elle l'aide à diffuser l'adaptation radiophonique de son second roman à la BBC :

David had left the choice of pudding to his guests. Joan asked, in what Mary considered a very affected accent, for crêpe Suzette. This gave Mary a good opening to say that, thank you, David dear, she had simply gorged and couldn't eat any more, but might she just have coffee and perhaps a *fine* with it. [...]

David talked about his novel till the crêpe came, when Mary, though wishing she was eating one too, at least had the satisfaction of seeing the enemy more or less gagged by food, while she was able to talk to David about his book with the understanding of one who has been present at the inception of an Idea. David was also having coffee and a fine, which was another snub to Miss Stevenson and a bond

⁵⁸¹ Angela Thirkell, *Wild Strawberries*, *op. cit.*, 56-57.

between Mary and David.⁵⁸²

Ironiquement, Mary Preston n'assiste pas en spectatrice à l'émergence de l'idée de l'intrigue (« inception of an Idea ») du second roman dans l'esprit de David Leslie, puisqu'au chapitre 4 il la consulte d'abord au sujet du meilleur dénouement à choisir, pour ensuite concevoir l'intrigue à partir de l'avis qu'elle lui donne. Ainsi, David Leslie tire son inspiration de Mary Preston en lui demandant son avis au chapitre 4, et son processus d'inspiration vampirique transparait aussi par la mise en relation de deux éléments a priori sans lien, mais qui relèvent pourtant d'un processus d'anthropomorphisation. D'une part, au chapitre 4, il s'agit du « cadeau » de David Leslie qui consiste à offrir à Mary Preston sa propre main emballée dans un mouchoir de soie jaune : « He pulled a large yellow silk handkerchief out of his pocket and folded it round Mary's hand. 'So perfect that I shall do it up in a parcel and give it back to you.' So saying, he laid her hand, neatly enfolded in his handkerchief, back on her knee. »⁵⁸³ La main de Mary Preston emballée dans un mouchoir de soie jaune est la version anthropomorphisée du panier de fraises emballé dans du papier de soie que David Leslie lui offre ensuite au chapitre 8 : « In front of the plate was something large, wrapped in tissue paper, tied with a huge bow of ribbon. [...] She untied the ribbon and loosened the paper. Inside was a large basket of tiny strawberries. »⁵⁸⁴ D'autre part, au chapitre 7, il est question de la crêpe Suzette que Joan Stevenson mange lors du déjeuner au restaurant qui lui est offert par David Leslie (la crêpe est anthropomorphisée par le prénom féminin qu'elle porte, Suzette).

La main de Mary Preston emballée dans le mouchoir de soie jaune de David Leslie est à appréhender, au sens littéral, comme un « sac *de* main » (le mouchoir comme sac contenant la main), au lieu d'un sac *à* main (le sac *de* main constitue ainsi la compréhension littérale du nom « handbag »). La main enveloppée est une partie isolée du reste du corps par son emballage, et elle relève d'un jeu sur la polysémie du nom « *part* » conduisant à une double interprétation de l'expression « 'I'll give you a part, if you like. [...]' »,⁵⁸⁵ prononcée par David Leslie au chapitre 4, lorsqu'il propose à Mary Preston de jouer le rôle de l'épouse bafouée dans la future adaptation cinématographique de son second roman ; en effet, soit l'expression « 'I'll give you a part, if you like. [...]' » se comprend comme la proposition/offre du rôle (« *part* ») au cinéma de l'épouse bafouée, soit elle s'interprète comme la référence au « sac *de* main », *i.e.* le « cadeau » parasitaire de David Leslie qui « offre » à Mary Preston sa propre main, soit une partie (« *part* ») d'elle-même. Ainsi, le romancier David Leslie est un parasite comparable à l'écrivain parasite qu'est l'Écornifleur, mis en scène dans le roman

⁵⁸² *Ibid.*, 110-111.

⁵⁸³ *Ibid.*, 57.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, 141.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, 57.

Décadent français *L'Écornifleur* (1892) de Jules Renard, car le « sac de main » est un « cadeau qui n'en est pas un », comparable à la « menue monnaie » dont parle Guy Ducrey pour qualifier les soi-disant cadeaux offerts par l'Écornifleur à son hôte ; en effet, dans la section intitulée « Succions, sécrétions », extraite du chapitre « L'homme de lettres, ce parasite... », Guy Ducrey écrit, à propos de l'écrivain parasite mis en scène par Jules Renard dans le roman *L'Écornifleur* :

S'il est vrai que « la bouche est l'organe du parasite » [citation de Michel Serres, *Le Parasite* (1980)], l'Écornifleur de Renard est alors un parasite des plus achevés. Bouche il apparaît, bouche il s'installe, bouche il triomphe. Son action est toute de petites succions, aspirations, absorptions, mâchouillements, mais aussi, et à parts égales, expirations, expulsions, sécrétions, régurgitations [...]. Ce mécanisme de vases communicants n'est guère original et on le retrouverait aisément chez d'autres parasites. Mais Jules Renard va plus loin : il s'inscrit dans une vaste réflexion sur la parole et l'écriture. [...]

Le travail vaguement répugnant du parasite occupé à l'ingestion et à l'expulsion, l'écrivain ne l'épargne guère à son lecteur. Il cherche, au contraire, à le restituer, non sans complaisances, à coups de métaphores répétées. [...] Ce vocabulaire, un peu de vampire, un peu de sangsue, ne s'applique pas seulement aux conditions générales de vie ; [...]

Absorber pourtant ne saurait suffire et il faut bien, malgré tout, payer tant de bienfaits. Non point, évidemment, en espèces sonnantes (car le parasite alors deviendrait client) ; ni en services considérables (car le parasite alors ne serait que domestique) ; ni même en retour sincère d'affection (car le parasite alors serait un ami). Non. Mais bien plutôt en menue monnaie de mots sans valeur, en pacotille de paroles banales et de lectures vites révisées, aussi vite recrachées. [...] Un flot de paroles : jamais sans doute l'expression n'aura semblé mieux adaptée qu'à cette pratique de la conversation désinvolte où le parasite dépense sans compter – à proportion seulement qu'il ne lui en coûte rien. Ce qu'il donne pour prix de l'hospitalité n'est jamais que cette fausse monnaie dont on use dans les jeux de société, ou sur les planches du théâtre, et dont on peut sans dommage être prodigue à l'infini [...]. L'Écornifleur prend tout et crache du vent ; l'hôte, à l'inverse, donne tout et reçoit de petits bruits qui le satisfont [...]. [...] Satiété pour satiété, estomac contre oreille : le pacte parasitaire se donne tout entier ici, dans l'équilibre miraculeux d'une relation déséquilibrée.⁵⁸⁶

Guy Ducrey part du postulat de Michel Serres selon lequel la bouche est l'organe représentatif du parasite (car la bouche est l'organe par lequel passe la nourriture dont se repaît le parasite, sachant qu'à l'origine, le parasite est l'invité à la table de l'hôte). Pour souligner le fait que le roman de Jules Renard est « une vaste réflexion sur la parole et l'écriture », et donc sur la figure de l'écrivain (incarné par l'écornifleur), Ducrey parle du fait de manger au sens métaphorique, car la consommation de nourriture par le parasite sert à figurer la vampirisation (« vampire », « sangsue ») que le parasite opère vis-à-vis de son hôte. Le parasite ne rend pas la pareille (en termes pécuniers, ne rend pas « la monnaie de sa pièce ») à son hôte, il fait plutôt des promesses qu'il ne tient pas car les paroles en l'air (la « menue monnaie ») ne lui coûtent rien (le parasite prend sans rendre la pareille). Le « cadeau » du romancier parasite David Leslie, en tant qu'équivalent de l'écrivain-écornifleur de Jules Renard,

⁵⁸⁶ Ducrey, 209-211.

n'en est pas un car il ne lui coûte rien ; son « cadeau » est une forme de « menue monnaie ».

Ainsi, la mise en regard des chapitres 4 et 7 met en lumière le fait que la transfusion sanguine et la consommation d'eau-de-vie désignent métaphoriquement le processus d'inspiration littéraire d'ordre vampirique que recouvre la théorie de la « source sacrée » (« Sacred Fount »), et le véritable bénéficiaire de la transfusion sanguine n'est pas l'épouse bafouée et moribonde mise en scène dans le scénario mélodramatique du second roman de David Leslie, mais bien le romancier David Leslie lui-même, lorsqu'il se « nourrit » métaphoriquement de ses invitées Mary Preston et Joan Stevenson pour concevoir et diffuser son second roman à venir.

3. L'inspiration littéraire comme une forme de parasitisme

Il s'agit d'établir que l'inspiration littéraire est une forme de parasitisme, d'établir que l'écrivain hôte qui s'inspire (« se nourrit » métaphoriquement) de ses invités est un parasite qui se nourrit. L'écrivain hôte observe ses invités dans un aquarium métaphorique qui constitue un « réservoir d'inspiration » qui pourrait être une forme de « source sacrée » (« Sacred Fount »).

Dans le corpus, le motif récurrent de la pièce de réception comme aquarium métaphorique, servant de source d'inspiration à l'écrivain hôte, s'inscrit dans la lignée du lieu de réception comme un palais ou une cage de cristal (Newmarch dans le roman *The Sacred Fount* d'Henry James, 1901, roman à l'origine de la théorie de l'inspiration du « Sacred Fount » de Maurice Beebe). Karen Jacobs souligne le fait que Newmarch, le lieu de réception en tant que palais ou cage de cristal, a une dimension « vampirique » : « The social world of Newmarch functions as a highly regulated, self-contained social laboratory, a "crystal cage" [...] in which the narrator can test, through dedicated observation, his vampiristic "law" – that one romantic partner unknowingly drains the youth, beauty, or intelligence from the "sacred fount" of the other, [...] »⁵⁸⁷ En effet, le narrateur du roman de James observe les invités à Newmarch, tout comme l'écrivain hôte du corpus observe, pour s'en inspirer, ses invités dans la pièce de réception comme s'ils étaient des poissons dans un aquarium. La dimension vampirique de l'observation ayant pour but l'inspiration fait ainsi de l'écrivain hôte observant ses invités un parasite, d'autant que la figure du parasite a une dimension vampirique : « Le parasite, c'est la Faim... ou, dans ses variantes fantastiques, la Soif, pour le vampire par exemple qui ne gagne l'immortalité qu'à condition de trouver toujours du sang frais... Cet état de manque constitutif et de dépendance vitale à l'égard d'autrui associe le type à une dévoration sans fin. »⁵⁸⁸

L'écrivain qui est hôte lors d'une fête et qui veut contrôler ses invités comme il contrôle ses

⁵⁸⁷ Jacobs, 54.

⁵⁸⁸ Myriam Roman, Anne Tomiche, « Conclusion : Petite logique parasitaire », *op. cit.*, 253.

personnages de fiction, incarne une forme de parasitisme envers ses invités, notamment quand il veut s'inspirer d'eux pour ses futurs écrits. Dans le roman *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall, l'extrait du chapitre 30 où le dramaturge Jonathan Brockett s'invite chez la romancière Stephen Gordon se lit comme une dramatisation de la manière dont l'écrivain Jonathan Brockett parasite l'écrivaine Stephen Gordon afin de s'inspirer d'elle pour écrire. Il s'agit du récit d'un moment d'hospitalité qui, dans un renversement, amène à une conversation d'ordre littéraire où l'inspiration est dépeinte comme une forme de parasitisme. En effet, peu avant 1914, alors que Stephen Gordon a publié son second roman, qu'elle a eu des difficultés à écrire au point de presque le détruire, Jonathan Brockett s'invite un jour à dîner chez elle à son appartement londonien de Chelsea ; il apporte la nourriture, puis fait le service en jouant au domestique, allant jusqu'à se déguiser en s'improvisant un uniforme féminin de domestique, mais il se lasse rapidement de jouer ce rôle et finit par rendre à Stephen Gordon son statut d'hôtesse en lui laissant le soin de le servir, de sorte qu'il recouvre lui-même son statut d'invité initial : « In the end it was Stephen and the cook who must do all the work, while Brockett sat down on the floor and gave them ridiculous orders. »⁵⁸⁹ Une fois le dîner terminé, il critique le second roman publié de Stephen Gordon, et lui conseille de s'inspirer de la vie pour écrire ses futurs romans, de sorte que sa conception de l'inspiration littéraire est comparable à celle dite du « Sacred Fount » (« 'You need life, you need people. People are the food we writers live on ; [...] »⁵⁹⁰). Ce passage sans transition de la scène d'hospitalité à la discussion d'ordre littéraire relative à l'inspiration a pour fonction de lier les notions de consommation et d'inspiration, de sorte que quand Jonathan Brockett se substitue à son hôtesse en monopolisant sa cuisine, et qu'il déclare adorer visiter la cuisine de ses hôtes (« [...] I adore other people's kitchens.' »⁵⁹¹), il est question d'un sous-entendu où ce n'est pas la cuisine en tant que pièce dont parle Jonathan Brockett, mais l'intériorité de ses hôtes, qui se cache derrière leur posture d'hôte. Au cours de ce dîner, il apporte donc la nourriture chez Stephen Gordon pour ensuite mieux s'inspirer d'elle, comme s'il se « nourrissait » métaphoriquement d'elle. Stephen Gordon, qui est consciente des motivations de Jonathan Brockett à son égard, l'assimile pour cela à Moloch, une divinité qui se nourrit d'humains sacrifiés (« Clever, Brockett was fiendishly clever – all his whims and foibles could not disguise it. His face gave him away, a hard, clever face with sharp eyes that were glued to other people's keyholes. That was why Brockett wrote such fine plays, such cruel plays ; he fed his genius on live flesh and blood. Carnivorous genius. Moloch, fed upon live flesh and blood ! »⁵⁹²).

⁵⁸⁹ Hall, *The Well of Loneliness*, 231.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, 233.

⁵⁹¹ *Ibid.*, 203.

⁵⁹² *Ibid.*, 234.

Le roman *Captain Nicholas : A Modern Comedy* (1932) de Hugh Walpole comporte une scène d'hospitalité, datée d'octobre 1932, où Nicholas Coventry invite à déjeuner sa nièce Nell Carlisle et le poète Hector Collins, afin de faire la connaissance de ce dernier, dans un restaurant basque à Londres (« the Basque restaurant in Dover Street »,⁵⁹³ II, 12).

Nicholas Coventry endosse cette fois le statut d'hôte au restaurant londonien, alors qu'il a d'ordinaire le statut de parasite chez sa sœur à Westminster House, où il séjourne sans y avoir été invité depuis près de six mois, suite à son arrivée inopinée en avril 1932. Cette scène qui a lieu dans un restaurant joue sur la notion de restauration, qui désigne le fait de se « réparer » physiologiquement en se nourrissant au restaurant, et qui peut aussi s'interpréter dans le sens d'une « réparation » à connotation religieuse, telle la régénération baptismale. Cette dernière est un motif récurrent tout au long du roman, notamment dans les passages où Nicholas Coventry est assimilé à la figure du Phénix, tel que mentionné dans une citation du poème épique « Nepenthe » (1835) de George Darley. Il y est question de la mort et de la résurrection du Phénix, dont le sang est assimilé à un élixir de vie lui permettant de renaître de ses cendres. Durant la scène du restaurant, Nicholas Coventry et Hector Collins expérimentent tous deux une régénération baptismale, ce qui est suggéré par le fait qu'ils consomment tous deux au restaurant des aliments étant des liquides rouges (une soupe de betteraves, du vin) constituant les versions prosaïques du sang du Phénix revivifiant :

Nicholas, looking upon them, enjoying the experience, recently forbidden him, of acting host again, touched by their youthful ardour, gave them his blessing [...]. Then he liked Hector at first sight. He could see that he was a poet, and poetry, as we know, was one of his passions. 'Now then, you two, what are you going to eat ?' They chose borsch and then other things. [...] Hector, after a cocktail and some very excellent Graves, decided that Nicholas was exactly the man-of-the-world he needed. And Nicholas was perhaps happier than at any time since that April day of his descent on the Westminster House. [...] The two cocktails that he had had, the Grave that he had absorbed, the extraordinary rough richness of the borsch, [...] yes, and something behind these things, as though he were aware, without being actually aware, that today was an important one in his history – all this led him to gaiety, a sort of golden trumpet slendour, a herald of the new world blowing his challenge to the old mildewed castle of dead convention.⁵⁹⁴

La soupe et le vin de couleur rouge consommés par Hector Collins et Nicholas Coventry au restaurant basque sont une référence au motif eucharistique de la goutte de sang du Phénix consommée par le poète vagabond (« The Wanderer ») dans le *Canto I* du poème « Nepenthe ». Aussi, en tenant compte du fait que Hector Collins et Nicholas Coventry déjeunent dans un restaurant basque, il s'avère que l'homophonie entre l'adjectif « basque » et le verbe anglais « to bask », dont l'origine est le verbe anglais « to bathe », établit une continuité entre l'extrait du restaurant basque (II, 12) et celui où

⁵⁹³ Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, 132.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, 133.

Nicholas Coventry prend un bain parfumé à Westminster House (II, 8) : « Something told him that his situation [...] was developing too swiftly for his comfort and he must think about it. The best place to think about it was in a hot bath. Moreover he loved to be clean. He could not be too clean, and soap, bath salts, fresh underclothing, these things would be very good on a day as sultry and difficult. »⁵⁹⁵ Cette scène où Nicholas Coventry prend un bain, parfumé à l'aide de sels de bain, est une déflation du motif de la régénération baptismale, telle qu'elle est expérimentée par le Phénix renaissant de ses cendres après s'être immolé sur un bûcher de plantes aromatiques qu'il a lui-même constitué. En effet, selon la légende à laquelle Darley fait référence dans un autre passage du Canto I du poème « Nepenthe », le Phénix s'immole sur un nid de plantes aromatiques placé parmi les branches d'un palmier : « Darley had an eye for the exotic and a free-ranging imagination, both of which are seen in *Nepenthe*. The description of the Phoenix is an example : O blest unfabled Incense Tree,/ That burns in glorious Araby/ With red scent chaliceing the air,/ Till earth-life grow Elysian there ! [...] Here the legend of the Phoenix, building itself a nest of spices in a palm tree before dying and being reborn, is given a kind of life ».⁵⁹⁶ Dès lors, le bain parfumé de Nicholas Coventry est l'équivalent du bûcher aromatique du Phénix, d'autant qu'après son bain, Nicholas Coventry porte un peignoir de couleur pourpre (« the purple dressing gown »⁵⁹⁷), et cette couleur renvoie au sang du Phénix (le terme « phénix » lui-même est étymologiquement lié à la couleur rouge), et aux aliments liquides de couleur rouge consommés au restaurant basque par Hector Collins et Nicholas Coventry. Ce dernier prend un bain le jour où il comprend que sa présence chez les Carlisle est remise en question, et à l'issue de ce bain, il trouve le moyen de restaurer son emprise sur la famille Carlisle afin de prolonger son séjour chez eux. En effet, quand il sort de son bain, il trouve dans la poche de la robe de chambre pourpre de son beau-frère Charles Carlisle une lettre compromettante pour ce dernier, car elle prouve son infidélité envers son épouse Fanny Carlisle, la sœur de Nicholas Coventry. Le bain « trivial » a ainsi une fonction régénérative, puisqu'il apporte à Nicholas Coventry un moyen de pression pour contraindre Charles Carlisle à autoriser son séjour chez lui.

Hector Collins fait lui-aussi l'expérience d'une régénération baptismale à l'issue du déjeuner au restaurant basque, qui constitue une scène d'hospitalité où Nicholas Coventry le non-écrivain est l'hôte, et l'écrivain Hector Collins est l'invité. Cette scène rassemble deux conceptions opposées de la notion de résurrection, inhérente à la fois au personnage vampirique (Nicholas Coventry), et à son antithèse (Hector Collins), le personnage en quête d'une régénération baptismale panthéiste. Bien qu'il se nourrisse des mêmes aliments liquides rouges (figurant le sang) que le parasite Nicholas Coventry

⁵⁹⁵ *Ibid.*, 115.

⁵⁹⁶ Watson, 124.

⁵⁹⁷ Hugh Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, op. cit., 118.

lors du déjeuner au restaurant, le poète Hector Collins n'opère pas une quête d'inspiration littéraire vampirique, mais il s'abreuve à un *pharmakon* apaisant incarné par la femme qu'il aime, Nell Carlisle, sans qu'il s'agisse de se nourrir de l'« essence » de cette dernière. L'opposition entre Nicholas Coventry et Hector Collins, alors rassemblés dans le contexte du déjeuner au restaurant, s'articule tout au long du roman autour d'un jeu sur le motif du népenthès, qui désigne un *pharmakon* mythologique et une plante carnivore nommée d'après lui. Partant de l'idée oxymorique selon laquelle une plante carnivore (et donc « vampirique », comme Nicholas Coventry) est nommée d'après un *pharmakon* apaisant (comme Nell Carlisle, auprès de qui le poète Hector Collins se régénère), Hugh Walpole intègre à son roman une citation d'un extrait du premier *Canto* du poème épique « Nepenthe » (1835) de George Darley, relatif au népenthès en tant que *pharmakon* (comme l'indique Michael Bradshaw lorsqu'il résume la thématique du poème en ces termes : « Darley's pseudo-medical theme of the quest for a panacea of healthy equilibrium »⁵⁹⁸). Hugh Walpole cite ce poème, dont il mentionne explicitement le titre, « Nepenthe »,⁵⁹⁹ dans le but de faire fusionner le népenthès (*i.e.* le *pharmakon*) et le népenthès (*i.e.* la plante) par le biais du personnage de Nell Carlisle. En effet, le prénom de cette dernière fait référence au *pharmakon* (Nell est le diminutif du prénom Helen renvoyant à Hélène de Troie utilisant le *pharmakon* nommé « népenthès », qui lui a été donné par Polydamna, comme le relate le Chant IV de l'*Odyssée* d'Homère), et son assimilation à un vase (« Nell was like a vase that changes its colour with the flowers it carries »⁶⁰⁰) et à la Rose Céleste (de Dante, appréhendée comme un bol⁶⁰¹) renvoient au népenthès comme plante dont les ascidies ressemblent à des vases.

Lors du déjeuner au restaurant basque, Hector Collins consomme les mêmes aliments liquides rouges que Nicholas Coventry au restaurant, mais il clôt son poème épique « The Wilderness » en faisant allusion à une autre forme de liquide rouge, opposée à l'idée du sang consommé par le parasite vampirique ; il s'agit du jus de grenade, entraperçu à l'intérieur de la grenade ouverte regardée par Dieu depuis le Ciel, le jus de grenade étant un symbole chrétien du sang du Christ, s'inscrivant dans la thématique de la Résurrection : « 'Darling, I've finished my poem. Last night. I did the bit about the Trumpets and all the angels rising like petals blown in the wind. You remember – God is watching from a great height, and He sees the Earth open like a pomegranate. The Trumpets cease and He speaks. His voice is very quiet and still...' »⁶⁰² De plus, Hector Collins a terminé son poème quelques jours avant Noël, or le motif de l'enfant Jésus tenant dans sa main une grenade ouverte est récurrent dans les tableaux baroques représentant des scènes de la Nativité, qui correspond à la période de Noël : « The pomegranate, sometimes seen in the hand of the Christ child (as in Fra Angelico's

⁵⁹⁸ Bradshaw, 556.

⁵⁹⁹ Hugh Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, *op. cit.* 185.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, 88.

⁶⁰¹ Tambling, 275.

⁶⁰² Hugh Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, *op. cit.*, 199.

Adoration of the Magi), heralds the return of spring and thus foretells his resurrection. In baroque art, the image of the pomegranate, split open to reveal its numerous seeds, stands for the generosity and boundless love of God the Creator. [...] With its countless seeds united in a single fruit, it was a reminder of individual believers united in church community. The red juice of the pomegranate became a symbol for the blood of the martyrs. »⁶⁰³ Dans le poème d'Hector Collins, la grenade ouverte constitue la version fruitée de la métaphore florale de la Rose Céleste figurant l'Empyrée, car la grenade ouverte (aux multiples arilles) a la même dimension synoptique que William Franke prête à la Rose Céleste de Dante (aux multiples pétales) : « In a visual synthesis, all parts are simultaneously present and are seen all together at once. This synoptic vision, encompassing all component elements simultaneously, will be achieved consummately in the vision of the celestial rose in which all Paradise is embraced as the sum total of the blessed who experience it. »⁶⁰⁴ Le parallélisme entre la grenade ouverte et la Rose Céleste est établi dans l'extrait du poème d'Hector Collins où la grenade et les pétales de la Rose Céleste sont mentionnées conjointement (« Last night. I did the bit about the Trumpets and all the angels rising like petals blown in the wind. You remember – God is watching from a great height, and He sees the Earth open like a pomegranate. »). En effet, les anges en question retournent au paradis lors d'une ascension rappelant celle des anges mentionnés par Dante dans la section « Paradis » de la *Divine Comédie*, quand les anges s'envolent au ciel pour se lover parmi les pétales de la Rose Céleste, symbolisant l'Empyrée en tant que sphère ultime du Paradis. Le poème se conclut alors sur une image panthéiste de la Terre alors comparée à une grenade ouverte regardée par Dieu depuis le Paradis. La grenade ouverte constitue en effet la concrétisation du concept panthéiste de l'« Un et Tout » (« *hen kai pan* »), car elle se présente comme une enveloppe globale laissant entrevoir les multiples arilles qui la composent. Finir le poème sur cette image panthéiste de la Terre regardée – et donc dominée – par Dieu depuis le Paradis, indique ainsi la conversion d'Hector Collins au panthéisme, et donc la fin de son ambition poétique individualiste initiale ; cela est confirmé par le fait qu'il déclare que son poème, une fois fini, se dessèche et ne vaut plus rien, comme s'il était vidé de toute substance à partir du moment où il n'est plus en corrélation avec la vie qui le nourrit en tant que source d'inspiration. Ce n'est donc pas sa propre personne qu'il nourrit, mais son art poétique. Il ne retire pas de gloire personnelle à avoir terminé son poème, car il juge que ce dernier dépérit quand il n'est plus intrinsèquement lié à la vie, dont il est le reflet : « It shrivelled away as soon as I wrote the last line. »⁶⁰⁵

⁶⁰³ Alva William Steffler, *Symbols of the Christian Faith* (Grand Rapids, Michigan ; Cambridge, U.K. : William B. Eerdmans Publishing Company, 2002), 34.

⁶⁰⁴ William Franke, *The Divine Vision of Dante's Paradiso : The Metaphysics of Representation* (Cambridge : Cambridge UP, 2021), 244.

⁶⁰⁵ Walpole, *Captain Nicholas : A Modern Comedy*, 199.

L'image publique de l'écrivain fictif entre aussi en jeu dans le cadre de réceptions en société qu'il organise en tant qu'hôte, ou auxquelles il est invité, car son comportement en société est utilisé dans l'intrigue comme une métaphore de son processus d'inspiration. L'écrivain fictif s'inspirant d'autres personnages étant ses invités constitue ainsi une forme de déformation professionnelle de l'écrivain qui continue à se comporter en écrivain cherchant l'inspiration, alors qu'il devrait respecter les règles de la bienséance. La figure de la « *gentlewoman-romancière* », dont la présence est récurrente dans les romans *middlebrow* qui sont des réactualisations de *domestic novels*, notamment ceux de Jane Austen, a pour antithèse l'écrivain qui est un hôte s'inspirant de ses invités selon un processus comparable au parasitisme, dénué du respect de la bienséance. Dans plusieurs romans du corpus, le comportement indiscret de ce dernier est perceptible de manière récurrente dans des extraits où il s'inspire de ses invités rassemblés dans une pièce de réception perçue comme un aquarium, qui s'avère être une spatialisation de son *oculi mentis* ; la pièce de réception comparée à un aquarium apparaît alors comme une déclinaison du *topos* du salon de thé (Cottrell, 2017) mentionné dans la première partie de la thèse, la pièce de réception représentant, pour l'écrivain étant un hôte parasite, la version à domicile du salon de thé en tant qu'espace public servant de poste d'observation métonymique à l'écrivain en quête d'idées pour ses futurs écrits. L'inspiration littéraire est figurée par la métaphore de la consommation de nourriture, dont se repait l'écrivain parasite, voire vampirique, d'après la théorie de l'inspiration littéraire dite de la « source sacrée » (« Sacred Fount ») ; or, dans plusieurs romans *middlebrow* du corpus, cette forme d'inspiration est désacralisée car déclinée dans des scènes où l'écrivain fictif est au restaurant, ou encore consomme de la nourriture revigorante alors largement répandue durant l'entre-deux-guerres, ce qui induit l'idée que l'inspiration littéraire résulte de la simple consommation de nourriture. A cette désacralisation de l'inspiration littéraire s'ajoute le fait que l'écrivain fictif est dépossédé de son auctorialité quand il endosse le statut d'invité dans une scène de réception. Cette perte d'auctorialité est un premier pas vers le processus, analysé dans la troisième partie de la thèse, selon lequel des personnages secondaires non écrivains se voient attribuer une forme d'auctorialité, alors que l'écrivain en titre qu'ils côtoient en est dépossédé. Ce renversement résulte du fait que, dans les romans *middlebrow* du corpus, l'activité d'écriture est figurée métaphoriquement par des activités triviales du quotidien exécutées par ces personnages secondaires n'étant pas des écrivains en titre.

**PARTIE III. L'AUCTORIALITÉ DES PERSONNAGES
SECONDAIRES NON ÉCRIVAINS**

Alors que le public (dans un contexte médiatique) d'une part, et l'hôte/invité (dans un contexte de réception, sociabilité) d'autre part, s'attendent à ce que l'écrivain de profession adopte une certaine posture (être conforme à l'« idée de l'écrivain », et ne pas se montrer indiscret lors d'une réception qu'il organise ou à laquelle il est convié), le personnage secondaire non écrivain ne fait pour sa part l'objet d'aucune attente, alors qu'il peut lui-aussi être doté d'auctorialité.

Des personnages secondaires non écrivains sont métaphoriquement comparables à des écrivains, car leurs actions triviales sont des métaphores métalittéraires de styles littéraires, *d'ars poetica*, et donc de l'activité d'écriture. En effet, les actions triviales en question peuvent être des métaphores parodiant le style littéraire *highbrow* dépeint comme étant incompréhensible, et les manuels domestiques (*i.e.* les livres de cuisine et de jardinage) sont des versions domestiques de *l'ars poetica* littéraire.

Ces personnages secondaires exercent des professions a priori sans lien avec la littérature, mais les prérequis de leurs métiers concordent avec les traits distinctifs de certains styles littéraires. Par exemple, la concision du slogan, recherchée par le rédacteur publicitaire, rejoint la concision du style littéraire moderniste *highbrow* ; aussi, la dimension médiumnique de la dactylographie rejoint le concept de « medial authorship » d'Andrew McCann.

La première partie met en lumière la récurrence des personnages secondaires n'étant pas des écrivains, mais des *designers* et des sondeurs incarnant pourtant une forme d'auctorialité, car leurs activités professionnelles, et leurs activités triviales relevant de la sphère domestique, sont des métaphores de l'activité d'écriture. La seconde partie analyse l'auctorialité d'aspirants écrivains exerçant les professions d'employé de bureau, de rédacteur publicitaire, de dactylographe et de secrétaire littéraire. La troisième partie montre que les manuels domestiques tels que les livres de cuisine et de jardinage sont appréhendés comme des versions domestiques de *l'ars poetica* littéraire, de sorte qu'ils confèrent une forme d'auctorialité aux personnages secondaires non écrivains qui les consultent et mettent en pratique leurs instructions.

CHAPITRE 1. L'ÉCRIVAIN DE PROFESSION FICTIF ET SES « RÔLES DE SUBSTITUTION » (HUBIER)

1. Le dessein du personnage secondaire non écrivain *designer*

Les personnages secondaires non écrivains dont les activités sont métaphoriquement comparables à l'activité d'écriture sont à appréhender à la lumière des propos de Sébastien

Hubier sur les « rôles de substitution » (Hubier 2004), attribués à des personnages mis en scène dans des romans européens métalittéraires « des années 1890 aux années 1920, période où le "goût pour la spécularité abymale [...] atteint son paroxysme" »⁶⁰⁶, notamment dans le roman métalittéraire *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide (1926), qui influença le roman métalittéraire *Point Counter Point* (1928) d'Aldous Huxley :

La prétendue psychologie des personnages d'écrivains se réduit à une question de modalité que l'on pourrait ainsi résumer : il veut plus qu'il ne peut et sait plus qu'il ne devrait, et chacun d'eux n'existe que par les relations qu'il entretient avec l'ensemble des autres personnages. Une conséquence directe de la prolifération des intrigues est la multiplication des acteurs, laquelle induit une certaine originalité de la constellation des personnages et de la représentation de l'écrivain qui s'y trouve liée. En effet, les romans centrés sur un protagoniste qui rêve d'écrire sont très souvent ordonnés selon une logique du clivage. Ou, plus exactement, leur système actantiel est dirigé par une répartition en « rôles de substitution », ce qui signifie « qu'il existe des personnages de second plan dont la fonction ne s'explique que si on les considère comme des variations d'un des caractères principaux dont ils portent pour ainsi dire quelques-unes des caractéristiques ». [citation U. ECO, « James Bond : une combinatoire narrative » in *Communications*, n°8, Paris, Seuil, 1981, p.86.] C'est ainsi que certains sont détenteurs de valeurs et de signes distinctifs traditionnellement dévolus au personnage d'écrivain : une certaine tendance à la rêverie et à l'introspection, une propension marquée au malheur, un goût prononcé pour l'auto-apitoiement et pour l'observation aiguë des choses et des êtres, une relation conflictuelle entre les représentations et la réalité matérielle, un sentiment ambigu de supériorité et de faiblesse, une inaptitude supposée aux lois du monde moderne qui semble toujours réglé par d'ignobles rapports pécuniaires.⁶⁰⁷

Hubier explique dans cet extrait que l'écrivain fictif s'appréhende en relation avec les autres personnages secondaires non écrivains, qui forment autour de lui une « constellation » ; les personnages secondaires en tant que « rôles de substitution » dont parle Hubier sont comme des miroirs d'un écrivain fictif en tant qu'« être à part », incompris, or dans mon corpus les personnages secondaires sont également à appréhender en corrélation avec un personnage fictif, mais dans la majeure partie des cas leur caractère diffère du caractère « à part » de l'écrivain fictif.

Une altération du concept de « rôles de substitution » s'opère dans certains romans du corpus primaire où se côtoient des écrivains de profession fictifs, et des personnages secondaires ayant des professions ou des activités liées au *design* : ces personnages secondaires ne sont pas, comme l'indique Hubier, de simples « variations » des aspirants écrivains ou des écrivains en titre fictifs car ils ne partagent pas leur « tendance à la rêverie et à l'introspection ». Il s'agit au contraire de personnages actifs dont la profession ou l'activité, liée au *design* dans son acception décorative, renvoie en réalité à l'idée de planification également inhérente à ce

⁶⁰⁶ Pluvinet, 23.

⁶⁰⁷ Hubier, 67-68.

terme, de sorte que les écrivains en titre fictifs étant d'ordinaire les planificateurs des intrigues qu'ils inventent sont désormais subordonnés au dessein fomenté par ces personnages secondaires, dont les activités reposent sur l'élaboration d'un dessin/plan.

Le *dessein* des personnages de fiction dépend d'ordinaire du *dessein* des auteurs ; le *dessein* de l'auteur est ici supplanté par le *design*, constitutif de la profession ou de l'activité de personnages secondaires non écrivains. Par exemple, l'aspirante romancière Flora Poste est comparable à une romancière lorsqu'elle agit comme le styliste Mr. Solide dans le roman *Cold Comfort Farm* de Stella Gibbons (1932). De même, la diariste amatrice Portia Quaynes est comparable à une romancière quand elle agit comme la décoratrice d'intérieur Anna Quaynes dans le roman *The Death of the Heart* (1938) d'Elizabeth Bowen.

Au sein de romans mettant en scène des écrivains de profession fictifs, il existe un personnage transitoire, le « *designer* », à la jonction entre l'écrivain de profession fictif et le personnage secondaire non écrivain ; il s'agit d'un personnage qui n'est pas écrivain de profession mais qui « agit » en écrivain sans écrire un seul mot, en manipulant les personnages qu'il côtoie comme un écrivain contrôlant la destinée des personnages fictifs qu'il invente. Cette terminologie est empruntée à Ashley Maher qui, dans son analyse du roman *The Death of the Heart* (1938) d'Elizabeth Bowen, fait du terme « *designer* » un hyperonyme applicable aussi bien à des écrivains de profession fictifs qu'à d'autres personnages exerçant des professions ou des activités non littéraires : « Designers fill the cast list of *The Death of the Heart* : Anna, a (failed) interior designer ; Thomas, an advertiser ; St Quentin, a writer ; Eddie, a novelist and largely failed copywriter ; and Portia, an amateur-writer and "arranger" of figurines who horrifies Anna with her creations. »⁶⁰⁸

Le « *designer* » apparaît dans des romans *middlebrow* de l'entre-deux-guerres réactualisant le genre du *domestic novel*, auquel appartiennent notamment les romans de Jane Austen ; parmi les auteurs opérant cette réactualisation dans leurs écrits, Chiara Briganti et Kathy Mezei citent plusieurs romancières, dont certaines figurent dans le corpus d'œuvres primaires de la thèse : Storm Jameson, E. M. Delafield, Elizabeth Bowen, Rosamond Lehmann, Stella Gibbons (dont l'œuvre est affiliée au genre dit : « *drawing-room comedy* »), Agatha Christie, Dorothy Sayers (dont les œuvres sont affiliées au genre dit « *detective novel of manners* ») et Angela Thirkell.⁶⁰⁹

Or, il s'avère que la figure du « *designer* » a déjà été repérée et explicitée par la critique

⁶⁰⁸ Ashley Maher, *Reconstructing Modernism : British Literature, Modern Architecture, and the State* (Oxford : Oxford UP, 2020), 162.

⁶⁰⁹ Briganti, Mezei, 18.

dans les romans de deux de ces romancières, *Cold Comfort Farm* (1932) de Stella Gibbons et *The Death of the Heart* (1938) d'Elizabeth Bowen. Le roman *Cold Comfort Farm* de Stella Gibbons, publié en 1932 et lauréat du Prix Femina Vie-Heureuse en 1934,⁶¹⁰ a pour particularité de mettre en scène une protagoniste exprimant clairement sa volonté de réactualiser le *domestic novel* tel qu'écrit par Jane Austen en particulier. En effet, sa protagoniste, Flora Poste, jeune femme de 20 ans devenue orpheline et recueillie par les Starkadder, des proches ayant un mode de vie arriéré dans une ferme négligée du Sussex nommée Cold Comfort Farm, décide de moderniser l'endroit et la mentalité de ses habitants en observant une approche pratique faisant écho au rationalisme⁶¹¹ austenien, et déclare vouloir s'inspirer de cette expérience pour écrire ultérieurement un roman qui serait une version modernisée du roman *Persuasion* (1818) de Jane Austen : « 'Well, when I am fifty-three or so I would like to write a novel as good as *Persuasion*, but with a modern setting, of course. For the next thirty years or so I shall be collecting material for it. If anyone asks me what I work at, I shall say, "Collecting material". No one can object to that. Besides, so I shall be.' [...] 'If you ask me,' continued Flora, 'I think I have much in common with Miss Austen. She liked everything to be tidy and pleasant and comfortable about her, and so do I. [...] – [...] – 'unless everything is tidy and pleasant and comfortable all about one, people cannot even begin to enjoy life. I cannot *endure messes*.' »⁶¹² Cette volonté de mettre de l'ordre renvoie métaphoriquement au fait que l'auteur d'une fiction est celui dont dépend l'ordre des événements ; même si elle collecte des idées au lieu d'écrire, et finit par déclarer ne plus vouloir écrire son roman dans la veine du roman *Persuasion*, Flora Poste est néanmoins comparable à un auteur dans le sens où elle veut influencer le cours des événements afin que ces derniers soient conformes à sa volonté. Le cours des choses doit *l'accommoder*, aussi considère-t-elle au tout début du roman, quand elle n'a pas encore été recueillie à la ferme, que ses futurs hôtes devront se plier à sa volonté, alors que son statut d'orpheline recueillie induit qu'elle se conforme aux us et coutumes de la maisonnée qui l'accueille : « '[...]. When I have found a relative who is willing to have me, I shall take him or her in hand, and alter his or her character and mode of living to suit my own taste. [...].' »⁶¹³

Dès lors, son besoin d'être *accommodée* est métaphoriquement suggéré par le fait qu'elle passe son temps à remettre en ordre, et donc *raccommoder*, la vie de ses cousins. Le besoin de contrôle de Flora Poste sur la destinée de sa cousine Elfine à Cold Comfort Farm se traduit en

⁶¹⁰ Prix littéraire de rayonnement franco-britannique.

⁶¹¹ Monica Spiridon, « Reversed Mimesis : Real Life and the Rules of the Literary Game », *Rebuilding the Profession : Comparative Literature, Intercultural Studies and the Humanities in the Age of Globalization* (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht unipress, 2020) : « I tend to follow Faye Hammill, who sees the promotion of Jane Austen's paradigmatic world as the main target of Flora's campaign » 226.

⁶¹² Gibbons, *Cold Comfort Farm*, 20.

⁶¹³ *Ibid.*, 16.

effet par sa pratique du *matchmaking*, typique des héroïnes de Jane Austen : « Comparable to Emma Woodhouse in terms of her matchmaking and interfering, Flora is, however, far more successful than Emma. [...] she rewrites the plots of their lives, arranging each character's destiny exactly as a novelist would. »⁶¹⁴ De plus, sa volonté d'écrire un roman dans la veine de *Persuasion* semble se justifier par le fait que l'ascension sociale de son héroïne Anne Elliot, permise par le *matchmaking* opéré par Lady Russell, est perçue de manière récurrente par la critique comme une transposition de l'ascension sociale du personnage de conte Cendrillon, permise par la magie opérée par sa marraine la bonne fée.⁶¹⁵ Telle la bonne fée du conte *Cendrillon* (auquel il est explicitement fait référence dans les chapitres 13 et 14 de *Cold Comfort Farm*) faisant apparaître grâce à sa baguette magique des atours de princesse que Cendrillon revêt pour aller au bal du prince, Flora Poste s'arme en effet d'une boîte à couture métaphorique pour jouer les entremetteuses afin que Richard Hawk-Monitor demande en mariage sa cousine Elfine lors d'un bal qu'il organise dans sa ferme de Hautcouture Hall : « Flora arranges the lives of all of the Starkadders, even bringing in a Cinderella touch when Elfine's engagement to a young man of the gentry is announced at the county ball. »⁶¹⁶

Afin que sa cousine soit vêtue à la hauteur de l'événement et subjugué Hawk-Monitor de sorte qu'il la demande en mariage, Flora Poste emmène Elfine à Londres se faire faire une robe sur mesure par le grand couturier Mr. Solide. Elle invite plus tard Elfine au théâtre et en profite pour observer la nouvelle apparence de cette dernière, après être passée entre les mains d'un coiffeur et du couturier Mr. Solide : « Flora was satisfied. She had done what she had hoped to do. She had made Elfine look groomed and normal, [...]. She had conceived just such a change, and M. Viol and M. Solide, her instruments, had carried it out. An artist in living flesh could ask for no more, and the auguries for the evening of the dance were good. »⁶¹⁷ Elle s'arroge ainsi les mérites de la transformation physique d'Elfine et, le soir du bal,⁶¹⁸ quand elle habille elle-même Elfine de la robe confectionnée par Mr. Solide, elle va même jusqu'à se substituer au *designer*/styliste Mr. Solide, qu'elle réduit à un « instrument » de sa volonté au chapitre 13 après l'avoir pourtant passivement regardé à l'œuvre : « Flora sat and watched for

⁶¹⁴ Hammill, 156.

⁶¹⁵ William Baker, *Critical Companion to Jane Austen : A Literary Reference to her Life and Work* (New York : Facts on File, 2008), 304.

Norma Rowen, « Reinscribing Cinderella : Jane Austen and the Fairy Tale », *Functions of the Fantastic : Selected Essays from the Thirteenth International Conference on the Fantastic in the Arts* (Westport, Connecticut ; London : Greenwood Press, 1995), 29.

Claudia Stein, « *Persuasion's* Box of Contradictions », *A Companion to Jane Austen Studies* (Westport, Connecticut ; London : Greenwood Press, 2000), 145.

Enit Karafili Steiner, *Jane Austen : Northanger Abbey/Persuasion* (New York : Palgrave Macmillan, 2016), 52.

⁶¹⁶ Lillian L. Shapiro, Barbara L. Stein, eds. *Fiction for Youth : A Guide to Recommended Books* (New York : Neal-Schuman Publishers, 1992), 64.

⁶¹⁷ Gibbons, *Cold Comfort Farm*, 147-148.

⁶¹⁸ *Ibid.*, 151.

an hour while M. Solide worried the satin like a terrier, tore it into breadths, swathed and caped and draped it. »⁶¹⁹ Elle n'a pas au sens propre cousu cette robe, mais elle a mis en place les conditions (ici, le changement d'apparence d'Elfine) permettant une issue favorable à son projet d'entremetteuse, puisque le roman s'achève avec un dénouement « sur mesure », car en accord avec sa volonté : le mariage de Hawk-Monitor et Elfine. Aussi, quand sa tante Ada Doom, qui a également bénéficié de ses ajustements vestimentaires, lui demande lors de la réception de mariage ce qu'elle souhaiterait recevoir en cadeau à son retour de Paris, Flora Poste répond qu'elle aurait besoin d'une boîte à couture neuve, car la sienne est usée (« 'What pretty thing shall I send you from Paris?' 'A work-box, please. Mine is wearing out,' said Flora, promptly »⁶²⁰), ce qui sous-entend métaphoriquement qu'elle n'a cessé tout au long du roman d'œuvrer au raccommodage de la destinée de ses proches. À défaut d'écrire une version modernisée du roman *Persuasion*, elle a donc modernisé la vie des Starkadder à Cold Comfort Farm dans les faits. Elle a également joué avec succès le rôle d'entremetteuse auprès de l'écrivain *highbrow* Mr. Meyerburg (qu'elle associe à un parasite en le surnommant péjorativement « Mybug » car il la poursuit de ses assiduités avant d'épouser Rennett Starkadder), ce qui induit qu'elle a pris en main la destinée d'un écrivain de profession, et s'est donc accaparée l'autorité que ce dernier exerce d'ordinaire sur ses personnages de fiction.

Alors qu'Ashley Maher souligne le fait que la plupart des protagonistes du roman *The Death of the Heart* (1938) d'Elizabeth Bowen exercent des professions liées au design⁶²¹ dans son acception d'art décoratif, la figure du « *designer* » (à la jonction entre l'écrivain de profession fictif et le personnage secondaire non écrivain) apparaît en particulier à travers le personnage de Portia Quaynes, jeune orpheline de 16 ans recueillie par son demi-frère, le publicitaire Thomas Quaynes et sa femme Anna Quaynes, dans leur maison cossue de Windsor Terrace à Londres. Portia y côtoie deux connaissances d'Anna Quaynes, le romancier de Bloomsbury St Quentin Miller et Eddie,⁶²² rédacteur publicitaire de 23 ans ayant abandonné l'écriture suite au scandale provoqué par la publication de son roman à clef satirique. Portia écrit pour sa part un journal intime dont certaines pages sont reproduites dans le dernier chapitre de la première partie du roman, intitulée « The World », et dans le dernier chapitre de la seconde partie du roman, intitulée « The Flesh ».

Portia semble de prime abord, et ce dès le titre du roman, être l'incarnation de l'innocence bafouée, car elle connaît une désillusion sentimentale avec Eddie et est victime de la trahison

⁶¹⁹ *Ibid.*, 145.

⁶²⁰ *Ibid.*, 222.

⁶²¹ Maher, 162.

⁶²² Son nom de famille n'est pas mentionné.

d'Anna, qui révèle à St Quentin Miller l'existence et le contenu de son journal intime. De plus, St Quentin Miller applique au sein de la diégèse l'omnipotence propre à son statut de romancier tirant d'ordinaire les ficelles des intrigues qu'il écrit ; il manipule en effet le cours des événements aux dépens de Portia Quayne, en lui apprenant la trahison d'Anna dans le chapitre 2 de la troisième partie ("The Devil") alors que rien ne l'oblige à faire une telle révélation, comme s'il voulait observer le potentiel dramatique de cette révélation, sans se préoccuper des conséquences sur la vie de Portia : « The character of the trap is inherent in the novel's division into three sections with headings that reflect the temptations to which innocence is subjected : "The World," "The Flesh," and "The Devil." In each of them, Portia's innocence meets new challenges and in turn, threatens the adult world. »⁶²³ Or, les confrontations successives de Portia vis-à-vis des deux écrivains Eddie et St Quentin Miller, l'entretenant au sujet de la forme et du contenu de son journal intime (qui par définition n'est pas une production littéraire semblable aux romans qu'ils ont publiés), mettent en lumière le fait qu'elle n'est pas la simple victime d'un piège tendu par des écrivains habitués à soumettre leurs personnages de fiction à leur volonté. Ce sont en effet eux, les écrivains, qui se sentent piégés par le journal de Portia, qu'ils désignent comme un piège/« *trap* » que Portia utilise afin de soumettre le cours des événements à sa volonté, et donc de romancer le réel, à l'instar de Flora Poste qui considère que le cours des choses doit l'accommoder.

En effet, une confrontation entre Eddie et Portia, au sujet du journal de cette dernière, a lieu au chapitre 8 de la première partie (« The World ») alors qu'ils prennent le thé chez Mme Tussaud. Portia a amené son journal intime avec elle et le prête à Eddie, qui l'enjoint à continuer d'écrire un journal où elle parlerait de sa vie quotidienne, mais pas de leur relation : « I hate writing ; I hate art – there's always something else there. I won't have you choosing words about me. If you ever start that, your diary will become a horrible **trap**, and I shan't feel safe with you any more. I like you to think, in a sort of way ; I like to think of you going, like a watch. But between you and me there must never be any thoughts. And I detest after-thoughts. In fact, I'm just as glad to be taking this book right away from you, even for a few days. Now, I suppose, you don't understand what I'm saying ?' ».⁶²⁴ Puis, quand St Quentin Miller et Portia se rencontrent par hasard à Wigmore Street et que le romancier révèle à Portia la trahison d'Anna, il lui fait prendre conscience qu'elle transforme les personnes qu'elle côtoie en personnages de fiction quand elle écrit sur eux dans son journal intime : « '[...] You set **traps** for us. You ruin our free will.' »⁶²⁵ Eddie et Saint Quentin Miller reprochent tous deux au journal intime d'être

⁶²³ Rosemary M. Colt, « Innocence Unleashed : The Power of the Single Child », *The Significance of Sibling Relationships in Literature* (Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1993), 18.

⁶²⁴ Bowen, *The Death of the Heart*, 115.

⁶²⁵ *Ibid.*, 278.

un genre permettant à la diariste qu'est Portia de contrôler les individus à propos desquels elle écrit, en l'occurrence eux-mêmes, soit des romanciers ayant pour habitude de contrôler la situation (« I won't have you choosing words about me. » ; « '[...] You set traps for us. You ruin our free will.' ») : « Portia, [...], is prepared to reshape the world until it conforms to her needs. [...] Through the diary, therefore, the novel raises a provocative question by dramatising the creative process which transforms people into characters in a domestic fiction. Are they merely pawns of the writer and the conventions available to her ? »⁶²⁶ Ils reprochent ainsi à Portia de les priver de leur auctorialité de romanciers et de se l'accaparer, alors qu'elle n'est qu'une diariste, soit, comme l'exprime Ashley Maher : « an amateur-writer and "arranger" of figurines who horrifies Anna with her creations. »⁶²⁷ Il est ici question du fait qu'Anna Quaynes n'apprécie pas que Portia joue à agencer la disposition de ses ours en peluche dans sa chambre sous prétexte que ces jouets constituent un nid à poussière,⁶²⁸ mais il s'agit surtout d'une référence au fait qu'Anna réproouve ce jeu car il constitue selon elle une métaphore du pouvoir que Portia exerce sur elle quand elle la mentionne dans son journal intime, la dépossédant ainsi du contrôle inhérent à sa propre profession de décoratrice d'intérieur (brièvement exercée)⁶²⁹ : « It is perhaps interesting to note that Anna believes Portia's diary and bear arrangement are equally important and, if [Heather] Ingman's reading of *The Death of the Heart* [in *Women's Fiction Between the Wars : Mothers, Daughters and Writing*, Edinburgh : Edinburgh UP, 1998] is valid, the two objects are of equal status ; one (the bears) representing the imaginary and a state of innocence and the other (the diary) representing Portia's attempt to enter the symbolic and social order, an attempt which will, inevitably, lead to the loss of innocence. »⁶³⁰ A l'instar de St Quentin Miller et Eddie qui appliquent à leur vie les prérogatives auctoriales de leur profession de romancier, en contrôlant ceux qu'ils côtoient, Anna applique quant à elle à sa propre personne ses talents de décoratrice, non pas d'intérieur cette fois, mais d'« extérieur », dans le sens où elle se crée un personnage public que le journal de Portia remet en question, de sorte qu'elle se sent elle-aussi piégée par ce journal lorsqu'elle y est mentionnée :

Portia's diary is one of the things that most irritates Anna : in some way it attacks Anna's conception of herself as an artistic whole. [...] Portia's diary presents events and people as if the fragments of them which she has directly witnessed represent them wholly. For Anna this markedly metonymic style is intensely disturbing. It seems too raw and personal, and appears to regard perception as merely direct observation of the 'real' world, playing down of the

⁶²⁶ Lassner, 113-114.

⁶²⁷ Maher, 162.

⁶²⁸ Bowen, *The Death of the Heart*, 22.

⁶²⁹ *Ibid.*, 37 : « For a short time, she had practised as an interior decorator, but this only in a very small way – she had feared to commit herself, in case she could not succeed. »

⁶³⁰ Nicola Darwood, *A World of Lost Innocence : The Fiction of Elizabeth Bowen* (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2012), 120.

importance of artistic shaping of experience, and the separateness of cultivated literary perception from 'ordinary' perception of the world. In one way, Portia's writing implies that there is no particular need for a consciousness of self at all, that there is a self and a world which are in an obvious relationship. In another way, she implies that the whole world is properly to be seen wholly through her own sense of it. Both propositions are to be highly disturbing to Anna, who has constructed a sense of self which is very self-conscious, very concerned to distance itself from a world not in its control, and thus very dominating.⁶³¹

Quand Portia agence la disposition de ses ours en peluche dans sa chambre, cela suggère donc bien qu'elle agit comme une *designer*/décoratrice d'intérieur manipulant comme des jouets les personnes qu'elle côtoie.

D'autres romans *middlebrow* mettent eux-aussi en scène un *designer* manipulant les personnages qu'il côtoie alors qu'il n'est pas écrivain de profession. Le roman *Devoted Ladies* (1934) et le *Big House novel The Rising Tide* (1937), de la romancière anglo-irlandaise Molly Keane, mettent en scène un même écrivain fictif prénommé Sylvester Browne ; romancier et dramaturge à succès âgé de 30 ans, il est le protagoniste du roman *Devoted Ladies*, puis réapparaît uniquement dans les 11 derniers chapitres du roman *The Rising Tide* (qui compte au total 44 chapitres), cette fois en tant que personnage secondaire dont l'âge est estimé entre 37 et 38 ans, et exerçant les professions de dramaturge à succès et de comédien. Son auctorialité est dans les deux romans mise en échec par un *designer* rappelant ceux étudiés précédemment.

Dans le roman *Devoted Ladies*, le *designer* est l'Américaine Jane Barker, veuve millionnaire et oisive de 28 ans, que Sylvester Browne côtoie lors de mondanités londoniennes dans *Devoted Ladies* ; cette dernière rappelle Portia Quaynes dans le sens où elle met également en scène ses jouets dans des scénettes de son invention et auxquelles elle participe elle-même. Ce jeu représente ici aussi métaphoriquement un enjeu littéraire, qui consiste à influencer la production littéraire de Sylvester : « There was a time when Jane filled her room with toys – wide-skirted dolls, sad dogs, rude monkeys, [...]. How she had once played her toy game for Sylvester's benefit ! But not one of his heroines had gone all elfin and girlish over a teddy bear in consequence – not one. It was hard work getting into Sylvester's books, but Jane meant to do it some day or other. »⁶³² Pour que les scénettes où elle se met en scène avec ses jouets soient retranscrites dans une fiction de Sylvester, et pour ainsi devenir un personnage dans une fiction de ce dernier, Jane doit influencer sa production littéraire en agissant d'une façon qui serait susceptible de susciter son intérêt ; ironiquement, Jane doit donc d'abord endosser le statut d'auteur influençant la production littéraire de Sylvester pour espérer être finalement réduite au rang de personnage dans un roman de ce dernier. Les efforts de Jane finissent alors par porter

⁶³¹ Hopkins, 36.

⁶³² Keane, *Devoted Ladies*, 30-31.

leurs fruits quand elle endosse le rôle de metteur en scène d'une pièce radiophonique faisant déchoir Sylvester Browne de son statut d'auteur. Il passe en effet successivement du statut d'auteur-dramaturge à celui d'auditeur radio, pour finalement être réduit au rang de personnage d'une pièce radiophonique, et ce dans un extrait qui se lit de prime abord comme une conversation téléphonique, mais qui s'avère finalement être une pièce radiophonique auquel le lecteur du texte de Molly Keane assiste comme s'il était un auditeur radio. Alors que Sylvester s'apprête à aller se coucher après avoir terminé de remettre son appartement londonien en ordre, suite à la réception qui s'y est déroulée, et où Jane Barker et son amie Jessica Houpe-Boswell étaient invitées, il est interrompu par un appel de Jane prétendant l'appeler depuis une cabine téléphonique après s'être échappée de chez elle pour fuir la violence de Jessica (les lignes du long extrait suivant sont numérotées, pour en faciliter l'analyse) :

His hand was on the switch when, with wicked and insistent uproar, his telephone began to ring. Sylvester picked up the receiver thinking as he did so of the dramatic possibilities of a one-sided telephone conversation. The idea of it always excited him on a stage or in a book. But in real life it was less frequently dramatic. Now this could only be some careless girl who had left a diamond brooch behind her. But fancy ringing up at this hour about it. Inhuman.

'Yes,' said Sylvester, wearily, disgustedly.

'Oh, is that you, Sylvester ?'

'Yes'

'Oh, Sylvester – Jessica's been so horrible to me – I'm scared to death.'

'What's she done now ?' Sylvester saw a vision of Jane being held under the bath water till she drowned – Jane having her throat cut with the blade of a safety razor – Jessica grunting like an animal as the blood spurted forth. (*Does blood spurt when a throat is cut ? or is it just a dismal trickle ?*) Jessica, her murdering over, spent and cold. Sylvester saw it all, for he was incurably and insatiably romantic, strive as he would towards cynical unconcern.

'Oh, she's tough,' Jane whimpered down the telephone. 'Oh, she beats me. She just threw me around the place – the nasty rough piece.'

'But why are you ringing me up now to tell me about it, my poor child ?'

'Oh, Sylvester, I just wanted sympathy. Whatever can a girl do ?'

'I should leave her before she kneels on you and cuts your throat. Or wrings your neck – I think I would wring your neck if I were she,' Sylvester added thoughtfully. He heard Jane scream – a faint excited scream.

'But I *have* left her, Sylvester – Why here I am right out in the cold telephoning to you from a filthy public call box. I was so frightened I just put on a fur coat and ran right away.'

'Well, what are you going to do now ?' Sylvester was pleasantly surprised in Jane. That she should have produced moral courage in a quantity sufficient to enable her to run away from Jessica, even temporarily, was surprising to him. So ungentle was she that he more than doubted whether she could even feel genuine physical fear. He must encourage her. Poor child. Alone in the dawn in a public call box. What a situation. He cleared his throat.

'Are you going to a hotel ?'

'Why, no. I'll say Jessica'll have gotten over her temperament by now. I'll go along home again.'

But the idea of such a meek return of the lamb to the shambles both devastated and nauseated Sylvester's sense of the occasion. An escape is after all an escape and does not happen

every day. One must make the most of it.

35 'You can't go back to her,' Sylvester spoke dictatorially into his mouthpiece.

'Go to a hotel. You may even come here if you like.'

'Oh, *Sylvester*, why I'd just love that – *Jessica*, you leave down that telephone – *Oh*, let go of my arm ! – *Oh*, you're *horrible* to me–' That was what Sylvester heard coming surprisingly indeed to his ear. Now there really would be trouble, with *Jessica* swooping, a bold hawk, 40 through the dawn, on this poor squalling pigeon. Sylvester waited for the sound of a revolver shot that would settle Jane once and for all. Indeed and truly he would not have been surprised to hear it.

But what he did hear was *Jessica's* voice saying : 'Go back to bed, Jane – you fool. You'll catch cold standing about in your chemise like that–' *Jessica* harsh and possessive but certainly 45 not murderous in intent. And why should one stand in a public call box in one's chemise ? A dark suspicion of Jane filled Sylvester's mind.

'*Jessica*,' he said softly, 'is that *Jessica* speaking ? Where are you speaking from, *Jessica* ?'

'Oh, *Sylvester* ? Yes, it's *Jessica* speaking now. Well, where should I be speaking from ? 50 From the flat, of course. I've just sent Jane back to bed. What did you ring her up about ?'

'I wondered,' Sylvester answered, 'whether it was *her* rich jewel that I found in my bed. A diamond brooch – a lovely wheat ear design. Is it yours ?'

'No,' *Jessica* snapped. 'Good-night'.

Sylvester hung up his receiver. What a disgusting little exhibitionist Jane was. What 55 suggested these antics to her mind ? This was not the first time she had lied extravagantly that she might gull him into a state of excited belief in some imminent personal danger to herself. It was an inversion of that diseased sympathy which revels in the sight, even in the infliction of pain on others, he supposed.⁶³³

Alors que Jane explique les raisons de sa fuite, Sylvester reste d'abord insensible et endosse sa casquette de dramaturge en réfléchissant à la manière d'exploiter sur scène ce qui lui est raconté (l. 2-4 ; l. 19-20 ; l. 32-34 ; l. 35), allant même jusqu'à s'interroger froidement sur l'éventuelle vraisemblance dramaturgique de certains faits qui affoleraient pourtant n'importe quel individu doué de compassion (l. 12-13 ; l. 19-20). Peu à peu, Sylvester passe du statut de dramaturge tirant les ficelles de sa pièce à celui d'auditeur radio écoutant une pièce radiophonique appartenant au genre très populaire dans l'entre-deux-guerres du « *cheap thriller* », imaginant la suite des événements (l. 10-14 ; 39-41), curieux d'apprendre comment la situation va évoluer (l. 24) et éprouvant finalement de la compassion pour Jane (l. 27-28) au point de lui proposer de l'héberger chez lui. A partir du moment où *Jessica* tente de s'emparer du téléphone (l. 37-38), Sylvester comprend que Jane lui ment et l'appelle depuis chez elle, si bien que le moment où il s'adresse à *Jessica* (l. 46) correspond au moment où il cesse d'être un auditeur radio, car ce dernier ne peut interférer dans la pièce qu'il écoute (l. 46). Quand *Jessica* lui demande pourquoi il a téléphoné (l. 48) alors que c'est Jane qui est à l'origine de l'appel, Sylvester ne détrompe pas *Jessica* et lui ment même en prétendant avoir appelé pour leur demander si le bijou qu'il a trouvé

⁶³³ *Ibid.*, 24-26.

dans son lit leur appartient (l. 49-50), alors qu'il n'a jamais été question d'un bijou trouvé. Contrairement aux apparences, Sylvester ne ment pas pour couvrir Jane et lui éviter les représailles violentes de Jessica si elle apprenait la véritable cause de l'appel. Il se prend au jeu de la version de Jessica qui le tient pour l'initiateur de l'appel afin de reprendre le contrôle de la situation, lui qui a été réduit au rang de personnage jouant un rôle dans le mensonge de Jane. Sachant que Jane désespère d'apparaître dans une œuvre de Sylvester, elle a ici réussi à faire de Sylvester le personnage de sa pièce à elle.

Dans le roman *The Rising Tide*, le *designer* est Cynthia Holland-Mull, propriétaire de la *Big House* irlandaise de style gothique nommée Garonlea. Ce roman fait état d'une lutte de pouvoir incessante entre les héritiers de Garonlea (opposant d'abord Lady Charlotte French McGrath, propriétaire tyrannique vis-à-vis de ses proches durant l'époque édouardienne, et sa belle-fille Cynthia Holland-Mull ; cette dernière s'opposera à son tour à son fils Simon : « At [Lady Charlotte French McGrath's] death power passes to Cynthia, her hated daughter-in-law, and widow of the heir to Garonlea. [...] Her repetition of Lady Charlotte's loveless will-to-power nullifies her efforts to regenerate the house [...]. »⁶³⁴ Cynthia Holland-Mull est la propriétaire de Garonlea lorsque Simon, futur héritier impatient de détrôner sa mère peu aimante, consent à ce que Sylvester Browne vienne séjourner à Garonlea au chapitre 34. Cynthia tente d'asseoir son autorité à Garonlea et d'effacer toute trace du passé en modernisant la décoration intérieure de la demeure ; elle demande alors à Sylvester son avis sur la décoration, et ce dernier profère une réponse à double sens montrant qu'il met sur un pied d'égalité le *design*, dont relève le domaine de la décoration intérieure, et le dessein de l'auteur omnipotent planifiant son intrigue : « 'To change a place – a whole world of tradition ! Weren't you afraid of so much power ?' »⁶³⁵. En initiant l'organisation d'une grande fête costumée qui ferait revivre le faste que la demeure a connu à l'époque édouardienne, Sylvester veut aider Simon à réduire à néant l'entreprise de modernisation à laquelle Cynthia a recouru pour asseoir son pouvoir à Garonlea. Or, Cynthia reprend le dessus quand elle sauve la fête ratée de Simon : elle réaffirme son pouvoir sur Garonlea, mais aussi son omnipotence de *designer* qui la rend supérieure à Sylvester, l'écrivain en titre, au point que ce dernier reconnaît sa défaite en tant qu'auteur, cette défaite étant métaphoriquement suggérée par l'échec de sa fête : « 'She'll steal the whole party,' Sylvester whispered to Diana. 'You'll see.' 'I want her to, Sylvester. Even if it ruins our plans.' 'Our plans ? Oh, what the Hell ? I want her to win it too. Genius putting on that dress –' 'And coming down

⁶³⁴ Clair Hughes, « Death of the House : Molly Keane and the Anglo-Irish Gothic Novel », *Troubled Histories, Troubled Fictions : Twentieth-Century Anglo-Irish Prose* (Amsterdam ; Atlanta : Rodopi B.V., The Literature of Politics, The Politics of Literature ; 4, 1995), 122.

⁶³⁵ Keane, *The Rising Tide*, 262.

when it was all touching bottom –' »⁶³⁶.

Le contrôle exercé par les *designers* Portia Quaynes, Jane Barker, et Cynthia Holland-Mull fait donc d'elles métaphoriquement des metteuses en scène de théâtre, au même titre que Flora Poste, aspirante romancière/*designer*, et non pas romancière en titre, dans *Cold Comfort Farm*, comme le suggère Kristin M. Distel dans la section « The Novel as a Theatrical Text », extraite du chapitre « "She Seemed Fitted for Any Stage" : Performative Aspects of Flora's Interventions in Gibbons's *Cold Comfort Farm* » : « [...] *Cold Comfort Farm* engages in the traditionally Modernist project of obscuring the lines between genres and, more specifically, of applying traditional elements of drama to the novel form. [...] I suggest that this generic integration manifests itself most meaningfully in the character of Flora and her "direction" of the Starkadder family's affairs. In her role as the director of the play in which the family unknowingly performs, Flora appropriates the qualities of theatrical comedic protagonists within the confines of the novelistic form. »⁶³⁷

2. Le personnage secondaire non écrivain « sondeur » comme incarnation d'un style littéraire *highbrow*

De manière récurrente dans le corpus primaire, des romans mettent en scène un binôme constitué d'un personnage secondaire non écrivain et d'un écrivain de profession. Ces personnages secondaires non écrivains exercent des formes de sondage triviales, qui sont des métaphores des sondages littéraires opérés par les écrivains fictifs dans leurs écrits au moyen de styles littéraires comparables à des outils de sondage. Le lien entre l'écrivain et le personnage secondaire qui incarne son style littéraire est parfois implicite, d'autant qu'il arrive qu'ils ne se rencontrent jamais au cours de l'intrigue, ou très brièvement. Dans ce binôme métalittéraire, le personnage secondaire non écrivain voit déteindre sur lui l'auctorialité de l'écrivain qu'il côtoie, et dont il incarne le style littéraire.

Ces personnages secondaires non écrivains personnifient le style littéraire de l'écrivain de profession *highbrow* qu'ils côtoient. Dans le roman *Crewe Train* de Rose Macaulay publié en 1926, Evelyn Gresham personnifie la technique littéraire du « stream of consciousness » utilisée par le romancier Arnold Chapel, qui aspire à appartenir au Bloomsbury Group. Puis, dans le roman *Hot Water* de P. G. Wodehouse publié en 1932, le Vicomte de Blissac incarne le style « suggestif » (car incompréhensible) du romancier Blair Eggleston, membre du

⁶³⁶ *Ibid.*, 331.

⁶³⁷ Kristin M. Distel, « "She seemed fitted for any stage" : Performative Aspects of Flora's Interventions in Gibbons's *Cold Comfort Farm* », *Interwar Women's Comic Fiction : 'Have Women a Sense of Humour?'* (Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2020), 12-13.

Bloomsbury Group. De même, dans le roman *Wild Strawberries* d'Angela Thirkell publié en 1934, Lionel Harvest incarne le style incompréhensible du romancier David Leslie.

Dans le roman *Crewe Train* de Rose Macaulay publié en 1926, Evelyn Gresham personnifie la technique littéraire du « stream of consciousness » utilisée par le romancier Arnold Chapel, qui aspire à appartenir au Bloomsbury Group. Arnold Chapel, âgé de 28 ans, travaille à Londres comme éditeur dans la maison d'édition de Peter Gresham, l'oncle de Denham Dobie. Il apparaît pour la première fois dans la seconde partie du roman intitulée « The Higher Life », au chapitre 2⁶³⁸ relatant sa rencontre avec Denham Dobie, alors qu'il accompagne les Gresham au théâtre. Il n'est pas le personnage principal du roman, la protagoniste étant Denham Dobie, qui devient son épouse au cours de l'intrigue. Néanmoins, il joue un rôle significatif dans la seconde partie à partir du chapitre 7 dont le titre, « Publishing a Book », renvoie à la publication en février 1924 de son premier roman *highbrow*, intitulé *Lone Jane*.

Dans le roman *Crewe Train*, la technique littéraire du « stream of consciousness », en tant que sondage du mode de pensée d'une personne, est figurée par la mise en parallèle de deux personnages présentés comme des incarnations du sondage, qui sont le romancier *highbrow* Arnold Chapel, et la mondaine et aspirante écrivaine Evelyn Gresham, âgée d'une soixantaine d'années, et dont l'époux emploie Arnold Chapel au poste d'éditeur dans la maison d'édition londonienne qu'il dirige. Le roman établit un rapprochement entre ces personnages car tous deux rendent publics des éléments relevant de l'ordre du privé – Arnold Chapel en tant qu'éditeur (le terme « publisher » a pour étymologie latine *publicare*, signifiant « rendre public »⁶³⁹), et Evelyn Gresham en tant que commère – et les productions littéraires de chacun rendent également public ce qui est privé : Arnold Chapel veut retranscrire le mode de pensée de son épouse Denham sous couvert de dévoiler les pensées du personnage de Jane dans son roman *highbrow Lone Jane*, où il utilise la technique littéraire du « stream of consciousness », et Evelyn Gresham met au jour les difficultés matrimoniales rencontrées par Arnold et Denham Chapel en écrivant une romance qu'elle intitule *Paul and Barbara*.

Arnold Chapel et Evelyn Gresham font de Denham leur sujet littéraire, ce qui est figuré de manière métaphorique dans les passages du roman *Crewe Train* où Arnold Chapel et Evelyn Gresham ébruitent l'existence du passage secret souterrain que Denham a trouvé dans une grotte lors d'un séjour sur la côte sud des Cornouailles (partie II, chapitre 9 « Exploring »⁶⁴⁰), ce passage secret étant une métaphore des pensées de Denham, de sorte que révéler l'existence du

⁶³⁸ Macaulay, *Crewe Train*, 52.

⁶³⁹ *Concise Oxford English Dictionary*, eleventh edition, revised (Oxford : Oxford UP, 2008), s.v. « publish » : « from L. *publicare* 'make public' », 1161.

⁶⁴⁰ Rose Macaulay, *Crewe Train*, *op. cit.*, 148.

passage secret trouvé par Denham symbolise le fait de dévoiler les pensées de cette dernière. Au chapitre 12,⁶⁴¹ Arnold Chapel révèle ainsi par mégarde l'existence du passage secret à Evelyn Gresham qui, en tant que commère, éventa à son tour le secret auprès d'un journaliste du magazine *Weekly Chat*. Jeanette N. Passty souligne la fonction métaphorique du passage secret en tant que représentation des pensées de Denham : « Early in their acquaintanceship Arnold has observed of Denham that her nature was that of "an individualist" [...]. A metaphor for the essence of that individuality is a seaside cottage with a passage in its basement leading to a cave with an outlet to the sea. [...] The cottage and the cave are, in Robert Kuehn's interpretation of this episode, symbolic of Denham's innermost "self, her soul." »⁶⁴² Or, elle n'évoque pas la dimension métalittéraire que revêt le « sondage » de ce passage secret effectué par Arnold Chapel, mais aussi par Evelyn Gresham, qui n'est pas une écrivaine de profession publiée.

En effet, quand Denham révèle à son époux Arnold Chapel l'existence du passage secret au chapitre 10, il songe immédiatement à en parler à la famille Gresham qui constitue à la fois sa belle-famille, et son entourage littéraire *highbrow* aspirant à ressembler au Bloomsbury Group. Il suggère d'organiser une réception littéraire dans la grotte à laquelle mène le passage secret (« 'We must give an At Home in the cave.' »⁶⁴³), ce qui correspond à une intrusion, au sein d'un milieu naturel préservé (la grotte), de mondanités littéraires (le salon littéraire à domicile, dit « At Home », étant ici une allusion aux salons littéraires à domicile réels tenus par le Bloomsbury Group à Gordon Square, dans le quartier londonien de Bloomsbury). Ce projet mondain d'Arnold Chapel, qui consiste à organiser un salon littéraire dans une grotte, trouve son équivalent littéraire sous la forme de son roman *Lone Jane*, où il s'agit de recourir à la technique littéraire du « stream of consciousness » pour sonder (« to probe ») le mode de pensée de Denham : « Arnold cared very much for this book, which probed very deeply into human psychology, recording thought and emotion in that particular fashion medium which some consider an accurate transcription and others do not. »⁶⁴⁴ La technique littéraire du « stream of consciousness » constitue ainsi la sonde grâce à laquelle le romancier tente de percer les pensées de son épouse, ce qui constitue donc une incursion du littéraire dans la psyché insondable de Denham, en tant qu'incarnation de la grotte préservée. Dans les propos suivants d'Arnold Chapel, la pensée intérieure difficile à cerner de Denham est notamment spatialisée sous la forme d'un labyrinthe tortueux (« maze ») faisant écho au passage secret souterrain difficile d'accès : « 'All the same,' said Arnold, 'if one tries to follow the maze of one's thoughts, one

⁶⁴¹ *Ibid.*, 192.

⁶⁴² Passty, 102.

⁶⁴³ Rose Macaulay, *Crewe Train*, *op. cit.*, 166.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, 116.

finds they're astonishingly incoherent.' »⁶⁴⁵ Dans son introduction au roman *Crewe Train* réédité en 2018 par la maison d'édition Virago, Jane Emery voit dans le roman *Lone Jane* une application parodique de la technique littéraire du « stream of consciousness » telle qu'utilisée par la romancière moderniste Dorothy Richardson (1873-1957) dans son œuvre intitulée *Pilgrimage* (1915-1938), retraçant la vie de son héroïne Miriam Henderson : « [Rose Macaulay] also exercised her authorial voice as a satirical critic of the publishing world by using Denham to mock the Dorothy Richardson-type stream of consciousness passages in Arnold's trendy novel. »⁶⁴⁶ Ce rapprochement entre l'œuvre de Dorothy Richardson et le roman d'Arnold Chapel est également opéré par Vicki Mahaffey, qui retrace la généalogie de la technique littéraire du « stream of consciousness » dans un chapitre intitulé « Streams Beyond Consciousness : Stylistic Immediacy in the Modernist Novel », où elle emploie d'abord le terme « staccato » pour qualifier la transcription que fait Dorothy Richardson des pensées de sa protagoniste Miriam Henderson dans son œuvre *Pilgrimage*, pour ensuite souligner la ressemblance entre la transcription des pensées de la protagoniste de Dorothy Richardson, et celle des pensées de Jane par Arnold Chapel dans son roman *Lone Jane* : « When Richardson portrays Miriam's mind in a feverish state, she makes her thoughts more staccato and fragmentary, [...]. But the phrases and images that rush through Miriam's mind are not leitmotifs ; instead, they more closely resemble the random pastiche of the portrayal of Jane's thoughts in Arnold's novel in Macaulay's *Crewe Train*. Miriam's thoughts are highly visual, almost cinematic, but they do not reveal anything of which she is not fully conscious, and they aren't linked to anything that has happened elsewhere in the novel ; »⁶⁴⁷. Vicki Mahaffey souligne ici la ressemblance de la transcription « staccato » des pensées de Miriam avec la transcription des pensées de Jane dans le roman *Lone Jane* d'Arnold Chapel, sans néanmoins expliciter en quoi consiste également la dimension « staccato » de la transcription des pensées de Jane, sachant que Rose Macaulay utilise précisément le terme « staccato » pour qualifier le phrasé saccadé – dit de style « staccato » – d'Evelyn Gresham lorsqu'elle parle.

En effet, le style employé pour retranscrire le fil de pensée de Jane, qualifié comme étant « inarticulé » et « incohérent » par le critique du *Times Literary Supplement* ayant rédigé la critique du roman d'Arnold Chapel (« this story of an inarticulate, incoherent, yet passionate young woman »⁶⁴⁸), fait écho à la diction détachée d'Evelyn Gresham, désignée à plusieurs reprises comme un staccato dans le roman *Crewe Train* : « Evelyn Gresham was saying, in her

⁶⁴⁵ *Ibid.*, 128.

⁶⁴⁶ Emery, xvi-xvii.

⁶⁴⁷ Vicki Mahaffey, « Streams Beyond Consciousness : Stylistic Immediacy in the Modernist Novel », *A Handbook of Modernism Studies* (The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex : Wiley Blackwell, 2016), 44.

⁶⁴⁸ Macaulay, *Crewe Train*, 130.

clear loud, staccato voice »⁶⁴⁹ ; « Evelyn said, in her cheerful staccato »⁶⁵⁰. Sa diction en staccato contribue également à souligner sa tendance aux commérages, alors comparés au jacassement d'une pie (car le verbe anglais « to chatter » désigne aussi bien le fait de cancaner, que le jacassement de l'oiseau) : « [t]he chatter of the Greshams »⁶⁵¹ ; « Chatter, chatter, chatter – how they talked ! The Greshams and their friends assembled together had no flashes of silence. »⁶⁵² ; « Evelyn, [...], chattering like a pretty magpie »⁶⁵³. Cette assimilation de la parole humaine avec le cri d'un oiseau se poursuit lorsque le sondage opéré par Evelyn Gresham vis-à-vis de Denham est assimilé au tambourinage (« drumming ») du pivert, qui est une technique de communication aviaire proche du sondage auquel procèdent les humains, lorsqu'ils tapent sur une surface pour visualiser un espace invisible d'après le bruit émis par le coup porté. Denham procède notamment de cette manière pour sonder le passage secret qu'elle découvre, comme l'indique l'expression suivante : « Denham examined the walls all round ; [...]. Of course she might be on the wrong track ; the passage might come up somewhere else. Yet this seemed likely enough... Could there be a cellar ? [...] ; there were some boards unvegetated. Denham stamped on these, trying to evoke a hollow sound. »⁶⁵⁴

Aussi, l'expression où Evelyn Gresham est décrite comme une « pie jacassante » (« Evelyn, [...], chattering like a pretty magpie »⁶⁵⁵) figure à la fin de l'extrait, cité ci-après, qui retranscrit une scène imaginée par Denham. En effet, avant même de dévoiler sa découverte du passage secret à son époux Arnold Chapel, Denham a anticipé l'incursion des littéraires de la famille Gresham dans la grotte, puisqu'elle les a imaginés en train de s'approprier ce lieu pour en faire le sujet de leurs futurs écrits : « Denham could see them all there. Guy, amused and debonair and conscious, writing about it and making jokes ; Humphrey, interested, behaving geologically in the caves, writing an article for a paper about smugglers ; [...] ; Evelyn, picking her dainty way about the cellar, chattering like a pretty magpie, her high heels clicking on the stone floor, not caring really for the passage at all, but taking it all in like a picture satiating her appetite for all kinds of life ; »⁶⁵⁶. Dans cette vision, on remarque que Denham compte parmi les littéraires le personnage d'Evelyn Gresham, qui n'est pas une écrivaine de profession publiée, mais qui écrit des nouvelles en dilettante (elle écrira plus tard dans l'intrigue la romance *Paul and Barbara*). Aussi, quand Denham visualise Evelyn Gresham en train de visiter le passage secret souterrain en talons hauts, cette dernière apparaît comme étant en complet décalage avec

⁶⁴⁹ *Ibid.*, 15.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, 51.

⁶⁵¹ *Ibid.*, 148.

⁶⁵² *Ibid.*, 53.

⁶⁵³ *Ibid.*, 157.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, 153-154.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, 157.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, 156-157.

le milieu naturel dans lequel elle évolue (« Evelyn, picking her dainty way about the cellar, chattering like a pretty magpie, her high heels clicking on the stone floor »). Sa tenue sophistiquée et son bavardage incessant induisent qu'elle se comporte dans la grotte comme lors d'une réception littéraire semblable à celle qu'Arnold Chapel voudrait organiser dans la grotte. Dès lors, cette vision du comportement mondain d'Evelyn Gresham dans le passage secret se prête à une lecture métalittéraire, à partir du moment où elle est mise en parallèle avec l'extrait en italique suivant, issu du roman *Lone Jane* d'Arnold Chapel :

The page open before [Denham] transcribed some of Jane's thoughts, which ran thus :
'A woodpecker, that's a woodpecker, because the woodpecker would peck her, why did the lobster blush, because it saw the salad dressing, no, because the table had cedar legs : can't remember the questions, only the answers. [...] ...⁶⁵⁷

Les actions d'Evelyn Gresham constituent une métaphore de la technique littéraire du « stream of consciousness » telle qu'elle est appliquée par Arnold Chapel dans son premier roman *Lone Jane*. L'extrait en italique cité ci-dessus présente les spécificités formelles du style littéraire nommé « stream of consciousness », notamment une écriture saccadée dont se fait l'écho la thématique du début de la phrase, relative au tambourinage du pivert, car l'allusion au tambourinage (« drumming ») se fait par l'intermédiaire de l'emploi du verbe « to peck », désignant les coups de tête du pivert martelant un tronc d'arbre. Dans l'expression « *A woodpecker, that's a woodpecker, because the woodpecker would peck her* », la triple répétition du terme « woodpecker » crée un rythme ternaire, auquel s'ajoute une décomposition trisyllabique du nom « woodpecker » de manière à transformer ce nom en une phrase sans sujet, « would peck her », du fait de l'homophonie entre le nom « wood » et le modal « would », et de la division du nom « pecker » en verbe (« peck ») suivi du pronom personnel « her ». L'ajout du nom « woodpecker » comme sujet permet ainsi de créer la phrase complète « the woodpecker would peck her », où la composition trisyllabique du nom « woodpecker » est reflétée par sa décomposition sous forme de phrase (« would peck her »), elle-même composée de trois termes monosyllabiques. Cet emboîtement de rythmes ternaires a pour effet de reproduire le tambourinage (« pecking ») du pivert (« woodpecker ») en question, auquel est assimilé le phrasé saccadé – dit de style « staccato » – d'Evelyn Gresham lorsqu'elle parle. Rose Macaulay élabore en effet un maillage métaphorique où le phrasé « staccato » d'Evelyn Gresham, et le martèlement de ses talons hauts sur le sol du passage secret dans la vision de Denham (« Evelyn, picking her dainty way about the cellar, chattering like a pretty magpie, her high heels clicking on the stone floor »), servent à figurer le fait qu'elle sonde les pensées de Denham, les pensées de cette dernière étant spatialisées sous la forme du passage secret, de

⁶⁵⁷ *Ibid.*, 128.

sorte que les allusions au sondage dans le roman *Crewe Train* sont des métaphores pour désigner la technique littéraire du « stream of consciousness » en tant qu'outil de sondage des pensées de Denham. L'expression « *A woodpecker; that's a woodpecker, because the woodpecker would peck her* » se double ainsi d'une lecture métalittéraire, selon laquelle Evelyn Gresham sondant les pensées de Denham est l'équivalent du pivert donnant des coups de bec à Jane, désignée ici par le pronom personnel « her ».

De plus, cette expression se caractérise par un jeu sur la polysémie du verbe « to peck »,⁶⁵⁸ pouvant signifier le fait de taper à la machine à écrire avec difficulté (« to type laboriously »), de sorte que cette expression assimile le tambourinage du pivert non seulement à la diction « staccato » et au martèlement des talons hauts d'Evelyn Gresham, mais aussi au pianotage de ses doigts sur un rebord de fenêtre, dans l'extrait suivant où elle prétend retranscrire le texte de sa romance intitulée *Paul and Barbara*, comme si ce dernier lui était dicté tel un message médiumnique :

Evelyn drummed delicate fingers on the windowsill as she stood looking out on the misty autumn square. Ideas were taking on their shadowy shapes in her quick, restless, creative mind. Phantom figures defined themselves and moved about her lit stage, vivacious with colour, sharp of line, more alive than life. A story was shaping itself in her brain. Her fingers itched for her pen, the fine-nibbed pen that flew so lightly over the paper for her, and scratched when others used it.⁶⁵⁹

Le pianotage d'Evelyn Gresham (« drummed ») correspond à la captation de l'augure qui reçoit le message divin, comme le suggère l'atmosphère mystérieuse, car brumeuse (« misty »), du parc qu'elle regarde par la fenêtre, comme si elle avait vue sur un au-delà aux contours indéfinis. Evelyn Gresham semble opérer une retranscription manuscrite passive de sa propre romance *Paul and Barbara*, qui lui est comme dictée (« Her fingers itched for her pen, the fine-nibbed pen that flew so lightly over the paper for her »), ce qui fait écho à la passivité attribuée à la figure de la dactylographe. En effet, d'après Katherine Mullin, Pamela Thurschwell insiste, dans son ouvrage *Literature, Technology and Magical Thinking, 1880-1920* (2001), sur la dimension passive de l'activité de la dactylographe au début du XX^e siècle : « For Thurschwell, the [typist] is a mechanical copyist, ignorant of or indifferent to her employers' affairs, [...] »⁶⁶⁰ Il s'avère qu'Evelyn Gresham se caractérise par sa passivité d'écrivaine « médiumnique », mais, paradoxalement, elle critique ce qu'elle considère comme la passivité de la dactylographe qu'elle emploie pour recopier à la machine à écrire le manuscrit de sa romance *Paul and*

⁶⁵⁸ *Concise Oxford English Dictionary*, eleventh edition, revised (Oxford : Oxford UP, 2008), s.v. « peck » : « v. 1 (of a bird) strike or bite with its beak. [...] 4 type laboriously. », 1054.

⁶⁵⁹ Rose Macaulay, *Crewe Train*, *op. cit.*, 217.

⁶⁶⁰ Katherine Mullin, *Working Girls : Fiction, Sexuality, and Modernity* (Oxford : Oxford UP, 2016), 27.

Barbara ; cette critique s'inscrit dans un contexte où Evelyn Gresham fait preuve de mauvaise foi car elle accuse la dactylographe d'avoir fait une erreur de recopiage embarrassante pour Arnold Chapel, alors que la dactylographe a simplement recopié une erreur commise par Evelyn Gresham elle-même dans son manuscrit, à savoir écrire le prénom d'Arnold au lieu d'utiliser son pseudonyme Paul, sachant qu'Evelyn Gresham écrit sur les difficultés matrimoniales d'Arnold et Denham Chapel sous couvert de relater celles des personnages Paul et Barbara. La romance *Paul and Barbara* se caractérise par une intrigue mélodramatique où Barbara (alias Denham) est enceinte d'un autre homme que son mari Paul (alias Arnold), ce dernier ayant pour sa part des sentiments pour Dorothea (alias Audrey Gresham, la fille de Peter et Evelyn Gresham) ; aussi, la troisième partie du roman *Crewe Train*, intitulée « Paul and Barbara », porte le même titre que celui de cette romance écrite par Evelyn Gresham, de manière à créer l'impression que les événements qui adviennent à Paul dans la romance *Paul and Barbara* s'inscrivent dans la continuité des événements vécus par Arnold Chapel dans l'intrigue des deux premières parties du roman *Crewe Train* de Rose Macaulay.

Evelyn Gresham fait dactylographier le manuscrit *Paul and Barbara* pour le faire lire à son époux, l'éditeur Peter Gresham, dans l'espoir que ce dernier accepte de le publier, mais ce dernier refuse. Dans la troisième partie du roman *Crewe Train*, le second chapitre intitulé « Evelyn and Arnold » relate comment Peter Gresham emporte par mégarde le manuscrit à sa maison d'édition, où Arnold Chapel se voit confier la tâche de le lire parmi d'autres manuscrits, pour déterminer s'il sera publié. Quand Arnold Chapel se reconnaît sous les traits de Paul, il se trouve embarrassé par les allégations relatives à l'infidélité de sa femme, et aux sentiments qu'on lui prête à tort pour sa collègue Audrey Gresham, si bien qu'il va demander une explication à Evelyn Gresham. Cette dernière se justifie alors en affirmant qu'elle a des dons divinatoires lui permettant de percevoir involontairement les aspects cachés de la vie privée des personnes qu'elle côtoie (« this occult power of divination to which women such as she laid claim »⁶⁶¹), puis elle accuse la dactylographe qu'elle emploie d'avoir fait une erreur de recopiage. En effet, Evelyn Gresham insiste auprès d'Arnold Chapel sur le fait que la dactylographe s'est acquittée de sa tâche sans réfléchir, telle la dactylographe automate (« mechanical copyist ») définie par Pamela Thurschwell, en recopiant l'erreur de prénom commise par Evelyn Gresham elle-même dans son manuscrit :

'Oh, Arnold – I've not done that, have I ? How terrible of me. Yes, of course, the typist would copy it – they don't think, you know, they can't, they just type everything they see, or think they see... I can't think how I came to slip into that, though, and not see it when I read it through. I suppose it was because they were so vivid to me. [...]'⁶⁶²

⁶⁶¹ Rose Macaulay, *Crewe Train*, op. cit., 237.

⁶⁶² *Ibid.*, 233-234.

Ce qu'Evelyn Gresham présente comme une erreur de la part de la dactylographe est en fait sa propre erreur, de sorte que l'erreur dactylographiée est due à son erreur manuscrite ; dès lors, dans l'expression « the woodpecker would peck her » extraite du roman *Lone Jane* d'Arnold Chapel, l'emploi du verbe « to peck », pris dans le sens d'un recopiage à la machine à écrire laborieux (« to type laboriously »), serait une référence à Evelyn Gresham (alias le pivert) tentant de sonder Denham (alias Barbara) par le biais de l'entreprise littéraire laborieuse que constitue sa romance *Paul and Barbara*. Dans le prolongement de la démarche consistant à spatialiser l'incursion dans les pensées de Denham, l'ambition littéraire laborieuse d'Evelyn Gresham qui consiste à révéler les pensées d'autrui est figurée, dans la vision de Denham, par l'emploi de l'expression « to pick one's way »⁶⁶³ désignant une démarche prudente et tâtonnante, pour qualifier la démarche laborieuse en talons hauts d'Evelyn Gresham dans le passage secret (« Evelyn, picking her dainty way about the cellar »⁶⁶⁴). De plus, Evelyn Gresham désigne son erreur manuscrite comme une forme de dérapage en employant le verbe « to slip » (« I can't think how I came to slip into that »⁶⁶⁵), ce qui fait écho à la vision de Denham où Evelyn Gresham avance avec prudence en talons hauts dans le passage secret, de peur de glisser.

Dès lors, le pianotage qu'opère Evelyn Gresham avec ses doigts sur le rebord de la fenêtre, compris comme une métaphore de la retranscription médiumnique du texte de la romance *Paul and Barbara*, est à appréhender comme une forme de frappe dactylographique, dans un contexte où la retranscription dactylographique est considérée comme une forme de retranscription médiumnique dès le XIX^e siècle, notamment dans le genre littéraire des *techno-romances*.⁶⁶⁶ En tant qu'aspirante autrice de « romances médiumniques », Evelyn Gresham est âgée d'une soixantaine d'années quand l'intrigue se déroule en 1924, de sorte qu'elle incarne une rémanence, dans la seconde partie des années 1920, de ce qu'Andrew McCann nomme par l'expression « medial conceptions of authorship »,⁶⁶⁷ ayant cours dans la littérature populaire de l'ère victorienne tardive : « As [Bette] London goes on to say, this point about the slippery relationship between mediumship and authorship takes on additional force in the context of a culture that was increasingly permeated by new technologies of textual inscription – such as typing and telegraphy – that seemed to literalize the notion of automatism inherent in the

⁶⁶³ *Concise Oxford English Dictionary*, eleventh edition, revised (Oxford : Oxford UP, 2008), s.v. « pick » : « (pick one's way) walk slowly and carefully. », 1082.

⁶⁶⁴ Rose Macaulay, *Crewe Train*, *op. cit.*, 156-157.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, 234.

⁶⁶⁶ Mullin, 42-43. D'après Katherine Mullin, le genre littéraire des *techno-romances* est identifié par Mark Goble dans l'article suivant, dont elle indique la référence bibliographique : « Mark Goble, 'Wired Love : Pleasure at a Distance in Henry James and Others', *ELH* 74:2 (Summer 2007), 400. », note n° 115, 42.

⁶⁶⁷ Andrew McCann, *Popular Literature, Authorship and the Occult in Late Victorian Britain* (Cambridge : Cambridge UP, 2014), 25-26. Dans l'index (entrée « authorship » et sous-entrée « medial conception »), Andrew McCann indique que cette notion est abordée aux pages suivantes : « 7-9, 10-14, 67, 70-71 », 191.

paranormal. [...] What mediumship and technologies of inscription like the electrical telegraph and the typewriter have in common is that they displace the idea of the author as the sole entity responsible for the production of a text, and posit instead a much more complicated, expansive and decentered network of information transfer and storage. »⁶⁶⁸

Rose Macaulay s'approprié la thématique du tambourinage du pivert, utilisée par Arnold Chapel dans son roman *Lone Jane* pour figurer le sondage du mode de pensée de Jane/Denham, afin de doter cette thématique d'un niveau de lecture supplémentaire mettant en lumière la dimension métalittéraire des passages du roman *Crewe Train* relatifs aux sondages opérés par Evelyn Gresham par l'intermédiaire de son jacassement « staccato » incessant, du cliquetis de ses talons et du pianotage de ses doigts, qui sont la version humanisée du sondage animalier que constitue le tambourinage du pivert. L'assimilation d'Evelyn Gresham avec le pivert mentionné par Arnold Chapel dans son roman *Lone Jane* se justifie également, au sein de l'intrigue du roman *Crewe Train*, par les multiples allusions relatives à la ressemblance physique entre Evelyn Gresham et un pivert, notamment quand il est indiqué qu'elle porte une robe verte, rappelant le plumage vert du pivert (« Evelyn felt graceful, felt young, felt in tune with her friends, liked herself in her old green dress »⁶⁶⁹), et qu'elle est dotée de grands yeux verts lui donnant un regard halluciné semblable à celui d'un augure lors de sa transe médiumnique, ce qui renvoie à la symbolique augurale du pivert, en tant que figure tutélaire de l'ornithomancie dans la mythologie romaine⁶⁷⁰ (« Her wide green eyes looked from under their black lashes, shining in the soft shaded light. How large they were... People with large, wondering eyes will believe anything. They are often religious ; sometimes even spiritualists ; oftener still, they believe anything they find interesting. »⁶⁷¹ ; « For a moment she sat still, with the dazed look of one between two worlds. »⁶⁷²) La grande taille de ses yeux fait ainsi écho à leur action « agrandissante » quand elle extrapole les faits relatifs à la vie privée d'Arnold Chapel dans la romance *Paul and Barbara*, sa tendance à l'extrapolation étant véhiculée par l'emploi du terme « magnify », induisant l'idée d'un agrandissement à la loupe : « 'The fact is,' Noel went on, 'mother *magnifies*. [...],' ».⁶⁷³

Outre le fait d'être assimilée au pivert en tant que figure augurale, Evelyn Gresham est également reliée à un autre animal opérant une forme de sondage, à savoir le homard. Le sondage, qu'il opère à l'aide de ses grandes antennes pour se situer dans l'espace où il évolue,

⁶⁶⁸ *Ibid.*, 9.

⁶⁶⁹ Macaulay, *Crewe Train*, 67.

⁶⁷⁰ Gerard Gorman, *Woodpecker* (London : Reaktion Books, 2017), 73.

⁶⁷¹ Rose Macaulay, *Crewe Train*, *op. cit.*, 248.

⁶⁷² *Ibid.*, 221.

⁶⁷³ *Ibid.*, 250-251.

est assimilé au sondage médiumnique qui consiste à « avoir des antennes », cette expression française désignant le fait d'avoir de l'intuition, au même titre que les médiums reliés par des « antennes psychiques » à l'émetteur invisible du message dont ils se font le réceptacle. Le homard (« lobster ») est mentionné juste après le pivert dans la première phrase de l'extrait du roman *Lone Jane* d'Arnold Chapel : « *A woodpecker, that's a woodpecker, because the woodpecker would peck her, why did the lobster blush, because it saw the salad dressing, no, because the table had cedar legs : can't remember the questions, only the answers. [...] ...* ».⁶⁷⁴ De même que la ressemblance physique d'Evelyn Gresham avec un pivert, soulignée dans l'intrigue du roman *Crewe Train*, fait écho au pivert cité dans le roman *Lone Jane*, on remarque que le homard en question dans le roman *Lone Jane* a pour équivalent, dans l'intrigue du roman *Crewe Train*, la personne d'Evelyn Gresham mettant à profit son intuition et sa capacité à « tâter le terrain », dans un extrait où est employée l'expression anglaise « to put out feelers », induisant la nature intuitive d'Evelyn Gresham en la dotant, au sens figuré, d'antennes (« feelers ») semblables aux grandes antennes dont se sert le homard pour sonder l'espace où il évolue ; Arnold Chapel relie ainsi Evelyn Gresham au homard en tant que figure augurale quand il l'affuble métaphoriquement d'antennes pour illustrer sa propension à sonder sa vie privée, dans le cadre de la romance *Paul and Barbara* : « Evelyn put out the feelers of her mind towards him, groping, trying to discover. »⁶⁷⁵ Le homard est notamment doté d'une dimension augurale dans l'extrait suivant, issu du roman *Lone Jane* : « *why did the lobster blush, because it saw the salad dressing, no, because the table had cedar legs : can't remember the questions, only the answers* ». En effet, ce homard rougit en voyant la sauce (« it saw the salad dressing ») et le bois de cèdre de couleur rouge dont sont faits les pieds de table (« because the table had cedar legs »), si bien que, tel un augure, il anticipe son sort à venir, à savoir être cuit pour être assaisonné et mangé en salade, ou grillé sur une planche en bois de cèdre (d'après la recette nommée « cedar-planked lobster tails »). Il rougit donc par appréhension de sa mort imminente, et il prend d'avance la teinte rouge qu'il prendra une fois sa cuisson terminée, puisque le homard devient rouge quand il est cuit. Ainsi, le moment où le homard voit (« it saw ») la table constitue en lui-même un avertissement, une prévision du fait qu'il va être servi à table en guise de repas. Aussi, le fait qu'il n'y ait que des réponses, et pas de questions entraînant ces réponses (« can't remember the questions, only the answers ») fait également écho à la divination en tant que réception de messages imposés n'étant pas les réponses à des questions précises.

L'extrait issu du roman *Lone Jane* d'Arnold Chapel est qualifié par Jane Emery en ces termes : « a paragraph of associational gibberish »,⁶⁷⁶ or les mentions faites au pivert et au

⁶⁷⁴ *Ibid.*, 128.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, 235.

⁶⁷⁶ Emery, xvii.

homard dans cet l'extrait ne constituent pas la retranscription des associations d'idées subjectives de la protagoniste, mais des clés de lecture que Rose Macaulay fournit au lecteur de son roman *Crewe Train*, pour lui permettre de déceler dans ce roman les métaphores du sondage figurant la production littéraire d'Evelyn Gresham. Dès lors, Evelyn Gresham personnifie la technique littéraire du « stream of consciousness » utilisée par le romancier Arnold Chapel dans son roman *Lone Jane*, quand elle procède au sondage des pensées d'Arnold et Denham Chapel au sein de l'intrigue du roman *Crewe Train*.

Dans le roman *Hot Water* de P. G. Wodehouse publié en 1932, le Vicomte de Blissac est un personnage secondaire non écrivain qui personnifie le style littéraire « suggestif » (car incompréhensible) du romancier *highbrow* Blair Eggleston, membre du Bloomsbury Group.

Dans ce roman, la critique de la technique littéraire *highbrow* dite de « la suggestion » est figurée par la mise en parallèle de deux personnages qui ne se rencontrent jamais au cours de l'intrigue, le romancier *highbrow* Blair Eggleston, et le Vicomte de Blissac. Le déguisement de lézard raté du Vicomte de Blissac symbolise les romans *highbrow* de Blair Eggleston, qui sont jugés trop suggestifs (implicites) par sa dulcinée Jane Opal, de sorte que le style vestimentaire raté du Vicomte de Blissac sert à figurer le style littéraire *highbrow* raté de Blair Eggleston. Le déguisement de lézard du Vicomte de Blissac est difficilement identifiable pour les autres, tout comme les romans de Blair Eggleston sont incompris par leurs lecteurs (« [...] But he writes the sort of books that most people don't read. He's above their heads, I mean. [...] »⁶⁷⁷). Le roman *Hot Water* de P. G. Wodehouse constitue ainsi un exemple supplémentaire du fait que la parodie de la littérature *highbrow* est une constante dans l'œuvre de P. G. Wodehouse, comme l'indique Ann-Marie Einhaus : « Wodehouse's antagonism to experimental writing appears based primarily on a lack of understanding of, or appreciation for, literature that did not seem to him to be giving anyone any pleasure. Such a view is inextricably linked with his own philosophy of writing, which championed readability, commercial viability and the importance of a well-crafted style. »⁶⁷⁸ En tant que romancier membre du Bloomsbury Group, Blair Eggleston se considère comme un fin psychologue, doué pour cerner la personnalité de ceux qu'il côtoie comme s'il pouvait lire en eux comme dans un livre ouvert (« to read someone like a book ») : « An able student of psychology, like all Bloomsbury novelists, Blair had long since read his employer's character like a book. »⁶⁷⁹ Or, cette aptitude à sonder autrui s'oppose au fait que ses lecteurs ne parviennent pas à comprendre, et donc sonder, ses romans dont le

⁶⁷⁷ Wodehouse, *Hot Water*, 63.

⁶⁷⁸ Einhaus, 25.

⁶⁷⁹ P. G. Wodehouse, *Hot Water*, *op. cit.*, 146.

style suggère, au lieu d'affirmer, ce dont ils parlent. Jane Opal reproche ainsi à Blair Eggleston ses romans incompréhensibles, car pleins de sous-entendus : « 'What on earth is the sense of saying you're suggesting nothing when you're suggesting it with every word you say ?' demanded Jane heatedly. She was a straightforward girl, who disliked evasions. 'That's just the sort of silly, idiotic thing people are always saying in your books.' »⁶⁸⁰ Dès lors, ce reproche reflète le point de vue critique de P. G. Wodehouse à l'égard de la littérature *highbrow*, qu'il juge incompréhensible au point de la taxer d'hermétisme (« obscurity »), comme le souligne Ann-Marie Einhaus : « With reference to modernism in particular, Wodehouse criticizes what he perceives to be a cult of obscurity meant to exclude rather than include readers, »⁶⁸¹.

Au chapitre 2, suite à un quiproquo à Londres, Blair Eggleston est involontairement engagé en tant que valet du Sénateur Opal, le père de la femme qu'il souhaite épouser, Jane Opal. Afin d'approcher le Sénateur Opal pour pouvoir lui demander la main de sa fille, il l'accompagne en France où il est invité à séjourner au Château Blissac, dans le village de pêcheurs (fictif) de St Rocque en Bretagne, à la mi-juillet où est célébrée une fête appelée « Festival of the Saint ». Au chapitre 4, le jour de la fête, l'Américain Soup Slattery rencontre au bar de l'Hôtel des Etrangers le Vicomte de Blissac, déguisé en lézard pour le bal costumé organisé le soir même au jardin public de St Rocque à l'occasion de la fête. Une succession d'incidents vont conduire à l'arrivée du riche sportif américain Packy Franklyn au Château Blissac le lendemain de la fête, alors que Blair Eggleston est déjà sur place en qualité de valet du Sénateur Opal. Aussi, Blair Eggleston et le Vicomte de Blissac ne se rencontrent jamais au cours de l'intrigue, mais un parallèle est établi entre le style littéraire de Blair Eggleston et le déguisement de lézard du Vicomte de Blissac, qui est un déguisement raté car il est difficilement identifiable pour Soup Slattery, comme en témoigne l'extrait suivant, où Soup Slattery rencontre le Vicomte de Blissac déguisé en lézard au bar de l'Hôtel des Etrangers, le soir du bal costumé :

Leaning against the counter not three feet away from him was a young man in apparel so curious and exotic that it smote Mr Slattery like a blow.

The Vicomte de Blissac's costumier's conception of a lizard had been planned on broad and impressionistic lines. The finished product suggested more some sort of parrot. The Vicomte, as he leaned on the counter exchanging civilities with the man behind, was covered from head to foot in bright green scales and his shapely nose was concealed beneath a long crimson beak. And Mr Slattery, having shied like a horse and blinked violently, became conscious of an overwhelming urge to get to the bottom of this sad affair. It made him ill to contemplate the Vicomte, but, mingled with the nausea, there was this feeling of intense curiosity. He felt he would not be able to sleep that night if he did not ascertain what on earth

⁶⁸⁰ *Ibid.*, 148.

⁶⁸¹ Ann-Marie Einhaus, « Know Your Audience : Middlebrow Aesthetic and Literary Positioning in the Fiction of P. G. Wodehouse », *op. cit.*, 27-28.

the other supposed he was representing.⁶⁸²

Cet extrait souligne la grande perplexité de Soup Slattery vis-à-vis du costume porté par le Vicomte de Blissac, à travers l'usage d'un style emphatique à visée comique, où le costume de lézard est si difficile à interpréter qu'il revêt une certaine forme de monstruosité, capable de rendre physiquement malade celui qui la contemple, mais aussi de susciter une forme de fascination, car, malgré son dégoût, Soup Slattery éprouve le besoin impérieux de savoir ce que ce costume représente. La perplexité de Soup Slattery est ainsi la même que celle éprouvée par les lecteurs qui ne comprennent pas les romans *highbrow* de Blair Eggleston tant ils sont écrits dans un style « suggestif », *i.e.* implicite car plein de sous-entendus (« [...] But he writes the sort of books that most people don't read. He's above their heads, I mean. [...] »⁶⁸³). L'équivalent du style littéraire implicite de Blair Eggleston est donc le style « impressionniste », *i.e.* subjectif et suggestif, du costume de lézard (« The Vicomte de Blissac's costumier's conception of a lizard had been planned on broad and impressionistic lines. »).

Aussi, le parallèle entre le style littéraire de Blair Eggleston et le déguisement de lézard du Vicomte de Blissac s'enclenche au chapitre 15, où un quiproquo donne lieu à une scène de poursuite où le voleur Gordon Carlisle court après Blair Eggleston pour le châtier car il croit qu'il a été inconvenant envers Gum-Shoe Gertie, sa complice dont il est épris.⁶⁸⁴ Il s'avère que cette scène de poursuite parodie la bataille opposant Apollyon le Destructeur et Christian dans la Vallée de l'Humiliation, relatée au chapitre 9 de la première partie de l'allégorie chrétienne *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan publiée en 1678 (dans le passage suivant : « Mr Carlisle, like Apollyon, was straddling right across the way »⁶⁸⁵, P. G. Wodehouse cite presque à l'identique les mots de John Bunyan : « Then Apollyon stroddled quite over the whole breadth of the way, »⁶⁸⁶). Dans un contexte où le teint verdâtre de Blair Eggleston lui vaut d'être assimilé au « Demon King », un personnage traditionnel de la pantomime portant un maquillage de couleur verte symbolisant sa malfaisance démoniaque,⁶⁸⁷ Blair Eggleston est initialement poursuivi par Gordon Carlisle au chapitre 15 à cause du comportement libertin, et donc démoniaque, que Gordon Carlisle lui prête à tort, mais la dimension démoniaque de Blair Eggleston est finalement niée quand il se retrouve dans la posture de celui qui est poursuivi par Gordon Carlisle, que sa fureur rend démoniaque au point d'être comparé au démon Apollyon. Sachant que dans l'œuvre de John Bunyan, le démon Apollyon est doté d'ailes de dragon pour figurer sa nature démoniaque, il s'avère que les attributs reptiliens de Blair Eggleston traduisent

⁶⁸² P. G. Wodehouse, *Hot Water*, *op. cit.*, 89.

⁶⁸³ *Ibid.*, 63.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, 233.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, 233.

⁶⁸⁶ John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, 1678, (Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books, 1987), 105.

⁶⁸⁷ P. G. Wodehouse, *Hot Water*, *op. cit.*, 56.

davantage sa peur qu'une nature démoniaque de « Demon King ». En effet, son teint verdâtre figure le fait qu'il est constamment « vert de peur », et rappelle aussi la couleur verte du costume de lézard du Vicomte de Blissac, de sorte que Blair Eggleston est réduit à un lézard, qui est la version miniature et inoffensive du dragon. Dès lors, le fait d'assimiler Blair Eggleston à un démon dépossédé de sa puissance atteint son paroxysme dès le début du roman au chapitre 4, où le Vicomte de Blissac portant un costume de lézard raté – car méconnaissable au point d'être pris pour un costume de perroquet par Soup Slattery, et pour un costume de tomate par Mr Gedge : « '[...] Who's that horrible tomato over there in green?' »⁶⁸⁸ – s'avère être le double de Blair Eggleston affichant une posture de romancier *highbrow* raté.

La traduction anglaise du déguisement, « fancy dress », rappelle qu'un déguisement est une projection de ce à quoi la personne déguisée veut ressembler, car il s'agit d'une matérialisation de son imagination (« fancy ») : « fancy dress is limited by only the wearer's imagination and originality ».⁶⁸⁹ Dans le roman *Hot Water*, cette logique est poussée à l'extrême puisque seule la personne costumée sait en quoi elle est costumée ; ainsi, le Vicomte de Blissac est le seul à savoir qu'il est déguisé en lézard, tandis que son costume de lézard ressemble à une tomate d'après Mr Gedge, mais aussi à un perroquet du point de vue de Soup Slattery. Cette logique est transposée aux romans *highbrow* écrits par Blair Eggleston, puisqu'il est le seul à comprendre ses romans, au même titre que le Vicomte de Blissac est le seul à savoir que son costume représente un lézard. Ainsi, le style littéraire incompréhensible de Blair Eggleston est figuré par le style vestimentaire méconnaissable du costume du Vicomte.

Dans la section intitulée « Being "Natural Always" : Middlebrow Representation of Fancy Dress »,⁶⁹⁰ extraite de son ouvrage *At the Mercy of Their Clothes : Modernism, the Middlebrow, and British Garment Culture* (2017), Celia Marshik définit la notion de « costume aspirationnel » (« aspirational costumes »⁶⁹¹, « aspirational fancy dress »⁶⁹²), selon laquelle un individu aspire à devenir le personnage figuré par le costume qu'il porte. Elle applique cette notion au personnage d'un roman de P. G. Wodehouse n'étant pas un écrivain, à savoir le scientifique Gussie Fink-Nettle qui, dans le roman *Right Ho, Jeeves !* (1934), porte un « costume aspirationnel » de Méphistophélès lors d'un bal costumé car il aspire à devenir un séducteur méphistophélique afin de gagner les faveurs d'une femme.⁶⁹³ Son entreprise échoue, ce qui amène Celia Marshik à souligner que, dans les romans *middlebrow*, les personnages portant des « costumes aspirationnels » n'obtiennent pas gain de cause en se costumant :

⁶⁸⁸ *Ibid.*, 99.

⁶⁸⁹ Celia Marshik, *At the Mercy of Their Clothes : Modernism, the Middlebrow, and British Garment Culture* (New York : Columbia UP, 2017), 103.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, 114-126.

⁶⁹¹ *Ibid.*, 119, 122.

⁶⁹² *Ibid.*, 118, 122.

⁶⁹³ *Ibid.*, 119-121.

« While readers catch glimpses of fancy dress's aspirational qualities – of the hope that costumes may assist individuals in transcending their everyday selves – such yearning is more often punished than realized. »⁶⁹⁴ Aussi, les personnages punis pour leurs aspirations peuvent être des écrivains, ce qui est le cas du romancier Blair Eggleston, car il se trouve qu'il est puni pour ses aspirations littéraires *highbrow* dans le roman *Hot Water* ; Celia Marshik n'analyse pas ce roman de P. G. Wodehouse en particulier, mais elle suggère que des personnages d'« intellectuels » sont eux-aussi punis, car tournés en dérision, dans les romans *middlebrow* où ils revêtent un « costume aspirationnel » : « Middlebrow fiction of the period consistently mocks wealthy characters and "intellectuals" whose fancy dress serves to emphasize their negative traits. »⁶⁹⁵ Dès lors, il s'agit de démontrer que les intellectuels en général (« "intellectuals" ») mentionnés par Celia Marshik comptent parmi eux le romancier Blair Eggleston en particulier, à la différence près que Blair Eggleston ne porte pas comme eux un « costume aspirationnel » prenant la forme d'un déguisement vestimentaire, puisque son style littéraire *highbrow* incompréhensible est tourné en dérision en étant figuré métaphoriquement par le costume de lézard méconnaissable, et par conséquent raté, porté par le Vicomte de Blissac.

Le parallèle entre le déguisement de lézard raté du Vicomte de Blissac et le style littéraire raté de Blair Eggleston repose sur la prise en compte de la dimension, également suggestive, de l'emploi alimentaire de bruiteur à la BBC exercé par Blair Eggleston. Les romans *highbrow* de Blair Eggleston sont aussi suggestifs que les effets sonores (« sound effects ») qu'il produit en tant que bruiteur à la BBC,⁶⁹⁶ et un parallèle est établi entre la somme des divers éléments qui constituent le déguisement de lézard (« The Vicomte, [...], was covered from head to foot in bright green scales and his shapely nose was concealed beneath a long crimson beak »⁶⁹⁷), et la somme des effets sonores requis pour former, dans l'esprit de l'auditeur radio, l'image mentale de ce qui est suggéré. Ainsi, Blair Eggleston en tant que bruiteur à la BBC muni de ses « trappings » (par exemple, des noix de coco utilisées pour imiter le bruit du tonnerre : « rubbing two coco-nuts together to create the illusion of distant thunder »⁶⁹⁸) est comme un homme-orchestre qui revêt un costume constitué d'instruments émettant des sons évoquant une image mentale dans l'esprit de l'auditeur radio, de sorte que ce « costume sonore » fait écho au déguisement du Vicomte de Blissac censé projeter l'image d'un lézard. Aussi, l'emploi de bruiteur à la BBC de Blair Eggleston est présenté par Jane Opal comme un emploi alimentaire

⁶⁹⁴ *Ibid.*, 113-114.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, 115.

⁶⁹⁶ Wodehouse, *Hot Water*, 63.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, 89.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, 75.

(« '[...] Blair is a very wonderful man, and he only makes noises off because his books are so clever that the public won't buy them. The critics say he is the coming novelist.' »⁶⁹⁹), alors que, tout au long du roman, cet emploi est présenté comme un prolongement de son activité de romancier.

En effet, une métaphore filée, dépeignant Blair Eggleston comme un insecte parasite émettant des bruits, relie les romans écrits par Blair Eggleston et le bruitage à la radio pratiqué par ce dernier à la BBC. En gardant à l'esprit que Blair Eggleston a écrit un roman *highbrow* intitulé *Worm i' the Root*,⁷⁰⁰ dont on ignore la thématique, mais dont on sait qu'il est écrit de manière « suggestive », et qu'il est dépourvu d'intrigue (« 'Blair's novels haven't any plots.' 'No ? Why's that ?' 'He thinks they're crude.' »⁷⁰¹), il s'avère que le roman *Hot Water* développe l'idée selon laquelle les romans *highbrow* de Blair Eggleston, incompréhensibles car dépourvus d'intrigue, sont comparables à un ensemble de mots agencés de manière incohérente, et étant donc réduits à des sons incompréhensibles.

Dans le prolongement de son roman *Worm i' the Root*, dont le titre est relatif à un ver parasite, Blair Eggleston est lui-même dépeint comme un insecte parasite lorsqu'il est assimilé à un insecte ravageur nommé le charançon du cotonnier (« boll-weevil ») dans l'extrait où Packy Franklyn, apprenant que Blair Eggleston exerce l'emploi alimentaire de bruiteur à la BBC, l'imagine capable d'imiter l'appel du mâle émis par le charançon du cotonnier lors de la saison des amours : « '[...] The home can never be dull when if at any moment the husband [Blair Eggleston] is able to imitate a motor horn or the mating-cry of the boll-weevil. [...]' ».⁷⁰² Au-delà de ce qui semble n'être qu'une simple boutade, la ressemblance entre Blair Eggleston et le charançon du cotonnier est déclinée sous plusieurs formes qui, une fois mises en relation, établissent un lien entre la profession d'écrivain et l'emploi alimentaire de bruiteur à la BBC de Blair Eggleston. Un parallèle est établi entre la première comparaison de Blair Eggleston avec un charançon du cotonnier émettant l'appel du mâle au chapitre 2, et le moment où, à la fin de l'avant-dernier chapitre, Packy Franklyn retrouve Blair Eggleston, alors ligoté et bâillonné au point de ressembler à un cocon géant, grâce au son qu'il émet à travers son bâillon pour signaler sa présence dans un recoin du hangar à bateaux du Château Blissac :

He reached the boathouse and opened the door. And as he did so his attention was attracted by an odd, strangled noise which seemed to proceed from a dark corner.

Advancing cautiously, he was able to discern what appeared to be a large-sized cocoon. And closer inspection revealed this as none other than Blair Eggleston. He was securely tied with stout cords, and there was a gag of some description in his mouth.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, 64.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, 36.

⁷⁰¹ *Ibid.*, 150.

⁷⁰² *Ibid.*, 64.

Packy cut the cords. He removed the gag.
'Egg !' he exclaimed solicitously.
Blair Eggleston did not reply. He was going through an intricate system of physical jerks and massage. His mood was plainly not radiant.⁷⁰³

Le charançon du cotonnier est un insecte ravageur ayant pour particularité de pondre un œuf dans une fleur de coton, de sorte que la larve se développe dans la fleur de coton comme s'il s'agissait d'un cocon (la fleur de coton rappelant l'aspect fibreux d'un cocon). Blair Eggleston, comparé à un cocon quand il est ligoté et bâillonné, ressemble ainsi à un charançon du cotonnier qui aurait élu domicile dans une fleur de coton. Quand Packy Franklyn libère Blair Eggleston de ses liens, il le nomme « Egg », qui est certes le diminutif du patronyme « Eggleston », mais aussi un renvoi au fait que le cocon parasité par le charançon du cotonnier est comme une coquille d'œuf dans laquelle il se développe (d'autant que le terme anglais « cocoon » a une étymologie française relative à une coquille d'œuf/« eggshell »⁷⁰⁴). De même, Packy Franklyn emploie régulièrement le nom « pill » pour désigner péjorativement Blair Eggleston, ce terme désignant au sens figuré une personne déplaisante⁷⁰⁵ (« A gosh-awful pill with side-whiskers »⁷⁰⁶ ; « meeting the pill, Eggleston »⁷⁰⁷) ; or, l'assimilation de Blair Eggleston avec le charançon éclaire cette appellation sous un nouveau jour car, au sens propre, le terme « pill » désigne une bouloche textile,⁷⁰⁸ qui a le même aspect cotonneux qu'un cocon parasité par le charançon. Les boutades à visée comique de Packy Franklyn, comparant Blair Eggleston à un charançon, reposent ainsi sur leur ressemblance physique, mais aussi sur les bruits qu'ils émettent.

Blair Eggleston faisant des bruits dans le cadre de son emploi de bruiteur à la BBC est assimilé à un charançon du cotonnier émettant l'appel du mâle au chapitre 2, puis à la fin de l'avant-dernier chapitre Blair Eggleston signale sa présence en émettant un son à travers son bâillon alors que ses liens le font ressembler à un charançon dans un cocon (« [Packy Franklyn's] attention was attracted by an odd, strangled noise which seemed to proceed from a dark corner. »). Cette métaphore se poursuit au début du dernier chapitre où, à l'issue de sa conversation avec Blair Eggleston après sa libération, Jane Opal raconte à Packy Franklyn que les paroles de Blair Eggleston étaient inintelligibles, et que ce dernier a rompu leurs fiançailles : « 'What was it all about ?' asked Packy. Jane seemed troubled. 'I couldn't make out half he said.

⁷⁰³ *Ibid.*, 287.

⁷⁰⁴ *Concise Oxford English Dictionary*, eleventh edition, revised (Oxford : Oxford UP, 2008), s.v. « cocoon » : « ORIGIN C17: from Fr. *cocon*, from med. Provençal *coucoun* 'eggshell, cocoon', dimin. of *coca* 'shell'. », 276.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, s.v. « pill » : « n. [...] 3 [...] a tedious or unpleasant person. », 1086.

⁷⁰⁶ Wodehouse, *Hot Water*, 36.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, 44.

⁷⁰⁸ *Concise Oxford English Dictionary*, eleventh edition, revised (Oxford : Oxford UP, 2008), s.v. « pill » : « v. (of knitted fabric) form small balls of fluff on its surface. », 1086.

He was so angry, I mean. He just bubbled most of the time.' 'And if ever a man had an excuse for bubbling...' ».⁷⁰⁹ Ce passage où l'on apprend que Blair Eggleston rompt ses fiançailles en émettant des paroles rendues inintelligibles par la colère, au point de ressembler à des gargouillements (« bubbling »), fait ainsi écho à l'extrait du chapitre 2 où les bruitages de Blair Eggleston à la BBC sont assimilés aux bruits émis à des fins de séduction par le charançon du cotonnier émettant l'appel du mâle à la saison des amours, sauf que ces bruits sont désormais émis à la fin du roman *Hot Water* pour mettre fin à la relation entre Blair Eggleston et Jane Opal. Cette continuité thématique entre le second et le dernier chapitre du roman *Hot Water* montre ainsi que la métaphore du charançon du cotonnier est belle et bien filée jusqu'au dénouement du roman, où il s'avère que le parallèle entre le Vicomte de Blissac et Blair Eggleston est réaffirmé, si l'on considère que les gargouillements de colère émis par Blair Eggleston font de lui une sorte de gargouille, qui est une gouttière sculptée pouvant avoir la forme reptilienne d'un dragon. Cette interprétation repose sur le fait que le verbe « to bubble up » peut désigner l'action de gargouiller, quand il est utilisé en tant que synonyme du verbe « to gargle », dont l'étymologie française est relative à la gargouille.⁷¹⁰ Blair Eggleston est donc une nouvelle fois assimilé à un lézard en tant que version inoffensive du dragon, dans le sens où lorsqu'il fulmine (« bubbling ») au cours de sa conversation avec Jane Opal, il apparaît comme un dragon réduit à cracher de l'eau plutôt que du feu, en étant réduit au statut de gargouille ayant une fonction de gouttière. Le parallèle entre le costume de lézard raté du Vicomte de Blissac, et le style littéraire *highbrow* raté de Blair Eggleston, s'établit donc par la mise en regard de l'extrait du chapitre 4 relatif au costume de lézard du Vicomte, et l'extrait du dernier chapitre induisant que Blair Eggleston s'exprime comme une gargouille, de sorte que le costume de lézard en tant que style vestimentaire raté matérialise les propos inintelligibles (gargouillements) et le style littéraire *highbrow* raté (car incompréhensible) de Blair Eggleston.

Certes, le titre *Hot Water* renvoie à l'intrigue « bouillonnante » du roman, qui repose sur une succession de quiproquos et de retournements de situation. Lady Beatrice Bracken emploie d'ailleurs l'expression anglaise « to get into hot water » pour souligner le fait que son fiancé Packy Franklyn a tendance à se retrouver mêlé à des situations problématiques, ce qui constitue une juste prévision des multiples péripéties qui vont arriver à ce dernier au cours de l'intrigue du roman *Hot Water* : « 'You know perfectly well that, left to yourself, you would get to hot water of some kind the moment my back was turned.' »⁷¹¹ Néanmoins, ce titre annonce également implicitement la dimension métalittéraire de ce roman, puisqu'il renvoie au maillage

⁷⁰⁹ P. G. Wodehouse, *Hot Water*, *op. cit.*, 288.

⁷¹⁰ *Concise Oxford English Dictionary* (Oxford : Oxford UP, 2008), s.v. « gargle » : « ORIGIN C16: from Fr. *gargouiller* 'gurgle, bubble', from *gargouille* », 586.

⁷¹¹ P. G. Wodehouse, *Hot Water*, *op. cit.*, 42.

métaphorique qui contribue à faire du Vicomte de Blissac une personnification du style littéraire « suggestif » (car incompréhensible) du romancier *highbrow* Blair Eggleston.

Dans le roman *Wild Strawberries* d'Angela Thirkell publié en 1934, Lionel Harvest est un personnage secondaire qui, malgré les apparences, incarne le style littéraire « suggestif » (car incompréhensible) du roman *Why Name*, écrit par le romancier *highbrow* David Leslie. Bien que Lionel Harvest soit l'ambassadeur du « BBC English » en tant que présentateur radio à la BBC, il s'avère qu'Angela Thirkell suggère implicitement que les interventions de ce dernier à l'antenne de la BBC sont aussi incompréhensibles que le roman *highbrow* de David Leslie, intitulé *Why Name*. Ce roman est en effet « suggestif » dans le sens d'incompréhensible, à l'instar des romans *highbrow* de Blair Eggleston dans le roman *Hot Water* de P. G. Wodehouse.

La critique du style *highbrow* incompréhensible du roman *Why Name* est figurée par la mise en parallèle du romancier David Leslie, âgé 27 ans, et de Lionel Harvest, un personnage secondaire étant un jeune présentateur radio à la BBC. Le chapitre 6 relate dans une analepse le moment où le romancier David Leslie, en quête d'un emploi alimentaire, passe une audition pour être lecteur de poésie à la BBC dans le cadre du programme radiophonique fictif « Uplift Poetry Readings », ⁷¹² puis il rencontre brièvement le présentateur radio Lionel Harvest à la fin de son audition ⁷¹³ – ratée, car sa lecture est interrompue quand il a un fou rire lorsqu'il lit les vers du livre 10 du poème *Paradise Lost* de John Milton relatifs aux bruits de mastication des démons changés en serpents et contraints de manger des fruits réduits en cendre (« When he came to the lines about the spattering noise, he remembered Martin's face, and sitting back in his chair, roared with laughter into the scandalised microphone. » ⁷¹⁴).

De prime abord, leur rencontre souligne l'antagonisme de leurs prestations respectives au micro de la BBC. Durant son audition, David Leslie se montre bruyant de par la nature même du poème qu'il choisit de lire (l'extrait du livre 10 du poème *Paradise Lost* de John Milton a pour sujet le Pandémonium, et formellement il sonne comme un pandémonium en tant que vacarme), et parce qu'il interrompt sa lecture en partant dans un éclat de rire rugissant (« roared with laughter »). Au contraire, Lionel Harvest est dépeint à plusieurs reprises comme ayant une prononciation parfaite, aussi bien hors antenne (« he inquired, in so perfect an accent that David smiled with pleasure » ⁷¹⁵), qu'à l'antenne, comme le souligne sa supérieure hiérarchique Joan Stevenson (« 'He is a fine speaker, all the same,' said Miss Stevenson, [...]. 'He reads Coventry

⁷¹² Thirkell, *Wild Strawberries*, 94.

⁷¹³ *Ibid.*, 96.

⁷¹⁴ *Ibid.*, 94.

⁷¹⁵ *Ibid.*, 96.

Patmore quite perfectly, and is very popular with our listeners.' »⁷¹⁶). Le poème en question de Coventry Patmore si bien lu par Lionel Harvest n'est pas spécifié, mais il semble qu'il s'agit d'une allusion au poème célèbre « The Angel in the House » (1854) en particulier,⁷¹⁷ de manière à instaurer implicitement une plaisanterie, où la perfection des lectures de poésie effectuées par Lionel Harvest à la BBC fait de lui « The Angel at Broadcasting House » en anglais, *i.e.* un ange résidant dans la « maison mère » de la radio qu'est Broadcasting House (depuis 1932), ce qui constitue un détournement humoristique du titre du poème de Coventry Patmore. Cette interprétation est encouragée par le fait que Lionel Harvest a un talent domestique pour la broderie (« '[...] He embroiders divinely [...].' »⁷¹⁸), ce qui le rapproche de l'« ange domestique » incarné par la figure féminine victorienne idéalisée par Coventry Patmore dans son poème « The Angel in the House ». La perfection angélique de la prononciation de Lionel Harvest est une allusion au fait que, en tant que présentateur radio à la BBC, il doit parler le « BBC English » à l'antenne, qui se caractérise par une standardisation de la prononciation de la langue anglaise. A travers ce personnage, Angela Thirkell tourne en dérision le *BBC Advisory Committee on Spoken English* fondé en 1926, et ses manuels de prononciation à l'usage des présentateurs de la BBC : « Among the earliest publications of this kind were the booklets produced by the BBC Advisory Committee on Spoken English, entitled *Broadcast English : Recommendations to Announcers* published between 1928 and 1939. These booklets instructed broadcasters in pronunciation, following considerable discussion and deliberation by the advisory committee. »⁷¹⁹ En effet, au chapitre 7, le père de David Leslie se moque de la manière dont un présentateur de la BBC a dénaturé le nom d'un village en le prononçant à l'antenne en « BBC English » : « '[...] Heard a fellow on the wireless once, talking about a cattle show in the West. What do you think he said ? [...] He said it was held at Westhampton Pollingford.' Mr Leslie laughed loudly and fiercely. [...] 'He must have meant Wumpton Pifford,' said Agnes. »⁷²⁰

⁷¹⁶ *Ibid.*, 97.

⁷¹⁷ Dans la section « Novel Guides (References) » du site web de la société littéraire britannique *Angela Thirkell Society*, une compilation des références dans le roman *Wild Strawberries* (pour l'édition de 1948 par Hamish Hamilton) a été établie (le nom de l'auteur de cette compilation n'est pas mentionné ; il n'est pas indiqué si ce sont Penny Aldred et Hilary Temple qui sont les autrices de cette compilation, dans le prolongement de celle qu'elles ont faite en 2007 pour le roman *High Rising*, comme vu précédemment). La mention de Coventry Patmore à la page 81 du chapitre 6 du roman *Wild Strawberries*, publié en 1948 par Hamish Hamilton, est relevée dans cette compilation : « **81 Coventry Patmore** – Victorian poet best known for 'The Angel in the House', his poem on a happy marriage which idealised traditional feminine virtues. » Ce poète est ici associé à son poème le plus connu intitulé « The Angel in the House », ce qui contribue à accréditer la possibilité, avancée dans cette thèse, que la citation du nom de Coventry Patmore dans le roman *Wild Strawberries* est une référence intertextuelle faite à ce poème en particulier, sur lequel repose la plaisanterie assimilant Lionel Harvest à « The Angel at Broadcasting House ». *Angela Thirkell Society* <<https://angela-thirkell.com/wild-strawberries-1934/>> [janvier 2024]

⁷¹⁸ Angela Thirkell, *Wild Strawberries*, *op. cit.*, 240.

⁷¹⁹ Catherine Sangster, « Pronouncing Dictionaries », *The Oxford Handbook of Lexicography* (Oxford : Oxford UP, 2016), 298.

⁷²⁰ Angela Thirkell, *Wild Strawberries*, *op. cit.*, 124-125.

David Leslie et Lionel Harvest se rencontrent une seule fois brièvement à Broadcasting House, et ils sont aussi rapprochés implicitement tout au long du roman, notamment par le biais de l'homophonie entre les deux notions antithétiques que sont le titre du roman de David Leslie, *Why Name*, et la prononciation du mot « Houyhnhnm » – le nom des chevaux parlants que Gulliver rencontre dans la quatrième partie du roman *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift (1726) – en « BBC English », *i.e.* « Winnim », que les présentateurs de la BBC comme Lionel Harvest sont tenus d'employer à l'antenne : « 'At Broadcasting House,' said Miss Stevenson, 'the correct pronunciation has been standardised as Winnim. It will probably be in our next authoritative list.' »⁷²¹ Par le biais de l'homophonie « Why Name/Winnim », Angela Thirkell tourne en dérision la standardisation de la langue anglaise sous la forme du « BBC English » qui a cours à son époque, au même titre que Jonathan Swift fait la satire du projet d'universalisation de la langue anglaise par les Modernes de la *Royal Society* au XVIII^e siècle, de manière à dénoncer la « vacuité de ces projets de transformation et d'universalisation de la langue »⁷²². En effet, comme l'explique Emmanuelle Peraldo, « Swift est très intéressé par la langue anglaise. Il craint que les nombreux changements que subit celle-ci rendent la période dans laquelle il vit incompréhensible pour les générations futures. Il publie en 1712 un texte intitulé *A Proposal for Correcting, Improving and Ascertaining the English Tongue*, dans lequel il affiche son goût pour le latin et son rejet des termes d'origine saxonne, ainsi que pour les abréviations et suppressions de voyelles qui créent des groupes consonantiques peu harmonieux »⁷²³.

Dans le roman *Wild Strawberries*, la référence intertextuelle à la quatrième partie du roman *Gulliver's Travels*, intitulée « A Voyage to the Country of the Houyhnhnms », est explicite à travers la citation du nom « Houyhnhnm » et du patronyme de son inventeur, Swift, au chapitre 12 (« [...] The word *hennir* was doubtless in the mind of your Swift when he wrote about his talking horses, his Houyhnhnms.' »⁷²⁴). Or, le roman *Why Name* de David Leslie constitue également une référence implicite à la troisième partie du roman *Gulliver's Travels*, intitulée « A Voyage to Laputa », relative aux « choses portables » (« *portable things* ») que les Professeurs de l'École des Langues de l'Académie de Lagado veulent utiliser pour remplacer les mots. En effet, « Why Name » est un titre en forme de question qui interroge sa propre utilité en tant qu'outil de dénomination du roman, ce dernier étant considéré par David Leslie comme une « chose portable » : « Perhaps the best-known example of this idea-into-thing appears in

⁷²¹ *Ibid.*, 203.

⁷²² Emmanuelle Peraldo, *Jonathan Swift : Gulliver's Travels* (Neuilly : Atlante, 2020), 96.

⁷²³ *Ibid.*, 96.

⁷²⁴ Angela Thirkell, *Wild Strawberries*, *op. cit.*, 202.

the Academy of Lagado episode of *Gulliver's Travels* where things have been substituted for words. Instead of speaking and referring to the conversational subject, speakers display the subject-thing itself. This means that the length of a conversation is fixed by the quantity of portable things – no more things to show, no more subjects to discuss, no more language. Additionally, nothing can be qualified since nothing can function as the predicate of a thing, only of another word. In this Swift is partly satirizing the language reformers, mostly of the seventeenth century, who wanted to simplify the language by having one word stand for one thing. »⁷²⁵

L'intrigue du roman *Why Name* n'est pas mentionnée mais, comme son titre l'indique, ce roman est l'application de la théorie des « choses portables » (« *portable things* ») développée par les Professeurs de l'École des Langues de l'Académie de Lagado dans le cadre de leur projet d'éradication des mots (« a Scheme for entirely abolishing all Words whatsoever »⁷²⁶), comme l'explique David Leslie à sa cousine Mary Preston dans le dialogue suivant :

'My first novel was only a try-out,' said David carelessly. The sort of thing every undergraduate has to write, but now I know much more clearly what I ought to do. I don't suppose you read my first book ?'

'I don't think so. What was it called ?'

'*Why Name*.'

'Why ?' asked Mary.

'Exactly. Why ? It is so cretinous to give a book a name. A book exists freely in itself and a name pins it down horribly. [...].'⁷²⁷

Les « choses portables » sont les choses dont on parle et qui sont désormais montrées au lieu d'être nommées, le nom (« name ») – et donc la notion de dénomination, que David Leslie remet en question dans son titre *Why Name* – étant l'équivalent du mot (« word ») pour les Professeurs de l'École des Langues de l'Académie de Lagado : « An Expedient was therefore offered, that since Words are only Names for *Things*, it would be more convenient for all Men to carry about them, such *Things* as were necessary to express the particular Business they are to discourse on. »⁷²⁸ La logique de David Leslie repose sur l'idée que le titre d'un roman est l'équivalent, dans le domaine linguistique, du mot désignant la chose, puis il établit une analogie entre le roman et la chose de manière à faire de son roman une « chose portable » qu'il est inutile d'intituler (« A book exists freely in itself and a name pins it down horribly. »). Paradoxalement, le titre *Why Name*, qui rejette la dénomination, devient, une fois lu à voix haute, une

⁷²⁵ Gene Washington, « Swift, Jonathan », *Encyclopedia of British Humorists : Geoffrey Chaucer to John Cleese. Volume 2 L-W* (New York ; London : Garland Publishing, 1996), 1091.

⁷²⁶ Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, 1726, (Oxford : Oxford UP, 2005), 172.

⁷²⁷ Thirkell, *Wild Strawberries*, 56.

⁷²⁸ Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, *op. cit.*, 172-173.

prononciation possible du nom « Houyhnhnm », *i.e.* une prononciation très proche de la prononciation standardisée du nom « Houyhnhnm » en « BBC English », « Winnim » (cette standardisation du mot étant le synonyme de la dénomination).

Outre le fait d'être une « chose portable », le roman de David Leslie est aussi dépeint comme un « boîte parlante », sachant que, dans plusieurs passages du roman *Wild Strawberries*, la parole humaine est réifiée sous la forme d'une « boîte parlante ». Le panier de fraises des bois que David Leslie offre à Mary Preston est le premier exemple de « boîte parlante » : la parole humaine orale est d'abord objectivée sous la forme de la bouche humaine qui la profère, en tant que cavité buccale contenant la langue, puis cet organe de la parole est réifié sous la forme d'un panier de fraises, car la cavité buccale renferme la langue au même titre que le panier contient les fraises, d'autant que la langue et la fraise ont une couleur similaire, et que les papilles de la langue ressemblent aux akènes de la fraise. Le fait que le roman *Wild Strawberries* représente la parole humaine orale sous la forme de la bouche humaine qui la profère, en tant que cavité buccale contenant la langue, se traduit notamment par le fait que l'intrigue se déroule des chapitres 1 à 5 à la Pentecôte, qui est la période associée à l'épisode biblique des « langues de feu », relaté dans les *Actes des Apôtres* (3, 3), où la langue comme langage parlé est figurée par la langue comme organe buccal, puisque le don des langues (le plurilinguisme) est octroyé par des « langues de feu » (des flammes en forme de langues en tant qu'organes buccaux) descendant sur les Apôtres.

Puis, l'image de la « boîte parlante » est déclinée sous plusieurs formes dans des passages qui concernent David Leslie en particulier, où ce dernier humanise des objets pouvant être réduits à des boîtes ayant une fonction sonore, comme par exemple un orgue de cinéma (qui devient une bouche géante dans l'imagination de David Leslie : « 'Lovely things these organs,' said David. 'The keyboard always reminds me of a gigantic set of false teeth.' »⁷²⁹), le micro de la BBC (à qui David Leslie trouve une ressemblance avec une tête humaine : « 'I don't mind talking aloud into that little box, which would have quite a nice face of you put some eyes and a couple of ears on it, [...].' »⁷³⁰), et une voiture munie d'un klaxon (David Leslie demande à son neveu Martin Leslie de donner de la voix pour remplacer le klaxon cassé de la Ford dans laquelle ils circulent, de sorte que Martin Leslie devient le « klaxon humain » dans la boîte que constitue la voiture : « '[...] Hi, Martin, horn !' Martin executed his fantasia on horn noises, [...]. »⁷³¹).

Aussi, l'image de la « boîte parlante » est déclinée d'une autre manière, qui contribue

⁷²⁹ Thirkell, *Wild Strawberries*, 79.

⁷³⁰ *Ibid.*, 95.

⁷³¹ *Ibid.*, 38-39.

une nouvelle fois à rapprocher David Leslie et Lionel Harvest, puisqu'il s'agit d'appréhender le roman de David Leslie et le poste de radio émettant la voix de Lionel Harvest comme des « boîtes parlantes ». En effet, d'une part, au lieu de considérer qu'il s'exprime à travers son roman, David Leslie déclare que son roman « parle de lui-même », dans le sens où sa signification est si évidente qu'elle se passe d'explication (« A book exists freely in itself and a name pins it down horribly. »⁷³²). Angela Thirkell tourne alors en dérision les propos de David Leslie en les prenant au pied de la lettre, de sorte qu'un livre « parlant de lui-même », au sens de la locution latine « *Res ipsa loquitur* », est appréhendé comme un livre doté de parole, et donc comme une « boîte parlante », en tenant compte de l'aspect matériel du livre dont la forme rectangulaire rappelle celle d'une boîte. D'autre part, le poste de radio émettant la voix de Lionel Harvest est également appréhendé comme une « boîte parlante », d'abord parce qu'un poste de radio ressemble à une boîte de par sa forme cubique, mais aussi parce que la notion de dénomination, décrite par David Leslie comme une forme d'épinglage de la chose nommée (à travers l'usage du verbe « to pin down », dans l'expression « A book exists freely in itself and a name pins it down horribly. »), est ce en quoi Lionel Harvest excelle, en tant que présentateur parlant en « BBC English », et en tant que brodeur talentueux, reproduisant la broderie du sac de soirée que lui donne Joan Stevenson. Angela Thirkell utilise le sac de soirée brodé, que David Leslie offre à Mary Preston et à Joan Stevenson, comme une autre déclinaison du motif de la « boîte parlante », car le sac est un contenant au même titre que la boîte, et parce que la broderie qui orne ce sac, comprise comme une forme d'épinglage, est une métaphore de la dénomination et de la standardisation du langage qui fixent un mot unique pour désigner une chose.

Le sac de soirée brodé est la dernière déclinaison de l'image de la « boîte parlante venue du ciel », qui a été associée tout au long du roman à David Leslie puisqu'elle a pris la forme des cadeaux qu'il a offerts à Mary Preston, ces cadeaux étant désignés comme des colis (« parcels ») car il s'agit de contenants, notamment un panier contenant des fraises des bois (« '[...] Last time you gave me a parcel it was strawberries, [...]' »⁷³³), et le sac de soirée brodé ; ces deux cadeaux sont comme « tombés du ciel », tel le panier de fraises des bois qui a pour particularité d'être livré par avion au restaurant londonien fréquenté par David Leslie (« 'I'll tell you what. I know a place in town that gets wild strawberries by air from the Tyrol or somewhere twice a week. Let's go up to lunch one day.' »⁷³⁴), ainsi que le sac de soirée brodé qui est lui-aussi un cadeau « tombé du ciel » dans le sens où, quand David Leslie l'offre à Mary Preston, il le lance en l'air afin qu'elle le rattrape au vol (« 'Catch !' said David, throwing a parcel at her. In her surprise

⁷³² *Ibid.*, 56.

⁷³³ *Ibid.*, 200.

⁷³⁴ *Ibid.*, 99.

she missed it. 'Oh, butterfingers. [...].' He picked the parcel of the floor and put it into her hands. 'For me ?' said Mary, opening it without waiting for an answer. In the tissue paper was an evening bag of the finest embroidery with gay flowers and birds rioting on it. »⁷³⁵ ; « He [...] could bring Mary a present, throw it at her as if he were scattering largesse to beggars. »⁷³⁶). Ces cadeaux semblables à des boîtes tombées du ciel font alors écho à l'anecdote, racontée par David Leslie au chapitre 7, relative à une personne de sa connaissance qui fait entrer clandestinement par avion des livres en Angleterre (« Joan mentioned a banned book. David knew a man who had bought fifty copies in France and smuggled them over in an aeroplane, [...]. »⁷³⁷). En effet, d'une part, ces livres importés sont comme « tombés du ciel », à l'instar des paniers de fraises livrés par avion, et d'autre part, ces livres en tant qu'objets concrets « tombent du ciel », tout comme la littérature lue à la radio et qui transite dans les airs jusqu'aux postes de radio des auditeurs – en référence à la dimension aérienne de l'expression « on the air », utilisée à la radio pour signaler qu'une émission est diffusée en direct. Un parallèle est donc établi entre le sac brodé offert par David Leslie à Mary (« He [...] could bring Mary a present, throw it at her as if he were scattering largesse to beggars »⁷³⁸), et la connaissance distribuée par la radio aux auditeurs (« [...] Think what it means to all these homes to have beauty brought to them, an education of the highest kind, just for the asking.' »⁷³⁹), l'usage du verbe « to bring » dans ces deux expressions faisant écho au terme « delivering », employé ci-après par Susanne Greenhalgh pour souligner l'apport culturel de la BBC : « In Britain, where the BBC had a monopoly for many years and continues to be funded by a licence fee paid by listeners, broadcasting was regarded as a form of public utility, charged with delivering high standards of information, entertainment and education. »⁷⁴⁰ De plus, le panier de fraises livré par avion est un cadeau de nature horticole, qui fait écho à la métaphore agricole utilisée pour désigner la radiodiffusion (« broadcasting ») : « As Debra Rae Cohen, Michael Coyle, and Jane Lewty point out in their introduction to *Broadcasting Modernism* (2009), the term [broadcasting] encompasses all technologies, including the written word, "producing textuality – aural or written – as a transgressive signal circulating at random and beyond its original context." Particularly before the radio, "broadcast widely referred to the dissemination of knowledge and culture – retaining the agricultural overtones of the word culture." »⁷⁴¹

⁷³⁵ *Ibid.*, 199.

⁷³⁶ *Ibid.*, 201.

⁷³⁷ *Ibid.*, 111.

⁷³⁸ *Ibid.*, 201.

⁷³⁹ *Ibid.*, 95.

⁷⁴⁰ Susanne Greenhalgh, « Shakespeare and Radio », *Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts* (Edinburgh : Edinburgh UP, 2011), 547.

⁷⁴¹ Josh Epstein, *Sublime Noise : Musical Culture and the Modernist Writer* (Baltimore : Johns Hopkins UP, 2014), 250.

En tant que contenants, le panier de fraises des bois livré par avion et le sac de soirée brodé lancé au vol sont représentés comme deux sortes de boîtes tombées du ciel, et il s'agit également de boîtes parlantes car les fraises contenues dans le panier et la broderie ornant le sac de soirée sont métaphoriquement assimilées à la parole. En effet, d'une part, le panier de fraises est à appréhender comme un panier de langues en tant qu'organes buccaux symbolisant la parole (en référence à la manière dont le plurilinguisme comme don du ciel est figuré par la descente des « langues de feu » en tant qu'organes buccaux sur les Apôtres, dans l'épisode biblique des « langues de feu »). D'autre part, le sac de soirée brodé constitue une variation du panier de fraises en tant que boîte parlante tombée du ciel, car ce sac brodé est une allusion au mouchoir brodé de fraises de Desdémone servant d'« ocular proof »⁷⁴² (*Othello*, acte 3, scène 3, v. 412), et donc de preuve « parlante », car éloquente et incontestable, dans la tragédie *Othello* (1603) de William Shakespeare : le sac de soirée brodé assimilé au mouchoir brodé de fraises est par extension assimilé au panier de fraises, car le mouchoir brodé de fraises est lui-même un équivalent du panier de fraises à partir du moment où ce mouchoir est appréhendé comme un contenant qui pourrait servir à contenir des fraises lors d'une cueillette, et ainsi être l'équivalent d'un panier de fraises (il faut pour cela considérer le mouchoir de Desdémone brodé de fraises sur sa surface comme un sac contenant des fraises). Dans le roman *Wild Strawberries*, l'image du mouchoir utilisé comme un panier pour contenir des fraises apparaît au chapitre 6, dans l'extrait où David Leslie prétend ne rien avoir sur lui pour emballer les fraises des bois qu'il a cueillies dans un bosquet avec Mary Preston (« A hillside where a copse had been cut down the year before was thick with strawberries. They stopped to eat them. 'You get no satisfaction out of them though,' said David. 'One or two at a time are nothing and one hasn't the self-restraint to gather quite a lot before one eats them, besides which I have nothing to put them in.' »⁷⁴³), alors qu'il dispose de son mouchoir en soie jaune (« a large yellow silk handkerchief »⁷⁴⁴) qu'il a récupéré au chapitre 4 (« David [...] resuming possession of his handkerchief and getting up. »⁷⁴⁵), et dont il pourrait se servir pour emballer les fraises cueillies. Son mouchoir en soie jaune, qu'il refuse d'utiliser pour emballer les fraises, fait alors écho au panier de fraises emballé dans du papier de soie qu'il offre à Mary Preston au chapitre 8 (« In front of the plate was something large, wrapped in tissue paper, tied with a huge bow of ribbon. [...] She untied the ribbon and loosened the paper. Inside was a large basket of tiny strawberries »⁷⁴⁶) ; aussi, son refus d'emballer les fraises dans son mouchoir est une nouvelle

⁷⁴² William Shakespeare, *Othello*, 1603, (New York : Washington Square Press, 2004), 143.

⁷⁴³ Thirkell, *Wild Strawberries*, 99.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, 57.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, 57.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, 141.

manifestation du fait qu'il rejette la dénomination, l'emballage de la fraise dans le mouchoir étant l'équivalent métaphorique de la chose désignée (« emballée ») par un mot. Au contraire, en référence au passage de la pièce *Othello* (acte 3, scène 4) où Cassio demande à Bianca de reproduire le motif de fraises brodées décorant le mouchoir de Desdémone (« Sweet Bianca, / [Giving her Desdemona's handkerchief.] / Take me this work out. / [...] I like the work well. Ere it be demanded, / As like enough it will, I would have it copied. » v. 203-218⁷⁴⁷), Joan Stevenson sait que Lionel Harvest appréciera qu'elle lui donne l'occasion de reproduire la broderie du sac de soirée brodé, car la broderie est la métaphore de la standardisation du langage comme épingle (« to pin down ») de la chose par le mot, soit ce que fait Lionel Harvest à la perfection lorsqu'il parle en « BBC English » à l'antenne. Contrairement à David Leslie, Lionel Harvest accepte la notion de dénomination, comme l'indique son patronyme « Harvest », qui contient l'idée de récolte, alors que le rejet de la dénomination se traduit chez David Leslie par son refus de récolter dans son mouchoir de soie jaune les fraises cueillies dans le bosquet avec Mary Preston. Ainsi, quand David Leslie loue la perfection du nom de Lionel Harvest, il cherche en réalité à tourner en dérision le talent de ce dernier pour la standardisation du langage : « I should get an inferiority complex if I saw much more of Lionel. I can't think how he does it. I suppose it's partly the name. Lionel Harvest ; it's quite perfect. »⁷⁴⁸

Le titre du roman d'Angela Thirkell, « Wild Strawberries », est relatif à des fraises qui ont la particularité d'être sauvages (« wild ») car elles poussent dans la nature, et sont donc les antithèses des fraises récoltées dans un panier en tant que métaphore des choses qui sont nommées, et en cela privées de leur liberté car « épinglées », d'après David Leslie. Le titre « Wild Strawberries » semble donc être l'équivalent du titre *Why Name* du roman de David Leslie, qui porte paradoxalement un titre rejetant la dénomination. Or, malgré les apparences qui opposent David Leslie (qui rejette la dénomination) et Lionel Harvest (qui est l'ambassadeur de la standardisation du langage), tous deux émettent des propos incompréhensibles transmis par l'intermédiaire de « boîtes parlantes volantes » (le roman et le poste de radio). En effet, d'une part, le roman de David Leslie est une « chose portable » censée « parler d'elle-même » (« *Res ipsa loquitur* »), mais Lady Emily Leslie, la mère de David Leslie, conseille à ses connaissances de lire ce roman à voix haute pour le rendre compréhensible (« [...] Next time you come [...], Mr Holt, [...] I shall read you some of David's book aloud. You must tell all your friends to buy it. It is perfectly delicious and none of us can understand a word of it, but I always think reading aloud is the greatest help, don't you ? »)⁷⁴⁹ ; ce conseil est notamment utile au

⁷⁴⁷ Shakespeare, *Othello*, 167.

⁷⁴⁸ Angela Thirkell, *Wild Strawberries*, *op. cit.*, 97.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, 65.

lecteur du roman *Wild Strawberries*, puisque le lire à voix haute fait émerger l'homophonie « Why Name/Winnim », sur laquelle repose l'intégralité du maillage métaphorique du roman. D'autre part, malgré le fait que Joan Stevenson loue la perfection des lectures de poésie faites par Lionel Harvest à l'antenne de la BBC, un motif récurrent dans la bibliographie d'Angela Thirkell conduit le lecteur à déceler une intention satirique dans les références faites à la BBC dans l'œuvre de la romancière ; en effet, elle réduit souvent les programmes radiodiffusés de la BBC à un vacarme incompréhensible, comme par exemple dans la nouvelle « High Voltage at Low Rising », publiée pour la première fois dans *Harper's Bazaar* en janvier 1937, où la romancière Laura Morland et son fils Tony rendent visite à l'auteur de biographies historiques George Knox chez lui à Low Rising. Pendant que ce dernier confie à son amie Laura Morland les difficultés qu'il éprouve à écrire son intervention sur John Milton, qu'il devra lire à l'antenne de la BBC, Tony Morland dérègle son poste radio, qui émet alors une cacophonie, assimilée avec humour à un morceau de musique joué par un orchestre de démons : « Tony went over to George Knox's wireless set and turned it on. By a deft manipulation of the knobs he produced from the instrument a succession of wails, hoots, bangs, crackles and sounds as of a distant dance band of demons. »⁷⁵⁰ Ce vacarme radiodiffusé fait ainsi écho à l'analepse du chapitre 6 du roman *Wild Strawberries*, relatant l'audition cacophonique de David Leslie lisant l'extrait de *Paradise Lost* relatif au Pandémonium, et son fou rire rugissant.

Dès lors, le lien entre David Leslie et Lionel Harvest repose sur un jeu de mot portant sur le terme « announcer », car, d'une part, Lionel Harvest est un « BBC announcer », et d'autre part David Leslie auditionne pour le même poste de « BBC announcer », mais son audition ratée est relatée de telle manière que sa lecture à voix haute de l'extrait du livre 10 du poème *Paradise Lost* de John Milton est dépeinte comme un coup de klaxon (l'extrait lu a pour sujet le Pandémonium, et formellement il sonne comme un pandémonium, *i.e.* le néologisme inventé par Milton pour désigner le vacarme), David Leslie étant lui-même assimilé au klaxon émettant cet avertissement sonore. Ce jeu de mot repose sur un enchâssement autour de la notion d'annonce comprise comme un avertissement (le terme « announcer » recouvre d'abord le klaxon en tant qu'avertisseur sonore, puis la dimension édifiante, ayant une fonction d'avertissement/« warning », du poème *Paradise Lost* de Milton : « 'I am going to read the bit about Satan being turned into a serpent,' said David. 'And let it be a warning to you, Martin.' »⁷⁵¹), cet enchâssement consistant en ceci : David Leslie auditionne pour être « BBC announcer » dans le cadre d'un programme radiophonique édifiant/« uplift » (« Uplift Poetry Readings »), en lisant l'extrait édifiant du livre 10 de *Paradise Lost* de Milton où Satan est

⁷⁵⁰ Thirkell, « High Voltage at Low Rising », 67.

⁷⁵¹ Angela Thirkell, *Wild Strawberries*, *op. cit.*, 87.

transformé en serpent en guise de punition pour avoir annoncé sa victoire sur Dieu au Pandémonium. Ainsi, de même que les programmes radiodiffusés de la BBC sont considérés comme cacophoniques par Angela Thirkell, qui exprime cette opinion à travers le personnage de Lionel Harvest, l'audition de David Leslie se caractérise par le fait que sa lecture de Milton sonne comme un coup de klaxon, ce qui fait de David Leslie non pas un annonceur de la BBC (« BBC announcer »), mais un avertisseur sonore de la BBC (une sorte de « BBC horn ») rappelant le klaxon cassé de la Ford qu'il conduit au chapitre 3, et qui sonne comme les avertisseurs sonores bibliques que sont les Trompettes du Jugement Dernier (« On the lonely heights the horn went mad and emitted a long blast which nothing could stop. [...] 'We can't go through the town like the Last Judgement', he said, poking about among the wiring. »⁷⁵²).

En tant que « BBC announcer », Lionel Harvest est donc un personnage secondaire non écrivain dont la mise en regard avec le romancier David Leslie permet de mettre en avant le fait que ce dernier est assimilé à un klaxon cassé émettant un vacarme, non seulement lors de son audition à la BBC, mais aussi par l'intermédiaire de son roman *highbrow* incompréhensible.

3. Le personnage secondaire non écrivain « sondeur » comme incarnation d'un style littéraire non *highbrow*, le naturalisme stendhalien

La mise en regard du second et du troisième tome de la trilogie *The Mirror in Darkness* (1934-1936) de Margaret Storm Jameson montre que le personnage secondaire non écrivain « sondeur » T. J. Harben est le double inversé de la romancière Hervey Russell, qui est elle-même l'incarnation, non pas d'un style littéraire *highbrow* comme dans les exemples précédents, mais du naturalisme stendhalien.

Le troisième tome de la trilogie *The Mirror in Darkness*, intitulé *None Turn Back* (1936), s'inscrit dans un contexte historique précis, car les dates de l'intrigue correspondent à celles de la *General Strike*, qui s'est déroulée du 4 au 12 mai 1926 au Royaume-Uni (l'élément déclencheur étant la diminution du salaire des mineurs). En effet, le début du troisième tome correspond au jeudi 6 mai 1926 qui est le troisième jour de la *General Strike*, puis les chapitres 21 et 25 correspondent au mardi 11 mai 1926, et le vingt-septième et dernier chapitre correspond au mercredi 12 mai 1926, qui fut le dernier jour de la grève.

Or, dans ce troisième tome qui clôt la trilogie, la temporalité historique précise sert de cadre temporel à l'introspection intemporelle à laquelle se livre la romancière Hervey Russell durant son séjour dans une clinique londonienne pour subir une hystérectomie. Les chapitres 21 à 27 où la romancière Hervey Russell, âgée de 32 ans, séjourne à la clinique font écho au

⁷⁵² *Ibid.*, 36.

premier chapitre du roman, où elle n'est pas encore à la clinique mais dans sa maison de campagne du Hampshire le cinquième jour avant l'opération, où elle présente déjà un état d'esprit similaire à celui qu'elle aura à la clinique dans les derniers chapitres. Son introspection intemporelle réduit ainsi à une seule et même journée le 6 mai 1926, et les 11 et 12 mai 1926, et cette temporalité cyclique est renforcée par le fait qu'elle se déroule au printemps, qui est la saison du renouveau. L'intemporalité du printemps est d'autant plus forte que la romancière Hervey Russell a l'impression que le printemps de mai 1926 et le même que le printemps médiéval du temps de Chaucer, que ce dernier a célébré dans le « *spring opening* » du *General Prologue* de ses *Canterbury Tales*. L'atemporalité qui résulte de l'assimilation du printemps de 1926 avec le printemps médiéval est notamment figurée de manière poétique au chapitre 21, par l'image de la chute d'un pétale se détachant d'une branche de magnolia (l'arbre printanier par excellence), car Hervey Russell a l'impression que le pétale se détache de l'arbre au temps du printemps médiéval, pour finalement atterrir au sol lors du printemps de 1926, de sorte que la durée courte de la chute du pétale contient l'écart temporel de plus de cinq siècles entre la période médiévale et 1926 : « She did not try to sleep again, but lay watching the leaves of a magnolia tree change colour with the changes of light. A bird began to sing clearly and shrilly, lifting her straight out of time into any age. This could be Chaucer's spring, she thought, seeing the air grow brighter and a petal which had been falling for more than five hundred years float at last across the grass. She felt a poignant happiness. »⁷⁵³

Hervey Russell subit une hystérectomie au printemps, ce qui induit qu'elle est rendue stérile à la période de l'année qui symbolise la renaissance. Ce contraste concerne non seulement sa maternité perdue après l'hystérectomie, mais aussi son auctorialité qu'elle remet en question avant d'être opérée, sachant qu'elle brûle elle-même le premier chapitre inachevé de son cinquième roman en cours d'écriture avant son départ pour la clinique : « She took it out and began reading. It struck her as dull, forced, and commonplace. She had written more than ten thousand words : in a sudden impatience with it she tore the first sheets across, and the rest, and threw the fragments into the fire place. I had better get rid of it than have it waiting for me when I come back, she thought. »⁷⁵⁴ Tout au long de la trilogie *The Mirror in Darkness*, le lecteur suit en filigrane la production romanesque de la romancière Hervey Russell, jusqu'au troisième tome où elle fait l'expérience de cette remise en question de son esthétique littéraire, qui la mène à détruire son manuscrit en cours d'écriture car elle ne se reconnaît plus dans le style dans lequel il est écrit. Pour Hervey Russell, sa maternité et son auctorialité sont intrinsèquement liées, comme le montre l'extrait suivant où elle se demande si elle pourra continuer à écrire une fois

⁷⁵³ Jameson, *None Turn Back*, 250-251.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, 182.

qu'elle n'aura plus d'utérus, comme s'il existait un lien de cause à effet entre la perte d'un organe reproducteur et la perte de la capacité à écrire : « The one question she would have asked the doctor, if she had thought it any use, was whether a woman whose womb has been taken from her can still write books. »⁷⁵⁵ Néanmoins, la renaissance inhérente au printemps annonce non seulement l'après-opération en tant que renaissance du corps soigné d'Hervey Russell, mais aussi sa renaissance artistique, puisqu'elle décide de retourner à son style littéraire romantique initial qui lui était naturel, et qu'elle avait remplacé par un style plus factuel (dès le second tome de la trilogie, intitulé *Love in Winter* et publié en 1935, son éditeur lui conseille de retourner à son style littéraire romantique initial : « [...] Your natural romanticism suited you better, [...] ...' »⁷⁵⁶). Ce changement esthétique est notamment souligné par Jennifer Birkett en ces termes : « By the end, she has abandoned the attempt to enforce simplistic, abstract patterns on reality. Only a whole-body engagement in the production of form, combining artistic detachment with experience from the inside, can accurately convey the complex smells, sights, and rhythms of modernity. »⁷⁵⁷ Dans ce contexte de renaissance, brûler le manuscrit du premier chapitre du cinquième roman avant de se faire opérer peut ainsi être interprété comme un moyen d'assimiler Hervey Russell et sa production romanesque à des phénix renaissant de leurs cendres après l'opération.

Dans un chapitre intitulé « A Cassandra with Clout : Storm Jameson, Little Englander and Good European », Elizabeth Maslen explique que Margaret Storm Jameson considère sa pratique romanesque comme une forme de sondage (« soundings ») : « 'Soundings', as she interprets the term, offer the reader to measure the depths of a contemporary crisis through close inspection of a sample community containing all the critical elements. As a result, these 'soundings' allow what would otherwise be an unwielded mass to be honed into articulate aesthetic structures, and by their agency Jameson produces some wonderfully varied experiments. [...] In her trilogy, 'Mirror in Darkness', exploring the links between character and context, Jameson obeys her own rule of letting characters think and speak with as little interference from the author as possible, offering a range of men and women as 'soundings' for a cross-section of English society, revealing each as a product of their background, and how, as a result, each reacts to and is affected by the world they inherit. »⁷⁵⁸ Elizabeth Maslen présente les personnages de la trilogie comme des types dont les paroles et les actions reflètent leurs opinions. Ces personnages incarnant des types littéraires constituent en effet des sondes de la société londonienne de 1918 à 1926. Comme l'indique Jennifer Birkett, Margaret Storm

⁷⁵⁵ *Ibid.*, 315.

⁷⁵⁶ Jameson, *Love in Winter*, 390.

⁷⁵⁷ Jennifer Birkett, *Margaret Storm Jameson : A Life* (Oxford : Oxford UP, 2009), 142.

⁷⁵⁸ Elizabeth Maslen, « A Cassandra with Clout : Storm Jameson, Little Englander and Good European », *Intermodernism : Literary Culture in Mid-Twentieth-Century Britain* (Edinburgh : Edinburgh UP, 2009), 27.

Jameson écrit dans la veine du naturalisme stendhalien en particulier, comme en témoigne le titre de sa trilogie *The Mirror in Darkness*, relatif à un miroir, et faisant en cela référence à la conception stendhalienne du style littéraire naturaliste comme un « miroir qu'on promène le long du chemin » (cette citation étant extraite du roman *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, 1830) : « Like Stendhal, chronicler of the new society emerging in early nineteenth-century France and the novelist to whom she most readily turned for a model, she writes to hold up a mirror to the life that passes along the highway before her. But as her Hervey Russell trilogy indicates, hers must be *A Mirror in Darkness*. »⁷⁵⁹ Dès lors, il s'agit ici de démontrer que les personnages de la romancière Hervey Russell et du directeur de compagnie minière T. J. Harben incarnent des formes de sondes, à partir du moment où ils sont représentés comme des arbres ayant des fonctions de sondes.

En effet, d'une part, le naturalisme (stendhalien) en tant que sondage scientifique dans le troisième tome *None Turn Back* est figuré par la mise en parallèle de deux personnages antithétiques figurés comme des incarnations du sondage, qui sont la romancière Hervey Russell (elle soutient les mineurs grévistes durant la *General Strike* de 1926) et T. J. Harben (le directeur de la compagnie minière employant ces mineurs grévistes). Le Docteur Farbman s'adresse notamment à Hervey Russell pour l'assimiler à son antithèse, le directeur de mine T. J. Harben, car ils procèdent tous deux à une forme de sondage (« probing ») : « 'Well, you are responsible for this civilisation,' said Farbman, with his strange grieved smile. 'It is you who are undermining it, probing it to its roots in search of gold. You with your sharp analytical mind, destroying everything –' ». ⁷⁶⁰ Or, chacun opère un sondage qui lui est propre. L'antagonisme idéologique opposant Hervey Russell et T. J. Harben se double d'un antagonisme esthétique, quand il s'agit de figurer chacun comme une incarnation différente du naturalisme stendhalien ; T. J. Harben et Hervey Russell sont ainsi tous deux figurés comme des sondes dans des extraits où leur corps humain est assimilé à un arbre, mais T. J. Harben est assimilé à un arbre sondant le sol en quête de charbon d'où il tire sa richesse de directeur d'une compagnie d'extraction minière, tandis que la romancière Hervey Russell est assimilée à un arbre en particulier, le magnolia, dont la floraison au printemps est décrite dans un style romantique utilisant les *topoi* du « *spring opening* » du *General Prologue* de Chaucer, de manière à faire du magnolia, en tant qu'arbre printanier, une sonde temporelle (car sa floraison signale l'arrivée du printemps) : « she felt herself living a score of lives, like a tree unfolding in every leaf »⁷⁶¹ (chapitre 1) ; « She felt

⁷⁵⁹ Jennifer Birkett, « Doubly Determined : The Ambition of Storm Jameson », *Determined Women : Studies in the Construction of the Female Subject, 1900-90* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; London : Macmillan, 1991), 69-70.

⁷⁶⁰ Jameson, *None Turn Back*, 223.

⁷⁶¹ *Ibid.*, 11.

very angry that her body, as strong and soundly built as a tree, should have been spoiled by her long neglect and hard youth »⁷⁶² (chapitre 21). Dans un second temps, la floraison du magnolia constitue une métaphore de l'écriture romanesque d'Hervey Russell, comme si la floraison des fleurs et des feuilles à l'extrémité des branches de l'arbre avait pour équivalent l'écriture surgissant des doigts de la romancière Hervey Russell : « All this ferment of thought was taking place below the surface of her mind, like a seed bursting and sending up its folded sheath of leaf and bud in the darkness. »⁷⁶³

Dans le second tome *Love in Winter* (1935), au chapitre 5 intitulé « The Anatomy of a World », le corps de T. J. Harben est pour sa part représenté comme un arbre dans une caricature, destinée à être publiée dans un journal anti-capitaliste, dont le style pictural rappelle le style médical de la planche anatomique (comme le suggère le titre « The Anatomy of a World »). L'extrait suivant retranscrit la manière dont Hervey Russell perçoit cette caricature par l'intermédiaire d'une description très précise, voire chirurgicale, de sorte que cette *ekphrasis* relève du naturalisme stendhalien en tant que « miroir qu'on promène le long du chemin », car elle se lit comme le reflet en prose de la caricature picturale :

'Design for a portrait of Thomas James Harben.' The figure of a naked man, erect, arms raised from his sides, fingers splayed out, stretched from top to bottom of the paper. [...] Hervey knelt to look at it. The man was buried to his knees in the earth. His feet were the galleries of a coal mine, with shafts rising through the veins to his knees. At the knee was vast slag heaps and buildings covered the ground as far as the first river : they were written over in Renn's small exquisite writing with the names of fourteen companies – [...] The great muscles of the thighs and belly became without changing their anatomy a web of railways. The oil from a hidden source sprang between the thighs. Nerves ran to the ends of the fingers of the left hand and issued in ways from which five fine ships took the water : to the right – the fingers of the right hand were the long snouts of guns, strong and ugly, like the reddened right hand of Jupiter.⁷⁶⁴

Il s'agit de l'*ekphrasis* d'une caricature dessinée dans le style d'une planche anatomique, qui représente T. J. Harben en tant qu'incarnation du capitalisme en général, et de sa compagnie minière en particulier. En effet, il est représenté les jambes ensevelies dans la terre jusqu'aux genoux, ce qui le fait ressembler à un arbre car, tel l'arbre enraciné puisant sa nourriture par ses racines dans la terre, il enrichit son empire capitaliste en le nourrissant du forage du charbon qu'opèrent dans le sol les mineurs qu'il emploie. Cette caricature représente ainsi les « racines » (*i.e.* les origines) de sa richesse, pour mieux les dénoncer puisqu'elles sont dépeintes comme étant à l'origine de violences perpétrées par la main de T. J. Harben, dont les doigts sont métaphoriquement assimilés à des canons de pistolets (qui constituent une transposition

⁷⁶² *Ibid.*, 250.

⁷⁶³ *Ibid.*, 317.

⁷⁶⁴ Jameson, *Love in Winter*, 42.

moderne de l'épithète « *rubente dextera* », par laquelle Horace désigne dans ses *Odes* la main droite du dieu Jupiter, qui se trouve rougie après avoir lancé des éclairs brûlants : « the fingers of the right hand were the long snouts of guns, strong and ugly, like the reddened right hand of Jupiter. »).

Contrairement à Harben en tant qu'arbre destructeur dont l'extrémité des branches tire des coups de feu, Hervey Russell est assimilée à un arbre dont les branches sont en pleine floraison (« she felt herself living a score of lives, like a tree unfolding in every leaf. »⁷⁶⁵), et qui ne puise pas les ressources de la terre comme une sangsue pour assurer sa propre croissance, puisqu'à la fin du roman, elle observe depuis sa fenêtre une branche du magnolia qu'elle assimile à un jet d'eau quand elle est secouée par le vent, ce qui induit que ce magnolia est un arbre pourvoyeur d'eau et donc de fertilité, pas un consommateur de cette eau pour son propre profit : « The sun was already so low that the light pierced directly through the leaves of the trees. There were as if cut in jade. Breathing on them lightly, the wind shook the branch as though it were a jet of water. »⁷⁶⁶ L'image du magnolia en tant qu'arbre fertile rappelle notamment les pluies d'avril fertilisantes mentionnées au début du « *spring opening* » de Chaucer (« When the sweet showers of April have pierced/ The drought of March, and pierced it to the root,/ And every vein is bathed in that moisture/ Whose quickening force will engender the flower ; »⁷⁶⁷ v. 1-4), et contredit le Docteur Farbman qui dit à Hervey Russell que son sondage romanesque est aussi néfaste que le sondage du sol commandité par Harben : « 'Well, you are responsible for this civilisation,' said Farbman, with his strange grieved smile. 'It is you who are undermining it, probing it to its roots in search of gold. You with your sharp analytical mind, destroying everything —' »⁷⁶⁸. En voulant changer de style littéraire après son opération, Hervey Russell tient donc compte de la critique du Docteur Farman qui lui reproche son style littéraire trop analytique, l'esprit sondeur de la romancière étant figuré par le sondage des richesses du sol opéré par T. J. Harben.

La mise en regard de la romancière Hervey Russell et de son antithèse, le personnage secondaire non écrivain T. J. Harben, permet ainsi une nouvelle fois de matérialiser un style littéraire.

Certains personnages du corpus étant des employés de bureau ayant des aspirations littéraires ressemblent aux aspirants écrivains que sont les *clerks* mis en scène dans le *clerical*

⁷⁶⁵ Margaret Storm Jameson, *None Turn Back*, *op. cit.*, 11.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, 319.

⁷⁶⁷ Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, 1476, (Oxford ; New York : Oxford UP, 1998), 1.

⁷⁶⁸ Margaret Storm Jameson, *None Turn Back*, *op. cit.*, 223.

novel édouardien, et les dactylographes étant les protagonistes du genre littéraire populaire des *techno-romances*, à la fin du XIX^e siècle. Dans le corpus, les aspirants écrivains exerçant ou ayant exercé un emploi de bureau sont mis en scène dans des romans *middlebrow* qui peuvent ainsi être appréhendés comme des réactualisations du *clerical novel* et la *techno-romance*.

CHAPITRE 2. L'ASPIRANT ÉCRIVAIN DANS LE *CLERICAL NOVEL* ET LA *TECHNO-ROMANCE* RÉACTUALISÉS

1. La « trajectoire descendante » (Lucas ; Bishop) dans le *clerical novel* réactualisé

On constate que l'influence du *clerical novel* (désignant le roman édouardien ayant pour protagoniste un employé de bureau) se manifeste de manière similaire dans plusieurs romans du corpus, qui opèrent néanmoins des modifications des traits caractéristiques de ce genre littéraire. Il s'agit de montrer que le *clerical novel* sert d'armature pour analyser la trajectoire professionnelle prise par des personnages qui sont à l'origine des aspirants écrivains ou des écrivains publiés, mais qui finissent par exercer un emploi sans lien avec la littérature, où leurs aptitudes littéraires sont néanmoins un atout. Ainsi, l'écrivain ayant finalement renoncé à vivre exclusivement de sa plume exerce un emploi non littéraire qui, paradoxalement, confère une forme d'auctorialité à celui qui l'exerce.

Les débuts du roman *All the Conspirators* (1928) de Christopher Isherwood, du roman *Poet's Pub* (1929, puis 1935) d'Eric Linklater, et du roman *Keep the Aspidistra Flying* (1936) de George Orwell présentent des similitudes. Il s'agit dans les trois cas de débuts *in medias res*, où l'ambition poétique de l'aspirant écrivain Philip Lindsay, et des poètes publiés Saturday Keith et Gordon Comstock, est stoppée net. Cette interruption inscrit ces trois romans dans le prolongement du *clerical novel* (et premier roman) édouardien d'Arnold Bennett, intitulé *A Man from the North* (1898), ayant pour protagoniste le notaire et aspirant romancier Richard Larch, que Jonathan Wild définit comme l'archétype de l'employé de bureau aux aspirations littéraires mis en scène dans le *clerical novel* édouardien : « Bennett's Richard Larch, for example, as a would-be writer who is trapped in his city-office and suburban home, represents a key motif around which portrayals of clerks during this era tend to coalesce : examples of this 'type' are found in the work of writers such as George Gissing [...], William Hale White (Mark Rutherford), J. S. Fletcher, Rudyard Kipling, and Edwin Pugh. »⁷⁶⁹ Néanmoins, Richard Larch

⁷⁶⁹ Jonathan Wild, *The Rise of the Office Clerk in Literary Culture, 1880-1939* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2006), 10.

abandonne son ambition littéraire à la fin du roman *A Man from the North*, tandis que Philip Lindsay, Saturday Keith et Gordon Comstock sont coupés dans leur élan pour vivre de leur plume dès le début des romans où ils figurent. Le rapprochement des trois romans *middlebrow* *All the Conspirators*, *Poet's Pub* et *Keep the Aspidistra Flying* est permis par leur mise en regard avec le *clerical novel* archétypal *A Man from the North* de Bennett, sachant qu'un parallèle entre ce roman de Bennet et le roman *Keep the Aspidistra Flying* (1936) de George Orwell a déjà été établi par Richard J. Voorhees : « In *Keep the Aspidistra Flying* Orwell is working in the tradition of the early Arnold Bennett, [...]. Bennett's first novel, *A Man from the North*, is, like *Keep the Aspidistra Flying*, the story of a London clerk with literary ambitions. Richard Larch no more enjoys his work with a firm of solicitors than Gordon Comstock enjoys his work with the advertising agency ; but he keeps his job and, giving it only half of his mind, he does so well that he is promoted to the position of head clerk. He fails, however, to publish even so much as Gordon does. Convinced that he will never make a writer, discouraged and lonely, he marries a lower-middle-class girl and settles for a commercial career. Now, whereas Orwell regards his hero's life as reasonably successful, Bennett does not. »⁷⁷⁰

Les débuts *in medias res* de ces trois romans *middlebrow* dépeignent Philip Lindsay, Saturday Keith et Gordon Comstock après qu'ils aient tous démissionné de leur emploi de bureau londonien pour vivre de leur plume (sachant que Philip Lindsay et Saturday Keith viennent tout juste de démissionner, tandis que Gordon Comstock travaille depuis trois ans comme libraire chez McKechnie, soit son troisième emploi après avoir déjà démissionné de deux emplois de bureau londoniens), mais ils ne font pas l'expérience de la libération qu'ils pensaient obtenir en démissionnant. Au contraire, les débuts de ces trois romans préfigurent une autre démission, qui est celle de l'ambition littéraire. En effet, à la fin de ces romans, il n'est plus question pour Philip Lindsay, Saturday Keith et Gordon Comstock de se consacrer exclusivement à une carrière littéraire, comme ils l'envisageaient initialement en démissionnant de leur emploi de bureau. Pour Saturday Keith, son emploi de gérant de pub devient son activité principale et la poésie passe au second plan, et Philip Lindsay et Gordon Comstock finissent par exercer un emploi commercial qui tire parti de leurs aptitudes littéraires.

Ces trois romans débutent par une situation qui est « le début de la fin » de l'ambition littéraire de Philip Lindsay, Saturday Keith et Gordon Comstock, car dans chacun des trois romans, les chapitres postérieurs au début *in medias res* sont des analepses qui expliquent comment Philip Lindsay, Saturday Keith et Gordon Comstock en sont venus à démissionner. Une fois la raison de leur démission établie, l'intrigue reprend son cours durant la temporalité

⁷⁷⁰ Richard J. Voorhees, *The Paradox of George Orwell* (West Lafayette, Indiana : Purdue UP, 1986, édition originale 1961), 35.

du début *in medias res*, mais le sentiment initial de libération inhérent à la démission est remplacé par des circonstances qui mettent à mal l'ambition littéraire qui avait poussé chaque personnage à démissionner, si bien que l'intrigue amorce dès le début une « trajectoire descendante » qui se solde à la fin du roman par l'abandon de l'ambition littéraire au profit du retour à un emploi de bureau. Cette notion de « trajectoire descendante » renvoie à la terminologie employée par Nicola Bishop, qui l'emprunte à John Lucas l'ayant utilisée dans son ouvrage *Arnold Bennett : A Study of His Fiction*, publié en 1974,⁷⁷¹ pour qualifier l'évolution de Richard Larch dans le roman *A Man from the North*. En effet, dans son chapitre intitulé « Middlebrow "Everyman" or Modernist Figurehead ? Experiencing Modernity through the Eyes of the Humble Clerk », Nicola Bishop analyse la récurrence de l'échec de l'ambition littéraire des employés de bureaux mis en scène dans les *clerical novels* édouardiens, qu'elle qualifie de romans *middlebrow*. Pour désigner la récurrence de cet échec sur lequel se closent les romans *middlebrow* concernés, écrits par Shan Bullock, Arnold Bennett et Victor Canning, elle reprend l'image de la « trajectoire descendante » (« downward curve from would-be writer to ex-non-writer »), d'abord utilisée par John Lucas pour qualifier la mauvaise tournure prise par l'ambition littéraire de Richard Larch dans le *clerical novel A Man from the North* de Bennett :

The most overwhelming event that does take place at the center of the novels [by Shan Bullock, Arnold Bennett, Victor Canning] is the *failure* to successfully launch an alternative career as an author ; [...]. Several of the clerical novels appear, at first glance, to be narratively similar to what David Lodge describes as "the autobiographical-novel-about-boy-who-will-grow-up-to-be-a-writer-tradition" – usually associated with modernist works such as Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1917) and Lawrence's *Sons and Lovers* (1913). However, the type becomes complicated by the fact that whilst these are autobiographical novels, written, clearly, by boys who *do* grow up to be writers, their fictional protagonists often fail to achieve this ; or, as John Lucas calls it, they endure the "downward curve from would-be-writer to ex-non-writer". These clerical novels do not read as mere autobiography, nor as realist *Bildungsroman*. They have a distinctive style that is partly a product of the internalization of the "non-event", but also reflected in the seeming innocuousness of their endings.⁷⁷²

Or, cette « trajectoire descendante » (« downward curve from would-be writer to ex-non-writer ») s'applique également à l'ambition littéraire de Philip Lindsay, Saturday Keith, et Gordon Comstock, qui sont quant à eux les protagonistes de romans publiés entre la fin des années 1920 et la première moitié des années 1930, et qui en cela appartiennent eux-aussi à la catégorie « *middlebrow* », sauf qu'il s'agit de la catégorie « *middlebrow* » dont il est question dans la « Battle of the Brows », qui a débuté avec l'apparition dans les années 1920 de

⁷⁷¹ Lucas, John. *Arnold Bennett : A Study of His Fiction*. London : Methuen, 1974.

⁷⁷² Nicola Bishop, « Middlebrow "Everyman" or Modernist Figurehead ? Experiencing Modernity through the Eyes of the Humble Clerk », *Middlebrow and Gender, 1890-1945* (Leiden ; Boston : Brill, Rodopi, 2016), 120.

l'appellation « *middlebrow* ». ⁷⁷³

La situation initiale des romans *All the Conspirators*, *Poet's Pub* et *Keep the Aspidistra Flying* (1936) décrit ce que fait chaque ancien employé de bureau après sa démission. Le premier chapitre du roman *All the Conspirators* s'ouvre sur un dialogue en cours entre Philip Lindsay et son ami Allen Chalmers, étudiant en médecine, alors qu'ils sont attablés après le déjeuner dans la salle à manger d'un hôtel aux Îles Scilly, en Cornouailles. Philip Lindsay, âgé d'une vingtaine d'années et souhaitant se consacrer à la peinture et à l'écriture, s'y est enfui immédiatement après avoir démissionné de son emploi dans une compagnie d'assurance à la *City*, évitant ainsi d'annoncer sa démission à sa mère pour ne pas avoir à affronter sa désapprobation (la situation géographique reculée des Îles Scilly, situées à 45 km du promontoire de Land's End en Cornouailles, traduit ainsi sa volonté de s'échapper le plus loin possible de sa vie d'employé de bureau dans la métropole londonienne). Ils quittent ensuite la salle à manger pour se promener le long de falaises, qui inspirent à Philip un nouveau tableau à peindre. Il le décrit à Allen, puis s'ensuit un débat esthétique qui suscite chez les deux amis un sentiment d'agacement réciproque, et Allen suggère leur retour à Londres, ce que refuse Philip au cours d'un passage où le lecteur apprend finalement que la démission et la fuite de Philip sont les raisons de leur présence en Cornouailles.

Puis, le paragraphe initial du premier chapitre du roman *Poet's Pub* plonge sans préambule le lecteur dans le cauchemar que fait le poète Saturday Keith après avoir lu, avant de se coucher, une mauvaise critique, dans le magazine littéraire *The Times Literary Supplement*, de son dernier recueil de poésie publié ; il fait ce cauchemar alors qu'il dort dans une auberge à Betterton (un village fictif de l'Oxfordshire), où il séjourne après avoir démissionné de son emploi à la *City* au sein de la firme Butterworth, Lackaday & Co (dont le nom reflète la piètre opinion de Saturday Keith vis-à-vis de son emploi de bureau, car le patronyme Lackaday peut être décomposé sous la forme de l'expression « lack a day », suggérant que chaque jour passé à exercer ce travail est une perte de temps) :

The storm gathered and its thunder broke the fantastic idyll. The female centaur, ink-stained, with blown grey hair and the end of a cigarette in her mouth, faded like a Cheshire cat. The hunted poet Hylas stood up, weak as water because of the rape he had eluded, and vanished before his knees could knock again. The thunder became nearer, clearer, and increasingly wooden in tone. A square of daylight opened into the forest and made everything evident – the end of the bed, blue and grey jugs on the washstand, a crumpled coat, red toes that stood up from beneath the ruffled nether hem of a sheet. ⁷⁷⁴

⁷⁷³ Kathy Hopewell, « 'Brows' (highbrow, middlebrow, lowbrow) » *Encyclopedia of British Women's Writing, 1900-1950*, (Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2006), 31-32

⁷⁷⁴ Linklater, *Poet's Pub*, 1.

Ce paragraphe s'achève alors que Saturday Keith est réveillé par les coups donnés à sa porte par sa logeuse pour le réveiller, et qu'il prend dans son cauchemar pour des coups de tonnerre. Le glissement entre le cauchemar et la réalité, s'opérant entre le début et la fin de ce paragraphe inaugural, a pour pivot la référence à un navigateur, l'Argonaute Hylas, désigné sous l'expression « [t]he hunted poet Hylas », qui est une appellation doublement problématique car, d'une part, Hylas n'est pas un poète, mais le compagnon et échanson d'Hercule dans le mythe de la Toison d'or, où ils accompagnent tous deux Jason lors de son expédition sur le navire Argo. D'autre part, Hylas est une figure mythologique connue pour avoir été enlevée par des nymphes énamourées, et non pourchassée (« hunted ») par un centaure de sexe féminin (alors qu'il s'agit traditionnellement d'une créature mi-homme mi-cheval), entre deux âges (« with blown grey hair »), à la fois libidineux, fumeur et taché d'encre. Le cauchemar de Saturday Keith se lit donc comme une réécriture parodique de l'épisode, tel que relaté par Apollonios de Rhodes dans l'Idylle XIII de l'épopée *Les Argonautiques* (III^e siècle avant J.-C.), où Hylas, parti chercher de l'eau à la source pour abreuver Hercule lors d'une escale en Mysie, est entraîné dans l'eau par des nymphes, afin qu'il demeure à jamais auprès d'elles. Autant la dimension élégiaque de ce mythe, relatant la disparition prématurée d'un jeune homme par noyade, est exacerbée dans le tableau préraphaélite *Hylas and the Nymphs* (1896) de John William Waterhouse, autant elle tourne au grotesque dans le cauchemar de Saturday Keith, où Hylas échappe de justesse aux assauts d'une créature, non pas gracieuse comme une nymphe, mais nymphomane, lui courant après pour abuser de lui. Aussi, cette version féminine du satyre est qualifiée de manière anachronique car elle fume et est tachée d'encre, or la cigarette et l'encre constituent deux éléments modernes en inadéquation avec une figure mythologique. Si cet anachronisme semble de prime abord se justifier par la nature arbitraire de l'inconscient à l'œuvre durant un cauchemar, il est surtout le produit des derniers événements vécus par Saturday Keith avant de s'endormir à son époque, *i.e.* la fin des années 1920, où la cigarette et l'encre sont perçus par Saturday Keith comme les attributs des critiques littéraires. Aussi, l'expression « [t]he hunted poet Hylas » assimilant Hylas à un poète alors qu'il n'en est pas un dans la mythologie, pourrait être considérée comme une forme dérivée du titre « Poet's Pub » signifiant « le pub du poète », et désignant Saturday Keith au moment où il devient le gérant du pub The Downy Pelican, car son statut de gérant de pub est la version moderne du poste d'échanson que l'Argonaute Hylas a exercé auprès d'Hercule dans le mythe de la Toison d'or. Le cauchemar de Saturday Keith est donc non seulement une réaction suite à la lecture de la critique négative du *TLS*, mais aussi une prémonition du fait que le poète Saturday Keith va devenir gérant de pub, en assimilant ce dernier à Hylas en tant qu'échanson et poète.

Enfin, le premier chapitre du roman *Keep the Aspidistra Flying* dépeint le poète Gordon

Comstock, âgé de 29 ans et exerçant la profession de libraire chez McKechnie à Londres en 1934, alors qu'il s'apprête à accueillir sans enthousiasme le premier client de l'après-midi, après avoir entendu la sonnette de la porte d'entrée de la librairie. Le roman s'ouvre au moment où Gordon Comstock ne supporte plus son travail à la librairie McKechnie qu'il exerce depuis trois ans, après avoir démissionné de son emploi de rédacteur publicitaire assistant à l'agence publicitaire londonienne New Albion Publicity Company. Philip Lindsay et Saturday Keith ont décidé de se consacrer uniquement à l'écriture, et ont par conséquent opéré une parodie d'exil en quittant Londres de manière à marquer une rupture avec leur ancienne vie d'employé de bureau citadin. Comme le souligne Paul Piazza dans son analyse du roman *All the Conspirators* : « When the book begins, Philip Lindsay, a mock Stephen Dedalus, has made the first of the two grand operative gestures : he has quit his office job and, with his cynical friend Allen Chalmers, has fled to a remote island. There he fancies himself an artist in exile. »⁷⁷⁵ Contrairement à Philip Lindsay et Saturday Keith, Gordon Comstock n'a pas quitté Londres après avoir démissionné de son emploi à la New Albion Publicity Company. Pour pouvoir continuer à écrire de la poésie tout en gagnant sa vie, il a choisi la profession de libraire, car cela lui permettait d'exercer un travail alimentaire restant dans le domaine de la littérature, et lui laissant le temps d'écrire en parallèle son nouveau poème épique, intitulé « London Pleasures ». Néanmoins, le roman s'ouvre au moment où il finit par exécuter la dimension commerciale dont se trouve entachée la littérature à la librairie McKechnie, et où il ne parvient pas à terminer l'écriture de son poème épique, comme en témoigne l'extrait suivant dressant le bilan de la vie de Gordon Comstock au début du roman : « Gordon, nearly thirty, earning two quid a week in a fool's job, and struggling, as the sole demonstrable object of his existence, with a dreadful book that never got any further. »⁷⁷⁶

Philip Lindsay, Saturday Keith et Gordon Comstock acceptent finalement de bonne grâce l'abandon de leur carrière littéraire. Les titres des romans de Linklater et Orwell – *Poet's Pub* et *Keep the Aspidistra Flying* – préfigurent notamment le fait que les poètes Saturday Keith et Gordon Comstock vont préférer exercer un emploi commercial au détriment de l'écriture poétique. En effet, le titre *Keep the Aspidistra Flying* est un encouragement à exercer un emploi de bureau, sous couvert d'être une injonction à perpétuer le fait de décorer sa maison avec un aspidistra, car la présence de cette plante dans une maison indique qu'elle est habitée par une personne faisant partie de la classe moyenne, qui est la catégorie sociale à laquelle appartiennent les *clerks* : « the plant was a staple of middle-class homes in the Victorian period ». ⁷⁷⁷ Aussi, le

⁷⁷⁵ Paul Piazza, *Christopher Isherwood : Myth and Anti-Myth* (New York : Columbia UP, 1978), 21.

⁷⁷⁶ Orwell, *Keep the Aspidistra Flying*, 53.

⁷⁷⁷ Benjamin Kohlmann, « Explanatory Notes », *Keep the Aspidistra Flying* (Oxford : Oxford UP, 2021), note 21, 220.

titre *Poet's Pub*, relatif au pub tenu par le poète Saturday Keith, accorde une même importance à l'activité littéraire de poète et à l'activité non littéraire de gérant de pub exercées par Saturday Keith. Au chapitre 9, un passage humoristique renverse l'échelle de valeurs qui accorde généralement plus d'importance à un emploi lucratif par rapport à l'écriture poétique, car il s'agit d'un extrait où, en tant que professeur de littérature, le Professeur Benbow accorde plus de valeur à la poésie qu'à un emploi assurant un salaire régulier, de sorte qu'il refuse d'accorder la main de sa fille Joan à Saturday Keith sous prétexte que l'activité principale de ce dernier est celle de gérant de pub : « "[...] Now if you were a better poet than a publican – if the pub were only an amusing pendant to your poetry, a humorous recognition that even poets must live – my objections would vanish. But at present you're a publican who writes verse in his spare time." »⁷⁷⁸

Concernant le roman *Keep the Aspidistra Flying* de George Orwell, Richard J. Voorhees interprète comme un dénouement positif le fait que Gordon Comstock accepte finalement de renoncer à la poésie pour travailler comme rédacteur publicitaire afin de subvenir aux besoins de sa famille : « Now, whereas Orwell regards his hero's life as reasonably successful, Bennett does not ». ⁷⁷⁹ Dans le cas de Saturday Keith dans le roman *Poet's Pub*, cette acceptation se fait au début du roman, de sorte qu'il se considère avant tout comme un gérant de pub, qui écrit désormais de la poésie à ses heures perdues : « I believe I have the only sensible job in the country, for I stay where I'm wanted and I haven't written a word for a week. »⁷⁸⁰ Il renonce à vivre de sa plume avec pragmatisme, notamment quand il justifie sa décision de devenir gérant de pub plutôt que poète en citant des vers extraits du poème *A Shropshire Lad* (1896) de A. E. Housman, dans la section LXII dont le titre « Terence, this is stupid stuff » reprend les paroles du *persona*, qui dénigre la poésie (« stupid stuff »), écrite par son ami le poète Terence Hearsay, en ces termes : « " 'For malt does more than Milton can/ To justify God's ways to man,' " ».⁷⁸¹ Cette citation, indiquant que la consommation de bière (« malt ») est plus efficace que la lecture de poésie (la poésie écrite par le poète John Milton, et par Terence Hearsay) lorsqu'il est question d'aider l'humanité à accepter la providence divine arbitraire, fait ainsi écho à la décision professionnelle de Saturday Keith, qui consiste à devenir un gérant de pub servant de la bière au client, plutôt que d'être un poète abreuvant ses lecteurs de poésie.

A l'inverse, Philip Lindsay et Gordon Comstock vivent une descente aux enfers avant d'accepter la fin de leur ambition littéraire. Tous deux refusent dans un premier temps de reprendre un emploi de bureau malgré l'échec de leur ambition littéraire, sachant que Philip

⁷⁷⁸ Linklater, *Poet's Pub*, 81.

⁷⁷⁹ Voorhees, 35.

⁷⁸⁰ Eric Linklater, *Poet's Pub*, *op. cit.*, 16.

⁷⁸¹ *Ibid.*, 11.

Lindsay échoue à écrire son premier roman et finit par déchirer le peu de pages qu'il a écrites (au chapitre 5), et que Gordon Comstock ne parvient pas à terminer l'écriture de son poème épique intitulé « London Pleasures », si bien qu'il jette le manuscrit dans les égouts (au chapitre 11). Aussi, leur refus de reprendre un emploi de bureau malgré l'échec de leur ambition littéraire atteint son paroxysme quand, pour ne pas partir le lendemain au Kenya où il est attendu pour exercer un emploi dans une plantation de café, Philip Lindsay fait une fugue nocturne dans les rues de Londres, puis perd connaissance au petit matin au bord de la Tamise alors qu'il envisage de se suicider en sautant du toit du magasin Selfridge (au chapitre 17). Gordon Comstock s'entête quant à lui à travailler comme libraire dans la modeste librairie de Mr Cheeseman où il est peu payé, car il refuse de retourner travailler dans l'agence de publicité où il travaillait auparavant, alors qu'il pourrait être promu au poste de rédacteur publicitaire. La fugue de Philip Lindsay au chapitre 17 est dépeinte comme cauchemardesque, de sorte que Paul Piazza y voit une parodie d'atmosphère gothique : « Philip desperately makes his second grand operatic gesture : he decamps in a scene that parodies the decadent romanticism of Poe or Baudelaire. Philip, sick with brain fever, flees through thick fog, down sombre, dirty streets, among crowds of malevolent people. »⁷⁸² Des chapitres 10 à 11, Gordon Comstock s'inflige une déchéance physique, morale et matérielle à laquelle il ne décide de mettre un terme que lorsqu'il apprend qu'il va être père. Il accepte alors l'emploi de rédacteur publicitaire pour subvenir aux besoins de sa famille. Dans les deux cas, la descente aux enfers se solde par un retour à l'emploi de bureau, mais si Gordon Comstock retourne effectivement travailler à l'agence publicitaire, le cas de Philip Lindsay est ironique car, sous couvert de donner l'impression qu'il vit finalement de sa plume puisqu'il a été engagé pour écrire à domicile des articles pour le compte d'un journal, il s'avère que cette forme d'écriture sur commande constitue une forme d'emploi de bureau. Il exerce donc un « emploi de bureau à domicile » contredisant son opinion initiale selon laquelle un écrivain a besoin de voir le monde, et non de rester à son bureau, pour trouver l'inspiration, comme il l'explique à sa sœur en ces termes : « 'Mind you, I need every bit of my time. Just because I didn't want to be cooped up in this room all day, it doesn't mean I could be at a job. One must move about and see things. Get ideas. Go to theatres, cinemas. One's mind got to be free. Oh, it's so obvious. But, of course, nobody understands. How can you, unless you paint or write yourself ? People think an artist ought to sit on a stool and do his seven hours like an office clerk.' »⁷⁸³ En l'occurrence, Philip Lindsay finit bel bien par incarner cette image archétypale de l'« artiste-employé de bureau » qui travaille à horaires fixes.

Les romans *All the Conspirators*, *Poet's Pub* et *Keep the Aspidistra Flying* peuvent donc

⁷⁸² Piazza, 27.

⁷⁸³ Isherwood, *All the Conspirators*, 49.

se voir attribuer l'étiquette de « *Künstlerroman* inversé », que Jerome Meckier, dans l'ouvrage *Aldous Huxley, from Poet to Mystic* (2011), utilise pour qualifier le *country-house novel* (non *middlebrow*) *Crome Yellow* (1921) d'Aldous Huxley. Ce roman, qui s'ouvre *in medias res* sur l'arrivée à la gare du jeune poète londonien Denis Stone, invité par les Wimbush à séjourner à Crome Yellow en compagnie d'autres artistes, relate les déconvenues sentimentales et surtout littéraires de Denis Stone, qui est dissuadé d'écrire un *Künstlerroman* ayant pour protagoniste un aspirant écrivain nommé Percy : « Huxley writes a very funny first novel about the lack of growth and development in a young man who is writing a dreadful first novel about a young man's artistic development. »⁷⁸⁴ Denis Stone expérimente donc l'inverse exact de la conversion artistique de Stephen Dedalus dans le roman moderniste *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de James Joyce : « Dedalus's conversion in reverse would find a parodic parallel : instead of Dedalus's shift from traditional priesthood to priest of the imagination, from sacred to profane, from religion *per se* to the religion of art, Denis would switch from art to anti-art, [...] »⁷⁸⁵

En quittant Londres après leur démission, Philip Lindsay (fuyant dans les Îles Scilly) et Saturday Keith (partant dans l'Oxfordshire) opèrent le mouvement inverse de celui du *clerk* dans le *clerical novel* édouardien, qui quitte la campagne pour exercer un emploi de bureau à Londres. Le *clerk* édouardien finit par renoncer à son ambition littéraire à la fin du roman, tandis que Philip Lindsay, Saturday Keith et Gordon Comstock abandonnent l'idée d'exercer uniquement une carrière littéraire dès le début du roman, pour désormais exercer un emploi alimentaire qui est un emploi commercial tirant partie de leurs aptitudes littéraires : Philip Lindsay écrit des articles pour un journal, Saturday Keith devient gérant de pub et Gordon Comstock redevient rédacteur publicitaire.

L'emploi de bureau de rédacteur publicitaire, qui consiste à concevoir et écrire des slogans, est tout particulièrement rapproché de la création et de l'écriture littéraire, d'autant que le rédacteur publicitaire doit travailler la forme de son slogan, qui doit être concis pour être efficace, de sorte que cette préoccupation esthétique le rapproche d'un écrivain se préoccupant de l'aspect formel de sa production littéraire.

2. L'auctorialité du rédacteur publicitaire

L'écriture de slogans publicitaires est rapprochée de l'écriture littéraire par Aldous Huxley dans son essai « Marginalia » (1920), où il désigne l'écriture de slogans par l'expression

⁷⁸⁴ Jerome Meckier, *Aldous Huxley, from Poet to Mystic* (Zürich ; Berlin : Lit Verlag, 2011), 158.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, 159.

« applied literature », car il y voit un exercice de style comparable à un tour de force littéraire :

In an essay on the fine art of advertising published shortly before the novel [*Antic Hay*, 1923], Huxley wrote : "And now I have discovered the most exciting, most arduous literary form of all, the most difficult to master, the most pregnant in curious possibilities. I mean the advertisement." Huxley recognized the modern advertisement as a form of technology or "applied literature." He claims that writing a sonnet is child's play compared to preparing advertising copy. Huxley insists, tongue-in-cheek, that an advertisement must be intelligible and emotionally moving, much the same qualities that are required of good drama.⁷⁸⁶

Ce rapprochement entre l'écriture de slogans et l'écriture poétique conduit, par extension, à mettre sur un pied d'égalité le rédacteur publicitaire et l'écrivain. Aussi, la trilogie *The Mirror in Darkness* de Storm Jameson opère ce rapprochement car elle met en regard la romancière Hervey Russell et le rédacteur publicitaire David Renn, qui sont un temps collègues lorsque, pour gagner sa vie, Hervey Russell travaille comme assistante de David Renn dans une agence publicitaire londonienne au début des années 1920. Étant donné que l'écriture de slogan est considérée par Huxley comme une forme de production littéraire, il s'agit de démontrer que David Renn est un nouvel exemple de personnage secondaire dont l'activité professionnelle, ici celle de rédacteur publicitaire, est comparable à l'écriture littéraire.

Cette interprétation repose sur le fait que, parallèlement à son emploi de rédacteur publicitaire, David Renn a des aspirations poétiques, qui sont néanmoins contrariées puisque ses talents de rédacteur publicitaire ne lui permettent pas de terminer l'écriture d'un long poème épique intitulé *London*, s'inscrivant dans la veine du poème « *The Waste Land* » de T. S. Eliot (explicitement cité dans le deuxième tome de la trilogie intitulé *Love in Winter*, publié en 1935), et ayant pour sujet son expérience de la Première Guerre mondiale : « I began my own comment on *The Waste Land* some time before it was written. It's not finished yet. A long poem I called *London*, into which I'm trying to compress all I've learned from sleeping in the wind and rain.' »⁷⁸⁷ Chris Hopkins démontre la référence intertextuelle au poème « *The Waste Land* » de T. S. Eliot qui s'opère au sein de la trilogie de Storm Jameson : « In the central volume, [...], *Love in Winter* (1935), there are evident allusions to Eliot. Chapter LI's title, 'Ebb und Flut' is distinctly Eliotesque in both topic and style, as is the title of Chapter XXV [*sic*], 'The Rats Are Underneath the Piles.' One of the novel's characters, David Renn, always carries a copy of *The Wasteland* around in his jacket pocket, complete with his own annotations. »⁷⁸⁸ Aussi, Chris Hopkins attribue la stérilité du Roi Pêcheur, en tant que figure centrale dans le poème « *The*

⁷⁸⁶ Ronald T. Sion, *Aldous Huxley and the Search for Meaning : A Study of the Eleven Novels* (Jefferson ; London : McFarland & Company, 2010), 38.

⁷⁸⁷ Jameson, *Love in Winter*, 222.

⁷⁸⁸ Hopkins, 14. Le chapitre intitulé « 'The Rats Are Underneath the Piles' » est le trente-cinquième chapitre du roman *Love in Winter*.

Waste Land », à plusieurs personnages masculins mis en scène dans la trilogie de Storm Jameson, et il les regroupe sous l'appellation « Fisher King figures »⁷⁸⁹ car il s'agit de vétérans affaiblis physiquement ou psychologiquement par la Grande Guerre,⁷⁹⁰ ce qui fait écho à la stérilité du Roi Pêcheur résultant d'une blessure corporelle. David Renn, également vétéran de la Première Guerre mondiale et souffrant encore au milieu des années 1920 des séquelles physiques qui lui ont été infligées, n'est cependant pas mentionné parmi eux. Or, il semble bel et bien que son incapacité à achever son long poème épique intitulé *London*, dans la veine de « The Waste Land », constitue une forme de stérilité littéraire suggérant qu'il est lui-aussi un Roi Pêcheur. De par son double statut de rédacteur publicitaire (un emploi de bureau s'inscrivant dans la lignée des emplois exercés par la figure du « clerk ») et de Roi Pêcheur, David Renn s'inscrit ainsi dans la lignée des « clerks » étant des aspirants écrivains, mis en scène dans les *clerical novels*, et faisant l'expérience de la « trajectoire descendante » qui les empêche de vivre de leur plume.

La préface que Storm Jameson a écrite pour sa trilogie est citée par Chiara Briganti, à la fin de l'extrait suivant, pour souligner le fait que Storm Jameson utilise la romancière Hervey Russell, mais aussi le réacteur publicitaire David Renn, comme ses avatars incarnant sa propre difficulté à mener à bien l'écriture de sa trilogie : « In the course of the trilogy "the tortuous uneasy figure of David Renn" has superseded Hervey as Jameson's persona, his voice echoing Jameson's own in denouncing poverty and social injustice. It is no coincidence that it is to him, a character to whom she later admitted she "was joined by more than one nerve and vein" that she delegates the task of attempting to write about London : [...] As Renn's piece of literary cubism is aborted and his *London* amounts to no more than a pile of scribbled notes, so Jameson renounced in weariness her plan "of perhaps five, or six, novels in which an attempt, necessarily incomplete, is made to depict the contemporary scene" (*ibid.*, Preface). »⁷⁹¹ Ainsi, Jameson évoque ce qu'elle considère comme son propre échec romanesque via la mention de l'échec poétique de David Renn, et, à travers lui, elle critique également le fait qu'écrire un roman pour répondre aux attentes du lectorat revient à écrire un slogan pour persuader un prospect d'acheter un produit : « [...] What is there to choose between playing on a woman's silliest emotion and to sell her a new soap, and gratifying them with a ridiculous story of life as she would like it to be ? Both times you're selling women the lie they want – the lie they want. [...] »⁷⁹² Il semble alors que cette comparaison illustre le phénomène d'« instrumentalisation du roman *middlebrow*

⁷⁸⁹ *Ibid.*, 15.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, 14-15.

⁷⁹¹ Chiara Briganti, « "Thou art full of Stirs, a tumultuous City" : Storm Jameson and London in the 1920s », *op. cit.*, 73.

⁷⁹² Margaret Storm Jameson, *Company Parade*, 1934, *The Mirror in Darkness* (1934-1936), (London : Virago Press, Ltd, 1985), 132.

réduit à une machine par le lecteur », avancé par Heather Fielding, à partir de l'idée de Q. D. Leavis dans *Fiction and the Reading Public* (1932), selon laquelle le lecteur de roman *middlebrow* appréhende ce roman comme un « distributeur » lui donnant à lire ce qu'il demande à lire (« Leavis's diagnosis of mechanical middlebrow reading – put a penny in a slot and a emotional effect pops out – »⁷⁹³), comme si le contenu du livre était un bien de consommation : « Modernist writers who saw the novel getting increasingly close to its readers and problematically merging with life often thought that readers were treating novels the way they were accustomed to treating machines. For example, in *Fiction and the Reading Public*, Leavis writes that middlebrow reading works according to the "penny-in-the-slot-machine principle." [...] To read this way, Leavis implies, is to handle the novel as a machine. »⁷⁹⁴ Ainsi, les romans mettant en scène des rédacteurs publicitaires dont le travail consiste à écrire des slogans vendeurs sont assimilés à un type d'auteur en particulier, celui du romancier dont les romans sont des best-sellers car ils sont écrits selon un « cahier des charges » satisfaisant les attentes du lectorat. Dans la trilogie *The Mirror in Darkness*, ce type d'écrivain est incarné par le personnage du romancier William Ridley, qui écrit des best-sellers « à la chaîne » et conformes aux attentes de son lectorat, or Hervey Russell réproouve ce manque d'originalité, si bien qu'elle compare péjorativement les romans de William Ridley à des saucisses : « She even thought that the time was past for such books, crammed like sausages with beliefs, irrelevant or fraudulent, of comfortable people. »⁷⁹⁵

Outre cette ambition mercantile commune à l'écrivain et au rédacteur publicitaire, il s'avère que, dans le corpus, des écrivains et des rédacteurs publicitaires partagent une « quête de la concision formelle », car des écrivains recherchent la concision formelle dans leurs écrits littéraires, au même titre que les rédacteurs publicitaires considèrent que la concision est la marque d'un slogan de qualité. Ce sont les personnages étant des écrivains qui travaillent ou ont travaillé comme rédacteurs publicitaires qui prêtent attention à l'importance de la concision dans l'écriture de slogans. Il s'agit notamment de la romancière Hervey Russell et du poète Gordon Comstock.

La concision est l'un des aspects du slogan publicitaire célébrés par Aldous Huxley et les partisans du concept dit « applied literature », comme l'indique Ronald T. Sion dans l'extrait suivant, dont le second paragraphe est une citation de l'essai « Marginalia » :

[Aldous Huxley] continues :

⁷⁹³ Heather Fielding, *Novel Theory and Technology in Modernist Britain* (Cambridge : Cambridge UP, 2018), 17.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, 17.

⁷⁹⁵ Jameson, *Love in Winter*, 253.

What infinite pains must be taken to fashion every phrase into a barbed hook that shall stick in the reader's mind and draw from its hiding-place within his pocket the reluctant coin ! One's style and ideas must be lucid and simple enough to be understood by all ; but, at the same time, they must not be vulgar. Elegance and an economical distinction are required ; but any trace of literariness in an advertisement is fatal to its success.⁷⁹⁶

Cette concision du slogan constitue même l'argument qui réussit à convaincre la romancière Hervey Russell, initialement opposée à l'usage de la littérature à des fins publicitaires, que l'écriture d'un slogan concis est un défi littéraire à la mesure d'un écrivain chevronné : « After all there is something in this copy-writing, she thought. To write with the extreme of precision and economy – that takes some doing. »⁷⁹⁷ L'idée de concision véhiculée ici par l'emploi du terme « economy » renvoie au lexique (« economical distinction ») déjà utilisé par Aldous Huxley dans « Marginalia » : « What infinite pains must be taken to fashion every phrase into a barbed hook that shall stick in the reader's mind and draw from its hiding-place within his pocket the reluctant coin ! [...] Elegance and an economical distinction are required ; ». La concision en tant qu'élément indispensable d'un slogan accrocheur est une thématique également développée dans le roman *Keep the Aspidistra Flying* (1936) de George Orwell, par l'intermédiaire du poète Gordon Comstock, qui travaille dans une librairie londonienne en 1934 après avoir été employé comme assistant d'un rédacteur publicitaire. Au chapitre 11, ce dernier juge qu'un slogan est de piètre qualité car il n'est pas assez concis. En effet, il voit dans la rue une affiche publicitaire où figure un slogan promouvant un extrait de viande de bœuf de la marque fictive Bovex, inspirée de marques réelles : « it might suggest Bovril, Oxo, Beefex, Exox, etc. »⁷⁹⁸ Ce slogan pourrait être considéré comme la quintessence du concept dit « applied literature », puisqu'il fait partie d'une série de slogans nommés « Bovex Ballads », ce titre attestant que les spécificités formelles de la ballade sont appliquées au slogan. Il a la forme d'un quatrain d'heptasyllabes aux rimes croisées et où presque chaque syllabe est accentuée pour être retenue facilement par le prospect, et pour créer un rythme énergique faisant écho aux vertus revigorantes de l'essence de viande de bœuf qu'il promet :

At the corner, on the Westminster Bridge Road, he paused a moment. There were some posters opposite, livid in the lamplight. A monstrous one, ten feet high at least advertised Bovex. The Bovex people had dropped Roland Butta and got on to a new track. They were running a series of four-line poems – Bovex Ballads, they were called. There was a picture of a horribly eupeptic, with grinning ham-pink faces, sitting at breakfast ; underneath, in blatant lettering :

Why should *you* be thin and white ?
And have that washed-out feeling ?

⁷⁹⁶ Sion, 38.

⁷⁹⁷ Jameson, *Company Parade*, 129-131.

⁷⁹⁸ Peter Davison, *George Orwell : A Literary Life* (Houndmills ; Basingstoke ; Hampshire ; London : Palgrave Macmillan, 1996), 58.

Just take hot Bovex every night –
Invigorating – healing !

Gordon gazed at the thing. He drank in its puling silliness. God, what trash ! 'Invigorating – healing !' The weak incompetence of it ! It hadn't even the vigorous badness of the slogans that really stick. Just soppy, lifeless drivel. It would have been almost pathetic in its feebleness if one hadn't reflected that all over London and all over every town in England that poster was plastered, rotting the minds of men.⁷⁹⁹

La réaction indignée de Gordon Comstock est ambiguë car, tandis qu'il perçoit ce slogan comme une forme dévoyée de la poésie, il est aussi conscient que la médiocrité d'un slogan est justement ce qui le rend efficace. En effet, son analyse du slogan (« It hadn't even the vigorous badness of the slogans that really stick. Just soppy, lifeless drivel. ») dénonce la faiblesse qualitative du dernier vers du slogan Bovex, qui ne reste pas à l'esprit du prospect du fait de son manque de rythme accrocheur. Un tel rythme s'obtient par la concision du slogan, dont chaque syllabe se doit d'être accentuée, et donc martelée, pour mieux être remémorée par le prospect, et ce au risque d'un manque de subtilité.

Outre le rédacteur publicitaire, la dactylographe et par extension la secrétaire littéraire, dont le travail consiste également à dactylographier, sont elles-aussi des employées de bureau qui sont rapprochées de la figure de l'écrivain, notamment car leur outil de travail, la machine à écrire, est le même que celui de l'écrivain.

3. L'auctorialité de la secrétaire littéraire et de la dactylographe

Dans les romans du corpus mettant en scène des écrivains fictifs employant des dactylographes et des secrétaires littéraires, étant des personnages secondaires, la figure de la secrétaire littéraire est souvent dépeinte comme étant indispensable pour l'écrivain qui l'emploie. Par exemple, dans le roman *High Rising* (1930) d'Angela Thirkell, la romancière Laura Morland surnomme Anne Todd son « bâton de vieillesse » (« So Miss Todd remained as Laura's secretary and what Laura called the prop of her declining years »⁸⁰⁰), ce qui indique que Laura Morland se repose sur l'aide de sa secrétaire littéraire Anne Todd pour mener à bien ses nombreux travaux d'écriture. Aussi, l'efficacité professionnelle de la secrétaire littéraire est telle que certaines des écrivaines qui les emploient les jugent plus compétentes qu'elles. Par exemple, dans le roman *Cards on the Table* (1936) d'Agatha Christie, la *mystery writer* Ariadne Oliver raconte qu'elle a renvoyé sa secrétaire littéraire au motif qu'elle avait des compétences

⁷⁹⁹ Orwell, *Keep the Aspidistra Flying*, 199.

⁸⁰⁰ Thirkell, *High Rising*, 18.

grammaticales supérieures aux siennes : « 'I did have a secretary, and I used it to try and dictate to her, but she was so competent that it used to depress me. I felt she knew so much more about English and grammar and full stops and semi-colons than I did, that it gave me a kind of inferiority complex. Then I tried having a thorough incompetent secretary, but, of course, that didn't answer very well, either.' »⁸⁰¹ Suite à ces renvois, Ariadne Oliver dactylographie désormais elle-même ses manuscrits.

A ces exemples suggérant la supériorité de la secrétaire littéraire sur la romancière, en termes de compétences relatives à la mise en forme des textes littéraires, s'ajoute le fait que des romans *middlebrow* du corpus s'inscrivent dans le prolongement des *techno-romances*, où la figure de la dactylographe s'approprie l'auctorialité de son employeur étant écrivain. Comme vu précédemment, ce renversement s'opère notamment dans le roman *High Rising* à travers le personnage de la secrétaire littéraire Una Grey, qui travaille pour l'auteur de biographies historiques George Knox. Comme l'indique Jennifer Poulos Nesbitt, Una Grey cherche d'abord à s'accaparer l'auctorialité de son employeur George Knox (« Miss Grey hopes to usurp George Knox's literary and social status by manipulating him into marrying her, [...]. [...] In addition, she manipulates Knox's emotions to inveigle her way into the Knox's social world [...], a world to which, as a secretary, she does not belong. Miss Grey also wishes to aggrandize herself through Knox's work, thus inverting the domestic role she wants to usurp. »⁸⁰²). Aussi, elle réussit surtout à s'approprier l'auctorialité de la romancière Laura Morland. Jennifer Poulos Nesbitt prête aux manœuvres d'usurpation d'Una Grey une finalité qui relève de l'ascension sociale, par l'acquisition du statut d'épouse et par l'appartenance au milieu littéraire. Or, il s'agit ici de démontrer qu'Una Grey est aussi une usurpatrice vis-à-vis de Laura Morland, dans le sens où le roman *High Rising* opère à travers le personnage d'Una Grey un retournement du rôle de la secrétaire littéraire, qui n'est plus ici le dernier maillon de la chaîne créatrice d'un roman (en recopiant à la machine à écrire le manuscrit de l'auteur qui l'emploie), mais son maillon initial (en inspirant à la romancière Laura Morland son nouveau roman) – alors que c'est d'ordinaire l'auteur, étant à l'origine du roman qu'il écrit, qui est considéré comme étant ce maillon initial.

Dans l'extrait du chapitre 3 (cité précédemment) où Laura Morland change avec difficulté le ruban encreur de sa machine à écrire, et se retrouve avec les doigts tachés d'encre,⁸⁰³ elle est assimilée simultanément aux deux secrétaires littéraires Anne Todd et Una Grey. D'une part, Laura Morland endosse le rôle de sa propre secrétaire littéraire Anne Todd en dactylographiant ses propres manuscrits ; d'autre part, quand Laura Morland se compare à un

⁸⁰¹ Christie, *Cards on the Table*, 148.

⁸⁰² Poulos Nesbitt, 87.

⁸⁰³ Thirkell, *High Rising*, 41-42.

suspect dans une affaire criminelle, à qui Scotland Yard aurait du mal à prélever les empreintes digitales (« a fresh black ribbon which [...] inked her so thoroughly that her fingerprints would have been entirely choked and valueless from Scotland Yard's point of view »⁸⁰⁴), cette plaisanterie préfigure le moment où Una Grey est incriminée par le tampon encreur dont elle a fait un usage criminel, puisqu'elle s'en est servie pour dater la lettre de menace dactylographiée et anonyme qu'elle a adressée à Laura Morland. Dans ce cas de figure, Laura Morland est assimilée à une secrétaire littéraire quand elle tape ses propres manuscrits à la machine à écrire, et, inversement, Una Grey est assimilée à un auteur quand elle est identifiée comme l'auteur de la lettre anonyme dactylographiée. Ce renversement repose sur le parallélisme, établi précédemment, entre les empreintes digitales illisibles, et donc « défectueuses » de Laura Morland, et la lettre dactylographiée par Una Grey, cette lettre étant comprise comme l'impression résultant de l'application d'un tampon dateur abîmé (« a bit broken »⁸⁰⁵ ; « damaged »⁸⁰⁶) symbolisant l'esprit « dérangé » d'Una Grey (« 'We always said her brain was wonky,' »⁸⁰⁷). A la fin du roman *High Rising*, Laura Morland élabore l'intrigue des prochaines aventures de son héroïne Madame Koska, en s'inspirant des événements qu'elle a vécus et qui ont été initiés par les actes malveillants d'Una Grey : « Laura had sketched out, for Anne Todd's approval, a scenario for a new novel in which a successful middle-aged dress designer (George Knox) was to fall prey to a vamp (Miss Grey), who by her wiles made him show her all his spring collection in advance, meaning to copy them cheaply and sell them as her own. But she was closely watched by the faithful secretary (Anne Todd), who found that the vamp was also a cocaine fiend, ». ⁸⁰⁸ Ainsi, par l'écriture de son nouveau roman perpétuant, par l'intermédiaire du personnage fictif de la trafiquante, l'« esprit dérangé » d'Una Grey, Laura Morland endosse à la fois son rôle de romancière, et le rôle de la secrétaire littéraire, car, en contribuant à la propagation de l'« esprit dérangé » d'Una Grey dans l'esprit de son lectorat, elle est semblable à une secrétaire littéraire dont la tâche consiste à assurer la reproductibilité du manuscrit produit par l'auteur qui l'emploie en le dactylographiant, et il s'avère que l'« auteur » en question ici est la secrétaire littéraire Una Grey, car son auctorialité découle de son premier statut d'auteur de la lettre anonyme, qui a initié les événements dont Laura Morland s'est inspirée pour son futur roman.

Puis, comme vu précédemment dans le roman *Crewe Train* (1926) de Rose Macaulay, Evelyn Gresham est un personnage secondaire non écrivain qui s'approprie l'auctorialité du

⁸⁰⁴ *Ibid.*, 42.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, 228.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, 237.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, 249.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, 258.

romancier Arnold Chapel, quand le roman *Lone Jane* d'Arnold Chapel écrit dans le style littéraire du « stream of consciousness » est assimilé à la romance *Paul and Barbara* qu'Evelyn Gresham a soi-disant « retranscrite » lors d'une transe médiumnique, de sorte qu'elle considère sa production littéraire comme une retranscription médiumnique, qui s'avère être la version augurale de la retranscription dactylographique qui incombe à la dactylographe qu'elle emploie pour dactylographier la romance qu'elle a écrite. Evelyn Gresham est donc assimilée à la dactylographe qu'elle emploie dans le cadre d'une production littéraire assimilée à une retranscription, de sorte que la dactylographe dispose d'autant d'auctorialité qu'elle ; ironiquement, Evelyn Gresham confère elle-même une forme d'auctorialité à sa dactylographe quand elle l'accuse d'être l'autrice de la faute de frappe qui figure dans le tapuscrit de la romance *Paul and Barbara* lu par Arnold Chapel (où il lit son prénom à la place du prénom Paul), alors qu'il s'agit d'une erreur commise par Evelyn Gresham elle-même dans son manuscrit, et que sa dactylographe a recopiée à la machine à écrire.

Aussi, l'auctorialité qu'Evelyn Gresham confère à sa dactylographe dans le roman *Crewe Train*, publié en 1926, s'inscrit dans le prolongement des intrigues des *techno-romances* mettant en scène des dactylographes, et contredit l'idée selon laquelle la figure de la dactylographe dans la littérature devient, dans la première moitié du XX^e siècle, une pâle rémanence des dactylographes s'arrogeant l'auctorialité de leurs employeurs écrivains, dans les *techno-romances* de la fin du XIX^e siècle. Dans son ouvrage *Working Girls : Fiction, Sexuality, and Modernity*, Katherine Mullin considère que, dans la section centrale (« The Fire Sermon ») du poème moderniste *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot, la dactylographe observée dans son appartement par le prophète Tirésias se caractérise par sa passivité, ce qui conduit Mullin à déceler chez cette dactylographe une perte de l'auctorialité dont les dactylographes des *techno-romances* disposaient : « I suggested that telegraphists and typists lost their metafictional potency as modernism became established. »⁸⁰⁹ De même, Michael North indique que la passivité de cette dactylographe est telle qu'elle est dépeinte de manière à être réduite à une « main automatique » : « The typist [...] is a worker named metonymically for the machine she tends, so merged with it, in fact, that she is called a "typist" even at home. [...] Eliot's woman is also a "type," identified with her type-writer so thoroughly she becomes it. She is a machine, acting as she does with "automatic hand." The typist is horrifying both because she is reduced by the conditions of labor to a mere part and because she is infinitely multiple. »⁸¹⁰ Or, le roman *Makeshift* (1928) de Dot Allan, ayant pour protagoniste Jacqueline Thayer, dactylographe et aspirante poétesse écossaise, contredit cette image de la dactylographe passive au point d'être

⁸⁰⁹ Mullin, 161.

⁸¹⁰ Michael North, *The Political Aesthetics of Yeats, Eliot, and Pound* (Cambridge : Cambridge UP, 2009), 98.

réduite à sa machine à écrire. Le roman repose en effet sur un maillage métaphorique jouant sur l'ambivalence de la machine à écrire, en particulier la touche du clavier de la machine à écrire, qui en anglais se dit « key », de sorte que la machine à écrire est dépeinte métaphoriquement comme la clé qui enferme la dactylographe qu'est Jacqueline Thayer au bureau, et qui libère la poétesse qu'elle aspire à devenir.

Le roman *Makeshift* (1928) de Dot Allan relate le départ de Jacqueline Thayer de Kirkton, en Écosse, pour travailler à Glasgow comme dactylographe dans une firme. Margery Palmer McCulloch souligne notamment l'évolution de Jacqueline Thayer en des termes rappelant le déplacement de la campagne à la ville du *clerk* dans le *clerical novel* : « its heroine comes from a humble rural background to work as a typist in the city ; initially an exciting venture but one which soon results in her realising that she is 'a cog in the wheel of commerce that whirs unceasingly from the granite steps of Maryhill to the many-storied buildings that cluster round the Clyde' [...]. »⁸¹¹ Son départ de Kirkton à 18 ans pour travailler comme dactylographe à Glasgow semble, de prime abord, faire de l'intrigue du roman *Makeshift* une transposition écossaise de la trame narrative du *clerical novel* édouardien où le *clerk* quitte la campagne pour la ville, et en particulier Londres, comme le souligne Nicola Bishop : « Geographically, the (fictional) clerk is London-centric ; ».⁸¹² Or, le roman *Makeshift* a pour particularité de se clore sur le départ de Jacqueline Thayer pour Londres, qui devient pour elle l'endroit où elle espère vivre exclusivement de sa plume de poétesse, si bien que son ambition poétique localisée à Londres pourrait constituer une allusion au fait que dans le folklore écossais, le Pont de Londres (antérieur au London Bridge actuel) était dépeint comme un lieu où chercher fortune (« Why should London Bridge be such a lodestone for dreamers and visionaries ? It was a wonder in its days, and indeed remains so. »⁸¹³).

Aussi, ce roman ne peut se résumer à sa filiation avec le *clerical novel*, car la profession de dactylographe exercée par Jacqueline Thayer a été spécifiquement traitée dans un autre genre littéraire populaire du XIX^e siècle, celui des *techno-romances*. Comme le souligne Katherine Mullin, les *techno-romances* ont pour particularité de mettre en scène des employées de bureau, parmi lesquelles figurent les dactylographes, qui finissent par s'arroger l'auctorialité de leurs employeurs, alors qu'elles sont à l'origine employées pour recopier passivement les productions littéraires de ceux qui les emploient : « several authors of popular telegraphist and typist fictions

⁸¹¹ Margery Palmer McCulloch, *Scottish Modernism and its Contexts, 1918-1959 : Literature, National Identity and Cultural Exchange* (Edinburgh : Edinburgh UP, 2009), 78.

⁸¹² Bishop, 101.

⁸¹³ Sophia Kingshill, Jennifer Westwood, *The Lore of Scotland : A Guide to Scottish Legends* (London : Random House Books, 2009), 181.

even imagined their heroines as assuming the privileges of authorship. »⁸¹⁴ Au chapitre 6, Jacqueline Thayer est un jour chargée de dactylographier le manuscrit de la nouvelle romance écrite par le romancier à succès R. F. Torrance, ce qui la positionne ainsi comme une héritière des dactylographes de *techno-romances* qui travaillent pour le compte d'un écrivain, et finissent par s'arroger son auctorialité. Katherine Mullin compte parmi elles la dactylographe londonienne Juliet Appleton, héroïne de la *techno-romance* de Grant Allen intitulée *The Type-Writer Girl* (1897).⁸¹⁵ De même, quand Andrew McCann mentionne ce personnage, il qualifie le moment où elle est chargée de dactylographier de la poésie comme un événement charnière de l'intrigue (« The crucial turning point in Grant Allen's pseudonymously published novel *The Type-Writer Girl* (1897) – the moment at which Juliet Appleton gets to type-out the poetry of her employer, »)⁸¹⁶. Néanmoins, les dactylographes de *techno-romances* comme Juliet Appleton sont dépeintes comme si elles dépossédaient leur employeur de son auctorialité, alors que dans le cas de Jacqueline Thayer, cette dernière accède à l'auctorialité grâce à l'aide de l'écrivain R. F. Torrance, qui a un rôle de mentor vis-à-vis d'elle, car il relie ses poèmes, l'encourage à soumettre l'un d'eux pour publication, et lui ouvre les portes de sa coterie littéraire.

Aussi, la filiation du roman *Makeshift* avec le genre des *techno-romances* se double d'une appartenance au genre du *Künstlerroman* (l'artiste en question dans ce roman étant l'écrivain). Le roman *Makeshift* constitue le contre-exemple des trois « *Künstlerromane* inversés » analysés précédemment, *All the Conspirators*, *Poet's Pub* et *Keep the Aspidistra Flying*. Certes, la dactylographe et aspirante poétesse Jacqueline Thayer partage avec les trois personnages précédents la volonté de démissionner de son emploi de bureau pour se consacrer à l'écriture, d'autant qu'elle rêve de démissionner avant même son premier jour de travail, mais elle n'expérimente pas la « trajectoire descendante » de Philip Lindsay, Saturday Keith et Gordon Comstock. En effet, elle n'abandonne pas son ambition littéraire à la fin du roman, mais décide au contraire de s'y consacrer. Alors que Philip Lindsay, Saturday Keith et Gordon Comstock ont déjà démissionné de leur emploi de bureau londonien au début des romans où ils figurent, le roman *Makeshift* relate d'abord l'embauche de Jacqueline Thayer en tant que dactylographe dans une firme à Glasgow, puis relate sa désillusion vis-à-vis de cet emploi, qui se solde par sa volonté de démissionner. Dès la veille de son premier jour de travail, elle imagine qu'elle donne sa démission à son employeur pour se consacrer à la poésie, et dans cette vision son employeur Mr MacClusky reconnaît de lui-même qu'elle a raison de refuser de gâcher son génie poétique en travaillant comme dactylographe dans un endroit aussi oppressif et étiqué que sa firme MacClusky & Co, comparée à une cage : « Then she had visions of herself on

⁸¹⁴ Mullin, 42-43.

⁸¹⁵ *Ibid.*, 51.

⁸¹⁶ McCann, 12.

some other morning not too far distant haughtily informing the head of the firm, an imposing old gentleman with a massive watch chain girdling his massive person, [...], that she was shaking off her feet the dust of MacCluskys' for ever. And the imposing gentleman would sigh and shake his head. 'Aye, aye,' he would say in the lugubrious accents befitting the occasion, 'genius cannot be caged.' »⁸¹⁷ Cette vision relève du topos du génie poétique opprimé, auquel s'identifiaient également Philip Lindsay, Saturday Keith et Gordon Comstock lorsqu'ils exerçaient leur emploi de bureau londonien. En effet, Saturday Keith se sentait lui-aussi comme mis en cage à la *City*, où il avait l'impression de tourner en rond comme une souris dans sa roue (« his two years in the City had seemed like two years among white mice in a revolving cage »⁸¹⁸), ce qui fait écho au fait que Jacqueline Thayer se perçoit comme un rouage de la firme où elle travaille comme dactylographe : « its heroine comes from a humble rural background to work as a typist in the city ; initially an exciting venture but one which soon results in her realising that she is 'a cog in the wheel of commerce that whirs unceasingly from the granite steps of Maryhill to the many-storied buildings that cluster round the Clyde' [...]. »⁸¹⁹

Alors que Jacqueline Thayer travaille comme dactylographe depuis près d'un an, elle est un jour chargée de dactylographier le manuscrit de la nouvelle romance écrite par l'écrivain à succès R. F. Torrance, ce qui lui permet de le rencontrer, après quoi il devient son mentor dans la sphère littéraire en acceptant de lire les poèmes qu'elle a écrits. Il l'encourage notamment à faire publier son poème à charge contre la firme MacClusky & Co, intitulé « The Grind House », dont les vers ne sont pas cités, mais dont le titre correspond au surnom péjoratif que Jacqueline Thayer donne à son lieu de travail, qu'elle compare à un moulin à meules (« grinding mill ») broyant l'individualité de ses employés à force de leur faire dactylographier les mots des autres. Jacqueline Thayer a en effet l'impression que son emploi de dactylographe l'empêche de s'exprimer, tandis que la poésie est le seul exutoire qui le lui permet : « For weeks the Grind House exhausted all her energies, then gradually the impulse to express herself in other terms than those dictated by Messrs MacClusky & Co. reasserted itself. She set to work upon a narrative poem which she called ambitiously her white saga, a drama in verse of modern pioneering, a picture as she conceived it of the desperate battle waged by man in the remoteness of the wild. »⁸²⁰ La dimension oppressive de la firme MacClusky & Co déteint sur ses employés, car Jacqueline Thayer assimile Miss Price et Nessie Carruthers, deux de ses collègues dactylographes, aux figures de la sorcellerie que sont la sorcière maléfique et son

⁸¹⁷ Allan, *Makeshift*, 41.

⁸¹⁸ Linklater, *Poet's Pub*, 3.

⁸¹⁹ McCulloch, 78.

⁸²⁰ Dot Allan, *Makeshift, op. cit.*, 94.

auxiliaire, le crapaud. En effet, Jacqueline Thayer assimile Miss Price à une sorcière car elle lui adresse des présages funestes aux chapitres 16 et 21, et elle décrit l'apparence physique de Nessie Carruthers en des termes rappelant l'anatomie trapue du crapaud, au chapitre 5 : « Miss Carruthers smiled, displaying a row of tiny uneven teeth, and instantly Jacqueline conceived a liking for her funny, stubby features, her short, squat figure. 'S'quite easy, re'ly,' she said. 'Copying only. You don't need brains for this job. You'll be used to the single keyboard ?' ».⁸²¹ Il s'agit par ce moyen de mettre sur un même plan le pouvoir oppressif de la firme, qui muselle la parole individuelle de la dactylographe réduite au recopiage passif inhérent à sa profession (« 'Copying only. You don't need brains for this job. You'll be used to the single keyboard ?' »), et l'emprisonnement auquel procède une sorcière qui lance une malédiction, la malédiction étant une forme de piège tendu par les paroles malfaisantes proférées par la sorcière. Sachant que, au chapitre 31, la fin de l'expression « The castle soared above them, a star-pointed ethereal structure builded not of stone but of that substance of which dreams are made »⁸²² semble constituer une allusion intertextuelle à la réplique de Prospero « We are such stuff/ As dreams are made on, and our little life/ Is rounded with a sleep. »⁸²³, tirée à la pièce *The Tempest* de William Shakespeare (acte 4, scène 1, v. 156-161), il semblerait que le binôme formé par Miss Price (la sorcière) et Nessie Carruthers (le crapaud) constitue une déclinaison du duo formé par la sorcière Sycorax et son fils Caliban dans la pièce *The Tempest*, notamment quand Caliban maudit Prospero en ces termes : « All the charms/ Of Sycorax, toads, beetles, bats light on you ! »⁸²⁴ (acte 1, scène 2, v. 339-340), où les crapauds sont les équivalents des maléfices (« charms ») proférés oralement, soit les « creaturely charms » mentionnés par James Seth : « In *The Tempest*, there is only one explicit reference to toads, wherein Caliban makes a list of witches' creaturely charms. [...] He curses Prospero and wishes that he would have Sycorax's powers to plague the magician with toads : [...] Caliban calls forth "all the charms" of Sycorax, specifically "toads, beetles, [and] bats." The toad is first in this list likely because it was one of the most characteristic of the witch's familiars. »⁸²⁵ Cette image, selon laquelle les paroles malfaisantes sont matérialisées sous la forme de crapauds sortant de la bouche de ceux qui jettent une malédiction, s'applique ainsi à l'extrait suivant du chapitre 16 du roman *Makeshift*, où les présages funestes que Miss Price adresse à Jacqueline Thayer sont matérialisés sous la forme de crapauds encerclant la victime de la malédiction, leur disposition en cercle étant elle-même une matérialisation de la malédiction en tant que piège auquel la personne maudite, en

⁸²¹ *Ibid.*, 42.

⁸²² *Ibid.*, 178.

⁸²³ William Shakespeare, *The Tempest*, (Oxford : Oxford UP, 2008), 181.

⁸²⁴ *Ibid.*, 120.

⁸²⁵ James Seth, « Strange Fish : Caliban's Sea-changes and the Problems of Classification », *The Metaphor of the Monster : Interdisciplinary Approaches to Understanding the Monstrous Other in Literature* (New York ; London : Bloomsbury Academic, 2020), 92.

l'occurrence ici Jacqueline Thayer, ne peut échapper : « There were times when Miss Price resembled a malevolent old witch with her predatory features, her rheumy eyes, her faint, rather foul smell. At such times the words that fell from her lips were like toads from which you shrank in terror lest they entrap you in a loathsome circle you could not escape. »⁸²⁶ La ressemblance physique de Nessie Carruthers avec un crapaud, au moment où elle expose à Jacqueline Thayer la dimension passive du recopiage dactylographique, établit ainsi un lien entre les malédictions en tant que « cercles de crapauds » lancés par Miss Price la « dactylographe-sorcière » pour enfermer Jacqueline Thayer, et la passivité de l'emploi de dactylographe qui va rendre cette dernière « prisonnière des mots d'autrui ».

Or, l'image de la « cage » professionnelle a pour antithèse celle de la poésie en tant que « pont » servant d'exutoire, le pont étant par définition une infrastructure permettant d'enjamber un obstacle. En effet, Jacqueline Thayer considère ses poèmes comme des ponts évanescents en fil de la Vierge (« the gossamer bridges of fancy which she, in turn, essayed to build »⁸²⁷), comme elle l'explique à George Buchanan (un ami de son père), dont la profession implique au contraire de construire de véritables ponts : « And George Buchanan told her of the bridges he had helped to build, and Jacqueline told him of the gossamer bridges of fancy which she, in her turn, essayed to build. [...] 'Po'try,' he said. 'There's nothing like it, but it's mighty hard to do. We engineers deal in bricks and steel girders. You po'try writers have no material to hand... [...] »⁸²⁸. Ainsi, Jacqueline Thayer s'accroche à la poésie pour fuir le réel, non seulement en écrivant des poèmes à charge contre son emploi de dactylographe, mais aussi en ayant des visions poétiques du réel, qui lui permettent de le transfigurer et de le réenchanter.

CHAPITRE 3. *L'ARS POETICA DOMESTIQUE*

1. Le manuel d'écriture littéraire

Les romans *middlebrow* du corpus primaire datent d'une époque qui est marquée par la publication de manuels d'écriture littéraire à destination des aspirants écrivains autodidactes. Les années 1920 et 1930 font en effet partie de la période qu'Anneleen Masschelein nomme « l'âge d'or » des publications dispensant des conseils d'écriture littéraire (« the golden age of the literary advice industry from the 1880s until the 1930s »⁸²⁹). L'existence de tels manuels

⁸²⁶ Allan, *Makeshift*, 100-101.

⁸²⁷ *Ibid.*, 32.

⁸²⁸ *Ibid.*, 32.

⁸²⁹ Anneleen Masschelein, « Introduction : Literary Advice from Quill to Keyboard », *Writing Manuals for the Masses : The Rise of the Literary Advice Industry from Quill to Keyboard* (Cham, Switzerland : Palgrave Macmillan, 2021), 8.

transparaît dans certains romans *middlebrow* en particulier, qui assimilent ces manuels d'écriture littéraire à des manuels domestiques (de type « how-to book »). De la sorte, un personnage qui n'est pas écrivain, mais qui suit les instructions d'un « how-to book » domestique, est assimilé à un écrivain.

Le manuel pour apprendre l'écriture littéraire revêt différentes formes. D'une part, il y a les ouvrages théoriques sur le roman publiés dans les années 1920 : « But if it was an age in which the ambassadors of literary culture were becoming more self-conscious about their activities, then it was also one in which they became more self-conscious about the business of writing itself. The years during and after the Great War brought a shoal of what, for all their varying levels of theoretical intensity and intellectual engagement, would now be described as 'how-to' books, operators' manuals for the aspiring student of literature : Sir Arthur Quiller-Couch's *On the Art of Writing* (1916), Percy Lubbock's *The Craft of Fiction* (1921), Edwin Muir's *The Structure of the Novel* and E. M. Forster's *Aspects of the Novel* (both 1927). »⁸³⁰ D'autre part, des conseils d'écriture littéraire sont dispensés dans les magazines littéraires *middlebrow* comme *John O'London's Weekly* : « The literary advice industry came into being together with the proliferation of magazines that began in the late 1880s, the market those magazines provided helped sustain the aspirant writers' movement fostered by the advice business, and the literary values of the aspirants' movement were buttressed by those magazines and other agencies of middlebrow culture. One custodian of those values was *John o'London's Weekly*, which ceased publication in 1954. »⁸³¹ Le magazine littéraire *middlebrow* *John O'London's Weekly* publie notamment en 1927 la série « The Making of a Novelist » d'Ernest Raymond, qui dispense des conseils d'écriture littéraire au lecteur étant un aspirant écrivain : « *John O'London's* could even mentor writers and downplay commercial motivations simultaneously, as in 'The Making of a Novelist', a 1927 series 'designed to help those beginners in fiction who so frequently apply to *John O'London's Weekly* for advice and help'. »⁸³² Ce magazine littéraire est notamment cité dans les romans *Crome Yellow* (1921) d'Aldous Huxley, et *Twenty Thousand Streets Under the Sky* (1935) de Patrick Hamilton, dans des extraits relatifs à l'ambition littéraire d'aspirants écrivains, à savoir le jeune poète Denis Stone dans *Crome Yellow*, et Bob, un barman âgé de 26 ans travaillant dans un pub londonien, dans *Twenty Thousand Streets Under the Sky*. Denis Stone prend de haut les conseils littéraires que l'écrivain à succès Mr Barbecue-Smith veut lui prodiguer, en les comparant à ceux publiés dans le magazine *John O'London's Weekly* : « 'You want to make your living by writing, you're young,

⁸³⁰ Taylor, 27.

⁸³¹ Christopher Hilliard, *To Exercise Our Talents : The Democratization of Writing in Britain* (Cambridge, Massachusetts ; London, England : Harvard UP, 2006), 276.

⁸³² Patrick Collier, *Modern Print Artefacts : Textual Materiality and Literary Value in British Print Culture, 1890-1930s* (Edinburgh : Edinburgh UP, 2016), 108.

you're inexperienced. Let me give you a little sound advice.' What was the fellow going to do ? Denis wondered : give me an introduction to the editor of *John o' London's Weekly*, or tell him where he could sell a light middle for seven guineas ? »⁸³³; dans le roman de Patrick Hamilton, ce magazine est décrit comme l'outil dont se sert Bob pour apprendre à devenir écrivain en autodidacte : « But with *John O' London's Weekly* he fell a victim, in some measure, to popularized great literature. He even began to read tabulated outlines of it and to acquire what may be called the Great-Short-Story-Of-The-World mentality. [...] And then he began to write short stories, and to send them in to magazines, and to have them sent back. And then he gave up doing that, and took to dreaming again – dreaming about a great novel that he would one day write. »⁸³⁴ Des conseils d'écriture littéraire figurent également dans le magazine littéraire *Time and Tide*, qui organisait des compétitions littéraires auxquelles son lectorat était invité à participer. Catherine Clay explique que la dimension didactique de ce magazine littéraire a notamment été mise en scène par E. M. Delafield dans le journal intime fictionnel *The Diary of a Provincial Lady*, par le biais du personnage de la diariste participant à ces compétitions littéraires : « In particular, Delafield's fictional diary resists a modernist discourse of creative genius as belonging to a natural elite, and participated – with *Time and Tide* – in what Christopher Hilliard (2006) has described as 'the democratisation of writing' in Britain between the wars. [...] *Time and Tide's* weekly competitions were one important way in which the periodical involved its readers as writers. Inviting readers to write on a given topic, usually in the form of a short story, prose piece or verse, these competitions actively encouraged women to extend their talents beyond the domestic sphere, and performed a pedagogical role through the competition page's editor who educated the reader in, for example, the intricacies of such verse forms as the triolet and commented on the merits and limitations of entries received. In Delafield's 'Diary' the Provincial Lady frequently goes in for, and often wins, *Time and Tide's* competitions ; ».⁸³⁵

2. *L'ars poetica domestique dans les romans Poet's Pub (Eric Linklater, 1929) et Devoted Ladies (Molly Keane, 1934)*

Les deux romans *middlebrow Poet's Pub* d'Eric Linklater et *Devoted Ladies* de Molly Keane proposent une version domestique de ces manuels d'écriture littéraire, sous la forme d'une recette de cuisine (dans le roman *Poet's Pub*), et d'un livre de jardinage (dans le roman *Devoted Ladies*). Ils détournent des passages de manuels domestiques réels pour leur donner

⁸³³ Huxley, *Crome Yellow*, 31.

⁸³⁴ Hamilton, *Twenty Thousand Streets Under the Sky*, 47.

⁸³⁵ Clay, 189.

une dimension métalittéraire, de sorte qu'ils ont implicitement la même fonction que les pages consacrées aux conseils d'écriture, publiées dans le magazine littéraire *middlebrow John O'London's Weekly*. Les manuels domestiques réels traités comme des *ars poetica* domestiques sont, premièrement, le traité domestique *Country Contentments, or The English Huswife* (1615) de Gervase Markham (dans le roman *Poet's Pub*), et deuxièmement l'ouvrage *Down the Garden Path* (1932) de Beverley Nichols, appartenant au genre du « garden writing » (dans le roman *Devoted Ladies*).

Dans ces romans, l'activité d'écriture est dépeinte comme une forme de « domestication » de la Nature menée par l'écrivain. Cette vision est justifiée par le fait que l'*ars poetica* littéraire, compris comme un ensemble de règles à appliquer pour obtenir une production littéraire, est transposé sous différentes formes de traités domestiques servant à la domestication de la Nature, de sorte que montrer l'écrivain fictif se livrant à ces activités domestiques revient métaphoriquement à le figurer en train d'écrire. Le livre de recettes et le livre de jardinage sont ainsi dépeints comme une forme d'« *ars poetica* domestique », dans le sens où les écrivains fictifs qui les consultent et appliquent leurs instructions dans le cadre de la vie domestique sont en réalité dépeints en train de produire de la littérature. En consultant un livre de recettes, le poète Saturday Keith, protagoniste principal du roman *Poet's Pub* d'Eric Linklater, produit ainsi de la poésie ; le romancier et dramaturge Sylvester Browne, protagoniste principal le roman *Devoted Ladies* de Molly Keane, conçoit quant à lui l'écriture d'un roman comme la mise en œuvre d'un plan scrupuleusement préétabli, la nécessité d'une trame romanesque faisant écho à la nécessité de tracer un parterre pour pouvoir aménager correctement un jardin harmonieux (en l'occurrence, un jardin de rocaille). Dès lors, il s'agit de montrer comment ces deux romans parviennent à transformer des activités domestiques en des activités d'écriture.

Le roman *Poet's Pub* retrace l'évolution du poète écossais Saturday Keith, car le premier chapitre le dépeint au moment où il a quitté son emploi londonien à la *City*, puis relate le moment où il accepte de devenir le gérant d'un pub appelé « The Downy Pelican », situé dans le village fictif de Downish, dans la campagne anglaise (dans ce qui semble être l'Oxfordshire). Il continue à écrire de la poésie parallèlement à son activité de gérant de pub, mais il s'avère que ses activités de gérant de pub présentent des similitudes avec son activité de poète, notamment lorsqu'il organise pour ses clients un banquet pour commémorer la venue au pub de la reine Elizabeth I, accompagnée de son favori Robert Dudley, comte de Leicester. Sa contribution à l'organisation de ce banquet se résume à en établir le menu, si bien qu'il consulte un manuel domestique datant de la Renaissance pour y trouver des recettes de plats authentiques datant de l'époque élisabéthaine. Le menu qu'il a composé, cité au chapitre 12 relatant le

déroulement du banquet, est le suivant :

Salad
Kickshawses
Stewed Pike
Roast Sucking-pig
Olive Pie
Roast Capons
Marrowbone Pie⁸³⁶

La recette du dernier plat cité dans le menu (« Marrowbone Pie ») est retranscrite dans un extrait du chapitre 7 racontant que Saturday Keith consulte un livre ancien aux pages jaunies pour composer son menu élisabéthain. Le titre et l'auteur de cet ouvrage ne sont pas indiqués, de sorte qu'une partie de la recette est citée sans préambule dans le second paragraphe de l'extrait cité ci-dessous, si bien qu'elle se fond dans le corps du texte du roman *Poet's Pub*. Seul le lexique daté qui est employé suggère au lecteur qu'il s'agit d'une citation du mystérieux ouvrage ancien consulté par Saturday Keith :

Saturday shut the door of his sitting-room, took a book from his shelves, and began to read. It was not a poetry-book.

"To bake the best marrow-bone pie, after you have mixt the crusts of the best sort of pastes, and raised the coffin in such manner as you please," he read. He went deeper into it and found "a layer of candied Eringo-root mixt very thicke with the slices of dates," which was covered with "marrow, currants, great raisins, sugar, cynamon, and dates, with a few damaske prunes." Into that coffin – a dozen other things were richly buried there – white wine, rose-water and cinnamon must be poured" as long as it will receive it."

"That might do," said Saturday thoughtfully, and slowly turned the yellowish pages, considering in their turn an oyster-pie, sauce for a green goose, carbonadoes, a warden pie, a Florentine, Ipocras, Jumbals, Leach Lumbard, marchpane, suckets and kickshawses.

He took a sheet of paper and began to sketch out a menu.⁸³⁷

Il s'avère que les bribes de recette qui figurent dans ce second paragraphe sont des citations exactes de la recette de la tourte à la moelle inscrite dans le traité domestique *Countrey Contentments, or The English Huswife* de l'écrivain anglais Gervase Markham (vers 1568-1837), initialement publié en 1615. Dans cet ouvrage rassemblant principalement des recettes de cuisine, la recette de la tourte à la moelle est inscrite sous l'entrée « To make a marrow bone pie. », ⁸³⁸ qui figure dans le livre I « Of Cookery », au chapitre II intitulé : « Of the outward and active knowledge of the housewife : and first of all her skill in cookery ; as sallats of all sorts,

⁸³⁶ Linklater, *Poet's Pub*, 103.

⁸³⁷ *Ibid.*, 48.

⁸³⁸ Gervase Markham, *The English Houswife : Containing the inward and outward virtues which ought to be in a complete woman ; as her skill in physic, cookery, banqueting-stuff, distillation, perfumes, wool, hemp, flax, dairies, brewing, baking, and all other things belonging to a household*, 1615, (London ; Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2003), 100.

with flesh, fish, sauces, pastry, banqueting stuff, and ordering of great feasts ». ⁸³⁹

Ce traité domestique de Gervase Markham appartient au genre littéraire des « how-to books » ⁸⁴⁰ (ou « technical books ») ⁸⁴¹ de la Renaissance écrits à l'intention des épouses pour leur indiquer comment tenir leur foyer, et il s'agit également de l'un des « how-to books » les plus célèbres, comme l'indique Elizabeth Tebeaux : « These little books, many cheaply printed and designed to be easily carried in the saddle bags or pockets, explain to their readers how to perform tasks in farming, gardening, beekeeping, household management, estate management, home medicine, navigation and military science – to name a few of the common topics. However, within this array of how-to books that describe methods for performing common tasks in everyday English Renaissance life, I found how-to books written specifically for women – books on growing and harvesting silkworms, gardening, cooking, household medicine, household management, and care of farm animals. The four most popular books on gardening, farming, and estate management contained sections for both men and women [...]. These were Thomas Tusser's *Five Hundred Points of Good Husbandry* (1580 ; 21 editions) ; Gervase Markham's *Countray Contentments* (1615 ; 10 editions) ; John Fitzherbert's *Booke of Husbandrie* (1598 ; 11 editions) ; and William Lawson's *A New Orchard and Garden* (1618 ; 5 editions). » ⁸⁴²

Pour composer son menu, Saturday Keith consulte donc les recettes de cuisine que renferme un traité domestique de la Renaissance destiné aux épouses. Or, il considère son menu comme s'il s'agissait d'un sonnet, voire d'un chef d'œuvre poétique, comme l'indique l'expression suivante : « Saturday, then, struggled to compose a menu that would honour "The Pelican" and please his guests. He worked on it as if it had been a sonnet, polishing, cutting, dove-tailing, striving for significance in every line.... » ⁸⁴³ Il compose donc un menu comme il composerait un poème, sauf qu'il ne s'offusque pas de consulter un traité domestique pour composer un menu, alors qu'il est contre l'idée de consulter un *ars poetica* pour écrire un poème.

Dès lors, puisqu'il considère son menu comme l'équivalent d'un sonnet, on peut en déduire qu'il consulte les recettes inscrites dans le traité domestique de Gervase Markham pour écrire son menu qui, par truchement, est à appréhender comme un « sonnet gastronomique ». En effet, Saturday Keith exprime au début du roman son désir d'écrire un poème épique ayant pour sujet principal la nourriture : « He had thought, more than once, of writing a Gargantuan

⁸³⁹ *Ibid.*, 60.

⁸⁴⁰ Elizabeth Tebeaux, « The Emergence of Women Technical Writers in the 17th Century : Changing Voices Within a Changing Milieu », *Three Keys to the Past : The History of Technical Communication* (Stamford, Connecticut : Ablex Publishing Corporation, 1999), 105-106.

⁸⁴¹ *Ibid.*, 105-106.

⁸⁴² *Ibid.*, 106.

⁸⁴³ Linklater, *Poet's Pub*, 50.

epic of food », ⁸⁴⁴ et sa tâche qui consiste à composer le menu élisabéthain semble être la concrétisation de son ambition poétique épique. De prime abord, il peut sembler inexacte de considérer le menu élisabéthain comme un poème épique au sens propre, car, par définition, un poème épique est un long poème comportant un grand nombre de vers, alors qu'un menu est succinct. Or, le menu élisabéthain est bien épique au sens figuré, dans le sens où il reflète le contenu d'un repas gargantuesque composé de sept plats, que les convives du banquet ont par ailleurs beaucoup de mal à digérer du fait des multiples ingrédients qui composent ces plats ; c'est notamment le cas de l'une des clientes du pub, Angela Scrabster, qui est réveillée durant la nuit suivant le banquet par une sévère indigestion, et qui maudit le menu indigeste de Saturday Keith : « "Oh, damn his marrow pie and his kickshawses," she groaned in her agony. » ⁸⁴⁵

En d'autres termes, quand Saturday Keith compose son menu élisabéthain, il écrit un « sonnet gastronomique » en utilisant le traité domestique (« how-to book ») de Gervase Markham comme s'il s'agissait d'un « *ars poetica* domestique ». Saturday Keith fait donc une nouvelle fois preuve d'un talent inné pour le Bathos, sachant que Martin Scriblerus fournit dans son *ars poetica Peri Bathous* une recette de cuisine permettant d'écrire un poème épique, au chapitre 15 intitulé « *A receipt to make an epic poem.* » ⁸⁴⁶ Margaret Anne Doody explique que ce chapitre est une réécriture d'un essai dont elle parle en ces termes :

In 1713 [Alexander Pope] wrote an essay for the *Guardian*, "A Receipt to make an *Epick* Poem." The essay's motto ("Docebo/Unde parentur opes, quid alat, formetque Poetam") puts the *Ars Poetica* to strange use and supplies a meaning Horace did not intend. Pope pretends to think that poets can be usefully instructed by flat recipes :

It is no small Pleasure to me, who am zealous in the Interests of Learning, to think I may have the Honour of leading the Town into a very new and uncommon Road of Criticism. As that kind of literature is at present carried on, it consists only in a knowledge of Mechanick Rules, which contribute to the Structure of different sorts of Poetry, as the Receipts of Good Housewives do to the making Puddings of Flower, Oranges, Plumbs, or any other Ingredients. It would, methinks, make these my Instructions more easily intelligible... if I discoursed of these Matters in the Stile in which Ladies Learned in *Æconomicks* dictate to their Pupils for the Improvement of the Kitchin and Larder. (*Guardian*, No .78, 10 June 1713)

This ventriloquized author of a literary-cookery book [...] then offers instructions as to steps and ingredients : [...]. ⁸⁴⁷

Dans cet essai, Alexander Pope dépeint le poète aspirant au Bathos, et souhaitant écrire un poème épique, sous les traits de l'épouse et femme au foyer de la Renaissance à qui sont destinés

⁸⁴⁴ *Ibid.*, 10.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, 115.

⁸⁴⁶ Alexander Pope, *The Art of Sinking in Poetry*, 1727, (Richmond, Surrey : Alma Classics, 2017), 81.

⁸⁴⁷ Margaret Anne Doody, *The Daring Muse : Augustan Poetry Reconsidered* (Cambridge : Cambridge UP, 1985), 65-66.

les traités domestiques (« how-to books ») appartenant au genre dit « *technical writing* » : « As that kind of literature is at present carried on, it consists only in a knowledge of Mechanick Rules, which contribute to the Structure of different sorts of Poetry, as the Receipts of Good Housewives do to the making Puddings of Flower, Oranges, Plumbs, or any other Ingredients. »⁸⁴⁸ Dès lors, Saturday Keith peut donc être considéré comme un poète du Bathos car, pour composer son menu, et ainsi concrétiser son ambition d'écrire un poème épique ayant pour sujet la nourriture, il se comporte comme une épouse de la Renaissance consultant les recettes de cuisine du traité domestique *Country Contentments, or The English Huswife* de Gervase Markham.

A travers le personnage de l'écrivain Sylvester Browne, le roman *Devoted Ladies* de Molly Keane exprime l'idée que l'écriture de mauvaise qualité résulte du non-respect d'un plan préétabli ; l'écrivain fictif Sylvester Browne et l'écrivain anglais réel Beverley Nichols (1898-1983) sont mis en parallèle, le fondement de ce rapprochement résidant dans leur opinion commune consistant à considérer l'écriture comme une forme de domestication de la Nature, comparable à la pratique du jardinage.

Cette opinion partagée s'exprime dans un extrait du chapitre 3 du roman *Devoted Ladies* faisant une référence intertextuelle implicite à l'ouvrage *Down the Garden Path* (1932) de Beverley Nichols. Cet ouvrage appartient au genre dit « garden writing », si bien qu'il ne s'agit pas d'un manuel de jardinage, mais d'un ouvrage où Beverley Nichols consigne, dans une narration à la première personne du singulier, ses impressions, ses succès et ses déconvenues, alors qu'il s'attelle à l'aménagement du jardin de son cottage à Glatton, dans le Huntingdonshire. Cette référence intertextuelle est notamment décelable grâce à une autre référence à Beverley Nichols au chapitre 6, dont le nom est cette fois explicitement cité dans un extrait faisant brièvement allusion à ses interventions radiophoniques.⁸⁴⁹ Cette référence intertextuelle était probablement facilement identifiable pour le lectorat du roman *Devoted Ladies* lors de sa publication, en 1934, car l'ouvrage *Down the Garden Path* fut un best-seller après sa publication en 1932.

L'extrait du chapitre 3 du roman *Devoted Ladies* empreinte l'image, présente dans le passage du livre *Down the Garden Path* intitulé « From a disaster building a rock garden – », d'un jardin de rocaille si raté qu'il est comparé à un dessert anglais appelé « trifle » (« une bagatelle » en français), désignant une superposition informe de génoise imbibée, de fruits en

⁸⁴⁸ *Ibid.*, 65.

⁸⁴⁹ Keane, *Devoted Ladies*, 184 : « 'Oh, I always think Wanda is such a Brave Poor Thing !' 'No doubt you do. Especially after you've been listening to Beverley Nichols on the wireless.' »

gelée et de crèmes dans une coupelle. D'une part, Beverley Nichols évoque avec autodérision son propre échec à créer un jardin de rocaille à Glatton, en comparant sa création à un « trifle » piqueté d'amandes à la fin de l'extrait suivant :

IT SEEMS ALMOST incredible that I could have been such a fatuous and ignorant optimist as to imagine that this was the way to make a rock-garden – without any plan, without even an adequate preparation of the soil. ... It reminded me of those puddings made of sponge-cake and custard, which are studded with almonds until they look like some dreadful beast thrown up from the depths of the sea. (DTGP, 111-112)⁸⁵⁰

D'autre part, l'extrait du chapitre 3 du roman *Devoted Ladies* reprend cette même image, car le jardin de rocaille raté réalisé par la cousine de Sylvester Browne, Piggy Browne, aux abords de sa maison à Kilque, est lui-aussi assimilé à un « trifle » informe piqueté d'amandes : « Beneath the spreading shade of one of the weeping willow trees Piggy had in a sudden burst of horticultural enthusiasm erected a dreary cairn of stones. She had heaped a steep cone of earth round the stem of the tree and stuck stones into this after the manner of one who sticks almonds in a trifle. [...] Except that the stones were not whitewashed it was much the sort of crime that a lonely policeman with a taste for gardening might have perpetrated in his leisure moments. »⁸⁵¹ Cette description du jardin de rocaille raté de Piggy Browne est ainsi une parodie d'*ekphrasis*, car le sujet décrit avec précision est loin d'être une œuvre d'art. Dans les deux textes, l'échec jardinier est véhiculé par une image culinaire dont on souligne la dimension informe, qui est imputée à l'amateurisme en jardinage induisant le non-respect d'un plan préétabli, cette négligence étant alors dépeinte comme une forme d'ignorance. L'adjectif « ignorant », associé à l'idée d'improvisation, est ainsi employé par Beverley Nichols lui-même pour qualifier son amateurisme (« IT SEEMS ALMOST incredible that I could have been such a fatuous and ignorant optimist as to imagine that this was the way to make a rock-garden – without any plan »),⁸⁵² ainsi que dans un extrait du chapitre 4 du roman *Devoted Ladies* faisant du jardin de rocaille anarchique de Piggy Browne une manifestation de sa personnalité : « All her life was made as she had made her rock garden, with ceaseless rather grand chatter and an extravagant and ignorant ordering of plants that never began to think of growing. »⁸⁵³

Le jardin de rocaille raté, comparé à un « trifle » informe, symbolise une production littéraire ratée, car improvisée. A contrario, une production littéraire réussie, car structurée en amont, est symbolisée dans le roman *Devoted Ladies* par l'image culinaire de l'aspic, désignant

⁸⁵⁰ Roy C. Dicks (ed.), *Rhapsody in Green : The Garden Wit and Wisdom of Beverley Nichols* (Portland ; London : Timber Press, 2009), 53.

⁸⁵¹ Molly Keane, *Devoted Ladies*, *op. cit.*, 87.

⁸⁵² Roy C. Dicks (ed.), *Rhapsody in Green : The Garden Wit and Wisdom of Beverley Nichols*, *op. cit.*, 53. (Mon surlignage.)

⁸⁵³ Molly Keane, *Devoted Ladies*, *op. cit.*, 114. (Mon surlignage.)

une préparation de l'ordre de la terrine, où un met est emprisonné dans de la gelée qui, une fois démolée, épouse les contours de son contenant. Le met en gelée ressemble ainsi à la version culinaire du procédé d'inclusion d'un insecte dans de la résine, auquel se livre un entomologiste collectionneur.

Le fait que l'aspic démolé conserve la forme de son contenant, alors que le « trifle » ne peut être démolé au risque de s'avachir, renvoie métaphoriquement au fait qu'une production littéraire structurée en amont peut être qualifiée de réussie dans le sens où elle a de la tenue. A l'instar d'un échafaudage, la gelée de l'aspic maintient en place le met qu'elle enserme, tout comme *l'ars poetica* assure la tenue d'une production littéraire suivant ses indications. Le roman *Devoted Ladies* se sert de la symbolique du « trifle » informe comme d'un contrepoint à l'image culinaire de l'aspic aux contours nets, cette image étant amorcée dès le chapitre 1, pour ensuite être déclinée sous diverses formes tout au long du roman, dans des passages relatifs à l'activité d'écriture de Sylvester Browne.

En effet, le roman s'ouvre sur un passage relatant le fait que le romancier et dramaturge Sylvester Browne est maintes fois sollicité par l'une de ses connaissances, Jane Barker, qui est une jeune veuve américaine, riche et superficielle, afin qu'il s'inspire d'elle pour créer un personnage dans ses écrits à venir, qu'il s'agisse d'un roman ou d'une pièce de théâtre. Sylvester Browne refuse chaque fois d'accéder à sa demande, sa volonté d'exprimer son refus avec diplomatie étant relatée dans l'extrait suivant, dévoilant également le fait qu'il perçoit l'écriture comme un processus d'enserrement par les mots du sujet traité : « Yet in spite of his reluctance to enclose the substance of her flesh and her spirit forever in an aspic of words, Sylvester continued to be very sweet to Jane. »⁸⁵⁴ Si Sylvester Browne acceptait d'écrire sur Jane en créant un personnage inspiré d'elle, cette dernière, en tant que sujet traité, serait comme un met enserré dans de la gelée, si bien que l'œuvre littéraire où elle figurerait serait donc métaphoriquement comparable à un aspic.

Malgré la réticence initiale de Sylvester Browne exprimée au chapitre 1, il finit par assimiler mentalement Jane à une crevette dans une hypotypose au chapitre 5, où la description de la manière dont Sylvester Browne observe Jane, pêchant la crevette dans une mare rocheuse, constitue une représentation métaphorique de l'esprit de Sylvester Browne, en tant que lieu de conception mentale de la production littéraire, précédant son écriture sur le papier :

Jane was absorbed in her shrimping. She did not see or hear the others go. For once, all the arguments about who should stay with Jane had fought out their way unknown to her. [...] She stood in water in a rocky pool where the water came half-way up to her knees. [...] Her legs were as unsolid in the pale seawater as the darting shrimps' bodies were. So were her hands and arms. She had put her hair back behind her ears, her absurd painted face looked like a school-

⁸⁵⁴ *Ibid.*, 2.

child's made up for theatricals. The scarred side of her face was away from Sylvester – he saw her in profile, against a rock covered in pale gold weed. She held the shrimps' thorny bodies in her fist for a moment as she took them out of her net, feeling for each the delight in a new capture, and then stuffed them into a jam-pot which stood on a ledge well above the water for safety, muttering to herself as she did so.

'You must not talk to yourself like that,' Sylvester said, stepping carefully into the pool. 'It is a very unsteady thing to do. Look, Jane, you are no good at shrimping. I will show you. I am a perfect demon in the art.'

Delicious hot rock pools ; fatted and idle shrimps easily netted, horned and rasping in one's hand in their brief transference from net to bottle ; the white jade of water where rock pools were the colour of flesh, the colour of the palm of your hand ; the flight of sea birds, and Jane's gentle rhyming movements – these pleasures were Sylvester's to-day ; these along with paths of light in the sea and the sea's hyacinth channels.⁸⁵⁵

Une mise en abyme s'opère dans ce passage où Jane, pêchant la crevette, est observée par Sylvester Browne, dont l'observation est comparable à la pêche au filet, de sorte que Jane est prise dans les mailles du regard de Sylvester Browne, si bien qu'elle est la crevette pêchée au sens figuré par Sylvester Browne, au moment où elle est elle-même en train de pêcher la crevette au sens propre. En effet, Jane ramasse à la main les crevettes attrapées dans son filet en se tenant debout dans une mare rocheuse alors assimilée à la paume d'une main, en l'occurrence celle de Sylvester l'écrivain, qui « saisit » Jane par le regard tout comme s'il la pêchait à la main comme une crevette. La fin de l'extrait retranscrit une vision épiphanique où Sylvester Browne est « saisi » par ce qu'il voit, tout comme il « se saisit » de ce qu'il voit en le fixant dans son esprit, à la manière de l'aspic saisissant le met dans de la gelée. L'esprit de Sylvester Browne, qui restera mental puisqu'il ne n'actualisera jamais sous la forme d'un texte écrit, est donc un aspic de crevettes mental garni d'une unique crevette, Jane. Cette interprétation est encouragée par la mention du pot de confiture et de la bouteille utilisés pour collecter les crevettes pêchées à l'aide des filets, car il s'agit de contenants en verre transparent rappelant la gelée transparente dont est composée l'aspic, de sorte qu'un parallèle est établi entre les crevettes collectées par Jane dans les contenants en verre, et la vision de Jane collectée par Sylvester dans son esprit comparable à un aspic, figurant un esprit en pleine activité créatrice.

Dans ces deux romans, l'*ars poetica* s'inscrit dans la vie domestique. Dans le roman *Makeshift* de Dot Allan, l'*ars poetica* de la dactylographe Jacqueline Thayer semble apparaître dans l'environnement urbain qu'elle fréquente, de sorte qu'elle a des visions poétiques de son *ars poetica* dans la rue, au lieu de voir la rue transfigurée par l'intermédiaire de son *ars poetica*. Ce retournement où l'*ars poetica* est représenté, au lieu de servir à représenter une vision poétique, donne l'impression que Jacqueline Thayer évolue dans un environnement dont elle

⁸⁵⁵ *Ibid.*, 172-3.

perçoit la dimension poétique quotidiennement, si bien que sa capacité à percevoir la poésie dans le réel lui confère l'auctorialité.

3. *L'ars poetica* urbain dans le roman *Makeshift* (Dot Allan, 1928)

Jacqueline Thayer est une dactylographe qui est une aspirante poétesse, et qui à la fin du roman abandonne son emploi pour se consacrer à la poésie. Sa machine à écrire, en tant qu'outil de travail qui l'opprime, est subvertie de manière à être un outil de création de ses visions poétiques.

Jacqueline Thayer voit sa profession de dactylographe intrinsèquement liée à sa vocation poétique, d'abord car elle écrit de la poésie en réaction contre son emploi de dactylographe, qu'elle juge oppressif ; ensuite, car les deux domaines qu'elle pratique, la dactylographie et la poésie, sont rapprochés par le biais de leur lien commun avec le terme « key », que sa polysémie relie aux touches de la machine à écrire de la dactylographe, et à la conception de la poésie de Jacqueline Thayer, qui perçoit sa pratique poétique comme une clé, comprise au sens figuré comme un outil de libération. En écho à la technicité de la touche de la machine à écrire de Jacqueline Thayer, *l'ars poetica* de Jacqueline Thayer relève de la *techne*, sauf que la touche (« key ») de la machine à écrire est perçue au sens figuré par Jacqueline Thayer comme une clé qui l'enferme, tandis qu'elle perçoit son *ars poetica* comme une clé qui la libère, en lui ouvrant les portes non seulement du Mont Hélicon (car *l'ars poetica* est le manuel qui lui permet d'écrire sa poésie), mais aussi de son propre monde, qu'elle assimile implicitement au Royaume des cieux (d'après la référence biblique aux clés du Royaume des cieux/« Keys of the Kingdom », Matthieu 16:19) : « Breathless with joy, she sat plying her pencil, creating for herself a new heaven and a new earth. In a night she had entered into her kingdom, a kingdom whose key none could wrest from her. »⁸⁵⁶ Elle contredit ainsi Démocrite, qui décrète que les poètes ayant recours à un *ars poetica* sont interdits d'accès au Mont Hélicon, qui selon lui est réservé aux poètes inspirés : « Horace in the *Ars* describes how Democritus excluded from Helicon those poets who were not mad, because he believed that *ingenium* is better than *ars*. On the one hand is the conception of poetry as a *techne* or *ars*, a rational undertaking : [...]. On the other hand we have the poetry of inspiration, [...]. »⁸⁵⁷

Au chapitre 2, Jacqueline Thayer a une vision poétique du pont écossais de Kirkton, qui se trouve transfiguré en galion : « Once there, her vision halted, held by what looked like a strange splendid ship dimming the blazing streamers of the sunset. A famous bridge she knew

⁸⁵⁶ Allan, *Makeshift*, 27-28.

⁸⁵⁷ Don Fowler, « Masculinity under Threat ? The Poetics and Politics of Inspiration in Latin Poetry », *Cultivating the Muse : Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature* (Oxford : Oxford UP, 2002), 145.

it for, but seen at nightfall from the marshy bank of the river it swam out of distance, a molten galleon with burnished sails faintly fretted by the wind, a Gargantuan vessel upon which the gods might journey. »⁸⁵⁸ Cet extrait véhicule l'idée que le pont (en tant qu'infrastructure permettant d'enjamber un obstacle) et le galion (en tant que navire destiné à prendre le large) sont des moyens de libération, et ce au même titre que sa poésie, que Jacqueline Thayer assimile à un pont en fil de la Vierge (filandres) qui ouvre les portes de son imagination : « And George Buchanan told her of the bridges he had helped to build, and Jacqueline told him of the gossamer bridges of fancy which she, in her turn, essayed to build. »⁸⁵⁹ On remarque que Jacqueline Thayer transfigure le pont de Kirkton, et en même temps assimile métaphoriquement sa poésie à un pont, de sorte que le motif du pont est à la fois l'élément du réel transfiguré en galion par le biais de poésie, et ce à quoi la poésie est elle-même assimilée ; Jacqueline Thayer semble donc appréhender le pont de Kirkton comme une matérialisation de sa poésie, qu'elle conçoit théoriquement comme un pont évanescent. Dès lors, le pont de Kirkton peut être appréhendé comme la forme concrète de son *ars poetica*, exposé dans l'extrait suivant, relatant le moment où Jacqueline Thayer prend conscience de sa vocation poétique, alors qu'elle est encore adolescente : « An idea struck her. She seized pencil and paper. Dusk-castle-wind. Meaningless little words in themselves, but as she set them down a rhyme uniting them floated like a stave of music through her mind. She repeated it eagerly, thrilling at sound of each syllable. [...] Over the table, Jacqueline sat brooding with cheeks on fire. Words – words – words. They waved like flags before her eyes, will-o'-the-wisps beckoning she knew not whither. [...] Breathless with joy, she sat plying her pencil, creating for herself a new heaven and a new earth. In a night she had entered into her kingdom, a kingdom whose key none could wrest from her. »⁸⁶⁰ Cet *ars poetica*, qui considère la rime poétique comme un lien unissant les mots, n'est pas mis en application dans des poèmes rédigés par Jacqueline Thayer, mais il est matérialisé sous la forme des visions poétiques qui adviennent à Jacqueline Thayer quand elle regarde des éléments réels lors de ses balades nocturnes en ville, pendant ou après la pluie. Ainsi, les visions poétiques de Jacqueline Thayer qui transfigurent des éléments triviaux ne sont pas le résultat de la mise en pratique de l'*ars poetica*, mais sa matérialisation, de sorte que les extraits relatant une vision poétique ont une dimension métalittéraire puisqu'il s'agit de formes dérivées de l'*ars poetica* de Jacqueline Thayer. Les extraits concernés sont ceux où la rime est le fil sur lequel sont enfilés comme des perles les mots que Jacqueline Thayer assimile à des points lumineux tels que des gouttes de pluie,⁸⁶¹ des feux follets (« Words – words – words. They waved like flags before

⁸⁵⁸ Dot Allan, *Makeshift*, op. cit., 28.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, 32.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, 27-28.

⁸⁶¹ *Ibid.*, 124.

her eyes, will-o'-the-wisps beckoning she knew not whither »⁸⁶²), ainsi que les luminaires urbains allumés durant les nuits pluvieuses.⁸⁶³ En résumé, Jacqueline Thayer conçoit la poésie comme un pont en fil de la Vierge (au chapitre 3 : « gossamer bridges of fancy »⁸⁶⁴), puis à Glasgow elle perçoit les deux câbles du tramway (« twin wires ») recouverts de gouttes de pluie comme les fils d'un collier à double rang (« a twin necklace ») où sont enfilées des perles (au chapitre 20 : « the splendidly lit trams swayed and curveted, their trolleys clinging delicately to the twin wires suspended overhead. Far into the distance these silvery wires stretched – twinkly-white as a twin necklace of platinum to which the raindrops adhered like baroque pearls »⁸⁶⁵), or il s'avère que cette comparaison entre les perles enfilées sur les fils d'un collier, et les gouttes de pluie sur les câbles d'un tramway, renvoie à l'image des câbles du pont en fil de la Vierge, et donc par extension à la poésie, que Jacqueline Thayer assimile à des ponts en fil de la Vierge (au chapitre 3⁸⁶⁶).

Comme vu précédemment, l'image du navire se superpose à celle du pont au chapitre 2, de sorte que le pont de Kirkton est transfiguré en galion (« A famous bridge she knew it for, but seen at nightfall from the marshy bank of the river it swam out of distance, a molten galleon with burnished sails faintly fretted by the wind »⁸⁶⁷), et il s'avère que l'image du navire se superpose également à celle du tramway de Glasgow, qui est transfiguré en navire au chapitre 20 : « Along it, like ships in full sail, the splendidly lit trams swayed and curveted, their trolleys clinging delicately to the twin wires suspended overhead. »⁸⁶⁸ Le pont et le tramway sont tous deux assimilés au navire en tant que symbole de la poésie comme échappatoire, mais Jacqueline Thayer prend finalement le train, et non le bateau, pour partir s'installer à Londres et vivre de sa plume. Néanmoins, le chemin qui la mène à la gare est ponctué de lumières (de signalisation ferroviaire) qui exercent la fonction de guidage des feux follets (« will-o'-the-wisps »), qui s'avèrent être l'une des métaphores utilisées par Jacqueline Thayer dans son *ars poetica* pour figurer les mots poétiques : « Words – words – words. They waved like flags before her eyes, will-o'-the-wisps beckoning she knew not whither. »⁸⁶⁹ Ainsi, le motif du feu follet comme guide lumineux clôt le roman, quand Jacqueline Thayer monte dans le train pour Londres, pour montrer qu'elle a suivi la lueur lumineuse (« gleam ») qui l'a conduite vers l'émancipation, en choisissant de se consacrer à la poésie : « In the valley over the fields glittered the red and green lights of the railway track, [...]. Along it flashed the gleam of a receding train. What was the

⁸⁶² *Ibid.*, 28.

⁸⁶³ *Ibid.*, 27, 124.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, 32.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, 124.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, 32.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, 28.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, 124.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, 28.

song she had heard in the theatre with Owen ? 'Love, love ; follow the gleam of it' ? She stood motionless until there was only a pinpoint of light in the darkness, [...]. The midnight express for Euston stopped at Kirkton station. She crooned a little pæan of joy as she stepped aboard. »⁸⁷⁰ En conclusion, le pont de Kirkton et le tramway de Glasgow sont à appréhender comme deux projections, dans l'espace urbain, de l'*ars poetica* de Jacqueline Thayer, comme si ce dernier était enchâssé dans l'environnement urbain, au point d'en faire partie. Cet enchâssement de l'*ars poetica* dans le réel constitue ainsi un nouvel exemple du fait que la poésie est incluse dans le réel, et assimilée à des éléments triviaux relevant ainsi de la sphère urbaine. Il est donc ici question d'une version urbaine de l'*ars poetica* domestique, désignant le fait que des « how-to books » domestiques sont dotés d'une dimension métalittéraire, et ainsi assimilés à des *ars poetica*.

Le concept des « rôles de substitution » dont Sébastien Hubier se sert pour désigner, dans la fiction entre 1890 et 1925, des personnages secondaires non écrivains mais gravitant autour d'un écrivain fictif en titre, est repris ici pour désigner des personnages secondaires dans la fiction *middlebrow* des années 1920 et 1930, à la différence près que ces personnages sont désormais dépositaires de l'auctorialité alors même qu'ils ne sont pas écrivains. Dans le corpus primaire de la thèse, plusieurs personnages secondaires non écrivains sont intrinsèquement liés à l'activité d'écriture, car un personnage secondaire peut incarner le style littéraire pratiqué par l'écrivain en titre dont il est le double. La métaphore de la sonde est commune à plusieurs romans, qui assimilent le personnage secondaire non écrivain à une sonde car il exerce des activités triviales qui sont une forme de sondage, pour faire écho au style littéraire *highbrow* (notamment le procédé stylistique du « stream of consciousness ») comme une forme de sondage littéraire, le but du roman *middlebrow* étant de présenter le style *highbrow* comme une sonde permettant de sonder l'indicible, pour ensuite mieux tourner en dérision le fait que ce style littéraire est lui-même incompréhensible, alors qu'il se propose de sonder l'indicible. La thèse met également en évidence la récurrence de romans *middlebrow* qui sont des réactualisations du *clerical novel* édouardien, ces réactualisations ayant toutes recours au procédé de l'incipit *in medias res* pour plonger le lecteur au beau milieu de la « trajectoire descendante » (Lucas ; Bishop) dans laquelle l'écrivain fictif se trouve embarqué ; ce concept caractéristique du *clerical novel* édouardien, concernant au XIX^e siècle l'aspirant écrivain aux rêves d'écriture avortés, concerne désormais durant l'entre-deux-guerres un écrivain devenu un personnage exerçant un emploi alimentaire a priori sans lien avec la littérature ; or, dans un processus de démocratisation de la pratique littéraire, les emplois alimentaires concernés sont

⁸⁷⁰ *Ibid.*, 184.

présentés comme des activités liées à la littérature (par exemple, les professions de gérant de pub chargé de composer un menu, et de rédacteur publicitaire ; dans le cadre des *techno-romances* réactualisées, il s'agit des professions de dactylographe et de secrétaire littéraire). Les activités domestiques comme la cuisine et le jardinage sont également des exemples d'activités triviales métaphoriquement assimilées à l'écriture littéraire, par le biais des manuels de cuisine et de jardinage qui sont des versions triviales des manuels d'écriture littéraire comme les *ars poetica*.

CONCLUSION

La thèse comble une lacune dans l'analyse des œuvres du corpus. Elle enrichit le constat de la récurrence de la figure de l'écrivain-personnage dans le roman *middlebrow*, en montrant que ce phénomène concerne d'autres romans que ceux déjà cités par la critique (et listés dans l'introduction). Une fois établie la récurrence de la figure de l'écrivain-personnage dans le corpus primaire, la thèse s'est attachée à démontrer la fonction métalittéraire de cette figure dans l'intrigue où elle est le personnage, dans plusieurs romans écrits par des auteurs différents. La majorité des romans du corpus n'est pas analysée par le prisme d'un cadre théorique moderniste, car les romans concernés ne se réfèrent pas à un intertexte moderniste (à l'exception, par exemple, du roman *Challenge to Clarissa* d'E. M. Delafield, et du roman *Devoted Ladies* de Molly Keane, qui font référence à des écrits de Virginia Woolf, comme cela a été évoqué ici). La thèse met ainsi en avant la spécificité de chaque roman, sans lui apposer un cadre théorique préétabli. La thèse met en exergue l'écrivain même quand il n'est pas le personnage principal de l'intrigue, car c'est sur lui que repose le maillage métalittéraire du roman au sein duquel il est mis en scène. Il est ainsi réhabilité par sa fonction métalittéraire, alors que de prime abord il semble désacralisé.

L'analyse de la figure de l'écrivain-personnage démontre qu'il peut à lui seul faire l'objet d'une étude dans un ouvrage critique, et ce même si l'écrivain-personnage en question est un personnage secondaire, qui plus est non-écrivain. Le principal constat de la thèse est que l'écrivain-personnage structure le roman au sein duquel il est mis en scène, il est la pierre angulaire du maillage métalittéraire sur lequel repose le roman.

Le statut d'hôte ou d'invité de l'écrivain fictif est une donnée thématique qui a également une dimension métalittéraire, car elle permet d'aborder la question de l'inspiration littéraire (comme cela a été démontré à travers les points d'analyse suivants : la « *gentlewoman-romancière* » invitée qui se refuse à se montrer indiscreète en société alors que cela pourrait inspirer ses futurs écrits, ou au contraire l'« *écrivain-hôte* » qui vampirise ses invités quand il s'en inspire pour ses futurs écrits). On constate en effet un dépassement de la dimension domestique de la thématique de la réception, propre au genre littéraire du *domestic novel*, car la thématique de la réception s'enrichit dans le corpus d'une dimension métalittéraire.

Aussi, l'écrivain-personnage a d'autant plus une dimension métalittéraire quand il est l'incarnation d'un style littéraire, comme en témoigne la récurrence de l'écrivain « sondeur », la sonde renvoyant notamment au « *stream of consciousness* » appliqué par le romancier Arnold Chapel, dans le roman *Crewe Train* de Rose Macaulay.

La thèse fait émerger ce que l'on pourrait désigner comme une « grille de lecture » du

roman *middlebrow* mettant en scène un écrivain-personnage, sachant qu'elle résulte de la lecture des romans du corpus, qui présentent des similitudes alors qu'ils sont écrits par des auteurs différents. Cette grille de lecture enjoint à porter attention aux points suivants : (1) voir si le statut d'hôte ou d'invité de l'écrivain-personnage permet de mettre à jour son processus d'inspiration, et donc sa dimension métalittéraire, si les scènes de réception où il figure sont des dramatisations et des spatialisations de l'*oculi mentis* de l'écrivain-hôte ; (2) déterminer si l'écrivain-personnage côtoyant un personnage secondaire qui est son double métaphorique permet de voir si le personnage secondaire non-écrivain détient pourtant l'auctorialité, ou incarne un style littéraire ; (3) porter attention à l'emploi alimentaire de l'écrivain fictif (rédacteur publicitaire, employé de bureau, dactylographe, secrétaire littéraire, bruiteur à la BBC), qui malgré les apparences peut être lié à la littérature ; (4) prêter intérêt aux manuels domestiques (comme les livres de jardinage et de cuisine) qui peuvent être les équivalents d'*ars poetica* littéraires ; (5) voir si, dans les romans où il est thématiquement question d'un moteur, ce dernier est une métaphore de la notion narratologique de l'avancée de l'intrigue ; (6) déterminer si les romans *middlebrow* mettant en scène un écrivain-personnage sont des réactualisations, dans les années 1920 et 1930, de genres littéraires grand public du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle ayant pour sujet la figure de l'écrivain, et étant des déclinaisons du *Künstlerroman* (i.e. les *techno-romances* de l'époque victorienne et les *clerical novels* de l'époque édouardienne) : le *clerical novel* et la *techno-romance* sont des genre littéraires dits « grand public », de sorte que les romans *middlebrow* du corpus étant eux-mêmes grand public réactualisent ces genres littéraires alliant grand public et *Künstlerroman*, alors que le *Künstlerroman* concerne aussi des romans *highbrow* modernistes canoniques, comme le roman *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de James Joyce. La dimension métalittéraire explicite du *clerical novel* et de la *techno-romance* est analysée par la critique, mais pas celle des romans *middlebrow* du corpus étant leurs réactualisations, alors que ces réactualisations présentent pourtant les mêmes marqueurs de métalittérarité (le travail de bureau des *clerks* et la dactylographie sont relativement les mêmes à l'époque victorienne, édouardienne, et durant l'entre-deux-guerres, de sorte que la métalittérarité inhérente aux professions de dactylographe à l'époque victorienne, et de *clerk* à l'époque édouardienne, se retrouve dans le corpus *middlebrow* de la thèse chez les personnages de *clerks*, de dactylographes et de secrétaires littéraires des années 1920 et 1930. Ainsi, les réactualisations qui figurent dans le corpus primaire de la thèse s'inscrivent davantage dans la lignée du roman grand public du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle (et avant cela, dans le prolongement de la *comedy of manners* de Jane Austen du début du XIX^e siècle), que dans celle du roman moderniste.

Les préfaces des rééditions actuelles des romans *middlebrow* entretiennent l'idée qu'ils se réduisent à des lectures divertissantes ; certes, elles le sont, mais elles le sont d'autant plus quand on tient compte de la manière dont la plus petite allusion anecdotique renvoie en réalité à la mythologie de l'inspiration littéraire, qui est d'ordinaire perçue comme l'apanage du poète épique, par exemple. Il est ici question de versions prosaïques des grands mythes de l'inspiration, et parmi les mythes de l'inspiration littéraire concernés, certains datent de l'Antiquité (le roman *High Rising* d'Angela Thirkell renvoie au mythe de l'inspiration apollonienne, et le roman *Poet's Pub* d'Eric Linklater fait référence au Mont Hélicon et au Mont Parnasse), tandis que d'autres ont une dimension religieuse (le pélican eucharistique – toujours dans le roman *Poet's Pub* – et la régénération baptismale dans le roman *Captain Nicholas : A Modern Comedy* de Hugh Walpole), notamment quand l'écrivain-personnage est appréhendé comme un démiurge (le *Christ Pantocrator* chez Walpole, le *deus gubernator* chez Linklater), et enfin l'inspiration est aussi assimilée à une forme de parasitisme par le biais du motif récurrent de la source sacrée (« Sacred Fount »). La matérialité de l'écriture (*i.e.* les outils d'écriture, comme le crayon et la machine à écrire) est aussi liée à des mythes de l'inspiration, car le roman *High Rising* d'Angela Thirkell renvoie au mythe grec de l'inspiration apollonienne par le biais du crayon assimilé à l'épingle à cheveux en écaille de tortue en tant que référence à la lyre d'Apollon. De plus, le roman *Makeshift* de Dot Allan lie matérialité de l'écriture et religion en assimilant les touches (« keys ») de la machine à écrire à la notion biblique des clés du « Royaume des Cieux » (« Keys of the Kingdom »).

Les éléments dits divertissants des romans *middlebrow* sont justement ceux qui ont une dimension métalittéraire. Ces éléments thématiques divertissants (comme la course-poursuite dans le roman *Poet's Pub*, et la locomotive-jouet comme moteur dans le roman *High Rising*) assimilent la notion narratologique d'intrigue avec l'avancée d'un moyen de transport permise par un moteur en marche. L'avancée de l'intrigue repose sur celle de la chaîne métaphorique.

Les chaînes métaphoriques métalittéraires reposent (notamment chez Angela Thirkell, P. G. Wodehouse et Rose Macaulay) sur un jeu sur la polysémie, la paronymie, l'homophonie, l'onomastique, soit un jeu sur le langage, souvent pour parodier la théorie littéraire. Ainsi, ces chaînes métaphoriques peuvent être détricotées par le lecteur s'il utilise un dictionnaire, à défaut de connaître les allusions qui relèvent de la théorie littéraire, où les intertextes. Une chaîne métaphorique peut reposer sur un jeu de mot élaboré autour d'un seul terme, donc il s'agit de reconnaître le travail d'écriture dans ces textes. Outre la thématique divertissante, déceler sa dimension métalittéraire est aussi une activité divertissante, dans le sens où le roman devient un puzzle à reconstituer à partir du moment où on le lit par le prisme de l'écrivain-personnage :

il s'agit de se concentrer sur cette figure comme pierre angulaire d'un maillage. Ce sont moins des connaissances littéraires qu'une connaissance du symbolisme mythologique et religieux qui permet parfois de détricoter le maillage intertextuel. Consulter des encyclopédies des symboles permet de déterminer la dimension métalittéraire, car relative à l'inspiration littéraire, des éléments suivants : chez Macaulay, le pivert (symbole de l'augure dans la mythologie romaine), chez Thirkell, la tortue (symbole de l'inspiration apollonienne) ; chez Linklater, le pélican (à la fois alambic alchimique et symbole de la transsubstantiation chrétienne) ; chez Walpole, la mise en regard de la grenade (panthéisme et régénération baptismale) et du népenthès avec leur antithèse, le phénix (incarnant la thématique de l'inspiration destructrice fournie par la consommation du sang du phénix comme élixir solaire néfaste, dans le poème épique « Nepenthe » de George Darley). De nombreux romans du corpus reposent sur une imagerie symbolique forte qui, si elle n'est pas connue du lecteur au préalable, peut être appréhendée en consultant des ouvrages généraux sur le symbolisme ; cela suppose un engagement interprétatif de la part du lecteur, qui en cela n'est pas le consommateur passif d'une intrigue divertissante. Le corpus primaire, composé de romans écrits par de nombreux auteurs différents, constitue ainsi un panorama de la forme prosaïque que peuvent prendre divers mythes de l'inspiration.

Aussi, on constate une désacralisation de la figure de l'écrivain, notamment le poète démiurge (chez Walpole, la figure du poète démiurge est tournée en dérision par le poète Hector Collins, qui l'assimile au *Christ Pantocrator* faisant une partie de boulingrin, et chez Linklater, le poète Saturday Keith incarne un *deus gubernator* qui a des difficultés à conduire un char-à-banc durant un orage). Il s'avère également que les écrivains-personnages sont souvent dépeints comme des « drôles d'oiseaux » ; en effet, Nicholas Shakespeare ouvre son introduction au roman *Cakes and Ale* (1930) de William Somerset Maugham par l'épigraphe « *'You're queer fish, you writers.'* »⁸⁷¹ Il s'agit d'une citation, tirée de la fin du roman *Cakes and Ale*,⁸⁷² des propos de Rose Driffield (épouse de l'écrivain Edward Driffield) adressés à l'écrivain William Ashenden, où Rose Driffield désigne les écrivains en général, dont Edward Driffield et William Ashenden font partie, comme des « drôles d'oiseaux ». L'expression imagée « queer fish » assimile des écrivains à des poissons pour, au sens figuré, souligner leur étrangeté ; or à l'issue de cette thèse, il s'avère que les écrivains sont davantage des observateurs de poissons, quand ils observent autrui pour s'en inspirer dans leurs futurs écrits. Ironiquement, la traduction française de l'expression anglaise « queer fish » est « drôle d'oiseau », or il s'avère que plusieurs écrivains fictifs du corpus primaire font l'objet de comparaisons aviaires. En effet, d'une part le poète Saturday Keith est assimilé au pélican eucharistique, tandis que le poète Hector Collins

⁸⁷¹ Nicholas Shakespeare, « Introduction », 2009, *Cakes and Ale*, 1930, (London : Vintage Books, 2000), xii.

⁸⁷² Maugham, *Cakes and Ale*, 195.

est contrasté avec la figure mythique du phénix dans sa version vampirique, et d'autre part le romancier Arnold Chapel et l'aspirante romancière Evelyn Gresham sont assimilés au pivot⁸⁷³ par le prisme du style littéraire qu'ils pratiquent (le « stream of consciousness »), puis Blair Eggleston est assimilé à un perroquet,⁸⁷⁴ et St Quentin Miller est décrit comme ayant un regard de cygne.⁸⁷⁵ Quand les oiseaux auxquels ils sont assimilés ne symbolisent pas un trait spécifique de leur pratique littéraire, certains écrivains se voient affublés de « noms d'oiseaux » du fait de leur comportement d'écrivains indiscrets : le mémorialiste Galahad Threepwood est ainsi traité de « pingouin » (« a meddling old penguin »⁸⁷⁶) par sa sœur Lady Constance Keeble, qui réproouve l'indiscrétion des Mémoires qu'il est en train d'écrire.

De prime abord, le fait de tourner en dérision la figure de l'écrivain-personnage laisse penser à une entreprise de désacralisation de cette figure, or il s'agit davantage d'un processus de domestication de l'activité d'écriture, pour aboutir à la démocratisation de la pratique de l'écriture littéraire. Par exemple, la romancière *middlebrow* qui est modeste vis-à-vis de sa production littéraire fait surtout preuve de pragmatisme, qui est un trait caractéristique du domestique.

La dimension sublime et élitiste de l'inspiration poétique ne touchant que peu d'élus est contrebalancée dans les romans du corpus par le fait que les attributs de l'inspiration littéraire se cachent dans des objets qui relèvent de la sphère domestique, qui concerne tout un chacun ; désormais, ce qui est mis en avant n'est pas le fait d'être l'élus touché par l'inspiration, mais d'avoir la capacité à déceler le sublime dans le quotidien ; de la sorte, la distinction entre l'élitisme et le commun est abolie, puisque le sublime se cache dans le commun. Reste à décortiquer patiemment l'imagerie des romans pour en retirer la « substantifique moelle » métalittéraire. Comme indiqué dans la thèse, Nicola Humble aborde la question de la présence de l'écrivain-personnage dans le roman *middlebrow* (« Writers appear as characters in a startling number of middlebrow novels. »⁸⁷⁷). Or, il s'avère que son traitement de cette question est précédé d'une analyse du fait que la lecture de romans *highbrow* est dépeinte comme une forme de décodage dans certaines scènes de romans *middlebrow* publiés après la Seconde Guerre mondiale, tels *The Feast* de Margaret Kennedy (1950)⁸⁷⁸ et *Conference at Cold Comfort Farm* de Stella Gibbons (1949), qui est la suite du roman *Cold Comfort Farm* (1932) figurant dans le corpus primaire de la thèse, et mettant en scène l'aspirante romancière Flora Poste. Ainsi, dans

⁸⁷³ Rose Macaulay, *Crewe Train*.

⁸⁷⁴ P. G. Wodehouse, *Hot Water*.

⁸⁷⁵ Elizabeth Bowen, *The Death of the Heart*.

⁸⁷⁶ Wodehouse, *Summer Lightning*, 138.

⁸⁷⁷ Nicola Humble, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s : Class, Domesticity, and Bohemianism*, op. cit., 34.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, 33.

le roman *Conference at Cold Comfort Farm*, Flora Poste assiste à une conférence relative à un roman *highbrow* intitulé *The Dromedary*, et, comme le souligne Nicola Humble, elle appréhende son interprétation comme une forme de décodage : « It is notable that Flora, too, has enjoyed this literary phenomenon, though her analysis of its pleasures places it determinedly with the distinctly middlebrow satisfaction of the crossword puzzle, and she insists on the element its highbrow admirers refuse to see – the book's nature as a commodity. »⁸⁷⁹ Or, à travers l'analyse du personnage de l'aspirante romancière Flora Poste dans le roman *Cold Comfort Farm* (1932), la thèse démontre que le lecteur (réel cette fois) peut aussi « décoder » le roman *middlebrow*, et ce dès les années 1920 et 1930. Dès lors, Nicola Humble aborde séparément la question de la lecture comme décodage dans le roman *middlebrow* des années 1950, puis celle de la récurrence de l'écrivain fictif dans le roman *middlebrow*, si bien qu'elle ne souligne pas le rôle que joue l'écrivain-personnage dans la perception de la lecture comme une forme de décodage dans le roman *middlebrow* publié après la Seconde Guerre mondiale, alors que la singularité de la thèse réside pour sa part dans le fait qu'elle se focalise sur la figure de l'écrivain-personnage dans les romans *middlebrow* antérieurs, et montre qu'il est la pierre angulaire du maillage métalittéraire sur lequel repose l'intrigue, et ce même si l'écrivain fictif n'est pas le personnage principal du roman.

La thèse conduit à se demander si le lectorat de l'époque percevait la dimension métalittéraire des romans analysés, sachant que cette perception requiert de connaître les intertextes sur lesquels repose le maillage métalittéraire mis en évidence dans la thèse. Il s'agit de quelques intertextes *highbrow* (le roman *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, la série *Pilgrimage* de Dorothy Richardson), mais surtout d'intertextes qui sont des œuvres canoniques de la littérature anglaise (par exemple, les *Canterbury Tales* de Chaucer chez Eric Linklater et Margaret Storm Jameson, *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan chez P. G. Wodehouse, *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift chez Angela Thirkell, les *comedies of manners* de Jane Austen dans leurs versions réactualisées par E. M. Delafield, Rose Macaulay et Angela Thirkell). Il est aussi question de la connaissance de best-sellers contemporains au lectorat, comme l'ouvrage hybride (car mi-littéraire, mi-manuel de jardinage) *Down the Garden Path* de Beverley Nichols, appartenant au genre dit *garden writing*. Un autre moyen de déceler la dimension métalittéraire des romans *middlebrow* est, pour le lectorat de l'époque et le lectorat actuel, de connaître en amont les parodies de textes métalittéraires (notamment les parodies d'*ars poetica*, comme *Peri Bathous* d'Alexander Pope). Quand l'intertexte n'est pas indiqué explicitement, il faut souvent le deviner au détour d'allusions, voire de transformations du texte original, ce qui requiert non seulement de déceler l'intertexte, mais aussi de comprendre

⁸⁷⁹ *Ibid.*, 32.

comment le roman *middlebrow* exploite l'intertexte canonique pour qu'il serve son projet métalittéraire, sachant que des intertextes canoniques sont subvertis au sein d'une intrigue contemporaine, datant des années 1920 ou 1930. Ce processus d'allusions et de transformations de l'intertexte facilement repérables par le lectorat a été théorisé par Robert Scholes, dans son ouvrage *Paradoxy of Modernism* (2006), sous la forme du concept dit « Light Modernism »⁸⁸⁰. Selon Robert Scholes, l'œuvre de P. G. Wodehouse appartient à la catégorie littéraire qu'il nomme « Light Modernism », et Ann-Marie Einhaus, dans le cadre de sa discussion de l'intertextualité chez P. G. Wodehouse, cite la définition du « Light Modernism » donnée par Scholes :

His casual use of high-cultural references is a fundamental part of what can be called Wodehouse's specifically middlebrow aesthetic, in that he assumes readers' familiarity with both popular and canonical writing, yet refuses to treat it either reverentially or disdainfully. As Scholes suggests,

P.G. Wodehouse assumes that his readers share Jeeves's knowledge [of Shakespeare] rather than Bertie's ignorance. [...] This is a Light Modernism that insists on its connection with the canonical masters of English Literature, and it has been written for an audience that knows the work of those masters and can appreciate the various montages, pastiches, and outright misappropriations of the elder writers by the authors and characters of these modern texts. (Scholes 183)⁸⁸¹

Ainsi, l'intertextualité facilement repérable par le lectorat constitue un signe caractéristique de ce que Ann-Marie Einhaus nomme une « esthétique *middlebrow* ». Il s'avère que les romans du corpus primaire de la thèse écrits par P. G. Wodehouse et Angela Thirkell font un usage similaire de l'intertextualité, en faisant des références intertextuelles à des œuvres canoniques de la littérature anglaise et de l'Antiquité ; aussi, les romans de P. G. Wodehouse et Angela Thirkell sont analysés conjointement dans l'ouvrage *Middlebrow Wodehouse : P. G. Wodehouse's Work in Context* (2016) (dans cet ouvrage, seul le chapitre 6 de Debra Rae Cohen, intitulé « The Place of the Pig : Blandings, Bassetshire and Britain », est relatif à Angela Thirkell, et Kate Macdonald consacre pour sa part une section à l'intertextualité⁸⁸² dans l'œuvre d'Angela Thirkell dans son ouvrage *Novelists Against Social Change : Conservative Popular Fiction, 1920-1960*, publié en 2015). Le concept de « Light Modernism » peut donc s'appliquer aux romans écrits par plusieurs auteurs *middlebrow* du corpus primaire de la thèse.

A l'époque des manuels d'écriture ayant pour but de désacraliser la pratique de l'écriture littéraire, on remarque que l'interprétation de la dimension métalittéraire des romans

⁸⁸⁰ Robert Scholes, *Paradoxy of Modernism* (New Haven ; London : Yale University Press, 2006), 183.

⁸⁸¹ Einhaus, 20-21.

⁸⁸² Kate Macdonald, *Novelists Against Social Change : Conservative Popular Fiction, 1920-1960*, *op. cit.*, 129-130.

middlebrow, par le lectorat qui n'est pas forcément familier avec la théorie littéraire, peut se faire en se passant d'ouvrages de théorie littéraire, et donc de manière empirique, en consultant des ouvrages (généralistes, de culture générale) faciles d'accès tels que les dictionnaires de langue anglaise, les encyclopédies des symboles et de la mythologie, et les manuels étant les versions domestiques des *ars poetica*. Dans le corpus, outre les versions prosaïques des mythes de l'inspiration littéraire, il est aussi question de la représentation prosaïque des styles littéraires *highbrow*, notamment le « stream of consciousness », qui a par exemple pour équivalent le tambourinage du pivert dans le roman *Crewe Train* de Rose Macaulay. Le lecteur n'étant pas au fait du « stream of consciousness » a pourtant un aperçu de son mécanisme grâce à cette métaphore animalière parodique, même si son assimilation avec le tambourinage d'un pivert le tourne en dérision : à la fin, le lecteur a quand même un aperçu « concret » de ce qu'est le « stream of consciousness ».

La thèse montre que le roman *middlebrow* présente une forme incarnée du personnage d'écrivain, en réponse au *Künstlerroman highbrow* qui ont pour protagonistes des aspirants écrivains ayant pour particularité d'être des personnages désincarnés.

Dans le *Künstlerroman highbrow*, le récit sous la forme du « stream of consciousness » est l'équivalent de la retranscription des pensées de ces aspirants écrivains, de sorte qu'ils sont moins des personnages incarnés, caractérisés par leur apparence physique (enveloppe corporelle), que des esprits, car le récit se fait le miroir de leurs pensées et donc de leur évolution intérieure (incubation) jusqu'à l'accès à l'épiphanie artistique.

Le *Künstlerroman highbrow A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce a pour protagoniste Stephen Dedalus, qui est un aspirant écrivain ; Stephen Dedalus est un personnage qui semble être désincarné – comme le suggère cette citation de Maud Ellmann, qui analyse ce roman de Joyce : « the porosity of Stephen's consciousness belies the notion that the character could be distinguished from his author, or indeed from any of the other authors who pervade this text, in which quotations typically run to ten per page. With "so many voices offending and threatening to humble the pride of his youth," it is difficult to tell where Stephen ends and polylogue begins [...]. »⁸⁸³ Le *Künstlerroman highbrow The Waves* (1931) de Virginia Woolf a également pour personnage un aspirant romancier ; il s'agit de Bernard (de patronyme inconnu), qui est aussi un personnage désincarné puisqu'il est réduit à une voix qui se manifeste sous la forme de soliloques. Il évoque son ambition littéraire dans la neuvième partie du roman,⁸⁸⁴ et sa dimension éthérée contamine son aptitude littéraire puisqu'il est ce que John

⁸⁸³ Maud Ellmann, « The Name and the Scar : Identity in *The Odyssey* and *A Portrait of the Artist as a Young Man* », *James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man : A Casebook* (Oxford : Oxford UP, 2003), 157.

⁸⁸⁴ John Batchelor, *Virginia Woolf : The Major Novels* (Cambridge : Cambridge UP, 1991), 62.

Batchelor nomme un « artiste par tempérament », incapable de concrétiser par l'écriture sa perception artistique du monde : « Bernard is an artist by temperament, whose creative spirit and capacity for observation must be recorded by another artist – the novelist writing *The Waves* – if his observations are to be given a permanent form. Bernard writes in water. And his life (figured as the sea, from which the six little fish – the six speakers – have come) fails to offer subjects, then Bernard's function is denied him : [...] »⁸⁸⁵ L'absence d'identité (« self ») de Bernard est assimilée au fait que les mots lui manquent pour enrober ses idées, de sorte que l'enveloppe corporelle qui lui fait défaut a pour équivalent son manque de mots, l'enveloppe corporelle et le mot étant tous deux symbolisés par Virginia Woolf par une même métaphore, celle de la coquille/du coquillage (« shell »).

Bernard l'aspirant écrivain, en tant qu'être éthéré, est comparé à un ver à soie dans son cocon par la romancière Marguerite Yourcenar, dans la préface de 1937 de sa traduction française (*Les vagues*) du roman *The Waves* (1931) de Virginia Woolf : « Bernard continuera à dévider paresseusement, à la façon d'un ver à soie, le cocon de sensations et de pensées qui lui sert à ouater son univers ».⁸⁸⁶ Cette comparaison est une déclinaison de l'image woolfienne de la coquille/du coquillage qui permet d'appréhender Bernard comme un bernard-hermite, car l'image de Bernard en tant que ver à soie dans un cocon fait écho à l'idée que Bernard, dénué d'identité (« self »), trouve refuge dans un cocon, or le cocon est l'équivalent du coquillage dans lequel le bernard-hermite vient se loger ; le prénom de Bernard contribue grandement à motiver son assimilation avec ce crustacé qui porte son nom.

Pour Marguerite Yourcenar, le concept d'incarnation est synonyme du concept de caractérisation, car dans l'extrait suivant issu de sa préface, elle présente le masque et le vêtement (soit deux déclinaisons du cocon et de la coquille/du coquillage en tant qu'outils d'incarnation) comme des métaphores du caractère des six voix qui tiennent lieu de personnages dans le roman *The Waves* :

C'est que les grands romans du XIX^e siècle qui suivent un personnage de l'enfance à la vieillesse s'attachent surtout à la biographie du caractère, et qu'il s'agit plutôt ici de biographies de l'Être, d'entités infiniment plus subtiles et plus secrètes que les circonstances de leur vie, ou que leur personne morale elle-même. La notion de caractère n'est pas absente de l'œuvre de Virginia Woolf, mais ceux-ci nous font souvent l'effet de masques légers, à demi humoristiques, posés de biais sur la figure de ses personnages : comme le mot l'indique, ils *caractérisent* l'être, à la façon de vêtements qui lui seraient extérieurs sans lui être étrangers.⁸⁸⁷

⁸⁸⁵ *Ibid.*, 118.

⁸⁸⁶ Marguerite Yourcenar, « Virginia Woolf », février 1937, *Les vagues*, 1931, (Paris : Le Livre de Poche, 1974, 1993), 10.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, 8. Surlignage en italique de Marguerite Yourcenar.

La métalittérarité des *Künstlerromane highbrow* canoniques (comme *A Portrait of the Artist as a Young Man* et *The Waves*) est poussée à l'extrême, car leurs aspirants écrivains ne sont plus représentés comme des personnages en chair et en os mais comme des voix, par le biais du texte comme miroir des mots dans leur esprit, d'après le style littéraire du « stream of consciousness » (Maud Ellmann parle de « polylogue »⁸⁸⁸ dans son analyse du roman *A Portrait of the Artist as a Young Man* ; Bernard est l'une des six voix qui constituent la polyphonie sur laquelle repose le roman *The Waves*). Dans son ouvrage *L'Art de la fugue chez K. Ishiguro* (2004), Claire Pégon-Davison parle de la « polyphonie »⁸⁸⁹ des romans de l'écrivain britannique contemporain Kazuo Ishiguro, qui se caractérisent selon elle par un « art de la fugue » (« Le dernier axe purement technique de l'art de la fugue tel que nous l'identifions dans les romans d'Ishiguro est celui du dialogue, et de l'enchevêtrement des voix »⁸⁹⁰), et elle établit également un parallèle entre la bibliographie romanesque de Kazuo Ishiguro et deux romans *highbrow* de l'entre-deux-guerres, *i.e. Point Counter Point* (1928) d'Aldous Huxley et *Les vagues* de Virginia Woolf (1931), qui ont en commun un style narratif comparable au contrepoint dans le domaine musical.

Claire Pégon-Davison met d'abord en parallèle entre la bibliographie contemporaine de Kazuo Ishiguro et le roman *Point Counter Point* d'Aldous Huxley qui, comme son titre l'indique, empreinte à la terminologie musicale du contrepoint pour figurer le contrepoint des voix narratives qui le caractérise : « [L]e passage à la fugue instrumentale marquait déjà un usage figuré de la notion de "voix". Et c'est sur cet emprunt que les premières expériences littéraires se sont fondées. Le récit d'une soirée musicale au début de roman *Point Counterpoint* met en scène – et en voix, d'ailleurs –, cet emprunt à double sens : [...]. »⁸⁹¹ Puis, elle rapproche le roman d'Aldous Huxley au roman *Les vagues* de Virginia Woolf, en analysant celui-ci par le prisme de la préface de Marguerite Yourcenar, citée ci-dessus pour aborder la thématique de la caractérisation de l'écrivain-personnage, sauf que Claire Pégon-Davison mentionne un passage différent de cette préface, où Marguerite Yourcenar prête une dimension musicale au roman *Les vagues*, qu'elle appréhende comme une version littéraire de l'*Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach :

C'est également le tissage méticuleux des voix humaines dans *The Waves* qui incite Marguerite Yourcenar à faire l'analogie avec l'œuvre de J. S. Bach :

Vagues est un livre à six personnages, à six instruments plutôt, car il consiste uniquement en

⁸⁸⁸ Ellmann, 157.

⁸⁸⁹ Claire Pégon, « Introduction, ou le mythe de la polyphonie », *L'Art de la fugue chez K. Ishiguro* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2004), 11-30.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, 71.

⁸⁹¹ *Ibid.*, 71.

*longs monologues intérieurs dont les courbes se succèdent, s'entrecroisent, avec une sûreté de dessin qui n'est pas sans rappeler l'Art de la Fugue [...].*⁸⁹²

Le fait que le roman contemporain d'Ishiguro présente les mêmes caractéristiques de contrepoint que les romans de Woolf et Huxley est ainsi un exemple du fait que la littérature contemporaine s'inscrit dans le sillage de la littérature *highbrow* de l'entre-deux-guerres, et perpétue l'idée d'un personnage désincarné, alors que le corpus *middlebrow* de la thèse présente une version incarnée de la figure de l'écrivain fictif.

L'image de l'aspirant écrivain comme un ver à soie dans son cocon (car sa vocation littéraire est comme « en gestation » dans un cocon) est attribuée par Marguerite Yourcenar à Bernard, dans le *Künstlerromane highbrow The Waves* ; or, la troisième partie de la thèse (relative à l'analyse du personnage secondaire non écrivain comme incarnation du style littéraire *highbrow* de l'écrivain en titre qu'il côtoie) permet de remarquer que cette image du cocon est également appliquée au romancier *highbrow* Blair Eggleston dans le roman – cette fois *middlebrow* – *Hot Water* (1932) de P. G. Wodehouse, de sorte que c'est cette fois un romancier *highbrow* publié (et non un aspirant écrivain *highbrow* comme Bernard) qui est assimilé à un charançon du cotonnier dans un cocon (implicitement tout au long du roman, et explicitement à la fin quand il est ligoté et bâillonné dans le hangar à bateau où il retenu prisonnier, au point de ressembler à un cocon géant). P. G. Wodehouse tourne ici en dérision la figure du romancier *highbrow* en transposant son moment de gestation à la toute fin du roman *Hot Water*, et non au début, de sorte que placer la gestation de l'auteur à la fin de l'intrigue constitue un renversement du schéma d'évolution de l'artiste dans les *Künstlerromane highbrow* canoniques, où la gestation se fait au début pour donner naissance à l'artiste à la fin, comme c'est le cas pour Stephen Dedalus et son épiphanie artistique finale ; néanmoins, la gestation de Bernard est à nuancer car il ne réalise finalement pas sa vocation d'écrivain, de sorte qu'il reste un bernard-hermite privé de coquille, jusqu'à la fin du roman.

Dans le prolongement de la réflexion sur la dichotomie entre l'aspirant écrivain désincarné (une « voix ») dans le *Künstlerroman highbrow*, et l'écrivain-personnage incarné dans le roman *middlebrow*, on remarque que le roman *middlebrow* a recours au symbole pour synthétiser et donner une tournure prosaïque au style littéraire *highbrow*, qui se caractérise comme une sonde dont la fonction est de sonder l'indicible et l'impalpable, comme par exemple les pensées du protagoniste. Les romans *middlebrow* synthétisent l'écrivain *highbrow* par son style littéraire, via le symbolisme. Le *middlebrow* porte un regard synthétique sur le style littéraire *highbrow*, qu'il réduit à des éléments prosaïques (zoologiques, ...), ce qui suggère qu'il

⁸⁹² *Ibid.*, 71.

le cerne bien car il est capable de le synthétiser ; il ne s'agit pas d'une simplification résultant d'une incompréhension ou d'une compréhension partielle, mais d'une volonté de simplifier pour faciliter sa compréhension par le lectorat n'étant pas au fait de la théorie littéraire *highbrow*.

Nous estimons que la thèse a confirmé l'idée de départ selon laquelle notre sujet est novateur, car il a en effet pallié une béance critique en ayant recours à un corpus lui-même inexploité. La récurrence de la figure de l'écrivain-personnage dans la littérature du Royaume-Uni et d'Irlande de l'entre-deux-guerres est passée inaperçue alors qu'il s'agit d'un motif dont l'étude permet de changer notre manière d'appréhender la période en question. Non seulement le travail sur la représentation de cette figure ancre cette dernière dans un contexte culturel et esthétique, mais il permet aussi de réhabiliter les œuvres dites *middlebrow* où cette figure apparaît souvent. Il s'agit en effet de démontrer la valeur littéraire de cette catégorie (peu étudiée et sous-estimée en raison de l'accent qu'elle porte sur la sphère du trivial) en mettant en lumière sa dimension métalittéraire, qui atteste d'un questionnement sur la pratique de l'écriture, mais aussi en montrant que le personnage de l'écrivain issu du commun qu'elle met en scène se fait l'illustration du phénomène de démocratisation de la pratique de l'écriture qui se fait jour durant l'entre-deux-guerres. Étudier la figure de l'écrivain-personnage devient donc une nouvelle façon d'appréhender l'évolution du roman.

La thèse met au jour le fait que l'ambition métalittéraire du corpus *middlebrow* précède la métafiction postmoderne ; par exemple, la romancière écossaise Muriel Spark, autrice de romans métafictionnels postmodernes, fait l'éloge du roman *Poet's Pub* du romancier écossais Eric Linklater, qui s'avère être un exemple précoce (car publié initialement en 1929) de roman *middlebrow* ayant une forte dimension métalittéraire : « My favourite of all in that year of Penguin's launching, 1935, was Eric Linklater's *Poet's Pub*. It was nearest to the world that I felt I was growing up into. In tone, there was a throw-away quality of liberty and humour, so far absent in the modern fiction I was used to ; at the same time it was a serious book. Besides, Linklater was a Scot, and I felt a kinship. I still find *Poet's Pub* enjoyable. »⁸⁹³ Cet extrait est issu de l'autobiographie de Muriel Spark publiée en 1992, moment où Muriel Spark continue à apprécier le roman *Poet's Pub* depuis sa réédition en 1935, soit depuis plus d'un demi-siècle. Cet engouement prolongé implique que le roman présente un intérêt littéraire inépuisable ; de même, Nancy Pearl conclut sa préface du roman *Poet's Pub*, publié par Penguin Books en 2012, en soulignant l'intérêt inaltérable que ce roman suscite chez elle : « I've now read *Poet's Pub* four times between 1985 and 2011 and enjoyed it immensely each time. I hope you do, too. »⁸⁹⁴

⁸⁹³ Muriel Spark, *Curriculum Vitae : Autobiography*, 1992, (London : Penguin Books, 1993), 113.

⁸⁹⁴ Pearl, xii.

Dans son autobiographie, Muriel Spark justifie son intérêt durable en louant notamment ce qu'elle désigne comme le « sérieux » du roman de Linklater (« at the same time it was a serious book »), sans préciser sa pensée, mais l'emploi de ce terme pourrait suggérer qu'elle y trouve des éléments métalittéraires proches de ceux qu'elle utilise dans ses propres romans postmodernes de la seconde moitié du XX^e siècle, notamment dans son premier roman *The Comforters* (1957) dont l'intrigue, qui relate comment l'écrivaine Caroline Rose comprend qu'elle est le personnage du roman *The Comforters*, en train d'être écrit par le « Typing Ghost », s'inscrit par conséquent dans le prolongement d'un roman du corpus primaire de la thèse en particulier, à savoir le roman *Staying with Relations* de Rose Macaulay publié en 1930. En effet, le personnage de l'écrivaine Caroline Rose écrit un roman ayant pour sujet les personnages de roman (« Caroline Rose is oddly a character in a novel who writes about 'Characters in a novel' »⁸⁹⁵), tout comme la romancière Catherine Grey, dans le roman *Staying with Relations* de Rose Macaulay, fait une tournée de conférences aux États-Unis ayant pour thématique la caractérisation (« Catherine lectured on the Creation of Character in Fiction »⁸⁹⁶), et ces écrivaines s'intéressant à des thématiques métalittéraires similaires sont également toutes deux des personnages de fiction ne contrôlant pas leur destinée. Dès lors, à la lumière de la coda ci-après, il s'agit d'appréhender les auteurs postmodernes tels Muriel Spark comme les « cygnaux » qui s'inscrivent dans le sillage des auteurs figurant dans le corpus primaire *middlebrow* de la thèse.

Coda : Du chant du cygne au « champ du signe »

Les écrivains fictifs sont dépeints comme des « drôles d'oiseaux » dans le corpus *middlebrow*, et, parmi ces oiseaux, il est question du cygne, qui est tout particulièrement lié à l'inspiration littéraire puisqu'il est l'animal tutélaire d'Apollon, dieu de la poésie dans la mythologie grecque. De plus, il existe une tradition où les poètes sont symbolisés par le cygne (William Shakespeare fut surnommé le « cygne d'Avon »/« the Swan of Avon » par Ben Jonson), et le mythe du chant du cygne est également étroitement lié à la mythologie de l'inspiration littéraire, puisqu'il relate la manière dont le cygne, d'ordinaire muet, émet son plus beau chant au moment de mourir.

Dans les deux romans *Devoted Ladies* de Molly Keane et *The Death of the Heart* d'Elizabeth Bowen, l'écrivain-personnage privilégiant l'aspect formel de l'écriture littéraire est

⁸⁹⁵ Bryan Cheyette, *Muriel Spark* (Horndon, Tavistock, Devon : Northcote House, 2000), 21.

⁸⁹⁶ Macaulay, *Staying with Relations*, 9.

rapproché de la figure du cygne. D'une part, le romancier St Quentin Miller, opposé au sentimentalisme des journaux intimes écrits sous le coup de l'émotion et sans égard pour la forme, est décrit comme ayant un regard de cygne loucheur dans le roman *The Death of the Heart* (« His eyes, like the swan's, were set rather near in. »⁸⁹⁷). D'autre part, dans le roman *Devoted Ladies*, le romancier et dramaturge Sylvester Browne, qui est un adepte de la théorie littéraire moderniste de la caractérisation telle que définie par Virginia Woolf dans son essai « Mr Bennett and Mrs Brown » (1924), considère que Jane Barker serait comparable à un cygne noyé s'il écrivait sur elle, mais comme il se contente de l'observer, sans célébrer sa beauté par le biais de l'écriture, il la perçoit comme un rhododendron blanc, vraisemblablement de la variété réelle nommée « White Swan », de sorte que ce rhododendron constitue la déclinaison florale du cygne : « Looking still upon her sleeping, white rhododendrons were in his mind – their papery, pallid throats spotted green as orchids »⁸⁹⁸ ; ainsi, Jane Barker est sa source d'inspiration littéraire, mais paradoxale, car il se refuse à écrire sur elle bien qu'elle suscite chez lui une inspiration esthétique. En effet, le roman *Devoted Ladies* repose sur une chaîne métaphorique amorcée dans les deux premiers chapitres du roman, où Jane Barker est observée alors qu'elle a les yeux fermés (au chapitre 1, Sylvester Browne compare le visage de Jane Barker à celui d'une noyée, alors qu'elle est éméchée et allongée sur son sofa : « In the mild square lighting of his room her crooked face was as though drowned in water and quite at peace »⁸⁹⁹ ; au chapitre 2, le narrateur compare les paupières fermées de Jane Barker à du papier buvard gorgé d'une encre d'une marque réelle, dont le nom est relatif au cygne : « Jane closed her eyes and their lids were like cheap white blotting paper on which some one has newly spilt the Swan ink »⁹⁰⁰) ; cette chaîne métaphorique se clôt avec l'extrait, issu du chapitre 5, où Sylvester Browne exprime son rejet du signe d'écriture/signifiant par le biais de la métaphore du cygne noyé figurant l'effet mortifère de l'écriture, et donc du signe, sur la beauté en tant que sujet de l'écriture/signifié. Alors qu'il est en voiture en compagnie de Jane Barker, Sylvester Browne admire le paysage avec une mélancolie qui finit par contaminer la manière dont il observe ensuite Jane Barker alors qu'elle est en train de dormir :

What about a drowned swan ? Sylvester wondered, being in a mood to pile sadness on to sadness. Could anything imaginable be more defeated of its beauty ? Had any one ever seen a drowned swan ? Sylvester had – a wild swan shot and fallen in water, water lipping at its dead feathers. Shivering, he recalled it to mind with other sad disasters suitable to his mood and the hour, and answered them : 'For I impair not Beauty being mute.'

Looking at Jane he wondered whether she too would not in time be to him only a sad

⁸⁹⁷ Bowen, *The Death of the Heart*, 8.

⁸⁹⁸ Keane, *Devoted Ladies*, 180.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, 10.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, 51.

disaster, fit to remember on such an evening as this. Was she not one of those fatal creatures always overlooked to their undoings ? In the wild sadness of the hour Sylvester almost thought she was. He was ravished in the thought of her never lasting happiness. Looking still upon her sleeping, white rhododendrons were in his mind – their papery, pallid throats spotted green as orchids. No polyanthus flower has such single grace in each of its repetitions. Aloof, almost bleak, not rich, and again and again lovely.⁹⁰¹

Au chapitre 1, le visage de Jane Barker comparé à celui d'une noyée fait écho, au chapitre 2, aux paupières fermées de Jane comparées à du papier buvard blanc noyé de l'encre étant de la marque dont le nom est relatif au cygne, de sorte que ces deux extraits combinés sont synthétisés sous la forme du motif du cygne noyé (dans l'extrait issu du chapitre 5), à percevoir comme une métaphore de la page écrite à l'encre (le papier absorbant l'encre est à percevoir comme une feuille de papier « noyée » d'encre, ce qui correspond par extension au cygne noyé dont les poumons sont gorgés d'eau). Ainsi, Molly Keane opère un jeu où le cygne noyé est non seulement la métaphore de la beauté gâchée si Sylvester Browne écrit *sur* elle (« *about her* »), mais aussi la métaphore de la feuille de papier blanc *sur* laquelle (« *on it* ») l'encre de l'écriture est apposée. Jane Barker reste un cygne non noyé si Sylvester Browne se contente de contempler sa beauté, et non d'écrire sur elle, car le narrateur indique que quand Sylvester Browne regarde Jane Barker dormir, il la perçoit dans son *oculi mentis* sous la forme d'un rhododendron blanc, sachant que, outre la ressemblance entre la couleur blanche du rhododendron et le plumage blanc du cygne, il existe réellement une variété de rhododendron blanc appelée « White Swan » : « white rhododendrons were in his mind – their papery, pallid throats ». Ainsi, Jane Barker perçue comme une fleur de rhododendron blanc est une déclinaison de Jane perçue comme un cygne blanc ; de plus, la trompette blanche de la fleur de rhododendron, qui ressemble au long cou caractéristique du cygne, est qualifiée de « calice parcheminé »⁹⁰² (d'après la traduction française, par Françoise Werner, de l'expression « their papery, pallid throats »), la texture sèche du parchemin suggérant ici que Jane Barker est comparée à un rhododendron blanc « sec » quand Sylvester Browne n'écrit pas sur elle, et ne la noie donc pas avec de l'encre.

Sylvester Browne veut se limiter à observer la beauté de Jane au lieu de la célébrer par l'écriture, car cela réduirait Jane Barker à un cygne noyé (*i.e.* tuerait sa beauté) : « What about a drowned swan ? [...] Could anything imaginable be more defeated of its beauty ? ». Quand il compare Jane Barker à un cygne noyé s'il écrivait sur elle, Sylvester Browne s'identifie au *persona* du poète qui s'exprime à la première personne dans le Sonnet 83 de William

⁹⁰¹ *Ibid.*, 180.

⁹⁰² Molly Keane, *Chassés-croisés* (Paris : Éditions 10/18, 1992), 185. Traduction en français du roman *Devoted Ladies* de Molly Keane par Françoise Werner.

Shakespeare, car il cite le vers « For I impair not Beauty being mute », qui est le onzième vers du Sonnet 83 de Shakespeare (*Shakespeare's Sonnets*, 1609), où ce dernier remet justement en question son statut de « cygne-poète » (« Swan of Avon »), car il y déclare que décrire en vers la beauté de la personne célébrée reviendrait à la gâcher. Ainsi, le vers « For I impair not Beauty being mute » renvoie à Shakespeare comme étant un « Cygne d'Avon » muet, car il n'écrit pas de poème louant la beauté de la personne à laquelle le poème s'adresse, si bien que ce vers contredit la légende du chant du cygne selon laquelle le cygne émet un chant magnifique au moment de mourir, car il affirme que la beauté réside dans le silence de Shakespeare, et non dans son chant poétique.

Dans les romans *Devoted Ladies* et *The Death of the Heart*, il s'avère que le cygne, comme symbole lyrique de beauté qui suscite l'inspiration littéraire, est désormais réduit à la matérialité de l'écriture, *i.e.* le signe/signifiant et les outils d'écriture que sont la feuille de papier et l'encre. D'une part, dans le roman *The Death of the Heart*, la silhouette du cygne lui vaut d'être perçu comme un chiffre/« cipher » (signe/signifiant) dans l'expression suivante, où il est question de cygnes blancs aux contours sombres qui les rendent visibles sur l'eau blanche du lac de Regent's Park à Londres : « swans folded, dark white ciphers on the white water, in an immortal dream »⁹⁰³ – ici, la silhouette du cygne est assimilée en particulier au chiffre 2, qui est écrit noir sur blanc dans l'adresse de la résidence des Quayne en face de Regent's Park, « 2 Windsor Terrace », ⁹⁰⁴ fréquentée par St Quentin Miller. Ainsi, St Quentin Miller est comparé à un cygne pour ensuite mieux être assimilé à un signe, le chiffre 2.

D'autre part, dans le roman *Devoted Ladies*, Jane Barker inspire Sylvester Browne car il assimile cette dernière à un cygne, mais cette ressemblance est établie en des termes relatifs aux outils d'écriture, le plumage blanc du cygne étant assimilé à la feuille de papier sur laquelle écrire à l'encre. Le cygne comme source d'inspiration réduite à la matérialité de l'écriture (soit le signifiant et la page comme réceptacles de l'inspiration littéraire *volatile*) est un phénomène que le poète symboliste Stéphane Mallarmé déplore, dès le XIX^e siècle, dans son sonnet « Le vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui » (1887), dont le titre est relatif au cygne, et au sein duquel s'opère un jeu sur l'homophonie « cygne/signe ». Deborah A. K. Aish résume la thématique de ce sonnet en ces termes : « L'image centrale du poème est celle d'un cygne pris dans la glace d'un lac et qui tâche de se libérer. Cet oiseau symbolise le poète stérile qui a négligé les sources d'inspiration lyriques, préférant s'adonner à un art pur, plus difficile, plus ingrat. Lui-aussi est condamné à l'impuissance et à l'exil, incapable de se sauver. »⁹⁰⁵ L'image

⁹⁰³ Bowen, *The Death of the Heart*, 136.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, 333.

⁹⁰⁵ Deborah A. K. Aish, *La métaphore dans l'œuvre de Mallarmé* (Genève : Slatkine Reprints, 1981), 190.

du cygne noyé comme métaphore de la page écrite dans le roman *Devoted Ladies* s'inscrit ainsi dans le prolongement de ce sonnet de Stéphane Mallarmé, où Mireille Ruppli et Sylvie Thorel-Cailleteau – dans leur chapitre « Le champ de la page »,⁹⁰⁶ titre dont l'intitulé de cette coda se fait l'écho – interprètent le cygne comme une métaphore de la page blanche :

Il semble alors que *dire* (dans le sens poétique et musical du mot) soit réfléchir le monde, installer la notion, c'est-à-dire faire briller les étoiles, réveiller les « signes éteints ».

L'idée s'en trouve dans « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », où un cygne d'ici-bas, pris dans la blancheur stérile peut-être d'une page d'où ne s'élève aucun chant, paraît le fantôme méprisable du Cygne, constellation lointaine (« parmi l'exil inutile ») que le sonnet lui-même alors, réalise : l'indiquent à la fois l'absence du titre et l'obsédante rime en *i*, le glissement d'un cygne au Cygne (du nom commun au nom propre), dernier mot que l'ensemble du sonnet réalise alors comme son chiffre. Mallarmé se souvient de la leçon d'un autre oiseau, le corbeau de Poe, et il fait jouer simultanément, d'une manière bien complexe et en les croisant, à la fois l'étymologie du mot *signe*, l'homophonie de *signe* et de *cygne*, enfin la légende d'un catastérisme héroïque.⁹⁰⁷

Chez Stéphane Mallarmé, le cygne prisonnier de la glace est une métaphore du poète partisan de « l'Art pour l'Art » qui est prisonnier de la forme (*signe*), et chez Molly Keane le cygne noyé est la métaphore de la source d'inspiration prisonnière des mots écrits qui tentent de l'enserrer.

Au contraire, dans les romans *Makeshift* de Dot Allan et *The Death of the Heart* d'Elizabeth Bowen, l'écrivain fictif est assimilé au signe d'écriture sans que cela s'accompagne d'un rejet de l'écriture de la part de l'écrivain concerné : le romancier St Quentin Miller est assimilé au cygne pour ensuite être assimilé à un signe (« cipher »), le chiffre 2, et, dans le roman *Makeshift*, la poétesse Jacqueline Thayer perçoit les lumières de la ville comme des feux follets, qui sont une forme de « signes à suivre », et par extension des mots ; ainsi, la diégèse des romans *Makeshift* et *The Death of the Heart* a une dimension explicitement métalittéraire, où le signe d'écriture est inséré dans le paysage, puisque dans *Makeshift*, Jacqueline Thayer voit des *ars poetica* intégrés dans le paysage urbain, et dans *The Death of the Heart*, les cygnes sont à percevoir comme des chiffres 2 flottant sur un lac. Or, cette mise en exergue du signifiant dans le paysage fait écho à la mise en évidence dans la thèse de la fonction métalittéraire du personnage de l'écrivain dans le roman *middlebrow*, alors que cet écrivain est souvent un personnage en retrait, voire un personnage secondaire qui n'est pas écrivain de profession, et dont la dimension métalittéraire est sous-jacente.

En conclusion, il s'agit d'appréhender la présence d'un personnage étant écrivain comme un « signe » de la dimension métalittéraire du roman *middlebrow* au sein duquel il est mis en

⁹⁰⁶ Mireille Ruppli, Sylvie Thorel-Cailleteau, « Le champ de la page », *Mallarmé : la grammaire & le grimoire* (Genève : Droz, 2005), 197-211.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, 206.

scène, sans que cela soit à déplorer (comme quand Mallarmé regrette de voir le motif lyrique du cygne dénaturé en signe/signifiant). Au contraire, l'écrivain-personnage comme signe de la métalittérarité du roman *middlebrow* est ce qui donne un second souffle à cette catégorie de romans, dont l'interprétation s'essouffle vite si l'on s'en tient à ses thématiques faussement superficielles. Dès lors, il s'agit plutôt de voir dans la dimension métalittéraire du roman *middlebrow* non pas une mort, mais une renaissance, voire le point de départ qui entraînera ensuite dans son sillage la fiction métalittéraire postmoderne, tel le cygne montrant la voie à ses cygneaux.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Corpus :

Macaulay, Rose. *Dangerous Ages*. 1921. New York : Boni & Liveright, 1921. 242 pp. Reprint : South Yarra, Victoria : Leopold Classic Library, 2016. 248 pp.

---. *Crewe Train*. 1926. London : Virago Press, 2018. 277 pp.

---. *Staying with Relations*. 1930. London : Collins, 1969. 320 pp.

Allan, Dot. *Makeshift*. 1928. Ed. Moira Burgess. *Makeshift and Hunger March : Two Novels by Dot Allan*. Glasgow : ASLS, 2010. 439 pp.

Hall, Radclyffe. *The Well of Loneliness*. 1928. London : Hutchinson, 1986. 447 pp.

Isherwood, Christopher. *All the Conspirators*. 1928. Harmondsworth : Penguin Books, 1977. 158 pp.

Linklater, Eric. *Poet's Pub*. 1929. London : Penguin Books, 2012. 236 pp.

Wodehouse, P. G. *Summer Lightning*. 1929. London : Arrow Books, 2008. 316 pp.

---. *Hot Water*. 1932. London : Arrow Books, 2008. 294 pp.

---. *Heavy Weather*. 1933. New York ; London : Norton, 2012. 285 pp.

Delafield, E. M. *The Diary of a Provincial Lady*. 1930. Chicago : Academy Chicago Publishers, 2002. 388 pp.

---. *Challenge to Clarissa*. 1931. Leipzig : Bernhard Tauchnitz (Collection of British and American Authors, volume 5040), 1932. 286 pp.

---. *The Provincial Lady Goes Further (in London)*. 1932. McAllister Editions, 2015. 158 pp.

Maugham, William Somerset. *Cakes and Ale*. 1930. London : Vintage Books, 2000. 197 pp.

---. « The Human Element ». 1931. *Collected Short Stories Volume 2*. Penguin Books ; Heinemann, 1964. 423 pp.

Gibbons, Stella. *Cold Comfort Farm*. 1932. London : Penguin Books, 2011. 233 pp.

Thirkell, Angela. *High Rising*. 1933. London : Virago Press, 2012. 276 pp.

---. *Wild Strawberries*. 1934. London : Virago Press, 2012. 275 pp.

---. « High Voltage at Low Rising ». 1937. *Christmas at High Rising*. London : Virago Press, 2014. 146 pp.

Jameson, Margaret Storm. *Company Parade* (1934). *The Mirror in Darkness*. 1934-1936. London : Virago Press, Ltd, 1985. 345 pp.

---. *Love in Winter* (1935). *The Mirror in Darkness*. 1934-1936. London : Virago Press, Ltd, 1985. 397 pp.

---. *None Turn Back* (1936). *The Mirror in Darkness*. 1934-1936. London : Virago Press, Ltd, 1985. 319 pp.

Keane, Molly. *Devoted Ladies*. 1934. London : Virago Press, 2006. 242 pp.

---. *The Rising Tide*. 1937. London : Virago Press, 2006. 320 pp.

Walpole, Hugh. *Captain Nicholas : A Modern Comedy* : Large Print. 1934. Independently Published, 2020. 243 pp.

Hamilton, Patrick. *Twenty Thousand Streets Under the Sky*. 1935. London : Abacus, 2017. 624 pp.

Christie, Agatha. *Cards on the Table*. 1936. London : HarperCollins Publishers, 2016. 258 pp.

Orwell, George. *Keep the Aspidistra Flying*. 1936. Oxford : Oxford UP, 2021. 232 pp.

Bowen, Elizabeth. *The Death of the Heart*. 1938. London : Vintage Books, 2012. 354 pp.

Sources primaires hors corpus :

Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. 1476. Oxford ; New York : Oxford UP, 1998. 482 pp.

Rabelais, François. *Gargantua*. 1542. Paris : GF Flammarion, 2021. 493 pp.

Shakespeare, William. *Othello*. 1603. Eds. Barbara A. Mowat, Paul Werstine. New York : Washington Square Press, 2004. 368 pp.

---. *Antony and Cleopatra*. 1623. Ed. Richard Madelaine. Cambridge : Cambridge UP, 1998. 358 pp.

---. *The Tempest*. 1623. Ed. Stephen Orgel. Oxford : Oxford UP, 2008. 248 pp.

Markham, Gervase. *The English Houswife : Containing the inward and outward virtues which ought to be in a complete woman ; as her skill in physic, cookery, banqueting-stuff, distillation, perfumes, wool, hemp, flax, dairies, brewing, baking, and all other things belonging to a household*. 1615. Best, Michael R., ed. Montreal & Kingston ; London ; Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2003. 321 pp.

Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. 1678. Roger Sharrock. Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books, 1987. 407 pp.

Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. 1726. Ed. Claude Rawson. Oxford : Oxford UP, 2005. 362 pp.

Pope, Alexander. *The Art of Sinking in Poetry*. 1727. Richmond, Surrey : Alma Classics, 2017. 124 pp.

Austen, Jane. *Sense and Sensibility*. 1811. Ed. John Mullan. Oxford : Oxford UP, 2019. 294 pp.

Beerbohm, Max. « 'Savonarola' Brown ». 1917. *Seven Men and Two Others*, 1919. Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books, in association with William Heinemann, 1954. 185 pp.

---. « The Crime ». 1920. *Selected Essays*. Ed. N. L. Clay. Melbourne ; London ; Toronto : William Heinemann LTD, 1958. 141 pp.

- Huxley, Aldous. *Crome Yellow*. 1921. Harmondsworth: Penguin Books (Penguin Modern Classics); Chatto&Windus, 1964. 174 pp.
 ---. *Point Counter Point*. 1928. London : Vintage Books ; Random House, 2004. 592 pp.
- Woolf, Virginia. « Mr Bennett and Mrs Brown ». 1924. *A Twentieth-Century Literature Reader : Texts and Debates*. Eds. Suman Gupta, David Johnson. London ; New York : Routledge, 2005. 320 pp.
 ---. *Mrs Dalloway*. 1925. Ed. David Bradshaw. Oxford : Oxford UP, 2009. 185 pp.
 ---. *Les vagues*. 1931. Paris : Le Livre de Poche, 1974, 1993. 222 pp.
- Walpole, Hugh. *Above the Dark Tumult : An Adventure*. 1931. New York : Doubleday, Doran & Co, 1931. 303 pp.
- Thirkell, Angela. *Bienvenue à High Rising*. 1933. Paris : Charleston, 2018. 248 pp.
 ---. « Pantomime ». 1935. *Christmas at High Rising*. London : Virago Press, 2014. 146 pp.
- Keane, Molly. *Chassés-croisés*. 1934. Paris : Éditions 10/18, 1992. 249 pp.
- Linklater, Eric. *Fanfare for a Tin Hat : A Third Essay in Autobiography*. 1970. London ; Basingstoke : Macmillan, 1970. 328 pp.
- Spark, Muriel. *Curriculum Vitae : Autobiography*. 1992. London : Penguin Books, 1993. 222 pp.

SOURCES SECONDAIRES

Ouvrages :

- Aish, Deborah A. K. *La métaphore dans l'œuvre de Mallarmé*. Genève : Slatkine Reprints, 1981. 210 pp.
- Auerbach, Nina. *Woman and the Demon : The Life of a Victorian Myth*. Cambridge, Massachusetts ; London : Harvard UP, 1982. 255 pp.
- Baker, William. *Critical Companion to Jane Austen : A Literary Reference to her Life and Work*. New York : Facts on File, 2008. 644 pp.
- Baldick, Chris. *Literature of the 1920s : Writers Among the Ruins*. Edinburgh : Edinburgh UP, collection The Edinburgh History of Twentieth-Century Literature in Britain : Volume Three, 2012. 190 pp.
- Bargainnier, Earl F. *The Gentle Art of Murder : The Detective Fiction of Agatha Christie*. Bowling Green : Bowling Green University popular Press, 1980. 232 pp.
- Batchelor, John. *Virginia Woolf : The Major Novels*. Cambridge : Cambridge UP, 1991. 157 pp.
- Beebe, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts : The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York : New York University Press, 1964. 323 pp.
- Bernthal, J. C. *Queering Agatha Christie : Revisiting the Golden Age of Detective Fiction*. Switzerland : Palgrave Macmillan, 2016. 304 pp.
- Birkett, Jennifer. *Margaret Storm Jameson : A Life*. Oxford : Oxford UP, 2009. 441 pp.
- Blair, Emily. *Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel*. Albany, New York : State University of New York Press, 2007. 287 pp.
- Bloom, Harold. *The Visionary Company : A Reading of English Romantic Poetry*. London : Faber and Faber, 1961. 460 pp.
- Bluemel, Kristin, ed. *Intermodernism : Literary Culture in Mid-Twentieth-Century Britain*. Edinburgh : Edinburgh UP, 2009. 264 pp.
- Bolter, Trudy. *Figures de l'écrivain dans le cinéma américain : Itinéraires de la « voix baladeuse »*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001. 298 pp.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979. 670 pp.
- Briganti, Chiara, Mezei, Kathy. *Domestic Modernism, the Interwar Novel, and E. H. Young*. Aldershot ; Burlington : Ashgate, 2006. 211 pp.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*. Cambridge : Massachusetts ; London : Harvard UP, 1992. 363 pp.

- Burstein, Jessica. *Cold Modernism : Literature, Fashion, Art*. University Park, PA : The Pennsylvania State University Press, 2012. 321 pp.
- Cheyette, Bryan. *Muriel Spark*. Horndon, Tavistock, Devon : Northcote House, 2000. 148 pp.
- Clay, Catherine. *Time and Tide : The Feminist and Cultural Politics of a Modern Magazine*. Edinburgh : Edinburgh UP, 2018. 306 pp.
- Cochran, Peter. *Byron and Bob : Lord Byron's Relationship with Robert Southey*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing. 2010. 286 pp.
- Collier, Patrick. *Modern Print Artefacts : Textual Materiality and Literary Value in British Print Culture, 1890-1930s*. Edinburgh : Edinburgh UP, 2016. 262 pp.
- Collini, Stefan. *Absent Minds : Intellectuals in Britain*. Oxford : Oxford UP, 2006. 526 pp.
- Collomb, Michel. *La littérature art déco : sur le style d'époque*. Paris : Méridiens-Klincksieck, 1987. 242 pp.
- Corcoran, Neil. *Elizabeth Bowen : The Enforced Return*. Oxford : Oxford UP, 2004. 211 pp.
- Cottrell, Anna. *London Writing of the 1930s*. Edinburgh : Edinburgh UP, 2017. 192 pp.
- Crawford, Alice. *Paradise Pursued : The Novels of Rose Macaulay*. Madison ; Teaneck : Fairleigh Dickinson UP. London : Associated University Presses, 1995. 213 pp.
- Crawford, Robert. *Scotland's Books : A History of Scottish Literature*. New York : Oxford UP, 2009. 831 pp.
- Cunningham, Valentine. *British Writers of the Thirties*. Oxford : Oxford UP, 1988. 530 pp.
- D'Epiro, Peter, Pinkowish, Mary Desmond. *Sprezzatura : 50 Ways Italian Genius Shaped the World*. New York : Anchor Books, 2001. 396 pp.
- Darwood, Nicola. *A World of Lost Innocence : The Fiction of Elizabeth Bowen*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2012. 246 pp.
- Davison, Peter. *George Orwell : A Literary Life*. Houndmills ; Basingstoke ; Hampshire ; London : Palgrave Macmillan, 1996. 175 pp.
- Détoc, Sylvain. *La Gorgone Méduse*. Monaco : Éditions du Rocher, 2006. 319 pp.
- Dozo, Björn-Olav, Glinöer, Anthony, et Lacroix, Michel, eds. *Imaginaires de la vie littéraire : fiction, figuration, configuration*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, collection Interférences, 2012. 378 pp.
- Doody, Margaret Anne. *The Daring Muse : Augustan Poetry Reconsidered*. Cambridge : Cambridge UP, 1985. 288 pp.
- Drowne, Kathleen, Huber, Patrick. *The 1920s : American Popular Culture Through History*. Westport ; London : Greenwood Press, 2004. 331 pp.

- Earnshaw, Steven. *The Pub in Literature : England's Altered State*. Manchester ; New York : Manchester UP, 2000. 294 pp.
- Ellmann, Maud. *The Nets of Modernism : Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud*. Cambridge : Cambridge UP, 2010. 238 pp.
- Epstein, Josh. *Sublime Noise : Musical Culture and the Modernist Writer*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 2014. 338 pp.
- Fielding, Heather. *Novel Theory and Technology in Modernist Britain*. Cambridge : Cambridge UP, 2018. 200 pp.
- Fischer, Norbert. *The Philosophical Quest for God : A Journey Through Its Stations*. Berlin : Lit Verlag, 2005. 354 pp.
- Franke, William. *The Divine Vision of Dante's Paradiso : The Metaphysics of Representation*. Cambridge : Cambridge UP, 2021. 300 pp.
- Franssen, Paul, Hoenselaars, Ton, eds. *The Author as Character : Representing Historical Writers in Western Literature*. London : Fairleigh Dickinson UP, 1999. 313 pp.
- von Franz, Marie-Louise. *Alchemy : An Introduction to the Symbolism and the Psychology*. Toronto : Inner City Books, 1980. 280 pp.
- de Gay, Jane. *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*. Edinburgh : Edinburgh UP, 2007. 231 pp.
- Gill, Richard, Gregory, Susan. *Mastering the Novels of Jane Austen*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2003. 373 pp.
- Gindin, James. *British Fiction in the 1930s : The Dispiriting Decade*. London, Palgrave Macmillan ; New York : St Martin's Press, 1992. 228 pp.
- Gorman, Gerard. *Woodpecker*. London : Reaktion Books, 2017. 224 pp.
- Hammill, Faye. *Women, Celebrity, and Literary Culture Between the Wars*. Austin : University of Texas Press, 2007. 261 pp.
- Henriksen, Line. *Ambition and Anxiety : Ezra Pound's Cantos and Derek Walcott's Omeros as Twentieth-Century Epics*. Amsterdam ; New York : Rodopi B.V., 2006. 342 pp.
- Hilliard, Christopher. *To Exercise Our Talents : The Democratization of Writing in Britain*. Cambridge, Massachusetts ; London, England : Harvard UP, 2006. 390 pp.
- Hopkins, Chris. *English Fiction in the 1930s : Language, Genre, History*. London ; New York : Continuum, 2006. 176 pp.
- Hovanec, Caroline. *Animal Subjects : Literature, Zoology, and British Modernism*. Cambridge : Cambridge UP, 2018. 232 pp.
- Hubier, Sébastien. *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*. Dijon : Presses Universitaires de Dijon, collection Écritures, 2004. 313 pp.

- Humble, Nicola. *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s : Class, Domesticity, and Bohemianism*. Oxford : Oxford UP, 2001. 272 pp.
- Jacobs, Karen. *The Eye's Mind : Literary Modernism and Visual Culture*. Ithaca ; London, Cornell University Press, 2001. 311 pp.
- King, Amy M. *The Divine in the Commonplace : Reverent Natural History and the Novel in Britain*. Cambridge : Cambridge UP, 2019. 297 pp.
- Lange, Donald J. *The Life and Poetry of George Darley*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2020. 631 pp.
- Lassner, Phyllis. *Elizabeth Bowen*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; London : Macmillan International Higher Education, 1990. 176 pp.
- Llasera, Margaret. *Représentations scientifiques et images poétiques en Angleterre au XVII^e siècle : À la recherche de l'invisible*. Paris : CNRS Éditions ; Fontenay/Saint-Cloud : ENS Éditions, 1999. 297 pp.
- Lucas, John. *Arnold Bennett : A Study of His Fiction*. London : Methuen, 1974. 235 pp.
- Macdonald, Kate. *Novelists Against Social Change : Conservative Popular Fiction, 1920-1960*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2015. 271 pp.
- Maher, Ashley. *Reconstructing Modernism : British Literature, Modern Architecture, and the State*. Oxford : Oxford UP, 2020. 259 pp.
- Marshik, Celia. *At the Mercy of Their Clothes : Modernism, the Middlebrow, and British Garment Culture*. New York : Columbia UP, 2017. 247 pp.
- Mather, Rachel R. *The Heirs of Jane Austen : Twentieth-Century Writers of the Comedy of Manners*. New York : Peter Lang, 1996. 142 pp.
- McCann, Andrew. *Popular Literature, Authorship and the Occult in Late Victorian Britain*. Cambridge : Cambridge UP, 2014. 194 pp.
- McCulloch, Margery Palmer. *Scottish Modernism and its Contexts, 1918-1959 : Literature, National Identity and Cultural Exchange*. Edinburgh : Edinburgh UP, 2009. 230 pp.
- Meckier, Jerome. *Aldous Huxley, from Poet to Mystic*. Zürich ; Berlin : Lit Verlag. 2011. 382 pp.
- Mikkonen, Kai. *The Plot Machine : The French Novel and the Bachelor Machines in the Electric Years (1880-1914)*. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2001. 267 pp.
- Mullin, Katherine. *Working Girls : Fiction, Sexuality, and Modernity*. Oxford : Oxford UP, 2016. 262 pp.
- North, Michael. *The Political Aesthetics of Yeats, Eliot, and Pound*. Cambridge : Cambridge UP, 2009. 252 pp.
- Passty, Jeanette N. *Eros and Androgyny : The Legacy of Rose Macaulay*. Rutherford ; Madison ; Teaneck : Fairleigh Dickinson UP. London ; Toronto : Associated University Presses,

1988. 252 pp.
- Pégon, Claire. *L'Art de la fugue chez K. Ishiguro*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2004. 175 pp.
- Peraldo, Emmanuelle. *Jonathan Swift : Gulliver's Travels*. Neuilly : Atlande, 2020. 186 pp.
- Piazza, Paul. *Christopher Isherwood : Myth and Anti-Myth*. New York : Columbia UP, 1978. 245 pp.
- Pluvinet, Charline. *Fictions en quête d'auteur*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012. 314 pp.
- Poulos Nesbitt, Jennifer. *Narrative Settlements : Geographies of British Women's Fiction between the Wars*. Toronto ; Buffalo ; London : U of Toronto Press, 2005. 146 pp.
- Rogal, Samuel J. *A William Somerset Maugham Encyclopedia*. Westport, Connecticut ; Greenwood Press, 1997. 376 pp.
- Ruppli, Mireille, Thorel-Cailleteau, Sylvie. *Mallarmé : la grammaire & le grimoire*. Genève : Droz, 2005. 229 pp.
- Schaub, Melissa. *Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction : The Female Gentleman*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2013. 162 pp.
- Scheid, John, Svenbro, Jesper. *La tortue et la lyre. Dans l'atelier du mythe antique*. Paris : CNRS Editions, 2014. 229 pp.
- Scholes, Robert. *Paradox of Modernism*. New Haven ; London : Yale UP, 2006. 295 pp.
- Shapiro, Lillian L., Stein, Barbara L., eds. *Fiction for Youth : A Guide to Recommended Books*. New York : Neal-Schuman Publishers, 1992. 263 pp.
- Shuttleworth, Antony, ed. *And in Our Time : Vision, Revision, and British Writing of the 1930s*. London : Bucknell UP, 2003. 252 pp.
- Sion, Ronald T. *Aldous Huxley and the Search for Meaning : A Study of the Eleven Novels*. Jefferson ; London : McFarland & Company, 2010. 231 pp.
- Sobecki, Sebastian I. *The Sea and Medieval English Literature*. Cambridge : D.S. Brewer, 2008. 205 pp.
- Steele, Elizabeth. *Hugh Walpole*. New York : Twayne Publishers, Inc., 1972. 178 pp.
- Steffler, Alva William. *Symbols of the Christian Faith*. Grand Rapids, Michigan ; Cambridge, U.K. : William B. Eerdmans Publishing Company, 2002. 166 pp.
- Steiner, Enit Karafili. *Jane Austen : Northanger Abbey/Persuasion*. New York : Palgrave Macmillan, 2016. 180 pp.
- Tambling, Jeremy. *The Poetry of Dante's Paradiso : Lives Almost Divine, Spirits that Matter*. London : Palgrave Macmillan, 2021. 314 pp.

- Taylor, D. J. *The Prose Factory : Literary Life in England since 1918*. London : Chatto & Windus, 2016. 501 pp.
- Van Dover, J. K. *The Detective and the Artist : Painters, Poets and Writers in Crime Fiction, 1840s-1970s*, Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, 2019. 196 pp.
- Voorhees, Richard J. *The Paradox of George Orwell*. West Lafayette, Indiana : Purdue UP, 1986 (édition originale 1961). 127 pp.
- Watson, J. R. *English Poetry of the Romantic Period, 1789-1830*. London ; New York : Longman, 1992. 424 pp.
- Watson, Roderick. *The Literature of Scotland*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 1984. 481 pp.
- Webster, Harvey Curtis. *After the Trauma : Representative British Novelists Since 1920*. Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 1970. 203 pp.
- Wild, Jonathan. *The Rise of the Office Clerk in Literary Culture, 1880-1939*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2006. 211 pp.
- Worman, Nancy. *Virginia Woolf's Greek Tragedy*. London ; New York : Bloomsbury Academic, 2020. 152 pp.

Chapitres d'ouvrages :

- Angelet, Christian. « Le topos du manuscrit trouvé : considérations historiques et typologiques » *Le Topos du manuscrit trouvé*, éd. Fernand Hallyn, Jan Herman, Krys Peeters. Louvain ; Paris : Peeters, 1999. pp. XXXI-LVI.
- Baldick, Chris. « The Novel in Theory, 1900-1965 » *A Companion to the English Novel*, eds. Stephen Arata, Madigan Haley, J. Paul Hunter, Jennifer Wicke. Hoboken : Wiley Blackwell, 2019. pp. 256-270.
- Barry, Peter. « London in poetry since 1900 » *The Cambridge Companion to the Literature of London*, ed. Lawrence Manley. Cambridge : Cambridge UP, 2011. pp. 180-200.
- Bayle, Ariane. « Du livre "tout en un" au livre en morceaux : Polyvalence du livre et crise de l'auctorialité au XVI^e siècle » *L'autorité en littérature : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, dir. Emmanuel Bouju. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010. pp. 21-31.
- Birkett, Jennifer. « Doubly Determined : The Ambition of Storm Jameson » *Determined Women : Studies in the Construction of the Female Subject, 1900-90*, eds. Jennifer Birkett, Elizabeth Harvey. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; London : Macmillan, 1991. pp. 68-94.
- Bishop, Nicola. « Middlebrow "Everyman" or Modernist Figurehead ? Experiencing Modernity through the Eyes of the Humble Clerk » *Middlebrow and Gender, 1890-1945*, eds. Christoph Ehland, Cornelia Wächter. Leiden ; Boston : Brill, Rodopi, 2016. pp. 101-120.

- Bowen, Elizabeth. « Introduction to *Staying with Relations*, by Rose Macaulay » *People, Places, Things : Essays by Elizabeth Bowen*, ed. Allan Hepburn. Edinburgh : Edinburgh UP, 2008. pp. 284-287.
- . « Introduction to *An Angela Thirkell Omnibus* » *People, Places, Things : Essays by Elizabeth Bowen*, ed. Allan Hepburn. Edinburgh : Edinburgh UP, 2008. pp. 268-272.
- Bradshaw, Michael. « Third-generation Romantic poetry : Beddoes, Clare, Darley, Hemans, Landon » *The Cambridge History of English Poetry*, ed. Michael O'Neill. Cambridge : Cambridge UP, 2010. pp. 542-560.
- Briganti, Chiara « "Thou art full of Stirs, a tumultuous City" : Storm Jameson and London in the 1920s » *The Swarming Streets : Twentieth-Century Literary Representations of London*, ed. Lawrence Phillips. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2004. pp. 61-75.
- Colt, Rosemary M. « Innocence Unleashed : The Power of the Single Child » *The Significance of Sibling Relationships in Literature*, eds. JoAnna Stephens Mink, Janet Doubler Ward. Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1993. pp. 11-22.
- Connolly, Cyril. « 47. Review in *New Statesman*[,] 20 October 1928, xxxii, p. 56 » *Aldous Huxley : The Critical Heritage*, ed. Donald Watt. London ; Boston : Routledge, Kegan Paul, 1975. pp. 153-155.
- Deer, Jemma. « Birdwatching and Wordwatching : The Avian Aesthetics of Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* » *Avian Aesthetics in Literature and Culture : Birds and Humans in the Popular Imagination*, eds. Danette DiMarco, Timothy Ruppert. London : Lexington Books, 2022. pp. 9-23.
- Distel, Kristin M. « "She seemed fitted for any stage" : Performative Aspects of Flora's Interventions in Gibbons's *Cold Comfort Farm* » *Interwar Women's Comic Fiction : 'Have Women a Sense of Humour ?'*, eds. Nicola Darwood, Nick Turner. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2020. pp. 11-27.
- Ducrey, Guy. « L'homme de lettres, ce parasite... » *Figures du parasite*, éd. Myriam Roman, Anne Tomiche. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001. pp. 203-221.
- Einhaus, Ann-Marie. « Know Your Audience : Middlebrow Aesthetic and Literary Positioning in the Fiction of P. G. Wodehouse » *Middlebrow Wodehouse : P. G. Wodehouse's Work in Context*, ed. Ann Rea. Farnham, Surrey : Ashgate, 2016. pp. 15-33.
- Ellmann, Maud. « The Name and the Scar : Identity in *The Odyssey* and *A Portrait of the Artist as a Young Man* » *James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man : A Casebook*, ed. Mark A. Wollaeger. Oxford : Oxford UP, 2003. pp. 143-181.
- Feenstra, Robin Edward. « Little Magazines » *Encyclopedia of British Women's Writing, 1900-1950*, eds. Faye Hammill, Esme Miskimmin, Ashlie Sponenberg. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2009. pp. 147-149.
- Fowler, Don. « Masculinity under Threat ? The Poetics and Politics of Inspiration in Latin Poetry » *Cultivating the Muse : Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, eds. Don Fowler, Efrossini Spentzou. Oxford : Oxford UP, 2002. pp. 141-159.

- Garnier, Marie-Dominique. « From Dagon to Deleuze and Derrida : *Samson Agonistes* and Particle Poetics » *Milton in France*, ed. Christophe Tournu. Berne : Peter Lang, 2008. pp. 329-344.
- Girard, Didier. « Down Below : Powell's Pop Factory (Collages and Time Hacking) » *The Anthony Powell Society Conference*, 2018. pp. 82-100. HAL Id : halshs-02568965.
- Greenhalgh, Susanne. « Shakespeare and Radio » *Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts*, eds. Mark Thornthorn Burnett, Adrian Streete, Ramona Wray. Edinburgh : Edinburgh UP, 2011. pp. 541-557.
- Harrington, Leslie. « Prix Femina-Vie Heureuse » *Encyclopedia of British Women's Writing, 1900-1950*, eds. Faye Hammill, Esme Miskimmin, Ashlie Sponenberg. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2009. p. 191.
- Hopewell, Kathy. « 'Brows' (highbrow, middlebrow, lowbrow) » *Encyclopedia of British Women's Writing, 1900-1950*, eds. Faye Hammill, Esme Miskimmin, Ashlie Sponenberg. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2009. pp. 31-33.
- Hughes, Clair. « Death of the House : Molly Keane and the Anglo-Irish Gothic Novel » *Troubled Histories, Troubled Fictions : Twentieth-Century Anglo Irish Prose*, eds. Theo D'haen, José Lanthers. Amsterdam ; Atlanta : Rodopi B.V. (The Literature of Politics, The Politics of Literature ; 4), 1995. pp. 119-127.
- Humble, Nicola. « The Feminine Middlebrow Novel » *The History of British Women's Writing, 1920-1945 : Volume Eight*, ed. Maroula Joannou. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2013. pp. 97-111.
- Joannou, Maroula. « Introduction : Modernism, Modernity, and the Middlebrow in Context » *The History of British Women's Writing, 1920-1945 : Volume Eight*, ed. Maroula Joannou. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2013. pp. 1-20.
- Kennedy, William J. « European beginnings and transmissions : Dante, Petrarch and the sonnet sequence » *The Cambridge Companion to the Sonnet*, eds. A.D. Cousins, Peter Howarth. Cambridge : Cambridge UP, 2011. pp. 84-104.
- Lepaludier, Laurent. « Introduction » *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*, dir. Laurent Lepaludier. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002. pp. 9-13.
- Macdonald, Kate. « Introduction : Identifying the Middlebrow, the Masculine and Mr Miniver » *The Masculine Middlebrow, 1880-1950 : What Mr Miniver Read*, ed. Kate Macdonald. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2011. pp. 1-23.
- Mahaffey, Vicki. « Streams Beyond Consciousness : Stylistic Immediacy in the Modernist Novel » *A Handbook of Modernism Studies*, ed. Jean-Michel Rabaté. The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex : Wiley Blackwell, 2016. pp. 35-54.
- Marietti, Marina. « Les deux cimes du Parnasse » *La science du bien dire : Rhétorique et rhétoriciens au Moyen Âge, Arzanà n°8*, eds. Marina Marietti, Claude Perrus. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, septembre 2002. pp. 61-82.

- Maslen, Elizabeth. « A Cassandra with Clout : Storm Jameson, Little Englander and Good European » *Intermodernism : Literary Culture in Mid-Twentieth-Century Britain*, ed. Kristin Bluemel. Edinburgh : Edinburgh UP, 2009. pp. 21-37.
- Masschelein, Anneleen. « Introduction : Literary Advice from Quill to Keyboard » *Writing Manuals for the Masses : The Rise of the Literary Advice Industry from Quill to Keyboard*, eds. Dirk de Geest, Anneleen Masschelein. Cham, Switzerland : Palgrave Macmillan, 2021. pp. 1-43.
- Mazzotta, Giuseppe. « Life of Dante » *The Cambridge Companion to Dante*, ed. Rachel Jacoff. Cambridge : Cambridge UP, 1993. pp. 1-13.
- McLoughlin, Kate. « Introduction : A Welcome from the Host » *The Modernist Party*, ed. Kate McLoughlin. Edinburgh : Edinburgh UP, 2013. pp. 1-24.
- Mellor, Leo. « London and Modern Prose, 1900-1950 » *The Cambridge Companion to the Literature of London*, ed. Lawrence Manley. Cambridge : Cambridge UP, 2011. pp. 201-221.
- Miller, J. Hillis. « The Critic as Host » *The J. Hillis Miller Reader*, ed. Julian Wolfreys. Stanford : Stanford UP, 2005. pp. 17-37.
- Mills, Rebecca. « The Middlebrow Woman Detective Author » *The Bloomsbury Handbook to Agatha Christie*, eds. J. C. Bernthal, Mary Anna Evans. London ; New York ; Oxford ; New Delhi ; Sydney : Bloomsbury Academic, 2023. pp. 47-66.
- Miskimmin, Esme. « Appendix III : Timeline » *Encyclopedia of British Women's Writing, 1900-1950*, eds. Faye Hammill, Esme Miskimmin, Ashlie Sponenberg. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2009. pp. 314-320.
- Pillinger, Emily. « Finding Asylum for Virginia Woolf's Classical Visions » *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, eds. Helena Hoyle, Vanda Zajko. Hoboken : Wiley Blackwell, 2017. pp. 271-283.
- Pollentier, Caroline. « Imagining Flânerie Beyond Anthropocentrism : Virginia Woolf, the London Archipelago, and City Tortoises » *Woolf and the City : Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, eds. Elizabeth F. Evans, Sarah E. Cornish. Clemson, South Carolina : Clemson University Digital Press, 2010. pp. 20-30.
- Randall, Bryony. « Virginia Woolf's Idea of a Party » *The Modernist Party*, ed. Kate McLoughlin. Edinburgh : Edinburgh UP, 2013.
- Rea, Ann. « Introduction to *Middlebrow Wodehouse* » *Middlebrow Wodehouse : P. G. Wodehouse's Work in Context*, ed. Ann Rea. Farnham, Surrey : Ashgate, 2016. pp. 1-13.
- . « Reading up or Curling Up with a Book : Aspiring and Promiscuous Readers in P. G. Wodehouse's Jeeves and Bertie Stories » *Middlebrow Wodehouse : P. G. Wodehouse's Work in Context*, ed. Ann Rea. Farnham, Surrey : Ashgate, 2016. pp. 35-49.
- Robertson, Noel. « The Ancient Mother of the Gods : A Missing Chapter in the History of Greek Religion » *Cybele, Attis and Related Cults : Essays in Memory of M. J. Vermaseren*, ed. Eugene N. Lane. Leiden ; New York ; Köln : Brill, 1996. pp. 239-304.

- Roman, Myriam, Tomiche, Anne. « Introduction » *Figures du parasite*, éd. Myriam Roman, Anne Tomiche. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001. pp. 11-66.
- . « Conclusion : Petite logique parasitaire » *Figures du parasite*, éd. Myriam Roman, Anne Tomiche. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001. pp. 249-261.
- Rowen, Norma. « Reinscribing Cinderella : Jane Austen and the Fairy Tale », *Functions of the Fantastic : Selected Essays from the Thirteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, ed. Joe Sanders. Westport, Connecticut ; London : Greenwood Press, 1995. pp. 29-36.
- Sangster, Catherine. « Pronouncing Dictionaries » *The Oxford Handbook of Lexicography*, ed. Philip Durkin. Oxford : Oxford UP, 2016. pp. 292-309.
- Seth, James. « Strange Fish : Caliban's Sea-changes and the Problems of Classification » *The Metaphor of the Monster : Interdisciplinary Approaches to Understanding the Monstrous Other in Literature*, eds. Keith Moser, Karina Zelaya. New York ; London : Bloomsbury Academic, 2020. pp. 85-97.
- Spiridon, Monica. « Reversed Mimesis : Real Life and the Rules of the Literary Game » *Rebuilding the Profession : Comparative Literature, Intercultural Studies and the Humanities in the Age of Globalization*, ed. Dorothy Figueira. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht unipress, 2020. pp. 219-230.
- Sponenberg, Ashlie. « Book Clubs » *Encyclopedia of British Women's Writing, 1900-1950*, eds. Faye Hammill, Esme Miskimmin, Ashlie Sponenberg. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2009. pp. 18-20.
- Stackhouse Jr., John G. « Jesus Christ » *The Oxford Handbook of Evangelical Theology*, ed. Gerald R. McDermott. New York : Oxford UP, 2010. pp. 146-158.
- Stein, Claudia. « Persuasion's Box of Contradictions », *A Companion to Jane Austen Studies*, eds. Laura Cooner Lambdin, Robert Thomas Lambdin. Westport, Connecticut ; London : Greenwood Press, 2000. pp. 145-158.
- Steinitz, Lesley. « The language of advertising : Fashioning health food consumers at the *fin de siècle* » *Food, Drink, and the Written Word in Britain, 1820-1945*, eds. Mary Addyman, Laura Wood, Christopher Yiannitsaros. London ; New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. pp. 135-163.
- Sullivan, Melissa. « The Middlebrow of the Hogarth Press : Rose Macaulay, E.M. Delafield and Cultural Hierarchies in Interwar Britain » *Leonard and Virginia Woolf, the Hogarth Press and the Networks of Modernism*, ed. Helen Southworth. Edinburgh : Edinburgh UP, 2010. pp. 52-73.
- Tebeaux, Elizabeth. « The Emergence of Women Technical Writers in the 17th Century : Changing Voices Within a Changing Milieu » *Three Keys to the Past : The History of Technical Communication*, eds. Teresa C. Kynell, Michael G. Moran. Stamford, Connecticut : Ablex Publishing Corporation, 1999. pp. 105-122.
- Tomiche, Anne. « Parasites à table, tables de parasites : statut et fonction des parasites dans quelques banquets, antiques et modernes » *L'Hospitalité : signes et rites*, dir. Alain Montandon. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2001. pp. 195-212.

Trumpener, Katie. « The Virago Jane Austen » *Janeites : Austen's Disciples and Devotees*, ed. Deidre Lynch. Princeton ; Oxford : Princeton UP, 2000. pp. 140-165.

Washington, Gene. « Swift, Jonathan » *Encyclopedia of British Humorists : Geoffrey Chaucer to John Cleese. Volume 2 L-W*, ed. Steven H. Gale. New York ; London : Garland Publishing, 1996. pp. 1085-1093.

Introductions et préfaces des sources primaires :

Devlin, Polly. « Introduction ». 1983. *Devoted Ladies*. London : Virago Press, 2006. pp. v-xiv.

McCall Smith, Alexander. « Introduction ». 2012. *High Rising*. London : Virago Press, 2012. pp. v-ix.

---. « Introduction ». 2012. *Wild Strawberries*. London : Virago Press, 2012. pp. v-ix.

Pearl, Nancy. « Forword ». 2012. *Poet's Pub*. London : Penguin Books, 2012. pp. ix-xii.

Self, Will. « Introduction ». 2016. *Twenty-Thousand Streets Under the Sky*. London : Abacus, 2017. pp. ix-xiii.

Shakespeare, Nicholas. « Introduction ». 2009. *Cakes and Ale*. 1930. London : Vintage Books, 2000. pp. vii-xviii.

Yourcenar, Marguerite. « Virginia Woolf ». Février 1937. *Les vagues*. 1931. Paris : Le Livre de Poche, 1974, 1993. pp. 5-12.

Articles :

Bishop, Nicola. « Ruralism, Masculinity, and National Identity : The Rambling Clerk in Fiction, 1900-1940 ». *Journal of British Studies* 54, n° 3 (2015) : 654-78. <http://www.jstor.org/stable/24702124>.

Clay, Catherine. « On Not Forgetting 'the Importance of Everything Else' : Feminism, Modernism and *Time and Tide* (1920-1939) ». *Key Words : A Journal of Cultural Materialism*, n° 7 (2009) : 20-37. <https://www.jstor.org/stable/26920253>.

Hammill, Faye. « 'Cold Comfort Farm', D. H. Lawrence, and English Literary Culture Between the Wars ». *Modern Fiction Studies* 47, n° 4 (2001) : 831-54. <http://www.jstor.org/stable/26286499>.

Hercend, Olivier. « Agency beyond Action : Modernist Characters as Interpreters and Readers ». *Études anglaises* 75, n°3 (2022) : 297-312. DOI : 10.3917/etan.753.0297.

Hinds, Hilary. « Ordinary Disappointments : Femininity, Domesticity, and Nation in British Middlebrow Fiction, 1920-1944 ». *Modern Fiction Studies* 55, n° 2 (2009) : 293-320. <http://www.jstor.org/stable/26287024>.

Sapiro, Gisèle. « Mesure du littéraire. Approches sociologiques et historiques ». *Histoire & mesure* 2, n° XXIII (2008) : 35-68. DOI : 10.4000/histoiremesure.3553.

Schaub, Melissa. « Middlebrow Feminism and the Politics of Sentiment : From *The Moonstone* to Dorothy L. Sayers ». *Modern Language Studies* 43, n° 1 (2013) : 10-27. <http://www.jstor.org/stable/24616716>.

Stewart, Victoria. « The Woman Writer in Mid-Twentieth Century Middlebrow Fiction : Conceptualizing Creativity ». *Journal of Modern Literature* 35, n° 1 (2011) : 21-36. <https://doi.org/10.2979/jmodelite.35.1.21>.

Vaillant, Alain. « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale ». *Romantisme* 2, n° 148 (2010) : 11-25. DOI : 10.3917/rom.148.0011.

Van Mierlo, Wim. « James Joyce and the Middlebrow ». *European Joyce Studies* 25 (2016) : 141-62. <http://www.jstor.org/stable/44871408>.

Wilson, Nicola. « Boots Book-Lovers' Library and the Novel : The Impact of a Circulating Library Market on Twentieth-Century Fiction ». *Information & Culture* 49, n° 4 (2014) : 427-49. <http://www.jstor.org/stable/43737402>.

Site web :

Angela Thirkell Society
<<https://angela-thirkell.com/>> [janvier 2024]

Notes explicatives :

Kohlmann, Benjamin. « Explanatory Notes ». *Keep the Aspidistra Flying*. 1936. Oxford : Oxford UP, 2021. pp. 215-232.

Dictionnaires :

Delahunty, Andrew, ed. *From Bonbon to Cha-cha : Oxford Dictionary of Foreign Words and Phrases*. Second Edition. Oxford : Oxford UP, 2008. 411 pp.

Fouquet, Emmanuel, dir. *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*. Édition 2002. Paris : Hachette Livre, 2001. 1858 pp.

Soanes, Catherine, Stevenson, Angus, eds. *Concise Oxford English Dictionary*. Eleventh edition, revised. Oxford : Oxford UP, 2008. 1681 pp.

INDEX DES NOMS

Les noms des écrivains fictifs du corpus primaire sont en italique.

A

Aish, Deborah A. K., 317
Alighieri, Dante, 45, 46, 77, 111, 112, 113,
114, 214, 215
Allan, Dot, 9, 70, 281, 282, 296, 297, 304,
318
Allen, Grant, 283
Angelet, Christian, 82
Angelico, Fra, 214
Appleton, Juliet, 283
Aristote, 22, 100
Ashenden, William, 11, 52, 59, 60, 65, 125,
192, 305
Auerbach, Nina, 65, 66, 67
Austen, Jane, 38, 121, 122, 123, 124, 133,
134, 135, 136, 142, 143, 151, 216, 220,
221, 222, 303, 307

B

Baker, William, 222
Baldick, Chris, 13, 56, 79
Barbecue-Smith, Mr, 191, 287
Bargainnier, Earl F., 188
Barker, Jane, 226, 227, 230, 295, 315, 316,
317
Barry, Peter, 73
Batchelor, John, 309, 310
Bayle, Ariane, 171
Beach, 27, 28, 83
Beebe, Maurice, 194, 210
Beerbohm, Max, 65, 66, 67, 86
Bennett, Arnold, 57, 58, 265, 266, 267
Bennett, Mr, 57, 315
Bernard, 309, 310, 311, 312
Bernthal, J. C., 40, 41, 186
Bertillon, Alphonse, 150
Bibiena, Giuseppe & Carlo, 130
Birkett, Jennifer, 261, 262
Bishop, Nicola, 267, 282
Blair, Emily, 159
Bloom, Harold, 77, 109
Bluemel, Kristin, 8
Bob, 51, 71, 287, 288
Bodkin, Monty, 83
Boleyn, Anne, 103
Bolter, Trudy, 9
Bourdieu, Pierre, 19

Bowen, Elizabeth, 9, 15, 19, 22, 23, 78, 79,
133, 173, 174, 180, 220, 221, 223, 225,
306, 314, 318
Bowles, William Lisle, 71
Bradshaw, Michael, 109, 214
Briganti, Chiara, 13, 14, 74, 158, 220, 275
Brockett, Jonathan, 195, 211
Brooks, Peter, 22, 84, 85, 101
Brown, Ladbroke, 66
Brown, Mrs, 57, 58, 315
Browne, Sylvester, 12, 42, 43, 57, 58, 59,
80, 157, 168, 169, 170, 171, 172, 173,
226, 227, 229, 289, 293, 294, 295, 296,
315, 316, 317
Browne, Viola (Piggy), 12, 294
Bullock, Shan, 267
Bunyan, John, 243, 307
Burstein, Jessica, 67
Byron, George Gordon Noel, 71

C

Caliban, 285
Canning, Victor, 267
Carlisle, Gordon, 243
Carlisle, Nell, 107, 108, 110, 111, 112, 113,
114, 116, 212, 214
Carroll, Lewis, 183
Carruthers, Humphrey, 68, 69
Chapel, Arnold, 12, 163, 164, 230, 231,
232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240,
241, 281, 302, 306
Chaucer, Geoffrey, 100, 252, 264
Cheyette, Bryan, 314
Christian, 82, 215, 243
Christie, Agatha, 9, 34, 38, 40, 41, 158, 182,
185, 188, 189, 220, 278
Clay, Catherine, 16, 288
Cléopâtre, 104, 105
Coates, Adrian, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90,
123, 144
Cochran, Peter, 71
Cohen, Debra Rae, 255, 308
Collier, Patrick, 287
Collini, Stefan, 29
Collins, Hector, 10, 70, 74, 77, 78, 92, 93,
107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114,
115, 116, 117, 212, 213, 214, 215, 305
Collomb, Michel, 61
Colt, Rosemary M., 224

Comstock, Gordon, 54, 55, 62, 64, 65, 70, 75, 76, 77, 78, 80, 191, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 273, 276, 277, 278, 283, 284

Connolly, Cyril, 37, 56, 168
Corcoran, Neil, 19, 78, 175
Cotton, Lady Mercy, 170, 192, 193, 194
Cotton, Quentin, 15, 71, 93, 94, 96, 97
Cottrell, Anna, 13, 62, 63, 64, 65, 72, 166
Coventry, Nicholas, 93, 107, 108, 109, 110, 111, 116, 212, 213, 214
Cradock, Julia, 127, 129, 130, 135
Cradock, Sir Richmond, 126, 130, 132
Crawford, Alice, 131
Crawford, Robert, 94, 95
Creevey, Thomas, 204
Cunningham, Valentine, 17, 173

D

Dalloway, Clarissa, 159, 160, 161, 182, 185
Darley, George, 108, 212, 214, 305
Darwood, Nicola, 225
Dashwood, Elinor, 135, 139, 140
Dashwood, Marianne, 135, 138, 139, 140
Davison, Claire, 311
Davison, Peter, 277
Dawes, Rhoda, 39, 187
de Balzac, Honoré, 72
de Blissac, Vicomte, 230, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 249
de Candi-Laquerrière, Princesse, 136, 137, 138, 139
de Gay, Jane, 161
de Rhodes, Apollonios, 269
de Stridon, Saint Jérôme, 130, 131, 132, 133
Dedalus, Stephen, 18, 270, 273, 309, 312
Deecke, William, 39
Deer, Jemma, 161
Delafield, E. M., 7, 9, 10, 14, 16, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 40, 41, 43, 44, 52, 61, 64, 121, 123, 124, 135, 136, 138, 159, 182, 196, 197, 220, 288, 302, 307
Démocrite, 297
Détoc, Sylvain, 48
Devlin, Polly, 42, 43
diariste, 10, 15, 16, 31, 33, 36, 37, 39, 41, 43, 44, 52, 61, 64, 173, 175, 196, 197, 198, 220, 225, 288
Dickinson, Emily, 111
Dietrich, Marlene, 41
Distel, Kristin M., 230
Dobie, Denham, 163, 164, 231
Doody, Margaret Anne, 292

Driffield, Edward, 11, 52, 59, 60, 65, 305
Ducrey, Guy, 199, 209

E

Earnshaw, Steven, 97
Eddie, 15, 19, 78, 181, 220, 223, 224, 225
Eggleston, Blair, 31, 32, 33, 230, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 306, 312
Einhaus, Ann-Marie, 8, 19, 82, 241, 242, 308
Elfine, 221, 222, 223
Eliot, T. S., 72, 73, 274, 281
Elizabeth I, 99, 289
Elliot, Anne, 222
Ellmann, Maud, 73, 309, 311
Emery, Jane, 12, 233, 240
Emsworth, Lord, 11, 27, 83
Enobarbus, 104
Epstein, Josh, 255

F

Fairmead, Felicity, 198
Feenstra, Robin Edward, 16
Fenwick-Symes, Adam, 80
Fielding, Heather, 276
Fink-Nettle, Gussie, 244
Fischer, Norbert, 114
Fish, Elinor, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 160, 161, 182, 183, 184, 185, 190
Fish, Ronnie, 83
Folengo, Teofilo, 171
Forster, E. M., 56, 62, 195, 287
Fowler, Don, 297
Franke, William, 215
Franklyn, Packy, 31, 242, 246, 247, 248
Franssen, Paul, 17
Frye, Northrop, 69
Füssli, Johann Heinrich, 148

G

Gargantua, 98, 100, 102, 105, 171
Garnier, Marie-Dominique, 44
Gibbons, Stella, 9, 15, 33, 124, 125, 220, 221, 306
Gide, André, 56, 219
Gindin, James, 79, 173
Girard, Didier, 165, 166, 167
Glinoyer, Anthony, 17
Gordon, Stephen, 10, 81, 190, 195, 211
Gorman, Gerard, 239

Gosse, Philip Henry, 169
Greenhalgh, Susanne, 255
Gresham, Evelyn, 164, 230, 231, 232, 233,
234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241,
280, 281, 306
Grey, Catherine, 10, 125, 126, 127, 128,
129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 140,
142, 158, 196, 314
Grey, Una, 83, 88, 89, 123, 142, 143, 144,
145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 279,
280

H

Hall, Radclyffe, 9, 10, 81, 82, 190, 195, 211
Hamilton, Patrick, 9, 50, 51, 72, 79, 287,
288
Hammill, Faye, 15, 37, 197, 221
Harben, T. J., 259, 262, 263, 264
Harrington, Leslie, 15
Harvest, Lionel, 123, 231, 249, 250, 251,
254, 257, 258, 259
Hearsay, Terence, 271
Henderson, Miriam, 233
Henriksen, Line, 69, 70, 77
Henry VIII, 103, 106
Hilary, Nan, 12, 15, 78, 80, 152, 153, 154,
155, 156, 157
Hilliard, Christopher, 287, 288
Hoenselaars, Ton, 17
Holland-Mull, Cynthia, 172, 173, 229, 230
Holland-Mull, Simon, 12, 171
Holly, 98, 99, 100
Holt, C. W., 200, 201, 202, 203, 204
Homère, 193, 214
Hopewell, Kathy, 268
Hopkins, Chris, 73, 176, 180, 274
Horace, 71, 264, 292, 297
Housman, A. E., 271
Hovanec, Caroline, 163
Hubier, Sébastien, 18, 219, 300
Hughes, Clair, 229
Humble, Nicola, 7, 8, 17, 18, 20, 29, 30, 32,
33, 36, 37, 38, 39, 62, 306, 307
Huxley, Aldous, 9, 11, 20, 56, 57, 168, 191,
219, 273, 274, 276, 277, 287, 311

I

Isherwood, Christopher, 9, 12, 75, 76, 265,
270
Ishiguro, Kazuo, 311

J

Jacobs, Karen, 162, 210
Jahsper, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 52
James, Henry, 73, 162, 168, 195, 210, 238
Jameson, Margaret Storm, 7, 9, 10, 13, 62,
72, 73, 74, 76, 122, 165, 166, 259, 261,
262, 275, 307
Jeeves, 8, 244, 308
Joannou, Maroula, 18, 32
Johnson, Samuel, 72, 75
Jonson, Ben, 98, 99, 314
Joyce, James, 18, 51, 73, 273, 303, 309

K

Kant, Emmanuel, 158
Keane, Molly, 9, 12, 42, 44, 57, 80, 122,
157, 168, 171, 172, 173, 226, 227, 229,
288, 289, 293, 302, 314, 316, 318
Kear, Alroy, 11, 59, 60, 192
Keeble, Lady Constance, 306
Keith, Saturday, 15, 22, 27, 28, 29, 70, 71,
78, 84, 92, 93, 94, 96, 97, 99, 101, 102,
104, 105, 106, 107, 157, 169, 170, 192,
193, 194, 265, 266, 267, 268, 269, 270,
271, 273, 283, 284, 289, 290, 291, 292,
293, 305
Kennedy, Margaret, 33, 306
Kennedy, William J., 45, 46
King, Amy M., 169
King, Olivia, 135, 136, 137, 138, 139, 140,
141, 142, 161, 182, 183, 184
Knox, George, 16, 42, 45, 46, 47, 50, 52, 53,
54, 123, 143, 144, 145, 146, 147, 148,
149, 258, 279, 280
Knox, Sibyl, 48, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
90, 91, 92, 123, 143, 144, 145, 148
Kohlmann, Benjamin, 75, 270

L

Lacroix, Michel, 17
Lange, Donald J., 108
Larch, Richard, 265, 266, 267
Leavis, Q. D., 276
Lepaludier, Laurent, 14
Leslie, David, 12, 123, 200, 201, 202, 203,
204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 231,
249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256,
257, 258, 259
Lindsay, Philip, 12, 75, 265, 266, 267, 268,
270, 271, 272, 273, 283, 284
Linklater, Eric, 9, 15, 21, 27, 29, 70, 71, 84,
92, 93, 95, 98, 106, 157, 168, 192, 265,

288, 289, 304, 307, 313
Llasera, Margaret, 206
Lucas, John, 267

M

Macaulay, Rose, 7, 9, 10, 12, 15, 34, 78,
122, 123, 124, 125, 126, 128, 131, 133,
151, 152, 157, 163, 164, 196, 230, 231,
233, 235, 237, 239, 241, 280, 302, 304,
306, 307, 309, 314
Macdonald, Kate, 8, 19, 20, 37, 39, 308
Mahaffey, Vicki, 233
Maher, Ashley, 220, 223, 225
Makinen, Merja, 40
Mallarmé, Stéphane, 317, 318
Mansfield, Katherine, 79
Marietti, Marina, 113
Markham, Gervase, 289, 290, 291, 292, 293
Marley-Fitzmaurice, Clarissa, 160
Marshik, Celia, 244, 245
Maslen, Elizabeth, 261
Masschelein, Anneleen, 286
Massner, Phyllis, 15
Mather, Rachel R., 38, 61, 121, 135, 142,
146
Maugham, William Somerset, 9, 52, 57, 59,
65, 67, 68, 192, 305
Mazzotta, Giuseppe, 114
McCall Smith, Alexander, 21, 22, 23, 122,
123
McCann, Andrew, 218, 238, 283
McLoughlin, Kate, 158
Meckier, Jerome, 273
Mellor, Leo, 13
Meyerburg, Mr, 11, 15, 223
Mezei, Kathy, 14, 158, 220
Mikkonen, Kai, 85
Miller, J. Hillis, 198, 201
Miller, St Quentin, 15, 19, 173, 174, 175,
176, 177, 178, 179, 180, 181, 223, 224,
225, 306, 315, 317, 318
Mills, Rebecca, 39, 40
Milton, John, 44, 50, 249, 258, 271
Miskimmin, Esme, 15
Miterrand, Henri, 85
Montoni, 134
Morland, Catherine, 133, 134
Morland, Laura, 11, 16, 22, 37, 38, 39, 40,
41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 83,
84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 123, 142,
143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150,
151, 258, 278, 279, 280
Morland, Tony, 22, 89, 90, 143, 151, 258

Mullin, Katherine, 236, 281, 282, 283
Mulliner, Lancelot, 19

N

Nashe, Thomas, 171
Nichols, Beverley, 289, 293, 294, 307
North, Michael, 281

O

Oliver, Ariadne, 34, 38, 39, 40, 41, 81, 158,
182, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 278,
279
Opal, Jane, 33, 241, 242, 245, 247, 248
Orwell, George, 9, 54, 55, 62, 64, 65, 70,
78, 191, 265, 266, 271, 277

P

Palmer McCulloch, Margery, 282
Passty, Jeanette N., 152, 232
Patmore, Coventry, 250
Pearl, Nancy, 15, 22, 106, 313
Peraldo, Emmanuelle, 251
Pétrarque, 44, 45, 47, 50
Piazza, Paul, 270, 272
Pilbeam, Percy, 83
Pillinger, Emily, 161
Pirandello, Luigi, 94
Pluvinet, Charline, 13, 14
Poirot, Hercule, 38, 39, 158, 182, 185, 188
Pollentier, Caroline, 179, 180
Pope, Alexander, 292, 307
Poste, Flora, 15, 124, 125, 220, 221, 222,
223, 224, 230, 306, 307
Poulos Nesbitt, Jennifer, 19, 37, 53, 149,
279
Poussin, Nicolas, 166
Powell, Anthony, 165
Preston, Mary, 123, 201, 202, 203, 204,
205, 206, 207, 208, 210, 252, 253, 254,
256, 257
Price, Miss, 284, 285, 286
Priestley, J. B., 29, 35, 36, 50, 95

Q

Quarles, Philip, 56, 168
Quayne, Anna, 173, 174, 175, 178, 179,
180, 181, 220, 223, 225
Quayne, Portia, 173, 174, 175, 176, 177,
178, 179, 180, 220, 223, 224, 226, 230
Quintilien, 130, 133, 162

R

Rabelais, François, 98, 171
Radcliffe, Ann, 134
Radow, Raoul, 137, 140, 160, 161, 183, 184
Randall, Bryony, 159
Raymond, Ernest, 287
Rea, Ann, 8
Renard, Jules, 199, 209
Renn, David, 72, 73, 74, 274, 275
Rhondda, Lady, 16
Richardson, Dorothy, 233, 307
Rickaby, Adrian, 126, 128, 131, 132, 134, 135
Rickword, C. H., 65
Ridley, William, 276
Robertson, Noel, 105
Rogal, Samuel J., 68
Roman, Myriam, 198, 200
Rose, Caroline, 314
Ruppli, Mireille, 318
Russell, Hervey, 10, 13, 62, 63, 64, 72, 74, 76, 165, 166, 167, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 274, 275, 276, 277
Russell, Lady, 222

S

Sangster, Catherine, 250
Sapiro, Gisèle, 19
Sayers, Dorothy L., 38
Schaub, Melissa, 124
Scholes, Robert, 308
Scriblerus, Martin, 292
Self, Will, 50, 51
Serres, Michel, 22, 101, 209
Seth, James, 285
Shaitana, Mr, 158, 182, 185, 186, 187, 188, 189
Shakespeare, Nicholas, 305
Shakespeare, William, 104, 256, 285, 314, 317
Shuttleworth, Anthony, 17
Sion, Ronald T., 274, 276
Smith, Septimus Warren, 160, 161
Sobecki, Sebastian I., 104
Solide, Mr., 220, 222
Sunder, Mr, 51
Southey, Robert, 71
Spark, Muriel, 313, 314
Spelvin, Rodney, 19
Spiridon, Monica, 221
Sponenberg, Ashlie, 15
Stackhouse Jr., John G., 108

Steele, Elizabeth, 110
Steffler, Alva William, 215
Steiner, Enit Karafili, 222
Steinitz, Lesley, 190
Stendhal, 72, 94, 262
Stevenson, Joan, 123, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 249, 254, 257, 258
Stone, Denis, 11, 191, 273, 287
Sullivan, Melissa, 34
Swift, Jonathan, 251, 252, 307

T

Tambling, Jeremy, 111, 113
Taylor, D. J., 26, 27, 35, 40, 41, 42
Tebeaux, Elizabeth, 291
Thayer, Jacqueline, 70, 76, 80, 81, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 296, 297, 298, 299, 300, 318
Thirkell, Angela, 9, 11, 12, 16, 19, 21, 22, 23, 33, 37, 38, 44, 48, 49, 52, 53, 54, 61, 83, 84, 86, 121, 122, 123, 124, 142, 200, 204, 205, 220, 231, 249, 250, 251, 254, 257, 258, 259, 278, 304, 307, 308
Thorel-Cailleteau, Sylvie, 318
Threepwood, Galahad, 11, 27, 28, 51, 82, 83, 306
Thurschwell, Pamela, 236, 237
Tilbury, Lord, 83
Tilney, General, 134
Tilney, Henry, 134
Todd, Anne, 49, 123, 144, 147, 149, 150, 278, 279, 280
Tomiche, Anne, 198, 199, 200
Torrance, R. F., 81, 283, 284
Tristram, Philippa, 158
Trollope, Anthony, 11, 143, 201
Trumpener, Katie, 121, 122, 136
Tussaud, Madame, 224

V

van Buren, Mr., 93, 95, 96
Van Dover, J. K., 38, 39
Vane, Harriet, 38, 39
Vane, Penn, 63, 64
Very, very distinguished novelist, 6, 35
Villon, François, 78
Virgile, 48, 88, 90, 205
Volley, Charlotte, 198
von Franz, Marie-Louise, 98
von Goethe, Johann Wolfgang, 114, 194
Voorhees, Richard J., 266, 271

W

Walpole, Hugh, 9, 27, 70, 75, 92, 107, 110,
115, 212, 214, 304
Washington, Gene, 252
Waterhouse, John William, 269
Watson, J. R., 109
Watson, Roderick, 93
Waugh, Evelyn, 27, 80, 166, 167
Webster, Harvey Curtis, 128
Wesson, Æsop, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 193,
194
West, Raymond, 38
Wild, Jonathan, 265

Wilson, Mary, 159

Wodehouse, P. G., 8, 9, 11, 19, 27, 28, 31,
33, 51, 82, 230, 241, 242, 243, 244, 245,
249, 304, 306, 307, 308, 312

Woolf, Virginia, 17, 30, 34, 57, 58, 73, 94,
159, 160, 161, 162, 163, 164, 168, 179,
180, 182, 195, 302, 307, 309, 310, 311,
315

Wooster, Bertie, 8

Worman, Nancy, 160

Y

Yourcenar, Marguerite, 310, 311, 312

INDEX DES NOTIONS

A

analepse, 49, 95, 96, 249, 258, 266
Apollon, 46, 47, 181, 304, 314
Apollyon, 243
"applied literature", 274, 276, 277
aquarium, 56, 99, 162, 163, 164, 165, 167,
168, 169, 170, 172, 173, 174, 176, 178,
179, 182, 190, 210, 216
Aquarium du Zoo de Londres, 162, 168
Argonautes, 160
Argos, 193
ars poetica, 218, 289, 291, 292, 295, 296,
297, 298, 299, 300, 301, 303, 307, 309,
318
ars poetica domestique, 288, 289, 292, 300
Art Déco, 12, 42, 43
"aspirational costume", 244, 245
auctorialité, 7, 24, 121, 141, 158, 159, 162,
168, 171, 172, 173, 182, 185, 186, 187,
189, 190, 216, 218, 225, 226, 230, 260,
265, 273, 278, 279, 280, 281, 282, 283,
297, 300, 303

B

bas-bleus, 35, 40
Bathos, 292, 293
Battle of the Brows, 44, 267
BBC, 203, 205, 206, 207, 245, 246, 247,
248, 249, 250, 251, 253, 255, 258, 259,
303
BBC Advisory Committee on Spoken
English, 250
BBC English, 249, 250, 251, 253, 254, 257
Big House, 12, 171, 226, 229
Bloomsbury, 10, 29, 30, 31, 40, 64, 68, 160,
223, 232, 285
Bloomsbury Group, 11, 29, 30, 31, 32, 33,
52, 164, 176, 180, 230, 231, 232, 241
Book Society, 14, 15, 170, 171
Bran, 192, 193, 194
*Broadcast English: Recommendations to
Announcers*, 250
Broadcasting House, 250, 251
bruiteur (BBC), 245, 246, 247, 303

C

caractérisation, 24, 26, 56, 57, 58, 59, 60,
65, 67, 68, 310, 311, 314, 315

catabase d'Énée, 48, 90
Cendrillon, 146, 222
centaure, 269
Cerbère, 90
chaîne métaphorique, 87, 88, 92, 176, 304,
315
charade, 160, 161, 183, 184, 190
cheap thriller, 228
Cheval de Troie, 200, 204, 205, 206
cheveux, 27, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,
55, 90, 304
Christ Pantocrator, 92, 114, 115, 304, 305
cinéma, 9, 41, 42, 61, 208, 253
City, 12, 13, 54, 55, 74, 98, 157, 179, 268,
275, 284, 289
clerical novel, 265, 266, 267, 273, 275, 282,
300, 303
clerk, 12, 54, 55, 264, 265, 266, 270, 272,
273, 275, 282, 303
coiffure, 34, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48
"cold modernism", 67
comedies of manners, 121, 122, 123, 142,
151, 307
comedy of manners, 121, 136, 143, 303
concision formelle, 276
course-poursuite, 21, 84, 93, 94, 96, 97,
101, 105, 127, 194, 304
"crystal cage", 162, 168, 210

D

dactylographe, 150, 218, 236, 237, 238,
278, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286,
296, 297, 301, 303
Dalila, 44, 50
de Cumes, sibylle, 48
de Troie, Hélène, 214
démurge, 60, 92, 106, 114, 117, 118, 168,
169, 170, 304, 305
démocratisation, 300, 306, 313
Demon King, 243, 244
désacralisation, 29, 50, 118, 121, 216, 302,
305, 306
design, 79, 163, 170, 173, 219, 220, 223,
228, 229
designer, 147, 218, 220, 222, 223, 226, 229,
230, 280
desis, 22, 100
destruction, 26, 74, 75, 77, 80, 81, 82, 83,
84, 87, 88, 89, 102, 118
detective stories, 8, 38, 39

deus gubernator, 92, 104, 105, 170, 304, 305
domestic novel, 8, 158, 159, 216, 220, 221, 302
domestique, 41, 83, 91, 92, 118, 121, 157, 163, 188, 209, 211, 218, 250, 287, 288, 289, 296, 302, 306
"downward curve from would-be-writer to *ex-non-writer*", 267
"trajectoire descendante", 265, 267, 275, 283, 300
drawing-room comedy, 220

E

ecclesia, 104, 170
ekphrasis, 174, 263, 294
élixir de longue vie, 206, 210
Empyrée, 111, 113, 114, 116, 215
Enfer, 87, 88, 91
"epic ambition", 70, 77
"epic anxiety", 77, 83
épingles à cheveux, 40, 46, 47, 48, 49
épique, 21, 26, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 83, 84, 92, 93, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 191, 192, 193, 194, 212, 214, 270, 272, 274, 275, 291, 292, 293, 304, 305
eschatologie, 75, 111, 117

F

fancy dress, 244, 245
"Female Gentleman", 124, 125
Fingal, 193, 194
flat characters, 56, 62

G

garden writing, 289, 293, 307
General Strike, 259, 262
Golden Age, 38, 41
Golden Bough, 90, 92
Gorgone, 48
gothique, 134, 229, 272
guerre de Troie, 205

H

Hadès, 88, 90
"health foods", 190, 192, 194
hen kai pan, 215
Hermès, 47
highbrow, 7, 10, 15, 18, 20, 21, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 40, 52, 64, 68, 94, 95, 107,

118, 159, 168, 218, 223, 230, 231, 232, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 259, 268, 300, 303, 306, 307, 309, 311, 312, 313
homemaker, 158
hospitalité, 121, 123, 141, 142, 143, 157, 158, 182, 199, 200, 209, 211, 212, 213
hôte, 105, 118, 121, 134, 157, 158, 162, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 182, 185, 186, 190, 198, 199, 200, 201, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 218, 302, 303
"hôte parasite", 198, 199, 216
hôtesse, 141, 142, 143, 144, 157, 159, 160, 162, 165, 168, 172, 178, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 198, 203, 211
Houyhnhnms, 251, 253
how-to book, 287, 291, 292, 293, 300
Hylas, 269

I

ichtyologue, 163, 164, 168
"idea of the writer", 26, 41, 42, 218
image publique, 26, 27, 40, 42, 52, 53, 54, 60, 118, 121, 216
in medias res, 11, 265, 266, 267, 273, 300
incube, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 151
indiscrétion, 121, 125, 133, 134, 138, 139, 140, 306
individualisme, 75, 108, 109, 117
inspiration, 44, 45, 47, 48, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 121, 123, 139, 149, 151, 162, 163, 164, 170, 181, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 206, 208, 210, 211, 214, 215, 216, 272, 297, 302, 303, 304, 305, 306, 309, 314, 315, 317, 318
intertextualité, 36, 45, 48, 50, 73, 86, 98, 183, 185, 250, 251, 274, 285, 293, 302, 307, 308
invité, 11, 36, 118, 121, 140, 141, 142, 144, 154, 157, 158, 162, 163, 167, 168, 169, 171, 172, 182, 183, 185, 186, 188, 190, 198, 199, 203, 210, 211, 216, 302

K

Keys of the Kingdom, 297, 304
"Komic Kapitals", 50, 51, 52, 118
Künstlerroman, 10, 18, 78, 273, 283, 303, 309, 311, 312
"Künstlerroman inversé", 273, 283

L

Lake Poet, 71, 72
Lamassu, 42
langues de feu, 253, 256
Laure, 44, 45, 46, 50
London Bridge, 282
London Zoo, 163, 169
London Zoo Aquarium, 162, 168
Londres, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 21, 27, 28, 29, 31, 34, 38, 40, 41, 42, 43, 50, 51, 52, 56, 57, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 82, 84, 86, 95, 100, 107, 109, 111, 114, 115, 117, 123, 125, 126, 131, 144, 145, 152, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 172, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 185, 196, 197, 204, 212, 222, 223, 231, 238, 239, 242, 252, 262, 266, 267, 268, 270, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 282, 285, 287, 288, 289, 290, 294, 299, 305, 308, 313, 317
Lost Generation, 72, 73, 126

M

machine à écrire, 91, 92, 146, 149, 150, 151, 236, 238, 278, 279, 280, 281, 282, 297, 304
"main automatique", 281
matchmaking, 222
"mechanical copyist", 236, 237
"medial conception of authorship", 238
Méduse, 48, 49, 50
métafiction, 14, 93, 94, 157, 313
métalepse, 93, 116, 117
métalittérarité, 8, 9, 21, 23, 24, 26, 56, 57, 65, 84, 86, 87, 91, 92, 93, 95, 101, 106, 118, 121, 127, 128, 129, 133, 179, 182, 183, 185, 219, 230, 232, 235, 236, 239, 248, 289, 298, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 313, 318, 319
métonymie, 60, 61, 62, 63, 64, 118, 169, 176, 216
middlebrow, 7, 8, 10, 11, 14, 17, 18, 19, 20, 24, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 51, 56, 57, 61, 64, 67, 69, 79, 92, 93, 94, 95, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 131, 135, 136, 157, 158, 159, 162, 163, 168, 182, 191, 192, 216, 220, 226, 244, 245, 265, 266, 267, 268, 273, 275, 276, 279, 286, 287, 288, 289, 300, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 312, 313, 314, 318, 319

mimesis, 176, 177
moderniste, 18, 20, 57, 58, 59, 72, 158, 159, 162, 164, 176, 218, 233, 273, 281, 302, 303, 315
modeste, 37, 40, 41, 272, 306
modestie, 37, 38, 39
Moloch, 211
Mont Hélicon, 297, 304
Mont Parnasse, 304
mortification, 132, 133, 140
mouchoir de Desdémone, 256, 257
mystery writer, 34, 38, 39, 40, 81, 158, 182, 185, 187, 189, 278

N

"narrative motor", 84, 88, 101
Nativité, 214
naturalisme, 259, 262, 263
naturalisme stendhalien, 259, 262, 263
Noël, 89, 94, 116, 143, 144, 214

O

"ocular proof", 256
oculi mentis, 121, 162, 163, 167, 168, 170, 172, 173, 176, 178, 179, 216, 303, 316
oiseau, 94, 95, 97, 98, 100, 103, 105, 106, 234, 305, 317, 318
cygne, 178, 306, 314, 315, 316, 317, 318, 319
martin-pêcheur, 138
pélican, 85, 98, 99, 100, 101, 102, 169, 304, 305
perroquet, 244, 306
pingouin, 306
pivot, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 305, 306, 309
Oxford, 7, 17, 19, 28, 29, 30, 31, 47, 55, 75, 95, 108, 122, 161, 220, 231, 236, 238, 247, 248, 250, 252, 261, 264, 270, 285, 297, 309

P

palimpseste, 130, 131, 132, 133
Pandémonium, 249, 258, 259
panthéisme, 107, 109, 111, 114, 115, 215, 305
parasite, 109, 110, 198, 199, 200, 201, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 223, 246
"parasite parasité", 199
parasitisme, 121, 199, 200, 201, 206, 210, 211, 216, 304

permanente, 41, 42, 43, 44, 200
pharmakon, 214
phénix, 108, 109, 110, 212, 213, 261, 305, 306
pièce de réception, 162, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 179, 182, 183, 190, 196, 210, 216
Polydamna, 214
"portable things", 251, 252
postmodernisme, 313, 314, 319
Première Guerre mondiale, 72, 74, 126, 136, 160, 274, 275
Prix Femina-Vie Heureuse, 15
Providence, 169

R

réactualisation, 121, 123, 135, 142, 151, 216, 220, 265, 300, 303
récapitulation évangélique, 74, 108, 111, 116
réception, 41, 43, 118, 121, 163, 167, 168, 172, 173, 182, 185, 186, 198, 210, 216, 218, 223, 227, 232, 235, 240, 302, 303
red herring, 95, 96
régénération baptismale, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 212, 213, 304, 305
réhabilitation, 7, 8
réparation, 212
Res ipsa loquitur, 254, 257
Résurrection, 214
rococo bavarois, 130, 131
Roi Pêcheur, 73, 74, 274, 275
"rôles de substitution", 219, 300
romancière middlebrow, 16, 33, 36, 37, 39, 40, 41, 44, 52, 118, 121, 143, 306
Rose Céleste, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 214, 215
"round characters", 56, 62
Royal Society, 251
Royaume des Cieux, 304
rubente dextera, 264

S

Sacred Fount, 121, 162, 168, 194, 195, 196, 206, 210, 211, 216, 304
salon de thé, 64, 65, 118, 216
Samson, 44, 50
scène de la révélation, 147, 188, 189
Second Adam, 74, 116

secrétaire littéraire, 49, 89, 142, 143, 145, 146, 149, 151, 218, 278, 279, 280, 301, 303
secrétaires littéraires, 278, 279, 303
snake in the grass, 205
sondage, 129, 132, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 239, 240, 241, 261, 262, 264, 300, 302, 312
"soundings", 261
source sacrée, 194, 195, 196, 206, 210, 216, 304
"spring opening", 260, 262, 264
stream of consciousness, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 241, 281, 300, 302, 306, 309, 311
streamline design, 43
"style 1925", 61
style Morris, 170
synoptique, 215

T

techne, 297
technical writing, 293
techno-romance, 238, 265, 279, 281, 282, 283, 301, 303
Theatrum mundi, 114, 115
Tirésias, 281
traité domestique, 289, 290, 291, 292, 293
type, 26, 29, 36, 41, 60, 67, 74, 86, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 163, 178, 184, 200, 210, 236, 237, 238, 261, 265, 267, 276, 281, 283, 287

U

Ulysse, 193

V

vampirique, 194, 195, 206, 208, 209, 210, 213, 214, 216, 306
Vesta, 195
Vestale, 195
Virago Modern Classics, 122
Virago Press, 12, 16, 21, 38, 42, 43, 73, 76, 86, 122, 123, 164, 172, 204, 275

Z

zoo, 163, 173, 182, 183, 185, 190