

CAHIER Numéro 4

1979

**Cahiers
du Centre d'Études
Irlandaises**

UNIVERSITE DE HAUTE BRETAGNE

U.E.R. d'Anglais

6, Avenue Gaston-Berger, 35043 Rennes

Tél. : (99) 59.20.33

CAHIER Numéro 4

1979

**Cahiers
du Centre d'Études
Irlandaises**

UNIVERSITE DE HAUTE BRETAGNE

U.E.R. d'Anglais

6, Avenue Gaston-Berger, 35043 Rennes

Tél. : (99) 59.20.33

CONTENTS

I

STUDIES IN PROSE

Yvon TOSSER : Théorie de l'image, sensibilité absurde et aspects de la pratique textuelle dans <i>Nightlines</i>	7
Ben FORKNER : Stephen's Vision : First steps toward an Aesthetic	33
Jean C. NOEL : George Moore's pluridimensional Autobiography (Remarks on his <i>Confessions of a Young Man</i>) .	49

II

THE DRAMA

Almire MARTIN : Telle une déesse exigeante, la mère dans quelques drames anglo-irlandais	69
Robin WILKINSON : <i>The Shadow of Deirdre</i> , a structuralist approach to two plays by John Millington Synge	87
Note on contributors	101

CONTENTS

THE HISTORY

1	THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA
23	THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA
39	THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA
55	THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA
71	THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA
87	THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA
103	THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA
119	THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA
135	THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA
151	THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA

I

STUDIES IN PROSE

The history of the United States of America is a story of a people who have grown from a small colony of English settlers to a great nation. The story begins in 1492 when Christopher Columbus discovered the continent. The first permanent English settlement was founded in 1607 at Jamestown. The Pilgrims arrived in 1620 on the Mayflower and established the Plymouth colony. The American Revolution began in 1775 and ended in 1781 with the signing of the Declaration of Independence. The Constitution was adopted in 1787, and the United States became a nation. The Civil War was fought from 1861 to 1865, and the Reconstruction period followed. The United States emerged as a world power in the late 19th and early 20th centuries. The Great Depression of the 1930s and World War II of the 1940s were major events in the nation's history. The Cold War era of the 1950s and 1960s was a period of tension with the Soviet Union. The Vietnam War and the Civil Rights Movement were significant events in the 1960s and 1970s. The United States has since become a superpower and a leader in the world.

THÉORIE DE L'IMAGE, SENSIBILITÉ ABSURDE
ET ASPECTS DE LA PRATIQUE TEXTUELLE
DANS *NIGHTLINES*

McGahern a écrit pour l'édition française de *Nightlines*¹ une préface, intitulée « L'image », qui constitue selon le mot de Pierre Leyris un « don précieux ». Il paraît intéressant d'analyser ces deux pages et de relier la théorie de l'image que l'auteur y ébauche à la stratégie narrative qu'il met en œuvre dans ce recueil de nouvelles. L'univers imaginaire de *Nightlines* est tout à fait envoûtant encore que le plaisir ambigu que procurent ces textes merveilleusement écrits ne se laisse pas déchiffrer sans résistance. Dans un premier temps, il est indispensable de relire cette préface quelque peu énigmatique ; ensuite il faudra repérer les scansionnements de la réflexion théorique de McGahern et les rejoindre à certains thèmes et certaines structures de référence qui paraissent empreints d'une prégnance de sens très particulière. Dans un troisième temps, il conviendra d'examiner le jeu du symbolique et de l'imaginaire en fonction d'une composante structurale et narrative qui semble avoir exercé sur l'auteur une sorte de fascination : la position du sujet dans le texte. En dernière analyse, on reviendra sur les liens entre réflexion théorique et pratique textuelle dans le but — et avec l'espoir — de situer d'une façon mieux ajustée cette voix qui ne se laisse confondre avec aucune autre.

« Quand je réfléchis à l'image, deux choses dont elle est inséparable se présentent : le rythme et la vision. La vision, ce monde tranquille et intime que chacun de nous possède et que les autres ne voient pas, prend vie dans le rythme et par le rythme dans une sorte de tombe, la tombe des images des passions mortes et de leurs jours. »

Dans ce premier paragraphe, McGahern commence par établir une distinction entre ce que perçoit le regard intérieur et ce qui prend forme dans un texte. Il souligne d'emblée le caractère opératoire de l'écriture — ou de toute autre forme d'exposition de l'image — et considère le rythme comme l'opérateur principal. D'autre part, il oppose la nature secrète, apaisée de la vision intérieure au caractère ambigu des images incarnées par le rythme dans le langage : la

collision interne de l'expression : « prend vie dans une sorte de tombe » est à cet égard significative. Pourtant cette seconde phrase ne laisse pas de déconcerter le lecteur : la mise en images s'apparente, semble-t-il, à une mise au tombeau et impliquerait une nécrose des passions. Il faudra revenir sur cette « sorte de tombe » dont la présence hante chaque récit de *Nightlines*, et qui est par excellence, une représentation cryptique. En revanche, on comprend mieux l'importance accordée au rythme — ce côté germinatif de l'écriture — et que le dernier mot du paragraphe évoque l'étoffe même du rythme, c'est-à-dire le temps.

Le deuxième paragraphe précise certains aspects du travail de l'artiste :

« L'art est, à partir de l'échec de l'amour, une tentative pour créer un monde dans lequel nous puissions vivre : sinon un monde pour longtemps ou pour toujours, du moins un monde de l'imagination sur lequel nous puissions régner ; et par régner je veux dire réfléchir purement notre situation dans ce monde de notre création, ce miroir de Méduse qui nous permet de voir et de célébrer même ce qui est totalement intolérable. »

Comme dans le paragraphe précédent avec la « tombe » et les « passions mortes », nous retrouvons ici le petit segment de phrase meurtrier qui tient pour accordé que l'art est une entreprise qui se déploie sur fond d'échec et risque de devenir un programme de désespoir. Cette longue phrase, coupée d'incidentes, qui prend à tâche de s'expliquer elle-même puisqu'elle définit un terme essentiel (régner), établit une utile distinction entre *créer un monde* et *réfléchir purement notre situation*. Dans le premier cas domine l'aspect productif de l'image et du symbole qui caractérise le romantisme² ; dans le second cas on rencontre le concept d'imitation dont la tonalité est nettement classique et qui annonce la notion d'« image unique ». Le versant opératoire de la création se montre ici sous un autre éclairage : l'art consiste à échanger son impossibilité de vivre contre l'exercice d'un pouvoir — pouvoir précaire, éphémère peut-être mais enviable et efficace puisque aussi bien il réalise l'adéquation entre le sujet et la représentation. D'autre part, cet artefact n'est pas seulement un reflet : il nous découvre l'aspect totalement intolérable de notre condition dans le moment même qu'il le fixe et le pétrifie (c'est ainsi qu'il convient d'interpréter, semble-t-il, le « miroir de Méduse »). Enfin, l'art est considéré comme une « célébration » : la connotation rituelle voire religieuse du mot suggère que le poète puise dans la pureté même de son effort une manière de délectation.

Il est vrai que l'écriture donne accès à une royauté. C'est sur cette perspective que s'ouvre le paragraphe suivant :

« Nous ne pouvons pas vivre, nous ne pouvons que régner, et nous n'avons aucune raison ni aucun droit de régner, rien de plus que notre besoin instinctif : ainsi donc nous régnons dans

la permanence illusoire des faux dieux, et c'est peut-être ce besoin d'une illusion de permanence qui crée à son tour le besoin de structure et de forme. Tandis que nous régnons seuls sur nos trônes loufoques, les sujets que nous convoquons sont des images. »

La coloration négative de la première phrase ne surprend guère : McGahern se livre ici en effet à une analyse réductrice des motivations de l'écriture et met à nu le noyau infraccassable de désir — donc d'irrationnel — qui préexiste à toute axiomatique, à toute construction formelle. La forme est, dit Valéry, « fille du désir » et constitue la réalisation métaphorique de postulats invincibles à la raison. La solide armature logique d'un paragraphe qui dénonce précisément la « logique de l'illusion » trouve son point d'aboutissement dans la dérision de deux mots : « trônes loufoques ». On a plaisir à retrouver ici certaines tendances de la stylistique moderne et le climat des analyses sartriennes de l'image. Sartre affirme, dans *L'Imaginaire*, que « le désir est une plongée au cœur de l'existence dans ce qu'elle a de plus contingent et de plus absurde »³. Le caractère totalement injustifiable de notre prétention de dominer le temps explique sans doute les résonances très appuyées de la seconde phrase : on songe à l'imposture ubuesque, à une mystification énorme et pitoyable. Mais ce qui retient également l'attention c'est le terme « sujets » dont l'ambiguïté est manifeste ; on ne biffe pas l'équivoque ou la pluralité des références en cédant à la tentation, qui est grande, de mettre la phrase au singulier. Quoi qu'il en soit, le paragraphe suivant prolonge la suggestion que les opérations de la production textuelle ne sont pas maîtrisées de part en part :

« Image après image affluent d'elles-mêmes à présent, et pourtant nous ne sommes pas en paix, rejetant, modifiant, modelant, nous efforçant vers l'unique image qui ne viendra jamais, l'image dans laquelle notre vie entière a trouvé une fois son expression la plus complète, qui l'exprimerait le plus complètement à nouveau dans ce temps d'égarement d'entre notre commencement et notre fin, sur quoi le mortel jeu de royauté viendrait à terme ainsi que tout jeu. C'est ici, dans cette recherche de l'image unique, que le long voyage compliqué de l'art trahit la simple nature religieuse de son activité ; ici aussi qu'il se sépare nettement de la religion formaliste. »

On est frappé par le caractère mécanique du fonctionnement de l'écriture : ce flux d'images semble procéder d'une pompe que l'écrivain a, par sa recherche, amorcée mais qu'il n'a pas le pouvoir d'arrêter à sa guise. De plus, la création s'effectue dans l'inquiétude et l'insatisfaction ; on a l'impression qu'il s'agit moins d'opérer une sélection que de se prêter au ressassement infini cher à Maurice Blanchot. McGahern décrit l'expérience vécue de la pratique textuelle et l'utilisation du présent donne à sa phrase une netteté aiguë — d'autant

que ce présent s'oppose aux trois temps distincts qu'il emploie concurremment. De même que dans la phrase précédente les sujets apparaissent comme l'éclatement et la dissémination irrémédiables d'un sujet unique et à part entière, ainsi la succession métonymique d'images tranche-t-elle sur cette figuration métaphorique parfaite, à jamais disparue, mais dont la trace et le souvenir ineffaçables continuent de nous habiter. Surgit à nouveau l'idée que la réussite de cette recherche inquiète de l'image unique coïnciderait avec la consommation de l'écriture. Un instant on croit retrouver Camus qui écrit, dans sa préface à *L'Envers et l'endroit* : « une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert ». Il y a certes des affinités entre ces deux écrivains qui partagent par exemple le sentiment très vif d'un divorce absurde entre l'homme et le monde et qui regardent « le long voyage compliqué de l'art » comme un effort pour faire coïncider, selon le schéma existentialiste, l'essence et l'existence. Mais les accents d'insistance des deux descriptions sont différents : Camus présente cette quête comme laborieuse certes, mais comme animée et fortifiée par l'espoir ; McGahern donne à penser que ce pourchas « dans ce temps d'égarement d'entre notre commencement et notre fin » est une entreprise qui se situe, selon une formule célèbre, au-delà du désespoir. Il est vrai que le dernier paragraphe nuance, dans une certaine mesure, le primat accordé à la conscience malheureuse de l'écrivain :

« La religion, en retour de l'imitation de son schème formel, nous promet le Royaume à venir. La Muse, par le caprice de laquelle nous régnons en retour de toute une vie de disponibilité, peut nous accorder l'absurde couronne du style, la révélation dans le langage de l'unique monde que nous possédons lorsque nous luttons pour obtenir ce qui peut n'être rien de plus qu'un mètre de tuyau de plomb que nous avons vu jadis dans la terreur. »

La première phrase fait un sort à la religion en lui assignant une fonction précise. En revanche, la seconde phrase allie étrangement le déni de toute certitude et le dévoilement d'une réalité véritable. « On ne nous a rien promis », disait Alain et ceci vaut pour l'écrivain. La Muse ne se contente pas d'être exigeante — elle réclame le sacrifice de toute une vie — elle est en outre capricieuse. La couronne qu'elle consent parfois à nous accorder est « absurde » et la révélation à laquelle nous accédons, par l'effet d'une sorte de grâce infiniment arbitraire, peut déboucher sur un fantasme dérisoire. La dernière phrase ne peut qu'intriguer le lecteur au premier abord ; pourtant elle est caractéristique de la manière de l'auteur dans ce court texte par la façon dont toute avancée vient se solder par un retrait : « caprice-absurde-rien de plus » répondent à « régnons-couronne-révélation ». Ce jeu complexe de contradictions montre que pour McGahern l'écriture est une sorte de tourniquet qui ambitionne, sans illusion, de résoudre

des dilemmes et de réconcilier des contraires. Aussi bien son royaume est-il misérable et l'exil auquel elle voue (en retour de toute une vie de disponibilité) somptueux. C'est sûrement la violence de cette tension qui éclate dans le dernier segment de l'énoncé : le « mètre de tuyau de plomb que nous avons vu jadis dans la terreur » prend des allures de fantasme et confirme l'idée, sous-jacente à toute cette réflexion, selon laquelle l'art — et spécifiquement la littérature — représente le Risque absolu. L'inquiétude permanente de l'écrivain s'oppose à la sérénité de la vision intérieure, et auprès de la religion qui propose un modèle et requiert seulement une imitation, l'écriture impose une re-création de soi par soi, jeu dangereux par excellence et qui fait intervenir le hasard. Le combat est douteux, les enjeux sont incertains lorsqu'ils ne sont pas nuls.

Comme le note Terence Brown dans l'article récent qu'il consacre à la manière de McGahern dans *Nightlines*⁴, nous sommes loin des certitudes sur lesquelles était fondée la méthode du conteur traditionnel. L'écriture implique ici l'engagement total de l'écrivain et a partie liée avec l'expérience des limites — ces bords, ces marges qui se feront encore plus obsédants dans *Getting Through*. On peut, sans tomber dans une spéléologie abusive, risquer un rappel : la mort est au cœur de la fonction symbolique et son rapport au désir est devenu l'un des lieux communs de notre culture. La référence explicite à un analyste dans « Peaches », les commentaires sans complexe du narrateur de « My Love, My Umbrella »⁵ ou encore la mise en évidence dans « Korea » des mécanismes inconscients de la mémoire du père — autant de signes qui apparaissent comme des consignes de lecture et semblent autoriser un déchiffrement faisant appel à quelques notions élémentaires de psychanalyse — étant bien entendu que l'objet de notre étude est le texte et non point l'auteur. Entre le mot et la chose qu'il désigne — et ceci s'applique à l'image — se tient une absence, comme dans la forme métonymique et différée du désir que les hommes institutionnalisent sous la forme des tombeaux. Ce que l'on appelle le « truchement de la mort » joue un rôle capital dans l'accès au langage et dans l'exercice de l'écriture. McGahern manifeste dans cette préface une conscience aiguë de la relation entre l'imaginaire et le statut du sujet. Il n'est pas question de mener dans le cadre de cet article une étude qui se voudrait exhaustive de ce petit texte — qui est d'une exceptionnelle densité. Contentons-nous de suivre l'une des nombreuses pistes qu'il indique dans la perspective d'une relecture des nouvelles de *Nightlines* : le « mortel jeu de royauté » évoque les réseaux de représentations qui se tissent dans l'exercice du pouvoir conféré par l'écriture — réseaux qui définissent la place du sujet en fonction d'une culture et d'une histoire personnelle.

Il est plus exact de dire que ces réseaux devraient définir la place du sujet : il y a beau temps que l'on sait que le sujet ne peut pas

indéfiniment occuper dans la représentation la place du roi, comme c'était le cas dans la conception classique dont nous avons cru recueillir un écho dans la notion d' « image unique ». Le thème qui surgit d'une façon insistante dans *Nightlines* est celui de la dissonance entre le désir du narrateur — parfois sa nostalgie — et sa situation réelle. Il arrive que la discordance éclate violemment : c'est le cas dans « Hearts of Oak and Bellies of Brass » lorsque le protagoniste cherche vainement à se couler dans le carcan que lui assigne la société (« it angered me that there was the bitterness of irony still in my smile, that I was not yet completely my situation », p. 41). Le renversement ironique intervient ici brutalement puisque aussi bien il s'agit pour le jeune manœuvre, non point d'affirmer son identité, mais d'abolir sa différence au point d'arriver au degré zéro du sujet (« this ambition of mine in reverse : to annul all the votes in myself »). Pour ce faire il convient de bannir toute sensibilité, toute profondeur, toute culture. On a rarement rendu avec autant de force la condition du prolétaire irlandais qui subit les effets conjugués de l'aliénation économique et de l'exil politique. Sur le chantier, tout le monde s'appelle Pa, n'importe qui peut signer le bordereau de livraison et de n'importe quel nom (on se trouve rebaptisé selon son origine géographique : Sligo, Tipperary, Galway) : qui entre ici laisse toute singularité et ne peut qu'échapper au principe d'individuation. Dans ce contexte, c'est la douceur qui est violence — et la plus redoutable de toutes — et c'est la culture qui devient l'inacceptable. On songe au poème de Stephen Spender sur les écoles des quartiers pauvres de Londres :

"Surely Shakespeare is wicked, the map a bad example
With ships and sun and love tempting them to steal—"

Tipperary que ses camarades ont de surcroît baptisé malicieusement « le Professeur » car il a étudié chez les Frères des écoles chrétiennes et s'intéresse à Shakespeare et G.B. Shaw commet une double hérésie : il s'interroge sur la validité de la culture alors qu'il devrait se contenter d'idées reçues à propos de cet héritage culturel qui de toute façon ne lui est pas destiné, et d'autre part, il s'imagine qu'il possède en tant qu'être sexué une quelconque originalité personnelle (« what's so fucking special about what's between your legs anyhow ? » p. 45).

On voit d'après cet exemple que McGahern ne pose pas le problème de l'identité d'une manière conventionnelle — on sait les poncifs auxquels ce thème a pu donner lieu ; il n'est nullement question ici d'un sujet abstrait qui serait une pure forme ramassant des virtualités indéfinies mais d'un individu qui doit compter avec les trois déterminations fondamentales du corps, du travail et du langage. La condition ouvrière provoque l'arasement des différences et change les signes du discours. L'hésitation du narrateur qui doit répondre à une question de Tipperary sur la réputation de Shakespeare est révélatrice :

"I told him that I did not know if Shakespeare was all that

he was bumped up to be, but people said so, and it was people who did all the bumping up or bumping down.

"But who is people?" he pursued.

"People is people. They praise Shakespeare. Pull your beer. Give you the start. They might even be ourselves" (p. 42).

Il ne sait pas en définitive s'il compte parmi ces « gens », s'il est intégré à ce groupe ; il ne peut se reconnaître que dans le pratico-inerte, le mécanique, l'anonymat de la parlerie quotidienne, bref tout ce qui ne saurait inquiéter sa neutralité méticuleuse⁶. Du même coup l'ambition, qui est le ressort de l'univers romanesque et joue un rôle réel dans *The Dark* par exemple, fait naufrage : tout conspire en fait à l'abolir. Situation-limite qui déclenche l'auto-destruction d'une notion par son exacerbation à l'extrême : cet effet de retournement est une des modalités de la pensée absurde.

L'autre composante qui a trait à l'identité et qui entretient des liens intimes avec ce que Camus a appelé « la sensibilité absurde » est le sentiment d'étrangeté. Etranger à soi-même comme l'écolier de « Coming into his Kingdom » dont la découverte de la sexualité est amorcée par une petite phrase obsédante (they're in love), ou étranger au monde comme le maître d'école démoralisé de « The Recruiting Officer » qui se laisse porter par l'événement et dont l'inertie incurable procède de la conviction — si finement analysée par l'auteur du *Mythe de Sisyphe* — que toute chose en vaut une autre : c'est là une des dominantes de l'absurde. Parfois, le rapport de soi à soi est perçu de l'extérieur, c'est le cas dans « Lavin » où le narrateur n'arrive pas à faire coïncider les deux images qu'il a du héros : le vieux nabot lubrique, à la fois effrayant et émouvant, et d'autre part, ce jeune homme avenant qui, dit-on, s'attardait aux champs, à la brune, cependant que les autres allaient se changer pour le bal. Un exemple analogue de distanciation est fourni par « Why We're Here » qui met en scène le scepticisme métaphysique de Sinclair, le tiers exclu, par le biais d'une conversation parodique entre deux voisins à la tombée de la nuit (« No reason why we exist, Mr. Boles. Why we were born. What do we know? Nothing, Mr. Boles. Simply nothing. Scratching our arses, refining our ignorance. Try to see some make or shape on the nothing we know », « Boles mimicked again », pp. 19-20). Mais la relation de soi à soi dans laquelle la dialectique du même à l'autre se bloque est le plus souvent intériorisée. C'est moins l'exil objectif (des manœuvres de « Hearts of Oak and Bellies of Brass », de Sinclair en Irlande, de l'écrivain de « Peaches » en Espagne) que l'exil intérieur qui fascine McGahern. Ses personnages se regardent vivre et font l'inventaire de leurs désirs et de leurs répulsions avec la même froideur qu'ils mettraient à recenser les objets de leurs lots-surprises ou de leur sac à malices. Ils tiennent à préserver entre leur rôle social et leur moi intime une distance respectueuse de l'un et de l'autre : c'est, semble-t-il, la signification qu'il faut donner à l'entêtement du narrateur de « The

Recruiting Officer » à habiter à quelques kilomètres de son école. On objectera que le jeune manœuvre du chantier de construction fait le contraire puisqu'il s'évertue à combler la distance entre ses désirs et sa situation objective : on a vite fait de voir qu'en réalité le sentiment que la fêlure existe est ineffaçable, qu'il participe de la conscience de soi et qu'en définitive ces deux démarches se rejoignent. D'une nouvelle à l'autre se propose ce trajet du pareil au même qui est constitutif de la vision de l'auteur : c'est l'ombre portée de la « nostalgie de l'immobilité » qui est, selon Camus, une composante essentielle de la sensibilité absurde. On songe à l'attitude devant l'existence du maître d'école d'Arigna : pourquoi aller au devant des événements puisqu'ils viennent à vous et se répètent indéfiniment ? En fait, la peur du changement est partout présente dans ces textes de McGahern et mériterait une analyse en profondeur. Les ponctuations de la vie humaine n'ont pas plus ou pas moins de sens que le retour des saisons ; mais il y a la mort... La circularité absurde cristallise autour de la thématique de la roue, de l'écho, du double — bref, tout ce qui jalonne ou figure le parcours du pareil au même dans la littérature, de Lewis Carroll à Joyce et Beckett. L'expérience du dédoublement ne renvoie pas seulement au décalage entre le rôle social de l'individu et son « for intérieur », elle fait intervenir ce « miroir de Méduse » que constitue pour le sujet le regard d'autrui. Les réactions du pédagogue dans « The Recruiting Officer » peuvent illustrer cet aspect :

"...even after the years of inspectors I've never got used to teaching in another's presence, the humiliation and the sense of emptiness in turning oneself into a performing robot in a semblance of teaching" (p. 117).

ou plus loin

"... because I feel watched, the voice is not my own, a ventriloquist's dummy that might at any moment fall apart" (p. 123).

Une autre modalité de l'expérience du miroir est offerte par ce qui pose au personnage mcgahernien un problème angoissant : la filiation ; les fils sont censés prendre le relais des pères et ainsi les générations reproduiraient en les inversant (c'est la « roue rituelle » de « Wheels », p. 15) les mêmes figurations. La mise à l'écart de soi par soi est parfois un mouvement très intériorisé mais il ne relève nullement du songe de la belle âme ; ainsi, dans « Hearts of Oak and Bellies of Brass » la pointe extrême de l'aliénation économique suscite chez le jeune ouvrier l'image du double qui vit pour de l'argent en votre lieu et place⁷ et vous permet de devenir un « royal incubé ». On retrouve ici par un biais inattendu le « jeu mortel de royauté » de la préface. Citons encore Lavin dont les deux images forment un couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique : le spectacle du dédoublement est certes une expérience subjective puisqu'elle est vécue exclusivement par le jeune garçon mais elle produit l'effet terrorisant — et obsédant — caractéristique des films d'épouvante ayant pour thème la schizophrénie.

Le sentiment d'étrangeté s'alimente à la conviction que la place que nous occupons — sans pouvoir y étre demeure — est minée par une contingence radicale. Ceci s'applique à notre position sociale, aux rôles que nous endossons du fait de nos désirs et de nos passions, aux jeux dans lesquels nous sommes entraînés par l'effet des désirs d'autrui. Evoquons rapidement à ce propos l'imprudence du héros de « Christmas » et l'image de l'amoureux éconduit de « My Love, My Umbrella » (... I... stood out of the street lamps under the trees where so often we had stood, in the hope that some meaning of my life or love would come, but only the night hardened about the growing absurdity of a man standing under an umbrella beneath the drip from the green leaves of the trees, p. 86). Comme leur homologue de « Korea » et de « Coming into his Kingdom », ils restent aveugles à l'essentiel jusqu'à ce qu'éclate en une fulguration meurtrière la vérité première. Cette surdité à l'instance fondatrice d'une situation est souvent associée à l'une des harmoniques de l'univers imaginaire : l'inachèvement.

Le sentiment d'incomplétude est paradoxalement l'autre face de la finitude. Aussi bien la roue, le cercle qui sont la figuration de la perfection et parfois de Dieu dans la symbolique traditionnelle peuvent-ils concrétiser la négativité de l'inachèvement : on a affaire à un infini de seconde main, en quelque sorte, qui continuerait de s'engendrer indéfiniment et aurait oublié l'origine et la finalité de son mouvement immobile. Le protagoniste de « Wheels » par exemple, considère sous les mêmes espèces ses déplacements dans l'espace (la visite chez son père) et les histoires qu'il racontera à son ami Lightfoot. On observera que l'une de ces histoires est l'anecdote du suicide raté, la seconde étant justement le récit du voyage — c'est-à-dire la nouvelle elle-même — qui « répète la vie sous la forme d'une histoire qui a autant de raisons de se poursuivre que de s'arrêter »⁸. Le dernier paragraphe qui reprend sous un autre éclairage l'image du cercle en soulignant les ruptures de continuité constitue, du point de vue stylistique, une clausule tout à fait remarquable (« all the vivid sections of the wheel we watched so slowly turn, impatient for the rich whole that never came but that all the preparations promised », p. 17) ; les phrases vont en s'amplifiant et acquièrent une curieuse tonalité invocatoire comme si elles tentaient de conjurer le surgissement du réel et d'accepter cette « célébration de l'intolérable » mise en exergue par la préface. L'intolérable, c'est que la vie oublie les promesses de l'enfance et que la tendresse du souvenir soit si violente. Dans *Nightlines*, l'action humaine semble frappée inexorablement d'imperfection. Sinclair revient à son point de départ — « réduit à l'ambition ultime, p. 20 » de reprendre les jeux brillants et stériles de sa jeunesse frivole, jeux qu'il a peut-être poursuivis sans s'en rendre compte pendant tout ce « temps d'égarément » qu'a été sa vie. « Christmas » nous rappelle que la seconde naissance n'aura pas lieu, ou bien, ce qui revient au même, qu'elle arrive comme Jocko au moment où on ne l'attend guère (I felt a new life for me

had already started to grow out of the ashes, out of the stupidity of human wishes, p. 36). On sait que le désir de l'autre provoque la subversion du sujet ; dès lors comment la communication interpersonnelle pourrait-elle devenir l'espace de réalisation du moi ? Le même de l'Assistance a cru bon, à l'occasion du cadeau de Noël, de refuser la petite somme traditionnelle et de s'en remettre au bon choix de Mrs Grey. Mais Mrs Grey a une histoire, elle ne peut pas, comme le Père Noël, renaître chaque année des neiges de décembre : elle a perdu un fils à la guerre et n'a rien oublié. Son choix ne pouvait pas ne pas refléter cette « alchimie savante » dont parle Pierre Leyris dans sa présentation : le souvenir opère au plus secret de nous-mêmes d'étranges transmutations. L'auteur avait tissé pour nous mettre en garde un réseau d'images fallacieuses : le miroir du lac embué, le soleil empalé sur les pins (p. 31) et, plus loin, la glace sur le chemin « attrapant » les premières étoiles — cette dernière notation conjuguant de façon troublante la trahison de nos désirs et notre soif d'impossible. Il n'est pas jusqu'à la mort qui ne se dérobe et ne déçoive notre attente : le thème du rendez-vous manqué avec la mort, présent dès la première page du recueil, fait résurgence dans « Bomb Box » où la comédie du savoir-mourir⁹ est jouée jusqu'à la résurrection finale. Cette fin n'est d'ailleurs à plus d'un titre qu'une apparence : le jeune garçon (p. 64) fait disparaître la pièce à conviction — comme Mike Moran la roue de secours volée à Guinea McLoughlin (p. 55) — en la jetant vers la rivière ; mais la réouverture d'un dossier est toujours possible, on ne coupe pas la langue aux témoins comme on fait aux renards morts. Dans la perspective de l'inaccompli, « Korea » et « Lavin » peuvent être considérés comme les deux faces d'un diptyque (le fil rouge qui les relie est peut-être la présence explicite dans l'une et l'autre nouvelle des *lignes de fond*) ; inachèvement de la relation amoureuse dans « My Love, My Umbrella » et « Peaches », incomplétude essentielle des projets et des rêves, dans « The Recruiting Officer » notamment où l'absence de fin est marquée par une réflexion qui mérite d'être citée :

"The sea and the bell, nothing seems ever ended, it is such nonsense I'd like written on my gravestone in the hope they'd cause confusion" (p. 116).

Du même coup les histoires au second degré — en particulier celles que l'auteur enchâsse dans son récit principal — apparaissent comme des épitaphes gravées non sans malice sur « la tombe des passions mortes et des jours ».

En vérité, le sentiment d'étrangeté et la conscience de l'inachèvement sont l'envers d'une double postulation qui hante jusque dans ses moindres aspects le récit de McGahern : l'exigence de souveraineté et la soif de perfection. Dans son texte sur l'image, la recherche inlassable de la figuration ultime est inséparable de ce besoin de souveraineté qui

nous installe sur « nos trônes loufoques ». Comme l'a montré N. Grimaldi¹⁰, « ce qui fait la souveraineté d'Auguste, c'est que rien ne lui étant étranger, il n'est aliéné par rien » ; l'idéal de la souveraineté est au fond un idéal d'identité. La « disponibilité » dont parle l'auteur n'est peut-être qu'une manière profondément personnelle de vivre le désir et le temps. Dans « Strandhill, The Sea », on peut repérer trois modalités temporelles distinctes qui correspondent aux thèmes de l'aventure, de l'ennui et du sérieux ; les images obsédantes de l'embrigadement et de la séquestration (patron de la tricoteuse, réseau de fils pourpres sur le visage, grille des mesures et des mots, jeux croisés des noms de fleur et des noms géographiques qui restent prudemment à la surface des êtres et des choses) prolongent la virgule du titre qui transforme un décor naturel en carte postale. Il n'y a pas, pour le personnage de McGahern, de commencement radical, de virginité absolue ou de fin ultime — si ce n'est la mort. Envoûté par le rêve d'une souveraineté et d'une perfection improbables, il est en proie au temps qu'il soupçonne d'être selon la définition de Claudel « le sens de la vie ». Le temps a son odeur (p. 96), son poids particuliers, il provoque en nous le retour des désirs et des regrets et défait ces formes et ces structures qui naissent de notre « besoin d'une illusion de permanence ». « Wheels » met explicitement en scène la répétition et son interruption par le hasard de la mort (the luck of a death and a second marriage had released me from the last breaking on this ritual wheel, p. 15) ; dans « Korea » la récurrence de l'image d'un éclatement va suggérer au père de reporter inconsciemment sur son fils la seconde chance que son pays ne lui a pas offerte — ce qui n'implique rien de moins que le sacrifice de l'enfant. C'est par la répétition du drame suspendu dans la condition humaine que le brigadier de « Bomb Box » tente de conjurer la mort en la frappant de la plus grande banalité possible. Un jour répète la forme d'une vie (Was this whole day to be the shape of their lives together ? p. 96), un événement indique la nervure profonde d'une existence (Certainly nothing I've ever done resembles so closely the shape of my life as my leaving of the Holy Brothers, p. 125). Une phrase de la dernière nouvelle du recueil décrit une attitude et une opération de lecture de la réalité qui me semblent fournir une indication précieuse sur la façon dont on peut recevoir et interpréter le texte de *Nightlines* :

"Through the open window the low voice drifts out into the silence of the children against the wall in the sun, and I smile as I listen, if one could wait long enough everything was repeated" (p. 123).

Cette pose sans complaisance de l'homme à la fenêtre est un incipit caractéristique de l'auteur : il s'agit de se mettre à l'écoute, à « l'espère » des événements car il suffit d'attendre pour que la répétition se produise. Cette passivité a un versant positif qui est justement la disponibilité. Prendre conscience de sa vie en tant qu'elle constitue un spectacle,

c'est assurément risquer le dédoublement dont nous avons noté l'irruption dans nombre d'épisodes, mais c'est aussi se mettre en mesure de discerner, comme le fait le maître d'école d'Arigna, la *forme*, le *style* d'une existence. Aussi bien cette vigilance teintée d'ironie traduit-elle à un niveau plus profond l'exigence de permanence et de perfection qui habite l'écrivain. L'attente déçue, c'est aussi une certaine définition du style¹¹.

La figure de la répétition informe le récit matriciel de *Nightlines* de façon si insistante qu'il ne saurait être question d'en épuiser les variantes de réalisation. Mentionnons brièvement le motif de la résurgence, le thème de la seconde naissance que l'auteur traite dans nombre de nouvelles sur un mode tragique ou sardonique et bornons-nous à rappeler le balisage symbolique du recueil (p. 9 et p. 127) par ces jeux, poussés à leur limite exemplaire, avec les thèmes de la mort et de la survie. De fait, c'est dans le droit fil de la répétition qu'on rencontre les modes de production du texte. Il n'est pas surprenant, à la réflexion, que McGahern privilégie aussi nettement le rythme, dans son texte théorique : le rythme implique la répétition à intervalles réguliers et perceptibles d'unités stylistiques. Opérateur premier, le rythme inscrit le texte dans le corps. Un exemple particulièrement éclairant de cet aspect végétatif et pulsionnel du style se trouve dans « Hearts of Oak and Bellies of Brass ». La courbe du mouvement de la pelle et la scansion de la cadence imposée aux ouvriers vont engendrer un refrain obscène et agressif assorti d'un fantasme de défécation : « Shovel and shite, shite or burst ». La genèse de la rengaine révèle la manière dont une forme vide se remplit de mots et se comble de sens. Cette répétition mécanique réalise à un niveau élémentaire la conjonction de trois instances fondamentales : le travail, le langage et le corps ; l'image auditive obsédante ramasse toutes les potentialités de violence instinctuelle et de profanation du texte et les soude dans un ancrage biologique. On voit que le mouvement de remplissage et de vidage, remarquablement analysé par Terence Brown, fonctionne au niveau thématique et selon des lignes de force structurales et formelles ; en un sens, ce leitmotiv ressassé machinalement est le chiffre de la condition objective du manœuvre. Les schémas de la répétition mécanique jouent à plein également dans les scènes relatant les contacts avec les prostituées. Un dernier exemple suffira peut-être à marquer le lien entre la manière de vivre le désir et le temps, et d'autre part, la figure de la répétition ; dans « Wheels » le narrateur fait, d'un ton étrangement neutre, le point de la situation :

"I had no hangover and no relax-sirs desire and as much reason to go back as come. I'd have hangover and desire in the morning and as much reason then as now" (p. 16).

La juxtaposition métonymique des désirs, des raisons et de l'absence

de désir et de raison figure le mouvement récurrent par lequel l'individu devient le lieu d'apparition et d'éclipse de pulsions qui viennent remplir pour un temps la forme en creux du sujet.

Certes, la répétition cristallisant en circularité improductive est une des figures d'élection de l'absurde — et ceci vaut pour deux autres modes d'expression auxquels il convient de faire référence brièvement : la rupture et le contrepoint. Les ruptures surgissent en tant qu'événements : rupture familiale dans « Wheels », séparation des amants dans « My Love, My Umbrella », départ et relégation du tiers exclu dans « Why We're Here », éclatement du sujet dans « Korea », fêlure au sein du couple dans « Peaches », abandon de la « vocation » religieuse et mise à distance de la fonction pédagogique dans « The Recruiting Officer ». Ces ruptures apparaissent comme des effets de surface attestant la présence de cassures à un niveau profond. Dans « Wheels », par exemple, l'éloignement du fils est, avec l'exode rural et la déperdition relative de la croyance en un autre monde, l'indice d'une transformation radicale du comportement et des mœurs. Une mise en perspective analogue des réalités historiques, culturelles et universitaires se manifeste dans « Korea », « Hearts of Oak and Bellies of Brass » et « Strandhill, The Sea ». L'absence d'ambition relève d'autres discordances que l'on peut, pour aller vite, qualifier de sociologiques. Il est vrai que cette absence ne concerne pas uniquement la scène sociale mais affecte également l'économie des sentiments et des désirs dans son ensemble : on veut aimer à la petite semaine dans *Nightlines* ; bref, la suspicion générale qui se fait jour porte tout uniment sur l'univers intérieur et le monde extérieur. Ce « monde cassé »¹² où le sol s'inquiète sous les pas du narrateur, nous le reconnaissons immédiatement : c'est le nôtre. Dès le début la thématique de la rupture s'instaure puisque aussi bien les deux premières séquences de « Wheels » vont dépendre successivement la cassure d'une corde (qui, cruellement, semble se transformer en ligne de fond) et l'infraction à un code (de comportement et de langage). Ces deux épisodes établissent en outre un effet de contrepoint avec l'histoire principale, celle qui relate la vie du protagoniste, pour en souligner justement la vacuité. Le contrepoint ne fait pas une personnalité de l'accord et ainsi peut faire ressortir la distance entre l'auteur et son récit et entre la forme et le thème. Soucieux de faire apparaître des dissonances, des divorces, McGahern a parfois recours à la stratégie contrapuntique. Roger Garfitt¹³ analyse l'effet de déréalisation créé par la présence du vidangeur dans « The Recruiting Officer » et montre que dans « Korea » la pêche à l'anguille fait contrepoint, de façon ambiguë, avec l'histoire principale. Serge Fauchereau¹⁴ fait observer dans la même nouvelle « le jeu de contrepoint des différentes histoires ». Tenons-nous en à ces quelques exemples d'une technique qui jette parfois scandaleusement un pont entre le réel et le désir, entre le langage et le hasard. Circularité, discontinuité et contrepoint reflètent à n'en pas

douter l'influence exercée sur l'auteur par la sensibilité absurde mais ces trois modalités d'apparition et de fixation du sens sont intériorisées au point de devenir une composante essentielle de la vision de l'écrivain — et, de proche en proche, des modes de production de son texte.

L'absurde, selon le mot de Roland Barthes, « c'est encore un sens parmi les sens ». En poussant à leur limite extrême deux postulats contradictoires McGahern dépasse, à bien des égards, les certitudes inquiètes des penseurs de l'absurdité. L'attention distraite de ses narrateurs, qui paradoxalement parlent à la première personne¹⁵ pour mieux manifester cette volonté d'anonymat qui est la marque du style authentique, tend à faire coexister deux ordres de réalité qui définissent tant bien que mal la place du sujet : d'une part, l'ensemble de systèmes symboliques qui représentent la culture et l'idéologie, d'autre part, l'imaginaire, qui prend en compte les variantes qui viennent s'encadrer dans l'ordre symbolique et se constitue à partir de l'histoire personnelle de chacun. Le symbolique préexiste au sujet : c'est l'ordre, la paternité qui est le déterminant essentiel dans l'éducation, les cadres sociaux et, bien entendu, le langage. Or, on constate dans *Nightlines* une manière d'inversion des relations entre symbolique et imaginaire : par rapport aux romans qui précèdent il se produit un recul, un déplacement de la dimension symbolique. Terence Brown a montré qu'au lieu de recourir aux métaphores culturelles et religieuses traditionnelles, McGahern prend à tâche de créer une symbolique qui soit en prise directe sur l'environnement physique et sur l'action concrète de son récit. Cela ne signifie pas que la mystique chrétienne est évacuée : c'est ainsi que le rite baptismal est associé de façon narquoise à ce véritable appel aux ressorts secrets du moi, aux puissances égotistes que le maître d'école d'Arigna formule à la dernière page du livre (il est significatif que cette invocation tendrement ironique soit adressée par un sujet qui se sent en quelque façon *déplacé* dans sa propre histoire et qui évoque son éclipse inévitable dans « l'écartèlement du matin », trad. P. Leyris). En fait, il y a une présence quasi constante de la religion, soit qu'elle apparaisse en tant que thème (par exemple le père du narrateur de « Wheels » déplorant le recul de la foi), soit qu'elle constitue un repère ou encore un cadre de référence (la prière dans « Coming into his Kingdom » le sermon interrompu dans « Christmas », contrepoint sardonique qui redouble la marginalité du héros en fonction de la conduite d'auto-exclusion du gendarme Mullins, les voleurs, Judas, l'acolyte et l'autel dans « Hearts of Oak and Bellies of Brass ») ; mais McGahern, tout en manifestant l'émotion de sa sensibilité profonde en face des thèmes religieux, prouve qu'il est capable de les tenir à distance et de s'en affranchir sur les plans intellectuel et esthétique. Il se produit un effet d'effacement du religieux explicite au profit des jeux rituels et de la dialectique de la violence et du sacré : le bain de boue de Jocko, par exemple, à propos duquel est évoquée la manipulation maternelle, le sacrifice de la grenouille

dans « Lavin », sublimation de la violence potentielle des pulsions sexuelles ou les paroles sacrilèges du frère endeuillé que le chagrin n'étouffe guère dans « Wheels ». Ce changement de scansion ne constitue pas à proprement parler une coupure mais il dévoile sans équivoque possible la présence d'un soupçon. Soupçon multiple, en vérité, et qui porte sur l'ordre symbolique dans son ensemble. Le statut même du nom reflète la méfiance à l'égard de l'instance paternelle : on note que la plupart des narrateurs et que nombre de personnages sont anonymes. Le Nom du Père semble relâcher sa prise sur le sujet, l'invocation amusante qui clôt « Coming into his Kingdom » est édifiante, à cet égard. Du même coup, la transmission de la culture perd son caractère inexorable : la roue rituelle s'enraye dans « Wheels » et le transfert du patrimoine devient dans « Bomb Box » objet de dérision. Ce dernier exemple est d'ailleurs massivement significatif du point de vue psychanalytique : le père ne peut transmettre l'héritage que par sa mort (d'où la présence de la mort au cœur de l'ordre symbolique) ; dans *Nightlines*, les pères qui devraient détenir la place de la mort manquent à leur place, quand ils ne tentent pas, comme c'est le cas pour « Korea » de se faire remplacer par leur fils. En outre, il n'est pas surprenant que le recul du symbolique s'accompagne d'une suspicion à l'égard des fonctions traditionnelles du mariage et, plus généralement, de la famille. Dans sa définition de la culture, Lévi Strauss précise que « les règles matrimoniales et le langage se placent au premier rang des systèmes symboliques ». Les songeries du jeune homme qui s' imagine encombré d'une famille dans « My Love, My Umbrella », la rébellion du fils qui doit s'insurger silencieusement dans « Korea » pour devenir le sujet de son discours et de son histoire personnelle, l'indifférence incurable du maître d'école aux injustices dont il est victime en matière d'héritage, ou encore, la surdétermination de l'instance paternelle qui est l'analogie négatif de la disparition du Surmoi dans « Peaches » (le père est *l'homme fort*, p. 113, dont la chanson *The Man I Love* annonce ironiquement la venue dans « My Love, My Umbrella ») — autant d'éléments, parmi bien d'autres, susceptibles d'illustrer cet aspect.

Le soupçon se manifeste de façon encore plus saisissante dans l'attitude à l'égard du langage. C'est sans doute pour apaiser une méfiance instinctive que McGahern inclut dans son récit des citations de première et de seconde main — comme s'il tenait à authentifier ses énonciations. Parfois, il s'agit de fragments de texte, de bribes de chanson, de segments de phrase. Certes, il faut compter avec le jeu de l'intertextualité : un texte s'écrit sur d'autres textes qu'il paraphrase, tronque ou réajuste selon les lignes de force de l'idéologie¹⁶ ; il peut aussi, comme le dit Lacan « s'écrire sur un nom » (en clair : « Lavin », par exemple, ou en code : « Coming into his Kingdom »). C'est ainsi que les échos de la Bible se font entendre jusque dans les titres et jusque dans les invocations du Frère des écoles chrétiennes reconverti

en pédagogue. Le lecteur acquiert ainsi le sentiment d'une intime connivence avec l'auteur et tend à créditer ces « reprises » d'un plus grand degré d'authenticité ; mais ces précautions sont elles-mêmes suspectes : elles traduisent en fait la volonté de ne pas se laisser déborder par le discours. « Why We're Here » est exemplaire à cet égard : la conversation entre les deux compères est le prétexte de la mise en scène d'un monologue qui est parodié — procédé qui rappelle ce qu'une praticienne du soupçon¹⁷ a décrit sous le nom de « sous-conversation », dans un registre différent. Tous les propos rapportés de Sinclair ont pour effet de brouiller les pistes, de s'enrouler autour d'un vide comme le fût de canon de Claudel¹⁸, bref de vêtir, comme le personnage le suggère, le néant (*Try to see some make or shape on the nothing we know*, p. 20) ; mais le lecteur joue à qui perd gagne dès qu'il entre dans le texte : le titre même est-il question ? est-il réponse ? De fait, la nouvelle semble redoubler la mystification de Gillespie qui ne veut pas révéler à Boles qu'il a essayé sa tronçonneuse récemment acquise d'occasion. La seule consigne de lecture à prendre au sérieux est en l'occurrence la dernière phrase : le destin et les réflexions métaphysiques de Sinclair nous « donnent de quoi réfléchir » (p. 21). Ce sont là des procédés de retournement et de réécriture sur lesquels il faudra revenir. Le personnage mcgahernien ne se contente pas de se citer soi-même : il se regarde et s'écoute en tant que sujet parlant. Dans « Wheels » le narrateur s'admire sans illusion de pouvoir si spontanément se payer de mots (« I could hear the measured falseness of my own voice, making respectable with the semblance of reason what I wanted anyhow », p. 15) ; le désir, nous l'avons vu en une autre occasion, préexiste à toute axiomatique, à toutes les belles constructions de la raison. La syntaxe heurtée du récit laisse discerner le soupçon qui pèse sur les raisonnements trop bien huilés. On songe à la facon insolite du père dans « Korea » lorsqu'il s'évertue à représenter à son fils les attraits de l'Amérique : ce noble discours relaie simplement l'appât du gain et laisse voir en filigrane la scène primitive du meurtre du fils. L'attention prêtée au langage suscite nombre de remarques métalinguistiques : c'est le cas pour le héros incompris de « Christmas » (« I thought *prefer* was well put for a Home boy », p. 33), pour les intarissables causeurs de « Strandhill, The Sea », pour le narrateur de « Wheels » qui s'inquiète d'aligner des formes vides de sens (« As I grow older I use hardly anything other than these formal nothings », p. 12) — à force d'exister uniquement dans les intervalles et les interstices du langage, le sujet pourrait en venir à s'effacer et disparaître, comme le suggère la métaphore du « garçon de café conciliant qui sort à reculons en saluant ». McGahern n'est pas tendre pour le discours universitaire qui, sous couleur de restituer aux mots leur profondeur étymologique ou historique enlise le présent dans la platitude, comme le fait Ingolsby (« Strandhill, The Sea ») par exemple ; on peut d'ailleurs lire la nouvelle où il figure

comme la mise en scène de clichés et d'idées reçues. Il est assez savoureux que le pédagogue d'Arigna fasse l'éloge — ironiquement mais fermement — du mensonge, du silence, du non-dit¹⁹.

C'est au non-dit qu'il faut revenir en définitive pour faire parler le texte de McGahern, non point au niveau des transformations externes que nous avons pu repérer et qui portent sur l'ordre, l'idéologie, le discours symbolique mais cette fois au niveau des transformations internes qui renvoient à l'histoire personnelle et sont susceptibles d'éclairer certains modes de production du récit. Il y a certes une intrication de l'imaginaire et du symbolique définissant en même temps le rapport entre culture de groupe et culture d'un individu, pris comme élément de ce groupe. Mais l'imaginaire qui se construit à partir de l'histoire familiale, des circonstances biographiques de la petite enfance, des menus événements qui actualisent pour chacun son devenir dans la culture qui le nourrit, correspond à la fonction de protection et d'équilibre investie dans le moi. Les effets de sujet dans le texte invitent à étudier cette composante de l'univers de McGahern — d'autant que ce dernier se situe dans le droit fil de l'évolution, depuis quelque dix ans, de la nouvelle irlandaise, évolution qui se caractérise, selon Maurice Harmon²⁰, par l'intériorisation de la problématique conflictuelle. Le *miroir de Méduse* évoque invinciblement le stade du miroir où se fait le dédoublement de l'illusion et où le réel trouve sa place entre le sujet et l'image reflétée. Or, on peut déceler dans la trame du texte certains fantasmes qui sont en fait des scénarios figurant l'accomplissement d'un désir ou d'une abomination. Roger Garfitt analyse subtilement le mouvement qui mène l'auteur à traiter en extension progressive le thème de l'angoisse devant la mort, et ceci à travers trois nouvelles différentes²¹. Dans une perspective analogue privilégiant les échos entre les divers textes, on peut prendre l'exemple d'un fantasme qui interpose entre le sujet et le réel un écran et qui se déploie pour l'essentiel dans le registre de l'interdit — soit que le thème apparaisse comme inqualifiable, soit que le sujet, ou si l'on préfère, l'instance énonciante, n'ait pas qualité pour le traiter. Il s'agit du fantasme « on bat un enfant » que Freud²² a étudié dans un contexte théorique. On n'a pas affaire à une fantaisie fugace et floue mais bien à une structure fixe, où le sujet est en rapport avec l'objet de son désir dans une mise en scène invariable. On peut effectuer une analyse régressive de cette structure qui prend explicitement dans la dernière nouvelle du recueil la forme d'une scène : le chanoine Reilly fait subir à l'élève Walshe qui a volé l'argent déposé dans le tronc des pauvres un châtiment corporel. L'épisode, enchâssé dans le récit, fonctionne de toute évidence au niveau symbolique et même au niveau idéologique puisque l'infraction à l'ordre (Where was the poor box when it was broken open ? 117) est assortie d'un sacrilège (blackest of all 117). La dialectique de la violence et du sacré chère à René Girard²³ opère ici au grand jour puisqu'il s'agit

de sanctionner une faute mettant en cause le fondement même de l'institution ; on menace d'ailleurs d'appeler la police, ce qui mettrait en branle les mécanismes d'exclusion. Le narrateur n'est pas aussi convaincu que le chanoine Reilly de la nécessité de cette violence mais ceci est, justement, l'autre histoire. Deux détails méritent d'être soulignés. En premier lieu, on observe que la scène du châtement est annoncée dès la première page de la nouvelle par une métaphore très éclairante : « (I) ... watch Canon Reilly shake a confession out of the boy Walshe much as a dog shakes life out of a rat » 115. Le cliché n'est pas innocent et sa position dans un incipit caractéristique (l'homme à la fenêtre) appuie les connotations meurtrières de l'action du chien (de garde) malmenant le rat (d'église). En second lieu, il convient de noter que pour fouetter le jeune élève le chanoine sort de sa poche un fil électrique qu'il plie soigneusement en deux. Selon toute apparence, ce fil renvoie au motif de la prise²⁴ qu'il serait trop long d'examiner en détail. La figure de la fustigation apparaît dans « Korea » sous une forme fantasmagorique avec une variante significative : l'exécution, rapportée dans les premières lignes, des deux soldats révolutionnaires — l'un des deux est justement un tout jeune garçon dont la docilité va s'opposer par la suite à la rébellion du fils narrateur. Cet épisode s'insère dans l'histoire vécue du père et répercute un segment essentiel de l'histoire de l'Irlande mais son inscription obsédante dans l'imaginaire transforme l'événement réel en composante de la structure intime du sujet : d'où l'effet de confiance (rappelant *The Dark*) qui donne à la conversation entre le père et le fils une coloration et une intensité particulières (it was my last summer with him on the river, and it seemed to make him want to talk, to give of himself before it ended, p. 66). L'expansion du fantasme passe par l'évocation de l'enterrement de Luke Moran, le jeune homme tué en Corée, et par l'effet d'éclatement du moi éprouvé par le narrateur lorsque lui est révélé le désir secret de son père (l'image des gousses de genêt qui explosent est explicitement reliée aux boutons pulvérisés de la tunique du garçon qu'on fusille). On est tenté de prolonger ces remarques en suggérant les retombées idéologiques de « Korea » où Serge Fauchereau discerne la présence de « Coré, la reine des morts de la mythologie » : le refus des fils de reprendre à leur compte un imaginaire paternel accroché de trop près à l'histoire irlandaise du début de ce siècle n'est-il pas caractéristique de toute une génération ? En restreignant le champ d'application de cette incidence, on peut se demander si cette coupure ne s'inscrit pas au cœur de la pratique textuelle d'un McGahern : la position de la nouvelle au centre d'un recueil dont elle éclaire énigmatiquement le titre correspondrait alors à la valeur de symbole qu'elle acquiert quant à la situation de l'écrivain en 1970. Mais, comme l'écrit Catherine Clément dans *Miroirs du Sujet*, un petit livre auquel cette analyse doit beaucoup : « puisque aucune

théorie du sujet n'existe encore qui permette d'articuler l'idéologie et l'inconscient, on ne peut avancer là que dans le registre des corrélations analogiques »²⁵.

Pour revenir au domaine de l'imaginaire, disons rapidement que le père dans « Korea » commet la même erreur que le jeune héros de « Christmas » : il s'en remet au désir de l'autre et provoque ainsi sa propre subversion²⁶. Les liens entre les deux nouvelles sont suggérés par d'autres traits : le fait que le fils de Mrs Grey a été tué au cours d'un combat aérien en Italie, l'épisode, situé chez Murphy, où le garçon doit subir les brimades des clients adultes — violences physiques et verbales exaspérées par la résonance agressivement sacrilège de sous-entendus obscènes. Le fantasme fait résurgence dans « Hearts of Oak and Bellies of Brass » avec une acuité extraordinaire dans l'épisode concernant Jocko. L'attente de Jocko sert d'encadrement dramatique et c'est cet horizon d'attente qui conditionne les effets stylistiques de la scène finale et lui donne des allures de « scène primitive ». Si les manœuvres du chantier de construction représentent la réduction au Un, à l'unité innommable parce que sans nom (toute le monde s'appelle Pa, n'importe qui peut signer), Jocko est la réduction au degré zéro de l'humain. Le refus de la différence et le nivellement absolu des êtres ont préparé les grandes tueries de ce siècle — Greenbaum est juif, ne l'oublions pas, et les maisons closes provisoires des prostituées qui sont constamment déplacées ressemblent plus aux casernes de l'univers concentrationnaire qu'aux chambres fermées de Sade. Jocko, qui vient prendre chaque soir son bain de boue, tel le Robinson de Michel Tournier dans sa soue, semble renaître sous la pluie artificielle du jet d'eau. Le proleptique *her* de la phrase qui évoque à cette occasion la manipulation maternelle (« buttocks that someone must have bathed once carried in her arms » 46) est ressoudé à la métaphore : « as a child in a bath ». Effet un peu trop appuyé peut-être mais qui rejoint par le biais d'un événement de la petite enfance la violence au sacré. Dans un registre différent, la violence — accoucheuse de la nature chez Sade et de l'histoire chez Hegel — peut faire surgir l'événement fondateur : le mime involontaire de l'acte sexuel au cours des jeux interdits de « Coming into his Kingdom » (titre traduit fort justement par « avènement ») force le jeune garçon à s'instituer en sujet et du même coup — comme dans « Korea » et « Christmas » — signe la fin d'une époque de l'histoire personnelle. La petite fille, qui est avertie des réalités sexuelles, est d'ailleurs couchée sous Stevie : ceci réjouirait Michel Serres qui relie la fonction du sujet, notamment dans les activités ludiques, à l'étymologie du vocable. Inutile d'insister sur les liens avec le scénario fantasmagorique en tant que celui-ci est la réalisation feinte ou réelle d'un désir. Une autre variante d'actualisation apparaît dans « Lavin » où le viol de la petite gitane fait office de scène primitive (certaines de ses résonances font invinciblement songer au « mythe personnel » de Dostolevski et inviteraient à une

autre lecture de la nouvelle). C'est à travers l'écran de ce fantasme que le jeune narrateur anonyme — en revanche le phallus porte un nom révélateur — projette ses tentations homosexuelles, lesquelles se trouvent confirmées par son désir chimérique d'avoir en double exemplaire des femmes qu'il partagerait avec son ami Charles Casey. Le motif du viol avec simulation — variante manifeste de la fustigation puisqu'il s'agit d'une enfant — est également présent dans « My Love, My Umbrella » : c'est l'histoire que raconte la jeune fille à son amant, histoire amplement prémonitrice puisque aussi bien elle se termine par l'exclusion de l'actant masculin²⁷.

On pourrait poursuivre l'illustration et l'analyse, en faisant appel aux mécanismes d'auto-punition chez la jeune femme de « Peaches » quand elle se culpabilise au souvenir de la mort de son père²⁸ mais il convient de souligner surtout, en dernier ressort, l'originalité du texte de *Nightlines* et de rappeler la pertinence de l'écrit théorique que, de façon emblématique, McGahern a placé en épigraphe à son livre. La comparaison de l'univers imaginaire à un miroir de Méduse s'éclaire lorsqu'on se rappelle que le miroir, dans sa fonction constitutive et protectrice, désigne le mode initial des rapports entre symbolique, imaginaire et réel. C'est contre le réel que le sujet se protège, comme le brigadier de « Bomb Box » qui veut « voir sa vie dans le miroir du douloureux besoin ». McGahern insiste à deux reprises sur l'impossibilité de vivre et semble considérer l'« échec de l'amour » comme le préalable voire la condition de possibilité de l'écriture. H. Paratte qui analyse par ailleurs avec beaucoup de discernement le symbolisme à raison de repérer ici la référence à l'histoire personnelle²⁹. L'expérience que l'enfant fait du miroir lui découvre conjointement l'identité, l'altérité, et cette négativité omniprésente dans *Nightlines* : la mort. L'impossible unité devient, dans cette perspective, constitutive du rapport amoureux car l'« amour exige que l'objet du désir soit inaccessible »³⁰. La béance qui s'est introduite dans l'univers de l'enfant est précisément celle que l'écriture tente vainement de combler. La brisure originaire provoque l'effroi, la « terreur » signalée par la préface, elle exerce aussi une étrange fascination, comme la « chaude ténèbre » que le garçon entrevoit derrière le sourire de Lavin. L'impossible unité de l'amour, c'est aussi ce qu'éprouve le sujet radicalement divisé de l'écriture. S'il y a dans ce recueil de nouvelles tant de retours à l'enfance et tant d'enfants qui cessent brutalement de l'être, c'est bien parce que la complétude merveilleuse de l'image unique (rich whole, p. 17) continue de hanter l'auteur. Mais le travail de l'écriture est lui aussi une violence, cette machine à produire des images, du rythme et du sens nous expose, dans toutes les acceptions du terme³¹ : l'écrivain devient le lieu de production d'un tissu d'images et d'énoncés qu'il ne maîtrise pas de part en part ; en outre, la recherche éperdue de l'image unique risque, comme la quête amoureuse à laquelle elle s'apparente, de nous faire franchir la limite, de déchaîner les pulsions

que le langage écarte, et de nous enfermer dans un narcissisme bloqué — et par-là même insensé. Le fantasme de ce tuyau de plomb percé aux deux extrémités évoque moins l'iambe fondamental de Claudel que l'objet du désir lacanien, lieu d'un manque qui ne peut être comblé sans faire sombrer le désir et faire disparaître la vie elle-même. On comprend dès lors la fascination dominée du fétichisme qui apparaît dans « My Love, My Umbrella » et surtout, l'impression lancinante qu'une perte irréparable s'est produite qui prédomine dans la préface et dans nombre de nouvelles. Il y aurait beaucoup à dire sur le thème manifeste, ou retiré, de la mère absente. Mais ce qu'il faut bien voir c'est que l'écriture est liée à la violence originaire du langage, que « penser l'unique dans le système, l'y inscrire » c'est risquer la « perte du propre, de la proximité absolue, de la présence à soi, perte en vérité de ce qui n'a jamais eu lieu, d'une présence à soi qui n'a jamais été donnée mais rêvée et toujours déjà dédoublée, répétée, incapable de s'apparaître autrement que dans sa propre disparition »³². L'unique, c'est aussi la « vision, ce monde tranquille et intime que chacun de nous possède et que les autres ne voient pas » ; c'est, de plus, par l'effet du redoublement de l'écriture (dans le miroir, dans le regard d'autrui, dans le fleuve) l'« unique image » que le poète inlassablement recherche au cours de la plongée au plus profond et au plus secret de soi évoquée par le titre du recueil.

Certes, il faut se garder de confondre McGahern et ses masques, et il convient de faire la part de l'ironie — qui est le signe de la lucidité. De plus, il serait absurde (dans l'acception même que la langue anglaise donne à ce mot) de prétendre mettre au jour — selon le mot de René Char — « le secret de celui qui parle » ; le secret n'est pas le mystère, il se situe à un autre niveau d'enfouissement. C'est l'inconscient du texte³³ qui nous intéresse et non point celui de l'auteur ; cet inconscient ne peut se donner au regard qu'à travers le sujet de l'énonciation. Ce qui s'impose à l'évidence dans *Nightlines*, c'est l'engagement profond de l'auteur ; il ne s'agit pas d'une prise de position politique encore que le politique soit présent dans la description des mécanismes d'aliénation et, si l'on songe à « Peaches », dans le lien établi entre une certaine façon de concevoir la possession sexuelle et le fascisme ordinaire. Le degré d'intériorisation des conflits est tel que le recours à la symbolique traditionnelle est, la plupart du temps, exclu. C'est l'imaginaire, dans ce qu'il a de plus dérangeant et de plus subversif, qui intervient dans la production du texte. « Le long voyage compliqué de l'art » est aussi un voyage au bout de la nuit. Roger Garfitt met l'accent sur l'essentiel lorsqu'il marque la juxtaposition de l'expérience et l'imminence de l'anéantissement³⁴. McGahern donne constamment à voir que ce qui est aurait pu ne pas être. Sartre dans son étude de l'image a montré que cette dernière pose le monde dans le moment même qu'elle le « déréalise », le frappe d'irréalité. On retrouve l'intuition profonde de Pascal qui écrit :

« Figure porte présence et absence, plaisir et déplaisir » ; mais le thème de l'anéantissement a, dans le contexte historique qui est le nôtre, des résonances d'une netteté aiguë et nous savons que notre « moi » lui-même est divisé. Pour refléter la fêlure multiple qui, un jour, s'est produite au cœur du sujet, il fallait créer un style qui, jusque dans ses moindres facettes, se plaçât sous le signe de la fragmentation et de l'écartèlement. Les diverses séquences du récit — dans « Wheels » par exemple — juxtaposent dans un jeu complexe de différences les thèmes de la mort, du ratage, de la stérilité, de l'exode, de la nostalgie. La neutralité méticuleuse de l'auteur évite les modalisations et laisse, à travers les oppositions des divers segments, se dire une vérité que le titre permettait de présager et que la clause nuance (*une* vérité et non point *la* vérité car nos lignes de fond ne ramènent que des vérités parcellaires). Pourquoi ce détour ? Parce que McGahern nous fait voir — et peut-être célébrer — « même ce qui est totalement intolérable » : l'horreur de l'origine et de la filiation, l'arbitraire du désir, l'impossible unité de l'amour, la précarité extrême des êtres et des choses, l'infinie banalité du mal³⁵, la violence secrète de l'écriture, l'inavouable chance que constitue parfois pour les uns la mort des autres. Il suffit de relire les premières pages de « The Recruiting Officer » pour repérer les signes de cet écartèlement que le rythme incantatoire de la clause tentera d'exorciser : ici le décor naturel et le monde intérieur se juxtaposent, le passé et le présent coexistent, le vécu côtoie l'imaginaire ; les phrases s'alignent, écartant les conjonctions et les articulations d'usage ; c'est une suite d'asyndètes, d'additions parataxiques, de ruptures stylistiques concertées qui effacent le sujet au profit de la désignation pure et de l'impersonnel (il s'agit de « refléter purement » notre situation) — bref une immense expansion métonymique qui, par-delà les significations partielles ou ponctuelles, vise à inscrire dans le texte l'écoulement interminable et le morcellement infini d'une vie incapable — sinon ironiquement dans l'invocation finale — de se réaliser en métaphore du désir.

Il faudra revenir sur les caractéristiques de ce style : faire un sort à la ponctuation et à l'ambiguïté des titres (« My Love, My Umbrella » et « Lavin », par exemple), expliciter la fonction des incipit et des clauses, repérer les autres séries de transformations qui s'effectuent aux niveaux idéologique et imaginaire, analyser plus minutieusement les incidences des procédés de ré-écriture (parodie, pastiche, citation redondante) et souligner à nouveau le rôle de la métonymie et du point de vue dans la production du texte. Pour cela il faudra recourir à un examen de l'évolution de la technique de McGahern, risquer des comparaisons avec les romans et solliciter le texte de *Getting Through* qui pose d'entrée de jeu le drame de la page blanche en le reliant à la violence exercée sur le corps (et rend hommage à Tchekhov qui décidément n'a pas fini de fasciner les praticiens de la nouvelle). Contentons-nous pour l'instant de réaffirmer l'originalité d'un écrivain

capable, pour notre plaisir ambigu, de restituer la présence intermittente de l'imaginaire qui est au cœur de notre vécu quotidien. Les nouvelles de *Nightlines* peuvent se lire comme une recherche tendue, butée, souveraine parfois, de la singularité personnelle. Si elles reflètent certaines dominantes de la sensibilité absurde, elles réinscrivent cette dernière dans une pratique textuelle très personnelle, dans un ensemble culturel et un décor mental spécifiquement irlandais. On retrouve en particulier cet humour très déroutant et ce trait celtique par excellence : la proximité de l'irréel et du mystère que notre maître André Chapoy savait analyser avec tant de finesse et d'émotion, chez Yeats et Joyce par exemple. Les images de McGahern sont dans leur scintillement innombrable la lettre d'un langage qui tente d'articuler les ponctuations du désir et du temps. Elles disent le manque, l'incomplétude, la fragilité extrême de nos rêves et de nos royaumes ; leur « mortel jeu de royauté » chasse l'arbitraire toujours plus loin³⁶, s'efforce d'ajourner le règne du hasard et nous découvre conjointement l'imminence du néant et le prix infini de l'être. Alors le miracle opère : l'écrivain, ce guetteur mélancolique qui dans les derniers épisodes de *The Dark*³⁷ est en proie aux pas multipliés sur l'asphalte de la nuit, oublie cette attente angoissée qui se fait, pour paraphraser Valéry, « douceur d'être et de n'être pas » ; le rythme qui anime la vision intérieure fait entrer dans l'inflexion même de la phrase la courbe des collines. La musique de la langue parlée, et la coulée impassible du Shannon. Retrouvant les émerveillements rares mais intenses d'Elizabeth Reegan, John McGahern se hâte d'écrire une invitation à la vie.

Yvon Tossier.

NOTES

N.B. — Les citations de *Nightlines* renvoient à la pagination de l'édition Panther Books Ltd., London, 1973. Les traductions sont empruntées à Pierre Leyris. Les effets de soulignement sont de moi — à l'exception des paroles de Sinclair dans « Why We're Here » qui sont en italiques et de la note 7 (le mot *life* est en italiques).

1. *Lignes de fond*, Mercure de France, 1971. Traduit et présenté par Pierre Leyris.
 2. Cf. T. TODOROV, *Théories du symbole*, Seuil, 1977.
 3. SARTRE, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1940, p. 246.
 4. Terence BROWN : « John McGahern's "Nightlines" : Tone, Technique and Symbolism in *The Irish Short Story*, eds Patrick Raffroidi, Terence Brown, Publications de l'Université de Lille III, 1979.
- L'ouvrage m'est parvenu alors que cet article était en cours de rédaction.
5. "They say the continuance of sexuality is due to the penis having no memory..." p. 80.
"Through my love it was the experience of my own future death I was passing through, for the life of the desperate equals the anxiety of death..." p. 86.

6. "He touched something deeper than my careful neutrality", p. 42.
7. "I have to count out in money the hours of my one and precious life. I sell the hours and I get money. The money allows me to sell more hours. If I saved money I could buy the hours of some similar bastard and live like a royal incubus", p. 45.
8. "repetition of a life in the shape of a story that had as much reason to go on as stop", p. 17.
9. L'expression est d'André RUELIAN, qui écrit dans son *Manuel du savoir-mourir* : « La mort est un rendez-vous avec soi : il faut être exact au moins une fois », cité par Clément ROSSET in *Le Réel et son double*, Gallimard, 1975.
10. Nicolas GRIMALDI, *Le Désir et le temps*, P.U.F., 1971, p. 319.
11. Cf. "the defeated expectancy", de Roman Jakobson.
12. L'expression est de Claude-Edmonde Magny.
13. Roger GARFITT : "Constants in Contemporary Irish Fiction", in *Two Decades of Irish Writing*, Carcanet Press, 1975, p. 223.
14. Serge FAUCHEREAU, « Nouvelles irlandaises », in *La Quinzaine littéraire*, 15 octobre 1971, p. 13.
15. Trois exceptions : "Why We're Here", "Coming into his Kingdom", "Peaches".
16. Cf. J. KRISTEVA, *Langue, discours, société*, Seuil, 1975, et P. MACHERY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966.
17. Nathalie SARRAUTE, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, 1956.
18. C'est ainsi que Claudel définit le texte.
19. "... if he looks at me as a rotten apple in the barrel, but if he does he says nothing, all glory to the power of the Lie or Silence that makes people easy in the void...", p. 123.
20. "The struggle now is not with laws of church and state or with social conformity, but with personal relationships and through individual powers of perception and understanding. The inner life is now the arena in which the self faces its choices and comes to terms with its own humanity", Maurice HARMON, "First Impressions: 1968-1978", in *The Irish Short Story*, eds Patrick Rafroidi, Terence Brown, PuL, 1979, p. 66.
21. Roger GARFITT, *op. cit.*, p. 224.
22. Voir à ce sujet : J.-F. LYOTARD, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971 (IV).
23. René GIRARD, *La violence et le sacré*, Grasset, 1971.
24. Cf. p. 118 et p. 119 : "Old McMurrrough, whom I had replaced, now lay in the Sligo madhouse reciting poetry and church doctrine, had taken catechism in the church each Sunday, while the Canon waited at the gate to bear any truant who tried to escape with the main congregation back in triumph by the ear to the class in the sidechapel".
25. Catherine CLÉMENT, *Miroirs du sujet*, 10/18, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 26.
26. "There was no reason the life shouldn't have gone on for long but for a stupid wish on my part, which set off an even more stupid wish in Mrs Grey, and what happened has struck me ever since as usual when people look to each other for their happiness or whatever it is called", p. 30.
27. "My Love, My Umbrella", p. 81.
28. "Peaches", p. 99. "If it wasn't the cabbages it would be something else", he said. "All lives are so fragile that when they go forever we must feel we have betrayed them in some way", he tried to say. "I didn't see to the cabbages" she sobbed but quieter..."

29. Henri D. PARATTE, "Conflicts in a Changing World", in *The Irish Novel in Our Time*, eds M. Harmon, P. Rafroidi, Publications de l'Université de Lille III, 1976, p. 320.

30. LACAN, *Écrits*, Seuil, 1966.

31. "Peaches", p. 103. "To publish was to expose oneself naked in an open market, and if the praise was acceptable he could hardly complain of the ridicule, since one always had the choice to stay in original obscurity".

Les machines soulignent le rapport à la mort, ou encore l'échange entre la mort et la vie. (Cf. la « machine textuelle » évoquée par la préface, la machine à écrire de "Peaches", la machine de l'aliénation économique de "Hearts of Oak and Bellies of Brass".)

32. Jacques DERRIDA, *De la Grammatologie*, Editions de Minuit, 1967, pp. 164-5.

33. L'expression est de Jean BELLEMIN-NOËL, cf. son livre récent : *Vers l'inconscient du texte*, P.U.F., 1979.

34. R. GARFITT, *op. cit.*, p. 221, "experience is lived, as it were, within sight of annihilation", p. 221.

35. Cf. "Hearts of Oak and Bellies of Brass", p. 45. "... then nothing was so extraordinarily ordinary as this evil".

36. Si la distinction entre symbolique et imaginaire doit être rendue à Lacan, on reconnaîtra ici l'influence de deux ouvrages : P. RICŒUR, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, et M. RIFFATERRE, *La Production du texte*, Seuil, 1979.

37. John MCGAHERN, *The Dark*, Faber and Faber, 1965, p. 127.

STEPHEN'S VISION :
FIRST STEPS TOWARD AN AESTHETIC

"Art... is the very central expression of life. An artist is not a fellow who dangles a mechanical heaven before the public. The priest does that. The artist affirms out of his own life."

From *Stephen Hero*.¹

"The qualities that make a man succeed do not show in his work, often, for quite a long time. They are much less qualities of talent than qualities of character-faith (of this you have probably enough), patience, adaptability (without this one learns nothing), and a gift for *growing by experience* and this is perhaps rarest of all."

W.B. Yeats in a letter to twenty-year old Joyce.²

Between his abrupt departure from father Dedalus who has disappeared into a pub and his silent, solitary gaze at the incoming night tide, Stephen discovers a number of things about himself. But more important, or rather more primary, than the revelations of his destiny as an artist, the vision of himself soaring above the waves, or the message of mortal beauty the wading girl voices with guileless eyes, is the activity of the mind itself underlying and bearing up all the individual insights like a tidal ocean.

Stephen's gradual realization that these self-discoveries are made possible through the faculty of a conscious, reacting, particular mind reflecting on a direct experience remains a permanent acquisition. The ideas and phrases the mind constantly brings to birth are replaceable. It is this central discovery that finally saves Stephen from the dilemma of absolute choice, from the continual torment of commitment changing invariably into weariness or indifference. It marks the shift from his self-imposed bondage to ideas and concepts towards the primacy of consciousness in touch with each occasion, forming images and articulating reflections, but constantly aware that life demands growth and change and that growth and change depend on a willingness to urge on and to assimilate new experience. Single ideas become less important than the process of the mind itself continually alive to its own perceptions.

This dimension of the vision passage, the emphasis it places on the flow of consciousness, has seldom been given much critical attention, but it is surely one of the major explanatory referents of Stephen's later definitions of the stages of apprehension. It goes much of the way in justifying why Stephen is as concerned as he seems to be with the way his own mind sees things.

Despite the mass of criticism on Stephen's theories, they have rarely been studied as a natural development of his vision. Usually the theories are analyzed and judged out of context, and too often they have seldom been considered as anything but *aesthetic* theories with all the unfortunate associations with abstract philosophizing or *fin de siècle* cults of beauty the word sometimes evokes. For Joyce though, Stephen's theory of beauty is just as much a theory of perception and self-knowledge as it is a theory of art. It can be both because the realization of self and of the work of art are both rooted in the mind's active search for significant form. The act of mind which reveals—and thus helps bring to life—its own organic unity struggles toward a realization of the same qualities of wholeness and individuality in all that it expresses.³

Of course the tone itself of the vision passage is only generally a basis for associating it with the later aesthetic theories. But however general at first, affinities of tone in Joyce's work signal relationships that study of details usually justifies. With Stephen's dedication to art, his discovery of his destiny revealed in his own name, his reassertion of the revelatory and creative power of words, and his self-proclaimed independence, the passage has always been acknowledged as a crucial change in Stephen's development, though there is the usual difference of opinion about whether the change is positive or negative. Many critics, though recognizing the passage as central, view it simply as the most convincing proof of the hopelessness of Stephen's quest, the last and most telling of a series of futile enthusiasms. After all, he has meditated on other scenes before, and he almost invariably concludes the meditation with a decision he later, with equal invariability, renounces; in fact the structure of the novel itself is based on a sequence of increasingly complicated meditations pointing always forward toward a more comprehensive view of experience.⁴ What strikes the reader most about Stephen's earlier meditations, however, is the way they lead up to an absolute concept, and absolute concepts, fixed and abstract, are always in danger of the vital impulse or instinct toward change. The theme of impulse or instinct has never been properly treated in studies of the *Portrait*, especially in view of Stanislaus Joyce's insistence in his diary on the young Joyce's philosophy of impulse, but Stephen's recollection of the "wayward instinct" which "quickened within him" after the director's conversation is what eventually turns Stephen toward the sea.⁵

What immediately sets off Stephen's long dramatic monologue with himself at the end of Chapter IV from all his earlier meditations is the energy, activity, and sweep of thought it embodies. His mind seems no longer detached from or controlled by his body, but moves in a natural and easy accord with his steps, registering images and sensations as they come into view or as they rise into consciousness, encouraging and reflecting the rhythmic flow between inner feeling and outer scene as naturally and as vitally as the tide moves over the beach, first responding to the girl's foot as it stirs the water, and finally, in a creative fusion, vision and tide becoming one, "islanding a few last figures in distant pools" (*Portrait*, p. 173).⁶ The motion of the alternating outgoing and incoming tide framing and corresponding to Stephen's active consciousness embodies more perfectly than any discursive statement could the natural solution to Stephen's divided self in the early chapters.

The sequences of absolute states of mind, of the competing abstractions of dream and duty and of spirit and appetite, are now discarded in favor of the whole, complete self which in the movement of the perceptual act discovers itself as it confronts and brings into new being the aesthetic image. Here, for the first time, perception, self-creation, and the imaginative work of art are brought into the vital relationship that Stephen all the way through the end of *Ulysses* never ceases to explore. Here too, for the first time, combining with his joyous acceptance of his own mind's life-giving power, Stephen introduces the analogy between father and son and the necessary interdependence of the creation of self and the creation of the work of art. It occurs in his appeal to his namesake "Daedalus": "He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable" (*Portrait*, p. 170). The new thing Stephen is going to bring to life is not only the work of art, the "mortal beauty" of the young girl calling him to recreate it, but himself. Like Daedalus, the father, he creates Icarus the son, but unlike Daedalus he does so by creating himself: "Now, at the name of the fabulous artificer, he seemed to hear the noise of dim waves and to see a winged form flying above the waves and slowly climbing the air. What did it mean?" After some speculative reflections, he answers his own question: "His heart trembled; his breath came faster and a wild spirit passed over his limbs as though he were soaring sunward. His heart trembled in an ecstasy of fear and his soul was in flight. His soul was soaring in an air beyond the world and the body he knew was purified in a breath and delivered of incertitude and made radiant and commingled with the element of the spirit" (*Portrait*, p. 169).⁷ From here on, in Stephen's mind, his own development can not be separated from the process of creative activity, and the link that binds them indissolubly together is the fact and potential of ordinary perception. Stephen,

bringing in different fathers and sons to strengthen his analogy, later builds on his interpretation of the Daedalus/Icarus relationship coexisting in the same person by readapting the Catholic Trinity and Shakespeare's biography.

Along with the activity of Stephen's mind, the unrestrained, unrehearsed, and direct perceptual movement, there are several other emphases which inform this section with special importance as regards the aesthetic theories. One of the structural patterns of the novel is the gradual birth of Stephen's soul, slowly coming to consciousness of itself. In Chapter V, talking to the naive but amiable patriot, Davin, Stephen declares that the soul has "a slow and dark birth, more mysterious than the birth of the body. When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets" (*Portrait*, p. 203). The image of the individual soul rising "from the grave of boyhood spurning her graveclothes" and "flying above the waves and slowly climbing the air" has already enlivened Stephen's sense of his destiny in the vision episode, but the stress is reversed. With Davin, as is proper given Davin's patriotism and Stephen's imminent decision to leave Ireland, Stephen wants to distinguish and underline the obstacles in his way. In the vision scene, however, the controlling emphasis of the image is Stephen's swelling confidence in himself as a complete and free individual; consequently, his individuality and his solitude are frequently alluded to. The entire course of his walk is charged with the contrast of conscious selfhood confronting and refusing collective dependences. Breaking away from his father and reflecting on the possible avenue of hope the university has opened out to him, he walks first over the wooden bridge past the squad of heavily-shod Christian Brothers and a few minutes later refuses to join his crowd of friends swimming in the sea.⁸ Finally, he walks away, takes off his shoes, and begins alone up the beach.

The direction of his walk, away from father, Christian Brothers, and finally his characterless school friends, is toward solitude and with solitude, independence and selfhood: "He was alone. He was unheeded, happy and near to the wild heart of life. He was alone and young and wilful and wildhearted, alone amid a waste of wild air..." (*Portrait*, p. 171.)

Stephen's deliberate movement away from the forces and commitments that continue to hold him back from his own identity is a necessary step toward the possibility of full self-expression that all creative activity depends on. It is not, as some critics have declared, a movement toward isolation, toward a complete, contemptuous, and definitive self-sufficiency. Sidney Feshbach, in one of the more penetrating essays on the structure of the *Portrait*, discusses the development of

Stephen's soul through five distinct modes or phases based on the traditional "ladder of perfection", beginning with the vegetable and ending, in Chapter V, with the imaginative and divine.⁹ Feshbach's detailed scheme is useful in charting a definite upward progress in the images and vocabulary reflecting the ascending stages of Stephen's mind and enthusiasms, but it too often disregards the fact that each level of the soul, the human soul in the terms that Aristotelian psychology describes it, presupposes the existence of all the other levels. The dangers of applying the "ladder of perfection" too systematically, especially when all of Stephen's thoughts and energies in the later chapters are aimed toward expressing the fullness of his *human* nature, become evident when Feshbach itemizes the conditions of Stephen's soul rising into the angelic and divine modes of Chapters IV and V. In his account of Chapter V, for example, Feshbach describes the conditions of the "divine soul" as complementing Hugh Kenner's well-known characterization of Stephen as "priggish" and "humourless": "These terms are correct enough; they can be better understood in the light of Aristotle's description in the 'Nicomachean Ethics' of the highest level of happiness possible to man and of the happy man himself. Instead of a quotation from Aristotle, the following summary analysis by Victor White in *God and the Unconscious* will serve to connect Stephen and the happy man: the happy man, at the top of a hierarchy of lesser men, is 'Aristotle's' 'magnanimous' prig: free, self-sufficient, unsocial, even anti-social... the acme of humanity, the 'theoretician', the godlike contemplator of the divine...; he is passion-free, and seeking a godlike life among men in self-sufficient isolation."¹⁰

The associations Feshbach lists between the conditions informing the divine soul and Stephen's self-detachment from the nets of Ireland are perhaps tempting at first glance, but a close reading of Chapter V could provide ample instances of Stephen's behavior that contradict each one of these Kennerian epithets. Stephen contemplates humanity, in himself and in others, far more than he contemplates the divine; and he is neither especially passion-free or "priggish" if both these terms imply a sort of haughty disdain for what surrounds him. But of course the most immediate objection would concern Feshbach's characterization of Stephen as the happy man. If this were true, happy Stephen would have no need to leave gloomy Ireland. As it is, he is going away from Ireland not to enter more fully the divine realm Feshbach indicates, but in order to possess the world his vision in Chapter IV had awakened him to. There it is clear that Stephen's movement away from authorities, away from the social requirements of community and clan, is not in any sense a movement toward isolation, but rather toward the individual consciousness that is the necessary condition for direct communion with the outside world. It is true that Stephen's walk leads him toward himself, toward the activity of his own mind, and toward an awareness of his potential for self-

expression, but it is equally true that it leads him toward his first real communion with the world without in the figure of the wading girl whose image, he proclaims, passes into his soul for ever. This perceptual act, of course, is an almost exact description of the Aristotelian theory of the mind taking on the forms it perceives in order to understand them, and it is this act that makes art, the recreation of perceived form, possible.¹¹

Joyce represents in Stephen's walk by the sea the assertion of a single, separate personality in the process of realizing itself, and in its very self-realization, understanding its involvement in the sensible world. The organic dependence between the process of self-realization and the sympathetic understanding of the outside world is insisted on constantly by Joyce himself in all his critical writings and it is a process Stephen is later to elaborate on in the library episode in *Ulysses*. There, his main argument as he spins out in complex detail a justification of Coleridge's praise of Shakespeare as the writer who "becomes all things, yet for ever remaining himself", is the strength of Shakespeare's personality, not its absence.¹² Even long before the Shakespeare discussion, Stephen recognizes that he is able to continue the creation of the villanelle only after he realizes in his own personal experience the sexual shame of E.C. Though Stephen is not writing anything in his vision, the process of the creative act from self outward to other is similar. As he finds himself alone on the beach, alone with the activity of his mind, unhampered by the social and religious precepts that had shared his vision of the world, only then is he able to perceive the "mortal beauty" of the world in all its natural movement, variety of detail, and integral relationships that the frank look of the girl organizes into particular significance.¹³

As suggested above, it is important in understanding the relationship between solitude and selfhood in the vision and its relevance to Stephen's aesthetic theory to remember that Joyce nowhere in his critical writings or in his letters conceives of solitude as some kind of absolute end in itself. He does, on the other hand, constantly argue for the well-defined individuality of the living being as the first condition both of the artistic image, and, because the artistic image emerges only out of a conscious personal life, of the human self. For Joyce, solitude is one of the conditions for the self-confrontation necessary to conscious selfhood. In one of his notes on Bertha in the play *Exiles*, Joyce associates solitude and self-knowledge: "Her state is like that of Jesus in the garden of olives. It is the soul of woman left naked and alone that it may come to an understanding of its own nature".¹⁴ And once, trying to justify his choice of Ulysses as the most complete man in literature, Joyce dismissed the suggestion of Faust with the remark that: "No age Faust isn't a man... Is he an old man or a young man? Where are his home and family? We don't know.

And he can't be complete because he's never alone".¹⁵ Joyce's most concise statement implying that good art reflects the selfhood and wholeness of the mind conscious of itself occurs in one of his early book reviews, a short piece on the Irish poet William Rooney: "There is no piece in the book which has even the first quality of beauty, the quality of integrity, the quality of being separate and whole, but there is one piece in the book which seems to have come out of a conscious personal life".¹⁶ But the most significant gloss on the close connection between solitude or separateness and the realization of individual form, applicable both to man and his art, appears in Stephen's definition of *integritas* in Chapter V: "The esthetic image is first luminously apprehended as selfbounded and selfcontained upon the immeasurable background of space or time which is not it. You apprehend it as *one* thing. You see it as one whole. You apprehend its wholeness. That is *integritas*" (*Portrait*, p. 212). It will become clearer as the other aspects of Stephen's vision are described—the notions of growth and variety especially—that Stephen's definition of art and his realization of selfhood share identical qualities because both the mind and what it creates are shaped according to the general principles of organic life. What is proper to the creation of self, the imaginative birth Stephen experiences on the beach, is proper also to the work of art. As Joyce himself recognized in his essays, this is not a mere analogy; the resemblances between the living selfhood Stephen discovers and the "living thing" he dedicates himself to creating arise out of the natural activity of the mind to create new forms in the reconciliation of inner and outer. Stephen himself is not yet capable of defining precisely the organic principle common to life and art, but it seems unquestionable that he is beginning to sense the principle's basic characteristics in his vision.

The important point to keep in mind before turning to other aspects of the vision is the necessity of active consciousness as the first essential step in self-creation. Standing on the edge of the outflowing sea, Stephen finds himself alone with only the certitude of his own mind, and the primary perceptual and creative activity of his mind informed by and informing the world he sees becomes, even with the equal certainty of error and failure he himself acknowledges, his only faith.

Stephen's appeal to Aristotle in Chapter V is best explained in terms of Aristotle's insistent concern with referring his ideas to the concrete living organism, but there is no need to bring in the authority of Aristotle any earlier in the development of Stephen's mind. Stephen's release from the bondage of a divided self through the undivided flow of consciousness that unites the whole self with the outside world is not forced by Joyce in terms of the dramatic necessity of the *Portrait's* action. The reader need only compare the numerous images of death,

stagnation, and withdrawal in Stephen's conversation with the director with the images of movement, variety, and growth in the vision episode to realize the logical and natural shift from ideology to organic life.

In the presence of the director, Stephen fuses memory—the memory of Clongowes and other images associated with his religious past—and the words and features of the director to slowly grasp the lack of life that awaits him as an ordained priest:

"The director stood in the embrasure of the window, his back to the light, leaning an elbow on the brown crossblind and, as he spoke and smiled, slowly dangling and looping the cord of the other blind.

"The priest's face was in total shadow but the waning daylight from behind him touched the deeply grooved temples and the curves of the skull. Stephen followed also with his ears the accents and intervals of the priest's voice as he spoke gravely and cordially of indifferent themes, the vacation which had just ended, the colleges of the order abroad, the transference of masters. The grave and cordial voice went on easily with its tale, and in the pauses Stephen felt bound to set in on again with respectful questions.

"But an unresting doubt flew hither and thither before his mind. Masked memories passed quickly before him: he recognized scenes and persons yet he was conscious that he had failed to perceive some vital circumstance in them. He saw himself walking about the grounds watching the sports in Clongowes and eating slim jim out of his cricketcap. Some jesuits were walking round the cycletrack in the company of ladies. The echoes of certain expressions used in Clongowes sounded in remote caves of his mind." (*Portrait*, pp. 153-157.)

Once the conversation is finished, Stephen listens to a quartet of young men singing and their music sweeps over his mind like a "sudden wave" dissolving "the sandbuilt turrets of children". At that moment Stephen breaks away from the church's hold:

"Smiling at the trivial air he raised his eyes to the priest's face and, seeing in it a mirthless reflection of the sunken day, detached his hand slowly which had acquiesced faintly in that companionship.

"As he descended the steps the impression which effaced his troubled selfcommunion was that of a mirthless mask reflecting a sunken day from the threshold of the college. The shadow, then, of the life of the college passed gravely over his consciousness. It was a grave and ordered and passionless life that awaited him..."

"The troubling odour of the long corridors of Clongowes came back to him and he heard the discreet murmur of the burning gasflames. At once from every part of his being unrest began to irradiate. A feverish quickening of his pulses followed and a din of meaningless words drove his reasoned thoughts hither and thither confusedly. His lungs dilated and sank as if he were inhaling a warm moist unsustaining air and he smelt again the warm moist air which hung in the bath in Clongowes above the sluggish turfcoloured water." (*Portrait*, pp. 160-161.)

The restless hither and thither of his thoughts instinctively rising up to combat the stagnancy the priest's words have called to mind looks forward, of course, to the movement the girl's foot makes as she stirs the water "hither and thither, hither and thither".

Stephen's final reflection on the director's invitation to priesthood prepares the way for his commitment to his own mind and the natural living order of consciousness he is to discover all art emerges from:

"The voice of the director urging upon him the proud claims of the church and the mystery and power of the priestly office repeated itself idly in his memory. His soul was not there to hear and greet it and he knew now that the exhortation he had listened to had already fallen into an idle formal tale. He would never swing the thurible before the tabernacle as priest. His destiny was to be elusive of social or religious orders. The wisdom of the priest's appeal did not touch him to the quick. He was destined to learn his own wisdom apart from others or to learn the wisdom of others himself wandering among the snares of the world." (*Portrait*, p. 162.)

In direct contrast to the director's image and voice, the movement and change of the vision passage embody a natural reaction. Dorothy Van Ghent was the first critic to call attention to the stylistic shift in Stephen's thoughts: "The imagery is that of mobile, going things, increasingly passionate and swift — first slow waves, then fitful music leaping, then flames, then racing creatures. A phrase of his own making comes to his lips: 'A day of dappled seaborne clouds'. The dappled color and the sea movement of the clouds are of the same emotional birth as the image of music and flames. All are of variety and mobility of perception, as against stasis and restriction."¹⁷

Variety and movement are certainly the emphatic qualities of Stephen's mind during the vision, but they are more than simple stylistic reflections of his escape. The image of water, for example, corresponds all through the *Portrait* to the mind, and as emblem of the mind reflects in its changing character the changing nature of Stephen's consciousness. Stephen's memory of the sluggish square ditch at Clongowes comes back again and again to symbolize the death of the mind and the consequent stultification of the soul.¹⁸ Even in Chapter V,

after the direction of his escape has become clear, Stephen is sensitive to standing water as somehow harmful: "The lane behind the terrace was waterlogged and as he went down it slowly, choosing his steps amid heaps of wet rubbish, he heard a mad nun screeching in the nuns' madhouse beyond the wall" (*Portrait*, p. 175).

Against these negative images of water, consider the contrasting movement of the tide going through a single complete *corso-ricorso* as Stephen remains on the beach. The movement of the wading girl's foot is an even more powerful sign of creative vitality, and may very well be an allusion to a verse from St. John. Most commentators see in the wading girl a Dantean echo of Beatrice in *La Vita Nuova*, and while this echo is probably correct, an allusion to St. John makes more dramatic sense. Given Stephen's divided soul in the early chapters, and his birth through the water-like activity of his consciousness into wholeness, the angel stirring the miraculous pool in St. John should be considered a possible source for the vision: "In these lay a great multitude of impotent folk, of blind, halt, withered, waiting for the moving of the water. For an angel went down at a certain season into the pool, and troubled the water; whosoever then first after the troubling of the water stepped in was made whole of whatsoever disease he had".¹⁹ Whatever the source of the image however, the identification of flowing water with the imaginative mind remains a constant one throughout the rest of Joyce's work. In fact, it is the movement of the water more than the birdlike girl that Stephen seems to be alluding to both in his theory of literary form and in the creation of his villanelle. Discussing the epic form followed by the dramatic, Stephen returns to the sea: "The narrative is no longer purely personal. The personality of the artist passes into the narrative itself, flowing round and round the persons and the action like a vital sea... The dramatic form is reached when the vitality which has flowed and eddied round each person fills every person with such vital force that he or she assumes a proper and intangible esthetic life" (*Portrait*, p. 215). And, relating water, creative mind, and the sexual act, in an echo of his vision, Stephen describes the composition of his poem: "Her nakedness yielded to him, radiant, warm, odorous and lavishlimbed, enfolded him like a shining cloud, enfolded him like water with a liquid life: and like a cloud of vapour or like waters circumfluent in space the liquid letters of speech, symbols of the element of mystery, flowed forth over his brain" (*Portrait*, p. 223).

Along with Stephen's individual selfhood defining itself in both his walk and his thoughts, along with the easy flow of consciousness and the sensation of movement and activity in the passage, all of which cooperate to oppose the lifeless world of the inherited orders, two other suggestions of organic life reflect a shift from the earlier chapters: the notion of variety and the notion of growth. Both of

these become important in a consideration of Stephen's aesthetic where he seeks to define art as an extension of natural process, and both, appropriately, first emerge during the vision climax where they are bound up with the whole movement of Stephen's self-realization.

Most studies of the complex manipulation of images in the *Portrait* try to seize on each image or symbol as having a constant meaning or referent, and then show how these separate images combine and interact as Stephen's mind becomes more and more sophisticated. This is no place to go into detail about Joyce's technique in embodying Stephen's developing mind through recurring images, but it is important, I think, to recognize that no one image or symbol has absolute authority in reflecting his character. Remember how in the *Portrait*'s first chapter the colors red and white, when taken alone, or in abrupt alternation, reflect the division in Stephen's mind. Unable to commit himself wholly and permanently to a single enthusiasm or cause, his mind first becomes wholly possessed with ideas of justice, for example, or the absolute dogma of the church, and then withdraws to become enraptured in a dream world of his own. The futile seesawing between an ideal world and the world of bodily need and instinct later on in the *Portrait* is part of this pattern. One thing interesting about the passages containing Stephen's vision is the way many of the images which had previously cancelled each other out in the alternation of absolute states come together in a new whole as Stephen's perceptions roam freely over the seascape.

The most striking example is the variety of colors, still individually distinct, but now held together in a patterned whole.²⁰ The ivory-colored legs of the girl, the emerald, black, russet and olive color of the seaweed, one piece of which clings as a green sign on the girl's flesh, the blue of her skirts, and, most importantly, the changing colors of his dream, ranging in fluid succession from crimson to rose—all these colors now cohere in Stephen's mind where before they had displaced each other as he divided himself between absolute extremes. A brief exchange Joyce records in the "Pola Notebook" ("Coyne: Beauty is a white light. Joyce: Made up of seven colours.") is amplified by comparing the full spectrum of the vision with the insistent white of Stephen's dream following the confession of Chapter III: "The boys were all there, kneeling in their places. He knelt among them, happy and shy. The altar was heaped with fragrant masses of white flowers: and in the morning light the pale flames of the candles among the white flowers were clear and silent as his own soul" (p. 146).²¹

Bound up with the idea of variety, the capacity of the mind to unify different details in the perceived image, is the idea of growth, the capacity for incorporating greater and greater details of experience. Growth, or the possibility of growth, is suggested in the total evolution of Stephen's vision, the movement away from a dependence on father.

church, and friends, to an increasing awareness of his own separate identity, and finally to the expression of himself and the world outside him in the image of the girl. The process of self-development here returns to authorize Stephen's theory of evolving literary genres in Chapter V. Perhaps an even more direct suggestion of growth occurs in Stephen's dream of a new world, informed by the image of an opening flower: "His soul was swooning into some new world, fantastic, dim, uncertain as under sea, traversed by cloudy shapes and beings. A world, a glimmer, or a flower? Glimmering and trembling, trembling and unfolding a breaking light, an opening flower, it spread in endless succession to itself, breaking in full crimson and unfolding and fading to palest rose, leaf by leaf and wave of light by wave of light, flooding all the heavens with its soft flushes, every flush deeper than other" (*Portrait*, p. 172). The changing colors of the rose, and not the red, white, or green roses of the first chapter, return again during the conception of the villanelle, although there, the unfolding rose involves a whole set of associations that need Stephen's aesthetic as an explanatory referent.

The emergence in Stephen's vision of his awakening capacity for change and growth need little argument given the total movement of the passage, but an interesting parallel statement should be cited from Joyce's notes to *Exiles* to show how closely the image and the idea were related in Joyce's own mind. Explaining a sequence of images passing through Bertha's thoughts, Joyce has this to say about the appearance of "ivy" and "rose": "Ivy and roses: she gathered ivy often when out in the evening with girls. Roses grew then a sudden scarlet note in the memory which may be a dim suggestion of the roses of the body. The ivy and the roses carry on and up, out of the *idea of growth*, through a creeping vegetable life into ardent perfumed flower life the symbol of mysteriously growing girlhood, her hair".²²

This discussion provides, I think, good reasons for thinking of Stephen's climactic call to life, admittedly inflated in style and rhapsodic in tone, as much more than another futile enthusiasm to be renounced when future experience exposes its limitations. Because what the vision embodies is experience itself, the rich potential of the immediate perceptual act, not yet abstracted into idea or theory, but representing the process by which the inner and outer worlds continually unite and reunite in the mind's flow. The notion of the epiphany, described in *Stephen Hero* and too often considered authoritative by major Joyce critics, gives way to the experiential vision in which the mind not simply records or imitates some well-defined realm of reality but receives and informs impressions and feeling into living wholes. The natural reconciliation of the self with the world in the perceived image is Stephen's discovery, and it is significant that the denial of nature the church had demanded and the resultant division between mind and

body in Stephen's imagination are both resolved by Nature herself. Thomas Traherne has described the peculiar sense of individuality and wholeness as the mind awakens to the natural processes: "Your enjoyment of the world is never right till every morning you awake in Heaven; see yourself in your Father's Palace; and look upon the skies, the earth, and the air as Celestial Joys: having such a reverend esteem of all as if you were among the Angels... You never enjoy the world aright, till the Sea itself floweth in your veins, till you are clothed with the heavens, and crowned with the stars, and perceive yourself to be the sole heir of the whole world, and more than so, because men are in it who are every one sole heirs as well as you".²³ Stephen's sight of the "wild angel", his joy at the "vast indifferent dome and the calm processes of the heavenly bodies" and especially the following description of the flowing stream, if they do not recall Traherne's world exactly, show a similar faith in the imaginative powers of the mind instinct with the rhythms and movements of living things: "There was a long rivulet in the strand: and, as he waded slowly up its course, he wondered at the endless drift of seaweed. Emerald and black and russet and olive, it moved beneath the current, swaying and turning. The water of the rivulet was dark with endless drift and mirrored the highdrifting clouds. The clouds were drifting above him silently and silently the seatangle was drifting below him; and the grey warm air was still: and a new wild life was singing in his veins" (*Portrait*, p. 170).

Each detail in the vision contributes to the impression of lived experience perceived directly rather than learned through the tutelage of overheard opinion. Stephen begins by pacing slowly back and forth between Byron's publichouse and Clontarf Chapel, an almost perfect spatial encapsulation of his past, then begins walking, rounding the curve at the police barrack safely, to eventually find himself alone with the image of mortal beauty. The living sensuous girl moving the water gathers together in a vital whole a number of the images and colors of the early chapters. Dressed in blue as well, and resembling a "strange and beautiful seabird", she replaces the "faded blue shrine of the Blessed Virgin which stood fowlwise on a pole in the middle of a hamshaped encampment of poor cottages" (*Portrait*, p. 162).²⁴ And instead of the lifeless voice ("*Inter ubera mea commorabitur*") calling Stephen's soul to the "faded world of fervent love and virginal responses", living nature begins to exert its influences: "He felt above him the vast indifferent dome and the calm processes of the heavenly bodies; and the earth beneath him, the earth that had borne him, had taken him to her breast" (*Portrait*, p. 172).

To consider the vision of "mortal beauty" as the crucial turning point in Stephen's development should not suggest that it solves all his problems. It reveals to him the rich variety embodied in the

world of immediate perception, but the very nature of the world it discovers shows that there is no single, absolute interpretation compatible with the vital principles of motion and growth. It reveals to him the source of unity and of understanding in the synthetic activity of the mind, but at the same time makes clear that wholeness and understanding, of the self and of the world, must continually be tested against and must continually incorporate new experience. It reveals to him his own role in informing the world with meaning, but it says, at least not yet, very little about the questions of self-determination, action, will, and human love which torment Stephen in *Ulysses*. It exhibits, not in any single obvious statement, but in the total movement of Stephen's mind that self-discovery, self-creation, and self-expression are not separable but bound together in a single process, and that this process is somehow related to the organic nature of the work of art, but it does not show that Stephen realizes all these implied relationships. But, if Stephen's vision does not solve all his problems, it does show him where his attention must be directed, and, at the same time it awakens him to the vital principle of unity in his own active consciousness, it warns him against the temptation of the absolute.²⁵

Aware of the dangers of the absolute and alive to the role of perception in the growth of the soul, Stephen turns in Chapter V to an increased interest in his own mind. There, growing more and more confident in the "call to life" of "mortal beauty", he begins to formulate the living doctrine of his aesthetics. If the vision unites Stephen with the world in a single expressive perceptual act, the theories show him making an effort, however limited, to define the pattern such an act embodies. But both vision and theories are only intelligible when considered as part of a conscious movement toward a more completely realized selfhood.

Ben Forkner.

NOTES

1. *Stephen Hero*, ed. Theodore Spenser (New York: New Directions, 1963), p. 86.
2. *Letters*, Vol. II, ed. Richard Ellmann (New York: Viking Press, 1966), pp. 13-14.
3. For a full discussion of the dramatic role of Stephen's theories and for a history of related criticism, see B. FORKNER *Stephen Dedalus: Verbal Consciousness and the Birth of an Aesthetic* (Ann Arbor: University Microfilms, 1975).
4. The classic study remains Hugh KENNER's brilliant but unbalanced *Dublin's Joyce* (Boston: Beacon Press, rpt. 1962), pp. 109-133. Kenner understands Stephen's character as developing not toward greater depth but toward greater complexity. For a less negative view of the steady movement of Stephen's mind toward a more comprehensive synthesis of his experience, see Dorothy Van Ghent's study which, though subtle, is more suggestive than demonstrative: *The English Novel: Form and Function* (New York, Rhinehart & Co., 1953), pp. 264-276.

5. *The Complete Dublin Diary of Stanislaus Joyce*, ed. George Healey (Ithaca: Cornell University Press, 1971), pp. 55ff. Cf. Coleridge on the restless impulse as ground of active consciousness: "Where the spirit of man is not filled with the consciousness of freedom (were it only from its restlessness, as of one still struggling in bondage) all spiritual intercourse is interrupted, not only with others but even with himself". *Biographia Literaria*, p. 140.

6. All references to the *Portrait* are to *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. Chester G. Anderson (New York: Viking Press, 1968), and are placed in the text in parentheses.

7. Together with the analogy of the Daedalus/Icarus relationship, the words "purified" and "radiant" distinctly associate self-creation with the final phases of both Stephen's theory of "esthetic apprehension" and his theory of literary forms: "The radiance of which he speaks is the scholastic *quidditas*, the *whatness* of a thing" (*Portrait*, p. 213). "The esthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the human imagination" (*Portrait*, p. 215).

8. Shoes or boots in the *Portrait* often relate to Stephen's fear of restriction, conformity, and social pressure. The "heavily shod" Christian Brothers point back to the football-playing students of Chapter I and forward to the university students of Chapter V. "The fellows were struggling and groaning and their legs were rubbing and kicking and stamping. Then Jack Lawton's yellow boots dodged out the ball and all the other boots and legs ran after. He ran after them a little way and then stopped" (p. 10). "Stephen, disheartened suddenly by the dean's firm dry tone, was silent. The dean also was silent: and through the silence a distant noise of many boots and confused voices came up the staircase" (p. 190).

9. Sidney FESHBACH, "A Slow and Dark Birth: A Study of the Organization of *A Portrait of the Artist as a Young Man*", *James Joyce Quarterly*, IV (Summer 1967), 289-300.

10. *Ibid.*, p. 297.

11. "Her image had passed into his soul for ever and no world had broken the holy silence of his ecstasy" (*Portrait*, p. 172). Note Joyce's implication that for Stephen the perceptual experience is now prior to the linguistic one.

12. *Biographia Literaria*, p. 180.

13. As if to emphasize the bond between the created self and the perceived image, Joyce places the girl, the emblem of living art, like Stephen himself, "alone and still, gazing out to sea" (*Portrait*, p. 171).

14. James JOYCE, *Exiles* (London: Penguin Books, 1973), p. 149.

15. Frank BUDGEN, *James Joyce and the Making of Ulysses* (Bloomington: Indiana University Press, 1960), p. 16.

16. *The Critical Writings of James Joyce*, eds. Ellsworth Mason and Richard Ellmann (New York: Viking Press, 1964), p. 87.

17. VAN GHENT, p. 273. The phrase Van Ghent thinks is of Stephen's own making comes from Hugh MILLER's, *The Testimony of the Rocks* (1869). See Don GIFFORD, *Notes for Joyce* (New York: E. P. Dutton, 1967), p. 144.

18. William York Tindall refers often to water as a symbol of life in Joyce's work. For Joyce, however, life comes to being and is expressed in the mind's activity. With this distinction in mind, compare the numerous descriptions of language in terms of water in the *Portrait* (pp. 26, 171, 161, 223, 226, 233, 234). For Tindall's views, see his *A Reader's Guide to James Joyce* (London: Thames and Hudson, 1959).

19. John 5:3.

20. Two persistent themes in all of Joyce's critical writings are well-defined individuality and comprehensiveness. An early example of Joyce's appeal to

these two premises is the essay he wrote on Munkacsy's "Ecce Homo" in 1899 when only seventeen years old. In comparing the art of sculpture with the art of painting, Joyce maintains that painting is a higher, more "dramatic" art form because the painter's material allows him to recreate "completer and clearer" wholes. His praise of Munkacsy centers on the great variety of individualized characters Munkacsy includes in the single work. And Joyce goes on to talk about various individual characters with great care, picking out particular details one by one as he moves over the painting (*Critical Writings*, pp. 31-37).

21. Cf. also Stephen's rosaries, equally vapor-like: "The rosaries too which he said constantly—for he carried his beads loose in his trousers' pockets that he might tell them as he walked the streets—transformed themselves into coronals of flowers of such vague unearthly texture that they seemed to him as hueless and odourless as they were nameless" (*Portrait*, p. 148).

22. *Exiles*, p. 153; italics mine.

23. Thomas TRAHERNE, *Poems, Centuries and Three Thanksgivings*, ed. Anne Ridler (London: Oxford University Press, 1966), p. 177.

24. This is one of the most compact clusters of images in the *Portrait*, combining the paralysis of the Irish Catholic Church with the self-devouring poverty of the Irish state. Cf. Stephen's bitter remark to Davin: "—Do you know what Ireland is? asked Stephen with cold violence. Ireland is the old sow that eats her farrow" (*Portrait*, p. 203).

25. In Joyce's own theories of art, where the artifact partakes of the living nature it emerges from, any tendency toward the absolute is fatal. In one of his rare criticisms of Ibsen, Joyce appeals directly to this standard. He argues that Ibsen's women in *Catilina* "are absolute types, and the end of such a play cannot but savour of dogma—a most proper thing in a priest but a most improper in a poet" (*Critical Writings*, p. 100). Stephen in Chapter IV has already begun to realize the dangers of absolute language. Appropriately, the episode where concrete organic life replaces abstract principle begins with a meditation on words: "Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their associations of legend and colour? Or was it that, being as weak of sight as he was shy of mind, he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of a language many-coloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose?" (*Portrait*, pp. 166-67). This is an important passage for several reasons. Stephen, without rejecting the realm of sensual association and evocation in language, does recognize that words must be judged in terms of their truth to his own mind. "Contemplation" is the key word. It confirms the realm of "significance" or "meaning" in language, but also implies a continuing process of contemplation through which words make known the self but never in an absolute or final statement.

GEORGE MOORE'S PLURIDIMENSIONAL

AUTOBIOGRAPHY

(REMARKS ON HIS *CONFESSIONS OF A YOUNG MAN*)

Two challenging reflections have lately led me to reconsider Moore's *Confessions of a Young Man*. First, Michael M. Riley's opening remark in his article "Persona and Theme in George Moore's *Confessions of a Young Man*", published some three years ago in the review *English Literature in Transition*:¹

"*Confessions of a Young Man* (1888), the first of George Moore's autobiographical works, is not really a difficult book, but it is easily and often misread. Those who express shock at Moore's values, outrage at his morals, or simply dismay at his excesses—both literary and personal—are often guilty of misunderstanding his book."

Then there is Helmut E. Gerber's stiff comment, which Riley also quotes: "[Moore's] early critics, and, with few exceptions, even critics since then, have not read him very attentively."²

I think few readers of Moore to-day are either "shocked", "outraged", or "dismayed" on the grounds mentioned by Michael Riley, and I am afraid his pronouncement unduly assimilates nineteenth and late twentieth century critics. But Professor Gerber's severe censure is couched in more cautious terms, and can be accepted as a friendly invitation to new explorations. Thus spurred on, I lately plunged again into Moore's early avowals.

The general impression that I derive from this re-reading cannot be easily summed up. *Confessions of a Young Man* can hardly be described, in Michael Riley's terms, as "not really a difficult book". I admit I was not stopped by abstruse thinking. The obstacles I stumbled on were mostly of a structural nature. In this, I think my impressions coincide with those of most readers to-day. It is no longer on philosophic or moral grounds that objections are raised nowadays to Moore's *Confessions*.

Some twenty-five years ago Wayne Shumaker already noted:

"George Moore's *Confessions of a Young Man* has either no unity, or a unity so concealed beneath frequent shifts of plane and almost of modes that the best disposed reader searches in vain for it."³

Closer to us, Graham Hough, in his article entitled "George Moore and the Nineties" remarked:

"The inevitable first reaction to the book is to find it an appalling muddle. Enthusiasms and recantations seem to follow each other in no sort of order. Every opinion is contradicted by its opposite a few pages further on. There are no dates and no possibility of making the story into an intelligible chronological sequence."⁴

More recently still Anthony Farrow expressed his views in the following terms:

"The book can be a trap and puzzlement for critics. Written mostly in an intermittent present tense the narrative does not reach the actual time of writing until the last chapter; this perplexing technique can make historical transitions of opinion seem like flat contradictions."⁵

In all three cases, it will have been noted, the stumbling block is not moral, but stylistic and structural.

Both Hough and Farrow, I am pleased to say, actually attempt to unravel the mystery by establishing a dialectical and dynamic relationship between the psychological level and that of writing. Hough distinguishes two strands in the narrative, that of "fantasies and dreams" and that of "passionate aspirations after the actualities of life", then attempts to show that the resulting apparent contradictions are finally reconciled away through the manifestations of "the desire to write well" which becomes Moore's ruling passion.⁶ Farrow tackles the problem the other way round and suggests that under the inchoate form the rationale of the *Confessions* can be found on the psychological plane where "there seems to be a dialectic of forces between 'the many various modes of life' and 'the self-will and [...] impetuous temperament'—Moore's phrases—which engage in such life choices."⁷ Both explanations are interesting even if they do not dispel all confusion and doubts.

In spite of his initial pronouncement about the *Confessions* being "not really a difficult book", Michael Riley has to grapple with the same problems, and in so doing, he too makes some interesting points. He is undoubtedly right to insist on the comic and satiric intentions. I am afraid however that his exclusive relying on the notion of "distance" between the autobiographer and his remembered self, between "Moore-Narrator" and "Moore-Character", does not allow him to show at all convincingly how these intentions are worked into the text.⁸

I personally do not intend to maintain that the persona of "Moore-Narrator" is perfectly identical with "Moore-Character". The mere fact of putting pen to paper stylises, so to speak, all self-portraits. But to be sure, the autobiographer is not at pains to stress the distance

between himself and his remembered self, at least not in the absolute way Riley thinks. *Confessions of a Young Man* is a masterpiece of ambiguity.

This ambiguity, it should be added, is playfully maintained to the last page. In the very last chapter, the hero, I should rather say the remembered self, is still very much the young fool. Think of the episode of the duel with the noble lord of Curzon street. In spite of the fact that the incident is very close to the time of writing, that is to the age that should be the age of maturity, he is still youthful and very foolish. Moore brazenly it out, but gives an image of his late immaturity. For the space of a few seconds you may think that after narrating this last incident of the duel, he is dismissing the images of his youth to a somewhat remote past. Taking leave of the young men among his readers, he writes, using the preterite: "Do be young as I was".⁹ But the next sentence immediately tends, if not to close the gap, at least very much to lessen the distance. He goes on: "I have written it! The word is not worth the erasure, if it is not true to-day it will be in two years hence." Obliquely, in this way, he suggests that the story of his youthful years hardly belongs to the past. Better still, George Moore is the young man who refuses to grow old. He adds: "Were it possible I would be remembered by you as a young man", a sentence which, you must note, was preserved from the first to the last edition of the *Confessions*.

I feel that these attitudes derive a peculiar significance from their belonging to the last cluster of images of himself offered by the autobiographer to the reader. But let us look also at the narrative techniques in the body of the book. Moore's use of the tenses of verbs may be disquieting at first sight, particularly his frequent shifting from the past to the present, but it should be considered as meaningful precisely because of this idiosyncratic character—the interesting cases are not those in which the present is rationally used to express present judgments on past actions, works of art and authors, and also general views on human nature. As he explores his past, Moore develops a mood of reminiscent reverie. The reminiscing day-dreamer feasts on emotions that bring back past scenes to life: "How magnetic, intense, vivid are these memories of youth", he confesses, adding: "With what strong clearness do I see".¹⁰ Clearness of vision calls up dramatic or historical present tenses in the midst of the past tense narrative. The first instance of this is to be found in the last line of the first page of Chapter One: "I was eleven years old when I first heard and obeyed this cry... Scene: A great family coach, drawn by two powerful country horses, lumbers along a narrow Irish road...". Turn also to the passage at the end of Chapter Six where Moore describes Edouard Manet entering The Nouvelle Athènes café. First a dispassionate graphic note in the past: "At that moment the glass door of the café grated upon

the sanded floor". Then the emotion wells up: "That figure! those square shoulders that swaggered as he went across the room...". And the vision becomes present day reality: "He sits next to Degas, that round-shouldered man in suit of pepper and salt..."¹¹ And why should not the reminiscent day-dreamer also indulge in a sort of wishful thinking that makes fanciful images of personal success more real than the actual disappointing realities of life? Here we feel it is imagination that bridges the gap of years. See for instance the juncture of Chapter Four and Chapter Five. The memory of poetic failure at the end of Chapter Four is conveyed to the reader in the form of an image of artistic non-entity in the past tense: "In a golden bondage, I, a unit in the generation [Swinburne and Rosetti] have enslaved, clanked my fetters..." But Chapter Five, without any transition, promotes a probably fictitious image of the past to the condition of a glorious present: "A last hour of vivid blue and gold glare; but now the twilight sheds softly upon the darting jays... I go to the miniatures... Fair is she and thin. She is a woman of thirty, — no, — she is the woman of thirty..." Chapter Five is a short chapter, but Chapter Six maintains this idealization of the past into the present: "A Japanese dressing gown, the ideality of whose tissue delights me... Marshall is at the organ, he is playing a Gregorian chant... I sit down to write..."

The readers who insist exclusively on the ridicule of the young aesthete thus portrayed are guilty, I am afraid, of remembering his features and ways independently from the stylistic context. In all these instances—which are perhaps more in the line of French than of English rhetoric—but the present seems to be significant of the author's effort to keep the image of his past self alive, close to himself at the time of writing, and present to his readers. George Moore does not try to dissociate himself from his past self even when he casts ridicule upon it.

When Moore revised his *Confessions* for the last time, at a distance of thirty-nine years from the original edition, his reactions may well have been different. He was then bound to feel remote both from the young man portrayed in the autobiography of 1888 and also from the autobiographer, but the "mellowness"¹² of his later style, which then, according to Riley, stresses the distance, is actually a feature of disharmony. The *Confessions* of 1888 are "a valuable period piece", as Susan Dick so aptly recalled in the introduction to her excellent variorum edition.¹³ It is that, as any autobiography may be said to be a period piece, but also because it is, in Professor Gerber's phrase "a volley fired in the battle for artistic freedom".¹⁴ The implications of this remark are important, and it is indispensable that the feature it stresses should be seen in perspective, for this battle, to a superficial observer, is an English affair and occupies only the last four chapters of the book. In fact, Moore himself corrected this impression when he reminded his friend Edouard Dujardin and his French translator:

"My book is a *satire*".¹⁵ This is categorical, and, definitely, applies to the twelve chapters. It should also be completed by the other terms and phrases used by Moore to describe the tone of that satire. Comparing his own text and the French translation, he says: "I achieve I think a lighter and more spirited phrase, and there is always the touch of exaggeration"—a word which is repeated twice in the space of a few lines. Clearly he links this with the "irony", the overall ironical intention, but also with an attitude of impish amusement: "I have my tongue in my cheek".

Through these remarks an idea of the complexity of Moore's *Confessions* is conveyed to us: the method, which is that of the general ironist, the intentions of inward exploration and outward action. The period implications are bound to be far more intricate and deeper than in the case of plain autobiography. The heat of battle, however, is an impression that soon abates. A year after the launching of this fire-ship against the battle line of respectable English three-deckers, the fight itself was becoming matter for autobiography and retrospective consideration for Moore. Even bearing in mind the possible ironical exaggeration of the formula introduced into the 1879 edition: "St. Augustine's Confessions are the story of a God-tortured, mine of an art-tortured, soul"¹⁶, I suspect Moore was already developing a war veteran's pride when he considered the venture of the previous year. How the old man of 1925 could view the text of 1888 can be inferred from this.

Let us return to that battle. It had aesthetic, economic and social aspects. It was one more stage in the war that had occupied Moore ever since his return from France in 1883, a war waged with the pen in four realistic novels, many critical contributions to periodicals and such polemical pamphlets as *Literature at Nurse*. The ultimate object was to free English literature from the shackles of narrowminded conventional respectability and at the same time to infuse an interest in form, a preoccupation with good writing into the novelists' minds. By then, he had repeated proofs of the hostile feelings of fellow-writers enlisted in the service of the "establishment". While carrying on the attack, he needs must find allies. In *Confessions of a Young Man*, he therefore addresses two types of interlocutors, the members of the establishment on the one hand, the budding poets and novelists of the rising generation on the other hand. He can hardly ever have hoped to convince the former by his taunts and by the display of what he calls his "abominable sins",¹⁷ but he certainly enjoyed teasing them and leaving some pricks planted into their tender hides. All through the last chapter, the representative of those pundits of Respectability is addressed as "You, hypocritical reader". Hypocrisy had always been the great reproach levelled by Moore at the inmates of club and villa, those haunts of respectability. Here, after summing up his life experience with: "How

I have loved my friends; the rarest wits of my generation were my boon companions", and "subtle selfishness with a dash of unscrupulousness pulls more plums out of life's pie than the seven deadly virtues", he flouts the hypocrite with "Admit that you feel just a little interested in my wickedness"¹⁸, and there is evident relish in the taunt. As for the second type of interlocutors, he hopes to win them over to his side in the fight against Victorianism. He flatters them, and, all through the same last chapter, calls them "Young men, Young men whom I love...". But long before that, while preening his own feathers, he had started turning the "dear young men" into his accomplices. The recital of his own Parisian follies in Chapter Five and Chapter Eleven, in this way, prepares the last address to the "dear young men". In Chapter Five, after the short scene that shows him rapt in contemplation in front of the miniature of a lady friend in her thirties, he had transposed Balzac's *La Femme de Trente Ans* and his own experience of the late seventies into a eulogy of the nineteenth century "young man of refined mind".¹⁹ Chapter Eleven had contrasted the relationship between the sexes in the nineteenth century and the same relationship at the time of Watteau. Watteau's name calls up the image of a melancholy Pierrot at the feet of an indifferent Belle. In the nineteenth century the young man is king: "The young man can do no wrong"²⁰, and strangely the figure of a modern Lovelace becomes the admirable type of male egoistical triumphs. There is tonic playfulness about all this.

Note at the same time that this Lovelace is endowed with all the fine physical traits which Moore would like to be his: "broad shoulders, light brown hair, deep eyes, soft and suggestive". Also: "he must be clean about the hips, and his movements must be naturally caressing".²¹ The present day reader thinking of Moore's sloping shoulders and broad hips here says "Poor George!" But such pity is misapplied. Moore was not there asking for pity. After the long passage celebrating the modern Lovelace, the chapter comes to a close on this short detached paragraph: "I have noticed that there are times when every second woman likes you. Is love, then, a magnetism which we sometimes possess and exercise unconsciously, and sometimes do not possess?"²² Is not the autobiographer here on the way to creating a mythical George Moore, the successful and ever youthful man of thirty, almost the nineteenth-century Lovelace? It is in this surreptitious way that the character depicted may be said to differ from the model of the self-portrait, but far from stressing the distance between the two, the autobiographer seems to have been at pains to create the illusion at least that the two were identical. Besides, the recital of such pranks, and the unavowable aspirations that we have unearthed hardly entitle the book to be called the "Confession of an art-tortured soul". The only image that materializes this aspect has been tagged on to the narrative at the extreme end of the book,

where it amusingly jerks us back into the past: "I shivered, the cold air of morning blew in my face, I closed the window, and sitting at my table, haggard and overworn, I continued my novel". This does not quite succeed in dispelling the atmosphere of jollity which the long address to the "dear young men" had patiently built up. The image of immaturity is not pushed back out of sight by the autobiographer as shameful.

I have said nothing as yet of the structure of Moore's narrative. Considering it as the story of an "education"²³ would not take us very far in this respect. Moore himself does not use the word which he must have found too evocative of rule and method. He speaks of "the progress and development of my mind"²⁴, or of "my artistic development"²⁵. He also says: "The book is a record of my mental digestions"²⁶. These terms suggest some sort of natural growth, and the description of natural growth is very much in danger of producing just shapeless, and to use Anthony Farrow's word, "inchoate" narrative.

But Moore sensed the danger and avoided it—wholly or partly is very much a matter of personal taste—by dramatizing some of his psychological reactions into leitmotif. On the first page of the book he had blandly noted that the features that command his evolution are plasticity and an impetuous temperament. But he is not content with just this flat piece of psychological analysis. From the start, he magnifies the interplay of these qualities into the notion of "echo-augury", a phrase borrowed, as Susan Dick remarked, from another autobiographer, De Quincey.²⁷ The phrase, which Moore declares to mean "words heard in an unlooked-for quarter, that without an appeal to our reason, impel belief", is repeated in four circumstances in the course of the narrative, not counting the variations played upon the notion, notably the images of "brain instincts" and of "awakenings".²⁸ The repetition of these phrases links up Moore's discoveries into a unified experience, dramatizes them into a mystic experience. The amusing image of the gods leading Moore, the prophet of a new faith, by the hand, lurks behind these repetitions. The sequence of Moore's tumultuous enthusiasms finally organizes itself into a hierarchy, and culminates in the following page:

"This is not a course of literature but the story of the artistic development of me [...]; so I will tarry no longer with mere criticism, but go direct to the book to which I owe the last temple in my soul — "Marius the Epicurian". Well I remember when I read the opening lines, and how they came upon me sweetly as the flowing breath of a bright spring. I knew that I was awakened a fourth time, that a fourth vision of life was given to me. Shelley had revealed to me the unimagined skies where the spirit sings of light and grace; Gautier had shown me how extravagantly beautiful is the visible world and how divine is the rage of the flesh; and with Balzac I had descended circle by circle

into the nether world of the soul, and watched its afflictions. Then there were minor awakenings. Zola had enchanted me with decoration and inebriated me with theory; Flaubert had astonished me with the wonderful delicacy and subtlety of his workmanship; Goncourt's brilliant adjectival effects had captivated me for a time, but all these impulses were crumbling into dust, these aspirations were etiolated, sickly as faces grown old in gaslight."²⁹

If the notion of "echo-augury" is dramatically effective, it is, one must admit a psychological over-simplification. To do justice to Moore's self-explorations, we must add that they go beyond this dialectic of plasticity and impetuosity. No detailed analysis of the self-portrait can here be attempted, yet I would like to mention at least one more feature that not only adds to the complexity of the portrait but affords additional tactical possibilities to the narrator, I mean Moore's natural prudence or sense of self-preservation. This indeed he presents as his third fundamental tendency in Chapter One and Chapter Two:

"My mother suffered and expected ruin, for I took no trouble to conceal anything; I boasted of dissipations. But there was no need to fear; I was naturally endowed with a clear sense indeed of self-preservation..."³⁰

and again

"What saved me was the intensity of my passion for Art, and a moral revolt against any action that I thought could or would definitely compromise me in that direction. I was willing to stray a little from my path, but never further than a single step, which I could retrace when I pleased."³¹

We thus come to understand why the discovery of Pater should have been presented as the autobiographer's crowning experience. No protracted strict intellectual analysis accounts for Pater's victory. Moore obeys an intuition. After three prophets whose personalities and teaching are in different ways marked by excess and superabundant vitality, self-preservation commanded that he should welcome the gospel of the cooler prophet of aestheticism. What carries him away is the sort of poise achieved by Pater:

"I had not thought of the simple and unaffected joy of the heart of natural things; the colour of the open air, the many forms of the country, the birds flying, — that one making for the sea; the abandoned boat, the dwarf roses and the wild lavender; nor had I thought of the beauty of mildness in life, and how by the avoidance of the wilfully passionate, and the surely ugly, we may secure an aspect of temporal life which is abiding and soul-sufficing. A new dawn was in my brain, fresh and fair, full of wide temples and studious hours, and the lurking fragrance of incense; that such a vision of life was possible I had no suspicion,

and it came upon me almost with the same strength, almost as intensely, as that divine song of the flesh, — "Mademoiselle de Maupin."³²

There is no reason to doubt the reality of Moore's enthusiasm for *Marius the Epicurian*. Yet the recital that we are given here of the Paterian episode is not without its touch of irony. The autobiographer tries his pen at Paterian images with an exuberance Gautier would have relished, as if some sort of residual magnetism survived from the previous enthusiasm and coloured the new discovery.

The ironical satirist also plays upon the trend of prudence in his dealings with the interlocutors of his last chapter. This feature, prudence, having been presented as basic, the autobiographer can indulge in a display of all sorts of foolish attitudes without endangering the exemplary value of his self-exploration. The juxtaposition of folly and wisdom in one man will in the end be just an image of the complexity of life: if young Moore had not given in to the temptations of "delightful Paris", his mind might have never been fed by the conversation "of the rarest wits of [his] generation".³³ Even his intellectual follies, the romantic extravagances, the decadent pose contribute to the weight of signification of the whole confession. They at least are a manifestation of exuberant vitality, which the narrow conventions of respectability cannot be said to be.

Neither Moore's actual way of welcoming life, nor the kind of self-exploration which the autobiographer invites us to witness can lead to much high philosophising. After the early and definitive rejection of christianity, the implicit philosophies underlying the four main revelations so to speak neutralize each other. What Moorian view of life we can guess at is a sort of vitalistic conception, at times conveyed in a sort of defiantly derisive way:

"Nature provided me with as perfect a digestive apparatus, mental and physical, as she ever turned out of her workshop; my stomach and brain are set in the most perfect equipoise possible to conceive."³⁴

The level of Moore's preoccupations is definitely not the metaphysical. Literature is what his mind is occupied with. Indeed literary considerations permeate the whole autobiography, even those pages that seem farthest from them, and to unravel the skein of suggestions, critical views and proclamations is no easy matter. Here it is, that the more blatant contradictions that puzzle Moore's readers crop up. Instances are not far to find.

Let us take for example Chapter Eight which is entitled "Extract from a Letter". The letter which is duly quoted in the beginning is a missive from a lady love of the Paris years about Moore's hasty departure from Paris. Moore then meditates about that love, and

also about the Irish Land League events that forced him to return to London to try and make a living by his pen. As may be expected, all the considerations which Moore accumulates in the course of this meditation are in the present tense: they are the reflections of the autobiographer at the time of writing. In the course of these, however, the return to London is presented as just "a few months" old.³⁵ He then vituperates modern society, the gist of his views being summed up in the phrase: "Pity, that most vile of all virtues, has never been known to me. The great pagan world I love knew it not..."—definitely a Gautier-like or Swinburne-like *éclat* which would be an absurdity coming from a disciple of Walter Pater. The rhetoric of tenses is here misleading. The chapter should be understood as conveying the autobiographer's views four or five years back, just "a few months" after he left Paris.

What I want to stress here however, rather than this confusion, is the haunting literary preoccupation, when Moore's mind seems farthest from it. Soon after the previously quoted passage, the pagan anti-Christian stance fathers an arresting literary dictum. Considering Emma the servant in the Strand lodging-house where he has taken refuge, he proclaims: "Dickens would sentimentalise or laugh over you; I do neither. I merely recognise you as one of the facts of civilisation".³⁶ But Flaubertian detachment is not easily to be achieved. He abuses the poor woman with: "Yes, you are a mule, there is no sense in you; you are a beast of burden, a drudge too horrible for anything but work..." Four lines further down however we read:

"Poor Emma! I shall never forget your kind heart and your unflinching good humour; you were born beautifully good as a rose is born with perfect perfume..."

The images here belong to the same vein of emotional inspiration as those we found in the evocation of the Paterian revelation. No problem of chronology is involved. Rather it seems Moore's temperament was here at loggerheads with the recommendation of one of his French mentors. The balanced view of humanity is achieved only through the juxtaposition of cruelty and pity.

Moore's dealings with the world are thus complicated repeatedly by literary preoccupations. Thus in the course of Chapter Six he proclaims: "Balzac saved me from the shoaling waters of new aestheticisms, the putrid mud of naturalism, and the faint and sickly surf of the symbolists".³⁷ A more solemn recantation of modern "errors" cannot be imagined. Yet what is the Young Man shown to be doing in Chapter Eleven? In a moment of despondency, he opens a French book—not Flaubert—poor Flaubert now "bores" him with his "odious pessimism". He turns to Huysmans and plunges into his *A Rebours*, "that prodigious book, that beautiful mosaic".

The oft-read book opens of itself, it seems, at the page devoted to Mallarmé. This in turn sends Moore to his file of *La Vogue*, the symbolist periodical in which Mallarmé's prose poems had been published. Taking up his pen he translates two of these compositions, "Plainte d'Automne" and "Frisson d'Hiver". Brighter display of recantations and contradictory attitudes cannot be imagined.

This time we are closer to the end of the book and the satirical fight against literary Victorianism probably hardens the attitudinizing into a downright "decadent" profession of faith. All this—the images borrowed by Huysmans from the art of cooking, the praising of Mallarmé's prose refinements for their likeness to the "rich flavour of tainted meat", and the very word "decadence" which symbolically heads the quotation—is calculated to make the inmates of British villa and club wince. But it is also calculated to prick the curiosity of "the young men of refined taste".

It places "decadentism", however, on quite a different footing from what it appeared earlier in the description of the aesthetes' dwelling in Rue de la Tour des Dames. There, the red damask tent-shaped hangings, the image of gratuitous cruelty represented by the great python swallowing the guinea-pig attached to the "pure Louis XV" tabouret, the sight of the young poet writing his *Roses of Midnight* while his friend is playing St. Fortunatus' *Vexilla Regis* hymn on the organ, smacked of parody. Here we touch upon the essential preoccupations of the maturing author, language and the art of prose writing. Ultimately, the evocation of decadent latinity, the exotic strangeness, and the feeling of vacancy in the poems are secondary. What certainly seems essential to Moore is the astringency of Mallarmé's language. This could well seem ideal to the capricious and exuberant author of *Confessions*.

Moore's predicament as a writer was great. He laboured under three handicaps, lack of schooling, the contamination of French idioms, and his impetuous temperament. Yet he must have been a man with a keen ear, and during his Paris years, he had grown to love words. Then the reading of *Marius the Epicurean* had attuned him to the harmonies of English. He shows a connoisseur's pleasure in enumerating the qualities that struck him in the book: "unconventional cadence", "lurking half meanings", "evanescent suggestions" and even "a sweet depravity of ear for unexpected falls of phrase". If Moore really shared the "decadent" taste for departures from the commonplace, it is in this strict field of the art of writing. We here are made aware of his having become, in the strict sense of the word, a man of letters. *Confessions of a Young Man* tells not only how Moore discovered human nature through contacts with the world, but how he discovered the art of writing. He is at pains to retrace this process to its ultimate stage beyond the Paterian awakening. When

he had revelled for a time in Pater's "sweet depravities of ear", the instinct for prudence in him led him to writers more in the tradition of homely English. "Having saturated myself with Pater, the passage to De Quincey was easy. He, too, was a Latin in manner and in temper of mind; but he was truly English, and through him I passed to the study of Elizabethan dramatists, the real literature of my race and washed myself clean".³⁸

Several years elapsed between this baptism and the writing of *Confessions*, years during which assiduous Moore had managed to become one of the leading English novelists of the new school. No wonder then that he also loaded the autobiography with the fruit of this ultimate experience. Beyond the slightly comic narrative of the succession of revelations, beyond the social satire of Victorianism, we come upon critical views on previous fiction writers, both French and English, and even upon an art of prose-writing for the use of budding novelists.

What Moore does not like in the Victorian novel is the "admixture of romance and realism",³⁹ but he now also finds much to criticize in the French novelists, even in those he at one time admired most, Zola, the Goncourts, and even Flaubert. Yet, judging the French realists as a whole, and from the distant vantage point of his Strand lodging, he writes:

"One thing that cannot be denied to the realists: a constant and intense desire to write well, to write artistically... No more literary school than the realists has ever existed... The healthy school is played out in England; all that could be said has been said; the successors of Dickens, Thackeray, and George Eliot have no ideal and consequently no language... But if the realists should catch favour in England the English tongue may be saved from dissolution, for with the new subjects they would introduce, new forms of language would arise."⁴⁰

The passage illustrates the technician's serious purpose of confrontation between French and English fiction writing. There is ungenerous acerbity at times in the judgments that he passes on Hardy, Besant, Murray and Crawford. He says: "What is more pudding than the language of Mr Hardy?"⁴¹ When he writes "if the realists should catch favour in England", he of course means "if I should catch favour". To bring this about, satire and the demolishing of reputations are not enough, technical precepts are necessary.

Here is the fruit of his experience, couched at times in paradoxical terms. Ideas he calls "those pests and parasites of artistic work", adding "of all literary qualities the creation of ideas is the most fugitive". This is on a par with his condemnation of "universal education", Gautier-like exaggerations calculated to shock.⁴² Yet in a more thoughtful and balanced form, he explains: "I do not care

to speak of great ideas, for I am unable to see how an idea can exist, at all events can be great out of language."⁴³ Well could he admit: "I am a sensualist in literature."⁴⁴

Under a show of liberalism, he is very strict. He establishes a hierarchy of novel writing and a corresponding hierarchy among novelists:

"The suppression or maintenance of story in novels is a matter of personal taste; some prefer character drawing to adventures, some adventures to character drawing: that you cannot have both at once I take to be a self-evident proposition... but Mr James and I are agreed on essentials, we prefer character drawing."⁴⁵

But I think his deeper preoccupation of the moment was with something more fundamental than a consideration of the different types of novels. His pet subject is the definition of the essential art of story-telling. The supreme quality to be aimed at by the story-teller is "the sense of the inevitable"—the Greek dramatists had it "wholly" and George Eliot "sufficiently". He is so keen on conveying his meaning on this point, that he looks about him for suggestive images. He speaks of "that rhythmical progression of events, rhythm and inevitableness"... and also of "the music of events". He insists: "That rhythmical sequence of events described with rhythmical sequence of phrase" can be obtained only if descriptive elements, events, character painting are integrated into the narrative.⁴⁶ They must "flow out of and form part of the narrative."⁴⁷ He refers to the practice of "story-tellers". It is not clear whether he means the Irish sanachies of old—yet what he says of them is worth quoting:

"The story-tellers are no doubt right when they insist on the difficulty of telling a story. A sequence of events—it does not matter how simple or how complicated—working up to a logical close, or shall I say, a close in which there is a sense of rhythm and inevitableness is always indicative of genius."⁴⁸

Considerations of that sort look both backward and forward. Retrospectively they are supported by the idea that the French realists owe a debt to Wagner:

"Wagner made the discovery... that an opera had much better be melody from end to end. The realistic school following in Wagner's footsteps discovered that a novel had much better be all narrative—an uninterrupted flow of narrative. Description is narrative, analysis of character is narrative, dialogue is narrative; the form is ceaselessly changing, but the melody of narration is never interrupted."⁴⁹

But readers of Moore's later works will also recognize in these words premonitions of statements and achievements of the Nineties and beyond. Must I recall how often in the latter half of his life he will judge of other people's works and of his own by conformity with this

ideal conception of "pure" narration? In 1927, just after he had published *The Pastoral Loves of Daphnis and Chloe*, he was to write to Eglinton: "All translations of the *Odyssey* have failed. Because the translators allowed the story to sink".⁵⁰ The images he will use to convey his meaning will vary, but all refer to the same ideal. In the note of January 1926 prefixed to the edition of *The Untilled Field* of that year, he will borrow the word "outline" from the language of painters. The narrative of *Evelyn Innes* in the Nineties owed much to the Wagnerian notion of continuity punctuated by leitmotive and so did *The Lake* in the first decade of the twentieth century. In the 1927 "Advertisement" to *Celibate Lives*, he was at last to hit upon the phrase "melodic line" to express his notion of the essential quality of all narratives.

These inklings of the future are the clinching argument, if any be needed after the variety of features our re-reading has brought out, that proves the rich complexity of Moore's autobiography. Even these peeps into the development of the mature artist however cannot blur out the close presence of the writer's younger self. With this character in the narrative the author shamelessly identifies himself.

To test these assertions let us now consider the title of the book and the promises there made to the reader. Moore, it seems, had a choice of two possible titles: "Confessions of a Young Man" or "The Autobiography of a Young Man". He chose the former and that is bound to have some significance. All titles have implications, and the word *Confessions* no less than any. In the introduction to his own verse confessions, some years after Moore, Verlaine made some interesting remarks on the word:

« C'est le diable... à confesser, sa propre adolescence... mais titre oblige, et... j'essaierai après Rousseau (j'invoquerai même saint Augustin qui daignera peut-être à certains moments diriger ma plume hélas! si profane et si indigne!) de dire la vérité vraie sur moi... »⁵¹

The literary tradition here alluded to is part of the most general European literary consciousness. Yet it was worth recalling, for it is hard to believe that Moore could escape some knowledge of this. He was once to deny having ever heard of Rousseau's *Confessions* before writing his own, yet he had at least read St Augustine, as *A Mere Accident*, a novel of 1887, amply proves.⁵² Anyhow, "titre oblige", as Verlaine put it. Are not Moore's *Confessions*, in part at least, a recital of weaknesses and "depravities"? Only, he differs from the bishop of Hippone by being, as we have noticed, no contrite sinner. At least he maintains, by his repeated assertions, the traditional notion, that he must be truthful, that he is making a clean breast of all his faults, that he hides nothing either from God or from his reader. The word "Confessions" introduces a parodic note into the title of the book.

What H. N. Wethered, and George May after him, consider as the paradox of Moore's autobiography, namely the youthfulness of the autobiographer, is then clearly proclaimed by the second half of the title.⁵³ There is no need to insist on the features in the book that are connected with this. One minutia in the title, the indefinite article, should rather perhaps be insisted upon. Does it not stress the exemplary character of the *Confessions*? The young autobiographer is one among many like him, and the autobiography therefore a warning to the generation of Victorian fathers.

The two critics I have just referred to have also remarked that what distinguishes autobiographies from biographies is that the narrative in the former, perforce, stops before death—a mere evidence this, yet not insignificant, for the conclusion of an autobiography becomes ipso facto, at least metaphorically, a jump into immortality.⁵⁴ Could not we say that Moore was a young man when he wrote these *Confessions*, but that by the mere magic of writing he immortalized himself as the young man of his time, at once the contemporary Lovelace and the standard bearer of a rising generation of renovators of English letters.

One literary blunder did Moore commit when he surrendered to the temptation of attributing a fictitious name to his younger self. Whether the idea originated in a suggestion from Madame Henry Greville, as the 1889 Preface maintains, or in the example set by some famous predecessor like Alfred de Musset,⁵⁵ is after all of small importance—though the strange consonance between *Confession d'un Enfant du Siècle* and *Confessions of a Young Man* suggests the latter possibility. What counts is that Moore's intuition for once was wrong, as he soon came to realize, witness his letter to Edouard Dujardin of February 12 1888, when his friend was looking over the French translation of his book. There he admits:

"Sincerity is the soul of confession, and I now think I was wrong in not employing my own name. I beg of you therefore that you will substitute 'George Moore' for 'Edward Dayne', You understand? I put my name naturally to the book as its author, but in the narrative I use the name 'Edward Dayne' instead of my own—a failure in courage which, I must admit, partly spoils the truth of the book."⁵⁶

This faulty intuition was probably—and luckily—an afterthought, for the name Edward Dayne is very perfunctorily introduced into the text in the course of Chapter Four, that is, long after the reader has developed the feeling that the young man is George Moore. Theoretically though, from the moment the name appears in the text, the confession becomes a mere autobiographical novel, the author seeming, so to speak, to be confined to the title page. This must have worried Moore.

and to force the image of himself again upon the reader of the first edition, he had fallen back upon another device which is hardly acceptable.

"In England as in France [he says on page 168] those who loved literature the most purely, who where the least mercenary in their love, were marked out for persecution, and all three were driven into exile. Byron, Shelley, and George Moore; and Swinburne, he, too, who loved literature for its own sake, was forced, amidst cries of indignation and horror, to withdraw his book from the reach of a public that was rooting then amid the garbage of the Yelverton divorce case."

In autobiographical fiction feelings and emotions allow the colourings of imagination. This is Musset's way. But Moore's blatant lie here is in danger of seeming neither comic nor tragic to the reader. It misses fire. In the following pages, Moore will recover his narrative power, restore the reader's confidence, renew the sensation, or the illusion, of his own close presence, but this extravagant invention of page 168, for the space of a moment fictionalizes away the author into the glorious but far off pantheon of the victims of hypocrisy.

With the second edition, Moore was wise to return to the strict observance of what Philippe Lejeune, the latest French critic who dealt with the problems of autobiography, has aptly called "le pacte autobiographique",⁵⁷ the essential clause in this tacit agreement between author and reader being that author, narrator, and character should be one and the same person. The complex intentions of his *Confessions* are better served this way.

Apart from the mistake of introducing Edward Dayne's fictitious name, with what consequences we have seen, Moore's narrative does not seem to support the idea that the autobiographer relies on the impression of distance between himself and his remembered self. It seems rather that apparent self-derision and incipient mythical magnification are not incompatible with his counting on the impression of identity between author, narrator and character to give coherency to the multiple dimensions of his autobiography.⁵⁸

Jean C. Noël.

NOTES

1. *English Literature in transition*, vol. 19, n° 2, 1976, p. 87.
2. "George Moore: From Pure Poetry to Pure Criticism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXV, Spring 67, p. 282, quoted by Riley, p. 87.
3. Wayne SHUMAKER, *English Autobiography*, p. 121.
4. "George Moore and the Nineties", in *The Man of Wax, Critical Essays on George Moore*, edited by Douglas A. Hughes, p. 124.

5. Anthony FARROW, *George Moore*, Twayne English Authors Series, 1978, p. 61.
6. *Op. cit.*, p. 125.
7. FARROW, *op. cit.*, p. 60.
8. RILEY, *op. cit.*, pp. 88-90.
9. *Confessions of a Young Man*, edit. by S. Dick, Mc Gil & Queen's U.P., a Variorum edition, p. 191. All references to Moore's *Confessions* will be to this edition. It will be referred to as C.S.D. in the notes.
10. C.S.D., p. 102.
11. C.S.D., p. 104.
12. RILEY, *op. cit.*, pp. 87-8.
13. C.S.D., p. 2. May I here be allowed to recall that the chapter devoted to *Confessions*, in my *George Moore, l'homme et l'œuvre*, Didier, Paris, 1966, stresses this historical quality and interest of edition I of *Confessions*.
14. RILEY, p. 87, strangely quotes Gerber's phrase, just before turning his back on edition I of *Confessions*.
15. *Letters from George Moore to E. Dujardin*, Eglinton edit., p. 27.
16. C.S.D., p. 217. Also Preface 1889, *ibid.*, p. 37.
17. Cf. C.S.D., p. 179.
18. C.S.D., p. 181.
19. C.S.D., p. 91.
20. C.S.D., p. 177.
21. *Ibid.*
22. C.S.D., p. 178.
23. After using the term, Riley must qualify the word with "Beginning with the assertion of an almost constitutional rejection of formal education, Moore-Narrator recreates the story of his intuitive, instinctive response to art", *op. cit.*, p. 90.
- 24, 25, 26. C.S.D., pp. 99, 165, 180.
27. C.S.D., note 1 to Ch. I, p. 233.
28. "Echo-augury", C.S.D., pp. 49, 52, 94, 156. "Instincts", pp. 63, 81, etc. "Awakening", p. 165.
29. C.S.D., p. 165.
- 30, 31. C.S.D., pp. 54 & 57.
32. C.S.D., p. 165.
- 33, 34. C.S.D., p. 180.
35. C.S.D., p. 123.
36. C.S.D., p. 134.
37. C.S.D., p. 100.
38. C.S.D., p. 166 for allusions to De Quincey, the Elizabethans, Huysmans and Mallarmé.
39. C.S.D., p. 159.
- 40, 41. C.S.D., p. 172.
42. C.S.D., pp. 169 and 174.
43. C.S.D., p. 164.
44. C.S.D., p. 99.
45. C.S.D., p. 151.
46. C.S.D., pp. 161-162.

47. C.S.D., p. 157.

48. C.S.D., p. 157.

49. C.S.D., p. 158.

50. Cf. *Letters of George Moore* (to John Eglinton), p. 71.

51. Quoted from George MAY, *L'Autobiographie*, P.U.F., Paris, 1979, p. 96, who refers us to *Poèmes saturniens, Confessions*, ed. J. Gaudon, Paris, 1977, p. 124.

52. Cf. Moore's Preface to the American edition of 1927, in C.S.D., p. 42: "At the time of writing... I knew nothing of Jean-Jacques Rousseau. It is barely credible that I could have lived into early manhood without having heard of him, but *The Confessions of a Young Man* testifies that I never read him; a page of Jean-Jacques would have made the book... an impossibility; another book more complete and more original might have been written. I wrote without a model; Jean-Jacques too wrote without a model, but he wrote at the end of his life... His book is life seen in long mysterious perspectives, whereas mine is merely the evanescent haze by the edge of the wood, the enchantment of a May morning... Youth goes forth singing, the song is often crude and superficial... but the book babbles spontaneously and truthfully..."

Whether he had or had not read Rousseau before writing *Confessions* would be difficult to prove in spite of Moore's assertions here. Two things strike me in this passage. First Moore is assuming here the same arrogant attitude as Rousseau in the first sentence of his *Confessions*: « Je forme une entreprise qui n'eût jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. » The second feature that strikes me is the poetization of distance in the old man's view of his youth. We have additional proof here that the late revisions of the *Confessions* were bound to warp the original spirit of the book.

As to St Augustine, cf. *A Mere Accident*, pp. 82-86.

53. H. N. WETHERED, *The Curious Art of Autobiography: From Benvenuto Cellini to Rudyard Kipling*, NY, 1956, p. 193, and G. MAY, *op. cit.*, p. 31. Note that Moore also stressed that point in the above quoted Preface.

Note also that, though exceptional, Moore's case is not unique. Jean-Jacques Bouchard, the 17th Century French "libertin", wrote his memoirs at about the same age as Moore was to write his *Confessions* (he died in 1641, aged 35). These memoirs were published for the first time in Paris in 1881, and, either to announce, or excuse, the uninhibited recital of youthful sexual experiences, were dubbed "Confessions" by the editor (cf. J.-J. BOUCHARD, *Journal*, Ciapichelli Editore, Torino: Introduction, p. CVI). There is no indication, be it added, that Moore knew them, and no indication that he did not.

54. WETHERED, *op. cit.*, p. 31, and MAY, *op. cit.*, p. 162.

55. Moore's feelings about Musset's poems varied from impatience to deep admiration. He does not mention reading Musset's *Confessions*. Yet (cf. C.S.D., p. 77) he writes: "Of Alfred de Musset I had heard a great deal. Marshall and the Marquise were in the habit of reading him in moments of relaxation, they had marked their favourite passages, so he came to me highly recommended."

56. *Letters from G.M. to E.D.*, p. 25.

57. Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Ed. Seuil, Paris, 1975, pp. 25-27.

58. I have quoted Shumaker's rather disdainful dismissal of Moore's *Confessions* in beginning, I should like here to quote another brief reflection of his that seems to me to go very much in the same direction as my own impressions: "George Moore's *Confessions of a Young Man* (1888), although completely brazen and rather flaunting than remorseful, belongs with confessions because of the nature of his avowals—or rather proclamations", *op. cit.*, p. 84.

II

THE DRAMA

"How can a one help the things they do be
thinking more than the bushes over can help shaking
and a storm rising."

T.C. Murray, *The Briery Gap*.

TELLE UNE DÉESSE EXIGEANTE, LA MÈRE DANS QUELQUES DRAMES ANGLO-IRLANDAIS

Si aujourd'hui, alors qu'il n'existe plus de définition globale de la littérature, l'approche des divers discours littéraires passe par les activités de communication qui dans la vie des sociétés relie la collectivité à ce qui la transcende, le rituel du sacrifice¹ reste encore ce par quoi le théâtre tragique s'explique le mieux — autrement dit « le bourreau et sa victime » seraient les deux héros par excellence et l'intensité du tragique directement proportionnelle à leur degré de parenté.

Depuis *An Enchanted Sea* (1902) jusqu'à *Michaelmas Eve* (1932), mère et fils sont les protagonistes le plus souvent investis de ces fonctions. Est-ce par l'intermédiaire du folklore que s'est transmise à la scène une exigence inscrite au cœur des mythes et des rituels ? Pour suivre une suggestion d'E. Martyn², deux pièces en un acte peuvent constituer un modèle primitif : *Riders to the Sea* de J.M. Synge et *On the Hill* de Dermot O'Byrne ; le complexe mythique et le système rituel de la grande déesse³ les informent à ce point que la ferveur chrétienne y nourrit parfois le langage du paganisme.

R.H. Currie et M. Bryan⁴ ont montré comment les gestes symboliques de Maurya et la référence à Samhain évoquent des pratiques païennes, et J. Casey⁵ a vu en Maurya une prêtresse païenne, « a pagan priestess of antiquity ». Mais les étapes⁶ du rite de possession qui précède et prépare l'immolation constituent les temps forts de ces drames — elles sont aussi celles de la psychose, et l'on conviendra que les fantasmes de Maurya, de Mary O'Connor et de tant d'autres sont bien le signe d'un état psychotique. Tout commence par la rupture des relations affectives, et dans ce domaine l'excès a la même signification que le manque, et de pires effets. A la seconde étape la fonction de réalité disparaît : le sujet n'établit plus de distinction entre le monde tel qu'il est et ses fantasmes et projections. Enfin « avec

la disparition ou le délabrement du moi, l'inconscient devient directement et seul perceptible ». Telle est la voie que suivent Maurya et Mary O'Connor, l'héroïne de *On the Hill*, pièce en un acte que Dermot O'Byrne publiait en février 1913 dans *The Irish Review*.

..

Riders to the Sea est une tragédie hivernale : tout ce qui accable et torture Maurya est nocturne, sans voix et pétrifiant comme le gel. *On the Hill* a la fureur d'un orage d'été : la jalousie et la haine de Mary O'Connor s'y consomment en pleine lumière.

Ce qui a révélé en cette mère possessive d'un unique fils, Paudin, la pulsion qui la contraint à laisser cet enfant mourir de faim est une jalousie dont la cause est imaginaire : Mary O'Connor ne peut accepter l'amour supposé, pour son fils, de Sorcha O'Malley dont elle fait, en somme, sa rivale. L'occasion qui va permettre à cette pulsion de s'exprimer, c'est l'état de trouble mental dont Paudin souffre depuis sept jours (semblablement, dans *Riders to the Sea*, le départ de Bartley ne joue-t-il pas un rôle d'inducteur ?).

Confirmée dans sa haine par les pratiques de sorcellerie de la vieille Bidy McConnell, Mary rend Sorcha responsable de la maladie de son fils : Sorcha a jeté un sort à Paudin qui, selon sa mère, n'habite plus ce corps qui lui ressemble ; un autre — fée ou démon — y vit à sa place car Paudin — son âme — est prisonnier des fées ou plutôt du purgatoire. Mary O'Connor justifie sa conduite et le sacrifice qu'elle va provoquer par ses croyances chrétiennes et païennes réunies.

La victime, Paudin, se débat au centre d'un complexe possessif aux multiples enceintes : Paudin lui-même est en proie à ses propres hallucinations ; sa mère l'emprisonne dans l'amour de Sorcha, auquel elle substitue la possession par les puissances infernales venues habiter ce corps, double vide de son fils sur lequel elle peut s'acharner d'autant mieux qu'elle en a remis l'âme en un lieu que ses prières atteignent, le purgatoire chrétien. Car la perte de la fonction de réalité s'effectue d'autant plus aisément chez Mary O'Connor que ses croyances la maintiennent dans une logique sans faille. Ces mêmes croyances permettent aussi l'expression directe de l'inconscient : la pulsion de mort va se saisir de ce double vide ; Mary s'empresse de suivre le conseil de Bidy McConnell : refuser toute nourriture, c'est-à-dire la vie, à son fils.

La vérité de son inconscient se révèle à Maurya sous la forme d'un fantôme, mais, par ses croyances païennes, Mary O'Connor agit dans la certitude d'un savoir objectif ; peut-on parler de fantasmes institutionnalisés, propres surtout à favoriser la contagion ? Mary est en train de convaincre une dernière voisine de la « véritable » nature

du mal dont souffre Paudin, tant et si bien que la seule présence qui donne la mesure du réel est le père de Mary, qui ne sort pourtant de son état cataleptique qu'en de brefs instants. Dans cet univers psychotique paganisme et christianisme fournissent les structures nécessaires à la stratégie de la pulsion de mort. De l'enfant unique qu'elle possède, Mary se crée deux fils ; selon ses croyances païennes elle organise le cérémonial de condamnation du premier ; par sa ferveur chrétienne elle retrouve l'union avec l'autre, car, à la dernière heure, elle prie pour sauver des lieux infernaux celui qu'elle-même y a précipité. Il ne dépend pas d'elle de sauver celui qu'elle aime, mais l'autre, celui qu'elle hait, il est en son pouvoir de le laisser mourir de faim. Ce n'est pas le dieu qui est méchant, c'est la déesse.

Finalement Mary se sent prise à son propre piège : si elle croit à la sorcellerie de Bidy McConnell, elle ne peut que craindre le sel manipulé par le prêtre ; sa colère aux paroles de Maurteen est déjà une réaction à l'exorcisme. Il suffira à Father O'Hanlon de l'accuser du meurtre de son fils pour qu'elle soit saisie d'une vérité qui la tue : « It's a poor thing to be a mother, surely ». Et s'il n'a conscience de rien d'autre Father O'Hanlon comprend la cruauté de son accusation. Comme le médecin venu soigner Paudin, il connaît le mal dont souffre l'enfant, mais ignore celui qui torture la mère.

Maurya ne doit-elle pas de survivre à l'ignorance où elle reste de la véritable nature de l'inconscient maternel ? Dans *Riders to the Sea* (1904), le recul du paganisme (rejetées à la mer les sorcières s'en prennent maintenant plus aux morts qu'aux vivants), se conjugue avec l'excès du malheur et de la souffrance pour isoler dans un état de déréliction celle qui est depuis longtemps victime parfaite. Et cependant, vienne le moment d'une crise, celui de la séparation d'avec le dernier fils, l'inconscient saisit l'occasion et s'exprime par un fantôme révélateur ; en quelques instants, Maurya passe par les deux dernières étapes qui la transforment en immolatrice inconsciente et la laissent pétrifiée d'angoisse. Cathleen apporte le témoignage d'une rupture ancienne des relations affectives avec Bartley : « It's fonder she was of Michael ». Et maintenant, alors que par la remise du pain et une bénédiction ces relations pourraient être rétablies, un fantôme impose à Maurya le spectacle de Michael chevauchant derrière Bartley, comme si l'inconscient maternel suggérait au fils préféré d'emporter un rival plus heureux. La réaction, dictée par l'inconscient, est immédiate : Maurya se retient, elle aussi, de donner le pain à son fils ; littéralement, elle lui refuse le droit de (sur)vivre. « Bartley will be lost now » : comme Mary O'Connor, Maurya a la certitude de la mort de son fils avant l'accident qui la provoque, mais l'intuition géniale de Synge est d'avoir fait coïncider le destin indépendant des deux derniers fils et la manifestation de l'inconscient maternel. Mary O'Connor intervient ; la conduite de Maurya reste symbolique et c'est pourquoi les scènes qui suivent le

retour de Maurya sont plus qu'un épilogue : l'attitude hiératique, le symbolisme des gestes, la froideur des paroles, en scellant le destin de celui dont elle vient de connaître, c'est-à-dire de vouloir, la fin comme elle en connut (voulut) l'origine, prorogent le temps du fantasme et parachèvent le sacrifice. Mary O'Connor conserve quelque chose d'une Erinnye. Même quand elle fait entendre la voix souterraine de la froide résignation, Maurya reste maternelle — et chrétienne, c'est-à-dire plus profondément tragique.

*
*
*

Les nombreuses variantes de ce modèle où la mère intériorise le destin du fils et le conduit à son terme catastrophique révèlent encore les traits les plus cruels du visage de l'exigeante déesse.

Faut-il distinguer deux pouvoirs rivaux dans *Mixed Marriage* (1911) de St. John G. Ervine : l'amour possessif de Mrs Rainey pour son fils aîné (et son mari) et le fanatisme religieux du père ? On pourrait croire Mrs Rainey (protestante) candidement favorable au mariage de son fils (Hugh) avec Nora (catholique) en dépit de la violente hostilité de son mari. En fait, mari et femme dont la complicité se fait patente en un moment révélateur du début du troisième acte⁷ composent un être bi-face — on imagine une idole immolatrice. Le dénouement — la mort de Nora — paraît leur procurer une sourde satisfaction, même si leurs raisons sont différentes.

Chez Mrs Rainey le complexe affectif maternel est envahissant ; il la définit tout entière. Elle règne, ou croit régner, sur son mari comme sur ses enfants. Elle semble accepter l'amour de son fils pour Nora mais la reprise qu'elle fait d'une réplique de celui-ci à l'acte II (« it hurts ») se charge d'une ambiguïté bientôt levée lorsque, devenue mère initiatrice avec Nora, elle révèle en même temps qu'une bonté captatrice une perte certaine du sens des réalités. Le pouvoir exorbitant qu'elle exerce, ou surtout croit exercer sur son mari et son fils aîné, participe-t-il de l'état de psychose ? Toujours est-il que la jouissance manifeste qu'il lui procure anime sa parole ; « They're jus' like big childher », « ce ne sont que de grands gosses », dit-elle des hommes en général, des gosses dont il faut prendre un soin incessant, à leur insu, comme une divinité tutélaire. Une « complicité naturelle » s'établit entre les deux femmes qui s'avouent la supériorité qu'elles ressentent vis-à-vis de leur mari et de leur fiancé⁸. Mrs Rainey voit une sanction sacrée à ce pouvoir : « Manny a tîme, whin A'm sittin' here darnin' the socks, A think that God made us acause He saw what a chile a man is. He jus' made us til luk after them. » Mais le dernier exposé de psychologie féminine ne laisse pas de doute sur sa volonté de totale possession :

« An' yer chile hurts ye thrum the minit it's born til the minit it dies. It's not like that wi' a man, dear. A man's nivir tied til a chile

like a wumman. Ye have t'break the cord til separate them. It's different in a man. He can take pride in his chile. If it does well, his pride is plazed, an' if it doesn't his pride is hurt ; but a wumman feels it tuggin' inside her... » (Acte II). La première phrase ne constitue-t-elle pas un lapsus révélateur ? « thrum the minit it's born til the minit it dies » : on dirait que Mrs Rainey généralise sur la formule de Maurya : « Bartley will be lost now ». Jamais ces mères possessives ne songent à mourir à la place de leur enfant ; la pulsion d'englobement est la plus forte ; divines, éternelles, elles envisagent toujours la mort du fils comme nécessaire, choisissant pour elles-mêmes la souffrance : le complexe mythique de la grande déesse est indéniablement sadomasochiste.

Un certain pragmatisme, anglo-saxon et protestant, renforce encore l'attitude passive de Mrs Rainey. Toute en paroles apaisantes, elle accepte de donner son fils à une catholique. Ruse de l'inconscient ? Ce à quoi elle consent n'est autre qu'un mauvais mariage ; elle le dira : le choix d'une religion par les enfants à naître ne sera pas si simple. Au fond (comme Mrs Kearns dans *Michaelmas Eve*) elle marie son fils volontiers à qui ne le rendra pas heureux longtemps, c'est-à-dire que son consentement ne lui crée pas de rivale ; on l'imagine, plus tard, devenue consolatrice et « reprenant » son fils ; elle qui maintenant sait, sera devenue celle qui savait. Elle accepte donc ; mais pour garder son fils ne lui suffit-il pas de compter sur le fanatisme de son mari ? John Rainey joue le rôle de l'exécutant. Tout le cérémonial lui appartient ; il franchit allègrement les étapes qui le conduisent à un état fort semblable à la psychose : la ferme conviction d'avoir raison quoi qu'il arrive. De son côté Mrs Rainey semble conserver la maîtrise de soi ; en réalité elle ne s'envisage qu'au centre de son univers familial. Sans doute reconnaît-elle une transcendance en matière religieuse ; quant au domaine de la famille, c'est-à-dire de la maternité, elle y règne en souveraine. Les agissements de son mari ne la culpabilisent pas ; elle restera sereine et royale jusqu'à la fin (« There's a dale to be thought o', an' ye'll need all yer wits about it » dit-elle à Nora vers la fin de l'acte III).

Dans la crise finale, au contraire, Nora, arrachée à la fascination amoureuse, retrouve la conscience d'une réalité qui dépasse mariage et famille. Qu'elle ressente la nécessité de mourir à la place de Michael, et son destin échappe aux Rainey : étrangère et rivale, Nora disparaît dans un sacrifice volontaire qui doit procurer un terrible contentement aux parents qui l'ont provoqué ou bien, inconsciemment, désiré. Mais les enfants, ici, s'évadent du tragique.

Dans *The Ship* (1922) le mariage du fils s'est réalisé sans crise, car John Thurlow s'est marié tardivement à une femme sans caractère et le lien qui l'unissait encore à sa mère n'en a pas été rompu ; celle qui pouvait exiger la rupture n'a rien dit et la vieille Mrs Thurlow

règne donc sur son fils et le reste de la famille, discrètement. Marié, père d'un fils et d'une fille, mais non émancipé, tel est le destin de ce propriétaire d'un chantier naval. A ce prix John Thurlow a donc vécu, mais le tragique surgit lorsque Jack, son fils, veut s'échapper de cette prison affective où le retient son père qui, précisément, en use avec lui comme n'importe quelle mère abusive : John Thurlow s'en prend au capitaine Cornélius qui exploite une ferme en association avec son fils ; il enivre ce rival et achète sa rupture, espérant ainsi affamer son fils et provoquer son retour au chantier paternel ; rejoignant Maurya et Mary O'Connor il s'écrie vers la fin du second acte : « I want my son back in my yard, and if I have to starve him into returning, then I'll starve him » ; la déesse s'est suscité un nouvel exécutant. Et, d'autre part, toutes les décisions de la vieille Mrs Thurlow elle-même ne semblent répondre aux vœux de Jack que pour servir le désir inconscient d'avoir son fils tout à elle : Mrs Thurlow a favorisé le départ de son petit-fils, qui lui restituait l'amour total de John, mais souhaite son retour lorsque John tombe malade ; ainsi Jack remplace-t-il son père à bord pour la première traversée du *Magnificent*. La place du fantôme où s'exprime la pulsion de mort est ici tenue par un poème d'Edmund Waller, « On the Picture of a Fair Youth, taken after he was dead », que la vieille Mrs Thurlow lira deux fois à la scène I du troisième et dernier acte. Quand le navire sombre, Jack se laisse engoutir, comme l'aurait fait son père à qui finalement il s'est identifié. John Thurlow manifeste alors l'intention de se suicider, mais c'est l'instant où sa mère reprend totalement son empire : déesse accoucheuse, elle écarte le suicide par la promesse que l'enfant à qui Hester, la fille de John, doit bientôt donner le jour, sera celui-là un vrai Thurlow soumis aux volontés de John. Après cette substitution quasi magique la pièce se clôt sur la cruelle quiétude d'une unité psychique réinstaurée entre la mère et le fils. A ce degré de fusion sacrificielle les conditions économiques (par exemple la nécessité pour John de « continuer ») se donnent pour ce qu'elles sont, un alibi. Dans ce milieu bourgeois, la pulsion de mort, l'exigence de la grande déesse, a seulement modifié sa manière : la volonté consolatrice répond point par point à ce qui est magie institutionnalisée chez O'Byrne et fantasma poignant chez Synge ; elle signale la toute-puissance maternelle en un moment privilégié du rituel de l'immolation du fils.

..

Dans l'univers aristocratique et mystique du théâtre d'E. Martyn ce sont les enfants qui ont le dernier mot ; les destinées y sont aussi indépendantes les unes des autres que le permettent les intrigues familiales ; perdre sa vie ou sa raison y représente moins la phase finale d'un rituel de possession que d'un rituel de libération. Avec *Maeve* la déesse chthonienne au regard hypnotique disparaîtra, car la mère introduit parfois aux réalités spirituelles.

Mais non l'épouse. Mulier est *hominis confusio*. Carden Tyrrell s'affranchit en même temps de la matérialité du monde et de la pesanteur bourgeoise et sotte de sa femme. Le portrait de Grace Tyrrell est caricatural, certes, et paraît entraîner un déséquilibre de structure : Grace, qui se prépare bien à prendre possession du fils, s'acharne trop à l'élimination d'un mari que son idéalisme, de toute manière, pousse à l'auto-destruction : Carden Tyrrell perd la raison, comme sa propre mère d'ailleurs, mais *The Heather Field* (1899) oblitère la conséquence, la réunion de la mère et du fils.

Faut-il attribuer à la misogynie de l'auteur ou encore à l'influence d'Ibsen le portrait de Mrs Font, l'héroïne de *An Enchanted Sea* (1902) ? L'œuvre s'explique tout aussi bien, semble-t-il, par les forces que met en jeu le complexe affectif maternel et la logique dramatique correspondante. Comme chez Mary O'Connor la volonté possessive de Mrs Font emprunte à la mythologie païenne son langage et sa méthode d'action. Mrs Font a perdu son propre fils et se trouve confrontée à un problème de rivalité entre sa fille et Guy, un enfant adoptif. Comme Mary O'Connor Mrs Font « a décidé » que Guy n'est pas le véritable Guy mais un esprit malin (« an evil spirit ») dont elle provoquera la mort par noyade. Parallèlement la mère initiatrice exerce sa fascination sur sa fille, Agnès :

"Oh! Think, child, of the bliss to be with the one you love. Think of possessing him—yes always—and the delight of serving him and pleasing him in numberless things, and of being worshipped by him in return. Think, too, of when he will tell you that you have been his salvation. For you will be that, and he will surely know it. And then the happiness of the children—think of them—his children, and the happiness of home where you will be like a queen, and your grand position and fortune—to be called 'My Lady', and walk before any of the neighbours—my Lady, my coroneted daughter—think of all that, my child." (Acte III.)

Il s'agit d'imposer un mari car Agnès doit servir au triomphe de sa mère. Pour Mrs Font, comme pour Mrs Harte, la maternité est un instrument de conquête sociale. Mais la jouissance se double ici d'une volonté de puissance absolue : l'échec conduit Mrs Font au suicide. Agnès est sans ambition ; le pouvoir matriarcal meurt d'un excès de désirs.

Il réapparaît dans *Grangecolman* (1912) avec une mission inverse mais complémentaire : Mrs Font travaillait à l'ascension sociale de « la famille » ; le fantôme de Grangecolman interdit à Colman (« formerly Quinn »), petit bourgeois marié en premières noces à une riche héritière de l'Irish gentry, dont il prit le nom, d'épouser en secondes noces Miss Farquhar. La fille de Colman, Catharine, pour empêcher le remariage de son père, se revêt du drap du fantôme, contraignant ainsi sa « rivale » à la tuer. La puissance qui détruit est

bien d'essence matriarcale ; en prenant le drap du fantôme Catharine s'identifie à sa mère ; cependant il est clair qu'elle utilise un artifice de magie sans en être elle-même possédée car elle satisfait parallèlement une volonté sado-masochiste de mettre un terme à son propre mariage tout en condamnant son père à la solitude. Il y a dans le théâtre d'E. Martyn une fascination de l'anéantissement qui confine d'un côté à la perversité et de l'autre à l'exigence d'auto-immolation : Carden Tyrrell se sacrifie sur l'autel de la beauté idéale, Catharine rejette, chacun dans sa clôture tragique, son père et sa secrétaire coupable d'un meurtre.

*
**

Chez T.C. Murray le mariage conduit à de semblables impasses. *Autumn Fire* (1925) est une version paysanne de *Grangelcolman*, où le rôle destructeur de la mère se trouve plus expressément délégué à la fille : Ellen est sœur de Catharine et, comme elle, va ruiner le remariage de son père ; gardienne de l'héritage, elle exerce toutes les fonctions autoritaires de la mère ; elle demande des comptes à son père sur sa conduite comme elle en demanderait à un mari ou à un fils ; son frère la craint et elle le sacrifiera aussi.

L'action repose sur deux frustrations : celle d'Ellen, abandonnée par un « playboy », et celle de son père, Owen, qui dira à sa seconde et jeune épouse que jamais il n'y eut chez lui pareille joie. Le père monnaie donc l'héritage, la ferme, contre ce second amour qui le comble, oubliant qu'il est soumis à un autre pouvoir : c'est aux insinuations d'Ellen et de nul autre qu'il attribuera sa « ruine » car c'est elle qui dispose du pouvoir matriarcal.

Autre avatar de la déesse fondatrice et dévoratrice, Mrs Kearns, la mère de Hugh Kearns, intervient dans *Michaelmas Eve* (1932) à deux moments cruciaux : au premier acte, pour imposer à son fils un mariage, au troisième et dernier acte pour apprendre avec délectation la naissance promise d'un enfant.

En Mrs Kearns se résument les fonctions possessives de tant d'autres figures de ce théâtre. Comme Mrs Font, et l'on pourrait dire comme Maurya, elle a eu deux fils et Hugh est celui qui lui reste ; comme Mary O'Connor elle nourrit sa volonté possessive de mythologie païenne ; comme chez Mrs Font encore l'amour maternel parle chez elle le langage de l'ambition : lorsque son fils aura épousé Mary Keating, « Mistress of Droumduv » et sera devenu propriétaire terrien, ne sera-t-elle pas elle-même, partiellement, « Mistress of Droumduv » ? Comme Mrs Rainey (et Mrs Thurlow), elle donne — elle livre — son fils à qui ne le lui prend pas véritablement, à une femme d'un certain âge : elle redoute l'amour de son fils pour la jeune et belle Moll Garvey comme Mary O'Connor celui de Sorcha O'Malley. Comme Mrs Thurlow, enfin, elle semble en passe d'étendre son emprise à la seconde génération.

Les trois étapes du rite de possession résument l'histoire de sa relation à son fils. L'amour qu'elle porte à Hugh est narcissique ; il se confond avec la fascination du prestige social et l'acquisition de richesses. Depuis son enfance Mrs Kearns vit dans un univers magique soumis à sa seule volonté ; cette attitude, qu'elle va s'efforcer de communiquer à son fils, est le résultat d'une initiation ; elle lui dit, au premier acte : « A wise woman told me and I a young girl that you to wish for anything in reason with all your mind and body you'll get it ». Comme chez Mary O'Connor, il existe chez Mrs Kearns une double relation au sacré capable de pourvoir d'une volonté de fer l'être le plus timoré tout en le privant totalement de la fonction de réalité : ses croyances superstitieuses servent à l'obtention de ce qu'elle veut, puis c'est en chrétienne qu'elle remercie la providence d'avoir accédé à ses volontés. Enfin, au troisième acte, à travers le contentement pour lequel elle rend grâces, va percer la nature intransigeante de la pulsion qui la tourmente :

"Mrs Kearns (à Mary, mariée à son fils depuis cinq mois environ) : May you ever be in His keeping. (Suddenly—observing the new coat which Mary has slipped on.) Dou you know that's an elegant new coat you're wearing ?

(fingering the fur on the collar) : 'Tis lovely. Very genteelike it makes you. We'll be off now to ease our souls by the grace o' God.

Murray laisse Mrs Kearns à sa béatitude possessive ; il la retranche momentanément derrière le rempart de ses pratiques religieuses, mais habitée par le désir non-avoué d'égaliser, de remplacer (?) sa « rivale ».

« Anything in reason. » Dans ce contexte où l'autoritarisme le plus impérieux a remplacé l'amour, le désir le plus exorbitant devient raisonnable parce que réalisable selon la logique de l'instinct de possession. Hugh Kearns est attiré par la jolie Moll Garvey : il suffit à sa mère d'opérer une substitution. La fonction de Mrs Kearns, au premier acte, est précisément de communiquer à son fils les désirs dont elle est elle-même possédée : c'est-à-dire de substituer la femme riche à la jeune fille pauvre ; l'image de la beauté de Moll Garvey doit céder la place aux fantasmes des richesses, du confort et du prestige social. C'est bien vers un mariage de raison que Mrs Kearns attire son fils, avec une habileté qui, mêlant rigoureuse et fausse logiques, agit sur lui à la manière de l'hypnose : « 'Tis strange the way you've set my mind rocking », répond-il à sa mère (acte I). A la fin de l'acte Hugh se révoltera, mais le rêve induit par sa mère, qu'il peut, s'il le veut, devenir maître de céans, l'habite et le possède ; il épousera Mary. Son ascension sociale est une descente au cœur de l'antre maternelle.

L'absence de Hugh au début du dernier acte, (c'est un jour de foire et il s'est attardé à boire avec des amis) marque déjà le resserrement

de la clôture tragique ; le christianisme le sauvera *in extremis* des insinuations de Moll. Elle partira. Mais ensuite ? Le dénouement de *Michaelmas Eve* se charge de plus d'ironie et de plus de cruauté que celui d'*Autumn Fire*, car les liens du sacré y renforcent d'autres liens qui doivent un jour se rompre, par la faute de la mère, ou celle du fils. La paix céleste que savoure Mrs Kearns suppose le purgatoire (et bientôt l'enfer) conjugal de son fils. D'autres mères en immolant leur enfant s'immolaient elles-mêmes ; l'implacable logique du désir possessif a poussé Mrs Kearns à demander et à obtenir au-delà de toute raison : elle voulait son fils riche et nanti, ne l'a-t-elle pas conduit à sa dernière demeure ?

Dans *Birthright* (1910) le complexe affectif maternel ne révèle sa présence qu'à l'ultime seconde. Ici, les parents ne doivent leurs terres et leur modeste ferme à aucun ancêtre ; la ferme, d'habitude liée, symboliquement au moins, à la mère, appartient encore au père ; on dirait un mythe des origines : Adam et Eve, Caïn et Abel. La pulsion de mort s'introduit par le biais de la préférence (cf. *Riders to the Sea*) : la mère (Maura) choisit l'aîné, moins robuste, sans se rendre compte qu'à choyer l'aîné elle néglige, et blesse durablement, le cadet. La préférence du père (Bat Morrissey) va au cadet qui se voue corps et âme aux travaux de la ferme, dévouement qui recouvre une agressivité compensatrice. Chaque groupe ainsi constitué vit dans un univers à part : le père contrarié lorsque Hugh, l'aîné, ne fait pas son travail ; la mère, fière de son enfant, héros des fêtes locales et poète de surcroît, en qui elle se reconnaît. Mais tandis que l'aîné supporte sans mal la mauvaise humeur paternelle, le cadet souffre de son ancienne blessure. Là se situe le déséquilibre tragique : seule la privation d'amour maternel est impardonnable. Quand le père déshérite l'aîné, pour l'envoyer en Amérique à la place du cadet, les deux frères en viennent aux mains. Est-ce pour la ferme qu'ils se battent ? Shane, le cadet, reproche à sa mère sa préférence et de menus faits surgissent de sa petite enfance ; la rivalité pour la terre fait place à la rivalité pour l'amour maternel, et Shane tue son frère. Sa haine qui, jusque là, s'était nourrie de la préférence inconsciente de la mère, en accroît pour finir la raison d'être, et détruit la famille.

Lieu d'expression privilégié de l'inconscient, la famille est soumise à la toute-puissance maternelle. Rendre par son « tempérament » un mariage impossible (on peut encore citer en exemple l'oncle maternel de Morgan dans *The Briery Gap*), se réjouir de mariages voués à l'échec, les favoriser, ou plutôt, comme Mrs Kearns, les imposer, c'est bien prendre d'un enfant possession définitive, achever un destin comme le faisait la divinité antique. Le « mauvais caractère », la soif de richesses ou de prestige social, quand ils s'exercent de cette manière, sont les manifestations évidentes de la pulsion de mort. Et n'est-ce pas

encore cette pulsion qui, bien mieux que les nécessités économiques ou la vanité, explique l'acharnement avec lequel Mrs Harte destine son fils à la prêtrise ?

* *

Là où elle entre en jeu, et remarquablement chez Murray, la foi catholique se tient généralement du côté du tragique ; elle n'aide pas à en briser la clôture ; elle la renforce. La structure autoritaire du complexe maternel déjà capable d'intégrer le pouvoir du père s'assimile encore la loi religieuse, son intransigeance et toutes les garanties de bon droit qu'elle confère : c'est le complexe de l'inquisiteur ; sous couvert d'une obligation sacrée d'extirper le mal, la volonté immolatrice se déchaîne et s'obstine. Décider que le corps de son fils est habité par un esprit malin et le laisser périr d'inanition, Mary O'Connor appellerait cela « avoir de la religion ». Si le martyr le plus cruel n'était impliqué dans son exceptionnel destin, prier ne serait pour Maurya que se plier à l'exigence impérieuse d'un fantasme accusateur. Faut-il même exclure cette torture du destin de Mary O'Connor ? Ni le médecin ni le prêtre ne (re)connaissent le mal dont elle souffre.

Mais nulle part mieux que dans *Maurice Harte* (T.C. Murray, 1912), le complexe affectif maternel ne trouve plus saisissante occasion d'exprimer la violence de son autoritarisme dans sa volonté d'intégrer, par identification au fils, le prestige de la fonction religieuse. Dès son enfance Maurice a été placé par sa mère au centre d'un grand dessein dont elle est l'auteur : il sera prêtre ; aux dépenses exigées par ses longues années d'études contribueront ses trois frères partis en Amérique. Au commencement du drame Mrs Harte se trouve, d'une certaine manière, dans la situation de Maurya : il lui reste deux fils ; Maurice, destiné à la prêtrise, Owen, destiné au mariage. Mais il y a aussi chez Mrs Harte (comme chez Mrs Font), un projet matriarcal et « royal » qui passe la simple réaction de préférence : ayant, en somme, tout prévu, hormis la possibilité pour son fils de renoncer à la prêtrise, elle le sacrifiera, le suppliant de poursuivre, de telle sorte que le mariage d'Owen ait lieu, que les dettes soient payées ; Maurice accepte et... perd la raison. Mais ce n'est pas entre lui et Owen que Mrs Harte choisit, ni même entre lui et le reste de la famille ; en réalité, l'instant où se trouve révélée l'intention de Maurice de renoncer est aussi celui qui dévoile l'emprise totale, définitive, et donc « mortelle », de la mère sur le destin du fils.

Élément tragique nouveau ici, Maurice Harte aime sa mère beaucoup plus qu'il n'en est aimé. Mrs Harte est surtout fière d'avoir un fils intelligent et les privations entraînées par les frais des longues années d'études trouvent leur compensation permanente dans le prestige social dont jouit la mère du postulant, et bientôt la mère du jeune prêtre ; Maurice n'a pour elle d'existence que prêtre ; s'il renonce ou tente

de renoncer, il redevient son enfant, c'est-à-dire celui sur qui s'exerce un pouvoir illimité. Il y a du côté de Mrs Harte une rupture des relations affectives, voilée comme souvent dans la personnalité autoritaire par une illusion de connaissance absolue ; à la manière de Mrs Rainey, Mrs Harte déclare à Father Mangan qui s'efforce de lui faire accepter la décision de son fils : « He couldn't do it — he couldn't ! You don't know him as we do. He couldn't — No ! No ! No ! » (acte I).

Maurice est d'abord un fils dont elle parle. Absent de son affection profonde il est partout présent dans son bavardage. L'angoisse, fréquente aussi dans la personnalité autoritaire — et dont les dettes sont ici comme le symbole — suscite chez Mrs Harte cette activité surcompensatrice ; ses paroles publient sans cesse la gloire que lui vaudra son fils : il préside aux cérémonies communautaires et doit d'ailleurs commencer par célébrer le mariage d'Owen. Maurice, lui, parle peu et pour dire ses doutes à sa mère il lui faut le truchement d'une intrigue de roman ; on l'empêche de parler ; Father Mangan parle à sa place. Maurice est celui dont la mère a scellé le destin, celui dont l'avenir imaginé devient une source de jouissances quotidiennes... éternelles.

L'immolation du fils passe ici par un double détour qui répond au double service exigé par Mrs Harte : être placée par l'intermédiaire de son fils et avec lui au centre de la communauté pendant sa vie comme au moment de sa mort. C'est par l'entremise de la communauté — et de la mort « rêvée » comme un événement communautaire — que sont soudés le destin de la mère et le destin du fils. Diamétralement opposé à la béatitude fusionnelle intimiste de Mrs Thurlow, le triomphe de Mrs Harte est ostentatoire : la vanité dont elle brûle se nourrit de la substance prestigieuse des fonctions sacerdotales et paraît d'abord inverser le sens de la vocation de Maurice. Mais en se présentant comme victime éventuelle Mrs Harte se substitue à la divinité immolatrice. T.C. Murray reconstruit l'essentiel du rituel tragique primitif.

Tout d'abord l'angoisse maternelle est si forte que sa cessation imaginée procure un surcroît de jouissance ressenti comme fatal ; à la première célébration publique de Maurice, lorsque tous les regards se tourneront vers lui, Mrs Harte se voit mourir de saisissement ; faut-il lire un fantôme dans cette confiance faite à sa sœur au début du premier acte et comprendre à quel point déjà la mère s'est identifiée à son fils triomphant ? Ces regards qui la tuent ne se réfléchissent pas sur elle, ils l'atteignent directement et rien n'existe pour elle au-delà de cet hommage public, ou plutôt, alors qu'on pourrait croire à un retour de la fonction de réalité quand Mrs Harte envisage un trépas moins subtil, la présence rassurante de son fils libère son inconscient et prolonge le fantôme au-delà de la mort ; elle confie encore à sa sœur comment, la nuit, pendant ses insomnies, elle voit, autour de son catafalque, tous les prêtres amis de Maurice rassemblés comme pour les obsèques de l'un d'entre eux, « and they chanting the great Latin,

the same as if 'twas over one o'themselves ». Elle s'intègre au groupe qui a pouvoir sur la collectivité et sur chacun des individus qui la composent, devient... prêtresse et, comme telle, va faire de son fils une victime propitiatoire. Mary O'Connor avait dédoublé Paudin en un corps et une âme, Mrs Harte, en revêtant Maurice de la fonction sacerdotale s'approprie sa conscience et sa vie même. Le chantage par lequel, à la fin du premier acte, elle s'attribue le rôle du martyr (« I tell you, Maurice, I'd rather be lying dead a thousand times in the graveyard over at Killnamartyra »), met en œuvre un diasparagmos auquel sont conviés non seulement chaque membre de la communauté familiale, mais encore la cité tout entière, « the town o'Macroom ». Maurice succombe : « Stop, mother, stop ! I'll—I'll go back—as—as you all wish it » ; l'amour filial veut croire à l'intercession maternelle pour « la famille » ; en réalité Mrs Harte accomplit elle-même ici l'immolation prévue dès l'enfance.

Car c'est bien l'exigence de la mère qui est primordiale et non celle de Father Mangan⁹ ; c'est bien Mrs Harte qui exploite l'impossibilité d'une preuve absolue de toute réalité spirituelle. Father Mangan semble adopter cette attitude mais il ne s'agit dans son esprit que d'une mise à l'épreuve (Peter se verra lui aussi imposer une épreuve par Father Moore dans *The Pipe in the Fields*) ; ayant compris le véritable caractère de la décision de Maurice, il mettra sa mère en garde : « Don't blind yourself with false hopes (...). 'Tis wrong, remember, to interfere in such a matter » (acte I). Mais Mrs Harte n'a pas conscience de la torture qu'elle inflige ; elle finit par remercier le ciel du mal qu'elle vient de faire, du sacrifice qu'elle s'est offert à elle-même de la vie de son fils ; la jalousie animait la colère de Mary O'Connor ; Mrs Harte n'a pas de rivale à écarter, mais, par l'intermédiaire de son fils, un monde à conquérir, à moins que, par l'intermédiaire de la collectivité, elle n'ait un fils à immoler.

Maurice Harte perd jusqu'à la conscience du sacrifice consenti, mais Nora, dans *Mixed Marriage*, franchit la clôture tragique. Libérée, comme Maeve, du mariage et de la fascination amoureuse, Nora retrouve, avec la conscience du malheur d'autrui, une vision relative des choses et, victime émissaire, se charge des fautes de la multitude ; sans doute les remontrances et la requête de Michael l'ont-elles culpabilisée, mais son acceptation finale d'un rôle proposé est, en réalité, une immolation volontaire. Comme Maeve Nora meurt heureuse ; Mr et Mrs Rainey sont rejetés à la nuit tragique et sans joie possible de l'intransigeance possessive. La foi catholique ici libère.

Dans la clarté lunaire de *On the Hill* s'expriment les puissances souterraines ; à travers les nuits glaciales de Maeve (1899) rayonne la lumière céleste de la beauté parfaite ; ce n'est plus l'antre de la grande déesse, c'est un paradis hellénique et celtique à la fois auquel Maeve se prépare dans un esprit de dénuement authentiquement chrétien.

joyeuse de répondre à un appel. On voit comment le nom reçu au « baptême » épargne à Maeve la culpabilisation inscrite dans la supplique de Michael à Nora : l'acceptation originelle par la mère de dédier sa fille à la puissance transcendante est à la source de la paix familiale qui règne encore au terme du destin de Maeve. Peg Inerny est ange et non sorcière et sa requête à la naissance de l'enfant que sa mère lui donne le nom de Maeve est l'instant de la dépossession maternelle ; le nom donné est celui de la transcendance à laquelle la mère elle-même s'est soumise ; mais l'enfant est promis, non remis à Queen Maeve. Même s'il est fidélité à un choix dont les conséquences sont fatales, le destin de Maeve n'est pas tragique, car la fidélité au nom de la mère et le refus de « sauver » celui du père (O'Hanlon veut marier sa fille pour redorer son blason), se confondent avec la fidélité à un idéal personnel. L'exigence de la pulsion de mort s'est sublimée en offrande mystique pour le salut de tout un peuple par le rachat de la faute originelle qui livra l'Irlande à l'étranger.

Maeve a des visions qui lui donnent accès à un monde tout autre, non des fantômes qui révéleraient les forces régressives de son inconscient. Elle conserve la lucidité et le sens pratique des mystiques : elle fait plus que suggérer à Hugh qu'il devrait épouser Finola, restaurant ainsi un équilibre familial où le vieil O'Hanlon retrouve la sérénité ; en somme c'est la volonté de Maeve qu'il y ait finalement un enfant pour le ciel et l'autre pour ce monde ; ici la victime s'immole de plein gré et la famille n'est pas détruite.

La montagne peut rester chez Martyn un symbole maternel, elle ne constitue pas un obstacle à l'idéal personnel, mais le lieu de l'union mystique.

Son baptême ouvre à Maeve les portes de l'invisible ; une autre « fidélité », qui n'entre pas en concurrence avec la foi religieuse, mais avec l'amour maternel, fait de Peter un voyant, l'esprit d'enfance. T.C. Murray a dédié *The Pipe in the Fields* (1927) « to T.H., the little boy who begged his uncle to write a play with a very happy ending », et seul, en effet, le dénouement est heureux ; la pièce illustre encore le thème tragique de l'enfant persécuté que ses parents s'accordent à retenir dans le monde clos et pesant de « la famille ». Lien fragile mais vital avec les forces transcendantes qui l'habitent, les airs joués par Peter évoquent des visions libératrices où se rencontrent ses désirs d'une vie autre et son génie tutélaire : l'arbre nu vivifié par le vent et l'Esprit du Printemps. Au contraire de Paudin Peter ne ressent pas d'angoisse ; il n'y a pas de métamorphose à effectuer ; seulement un nuage ou une ombre à dissiper, car son âme d'enfant vit en communion avec l'âme du monde.

Mais il n'en est pas moins vulnérable et succomberait dans le combat que lui livrent ses parents si la nécessité d'un dénouement

favorable ne faisait intervenir Father Moore. Il suffirait d'ailleurs d'intégrer à la personnalité de Mrs Keville, la mère, les traits de caractère de sa voisine, Mrs Carolan, pour que resurgisse Mary O'Connor. Mrs Keville joue le premier rôle dans la lutte menée contre l'enfant : c'est elle qui veut brûler le pipeau. Father Moore réussit à détourner l'esprit de violence en faisant accepter une épreuve — un sacrifice de substitution : on jette dans l'âtre non pas le pipeau mais « that round ruler left by the carpenter » et le désespoir de Peter devant les braises fumantes permet à Father Moore de convaincre les parents de laisser l'enfant à ses musiques et ses visions. Father Moore lui-même admet qu'il est des choses qu'il ne comprend pas mais refuse de croire Peter possédé par l'esprit du mal ; Mrs Keville en est peut-être moins convaincue et la manière dont elle s'excuse rappelle étrangement l'attitude finale de Mary O'Connor : « I'm sorry. I'm only a poor ignorant woman who meant well ». Elle se résigne, sans participer le moins du monde à la joie de son fils. L'heureux dénouement n'intervient que par l'acceptation parentale d'une séparation, c'est-à-dire d'une transcendance à qui finalement le fils est offert, à contrecœur. Toutes les fins tragiques sont possessives.

*
**

Le caractère statique de ce théâtre, son manque d'ampleur en quelque sorte, tiennent sans doute au caractère réducteur des désirs de possession exclusive à travers lesquels s'exprime plus ou moins tragiquement la pulsion de mort. Le complexe affectif maternel délimite le conflit qui reste donc essentiellement intérieur ; l'affrontement direct de la mère et du fils n'apparaît qu'une fois, dans *Birtright*, et encore Maura ne connaît-elle qu'à la dernière seconde la nature du mal qui va détruire sa famille, sa préférence ; Mrs Harte prie, supplie, torture, réduisant son fils au silence ; Maurya se résigne, dans l'ignorance de ce qui la pétrifie. Ce complexe a surtout des modes d'expression indirects, fantasmes, ruses, refuites ; on dirait un théâtre discursif, mieux appliqué à découvrir la genèse d'une situation tragique qu'à mettre en œuvre ses conséquences. De ce point de vue *Autumn Fire* (T.C. Murray, 1925) se situe tout à l'opposé de *Desire Under the Elms* (E. O'Neill, 1925). O'Neill parvient au-delà du tragique ; Murray s'y emprisonne. De façon générale, ou bien le protagoniste essentiel, la mère, est absent, ou bien sa présence condamne au silence le fils, second terme du conflit. Il faut l'excessive cruauté de Mary O'Connor, la puissance de persuasion de Father Moore pour que puisse s'exprimer l'exigence de libération. Toutes ces mères sont pathétiques, dans leur ignorance du mal dont elles souffrent et de celui qu'elles font ; et, comme Isaac, leurs fils se rendent compte tardivement du rôle qui leur échoit. Est-ce le catholicisme des auteurs qui coupe court aux « excès » qui apparaissent déjà à cette époque dans le théâtre américain ? Ces fils sont à peine

des hommes ; ils ressemblent à leurs mères, et leur dépendance est absolue : les uns ne sauraient quitter la terre maternelle ; la fuite des autres consacre leur défaite.

Comme en un rite de possession, c'est bien le propre du complexe maternel de réunir ; la pulsion de mort ne suscite pas d'ennemis ; elle délègue seulement sa fonction, aux puissances invisibles, à la collectivité anonyme, au fils même (contre le petit-fils), à la fille (contre le mari) ; elle s'assimile tous les pouvoirs coercitifs. Qu'elle suive de longs détours ou prenne des raccourcis, elle n'a de cesse qu'elle ne soit parvenue à ses fins. Tous les moments de crise servent à exiger l'obéissance de l'enfant ; il y a dans *Michaelmas Eve* une mise en abîme de cette situation : bien avant l'action entreprise par Mrs Kearns, une opération semblable, dont on connaît maintenant le dénouement catastrophique, avait été menée et réussie par les parents de Terry, premier fiancé de Mary ; et déjà le même cercle se referme autour de Moll Garvey. Car la mère est omniprésente ; l'île, la maison, la ferme lui appartiennent (si même il en est le bâtisseur ou le défricheur, le père reste un subordonné, voire un intrus). Elle y envisage le terme de la vie qu'elle y a fait naître, ou renaître : la riche et confortable demeure de Hugh Kearns a le caractère définitif et comme la dimension du cercueil de Bartley, ces « belles planches » de Maurya, non destinées à être clouées.

Impérieusement le complexe maternel tisse le réseau de ses contraintes ; au contraire d'Édipe, le petit dieu n'a pas d'initiative (*Autumn Fire* se termine là où commence *Desire under the Elms*). Au fond le petit dieu ne parvient jamais à naître ; il n'a pas de destin à suivre ; sa mère est sa transcendance ; l'amour maternel l'englobe, selon le mot de Malraux définissant la mort comme « l'invincible englobant de l'univers ». Seule la pulsion de mort est en cause, mais faute de lui donner sa place, on livre *Riders to the Sea* à la fatalité. Or cet impérieux complexe ne semble lié à aucune condition extérieure particulière ; la chaumière des îles d'Aran et la maison de campagne d'un riche propriétaire de chantier naval sont pareillement soumises à ses lois. La violence des conflits sociaux, politiques, religieux, n'est que son meilleur alibi ; le père intransigeant et fanatique, l'oncle maternel sourcilieux, le prêtre inquisiteur et justicier, tous ne sont que les esclaves de l'exigeante divinité. L'exercice abusif de l'autorité paternelle, qui engendre sans aucun doute des contraintes insupportables, ne fait que permettre le surgissement d'une violence d'une tout autre nature : en épousant Nance, Owen croit jouer un bon tour à Michael, son fils, mais Ellen, sa fille, lui en joue un autre bien pire. En résumé, qu'il emprunte la voie directe de la magie ou les détours du fantasme, qu'il se délecte de la douceur d'une présence ou se fasse pressant et persuasif, le complexe affectif maternel s'exprime avec l'intransigeance

de l'amour-passion ; il se veut commencement et fin ; seul la mort du fils le rassasie. Le petit dieu destiné au sacrifice : peu d'intrigues s'écartent de ce modèle.

* *

Le théâtre contemporain réussira-t-il l'exorcisme ? *Big Maggie* de J.B. Keane et *Losers* (seconde partie de *Lovers*) de B. Friel traitent de ce thème sur le mode comique. Mais le complexe maternel hante encore tragiquement *The Year of the Hiker* de J.B. Keane, où la complicité de la tante et de la mère se tend vers la complète possession du fils aîné au-delà de sa réconciliation avec le père revenu mourir au « foyer » ; l'enfant reste la proie. *Winners* (première partie de *Lovers*), présente la plus tragique des métamorphoses de l'implacable exigence. On y retrouve en Joe et Mag les jeunes amants de *The Briery Gap*, mais joyeux d'un amour sans entraves : ni la société, ni l'église n'exercent plus sur eux un quelconque pouvoir. En quelques instants cependant leur est donnée l'expérience émotionnelle de leur vie d'adultes toute proche : ses joies, ses querelles, ses colères. Mag en ressent un secret effroi, comme si elle ne parvenait plus à envisager un au-delà de cet amour de jeunesse, ni mariage, ni maternité, ce que Deirdre appellerait vieillir, c'est-à-dire donner prise au complexe maternel. Joe ne comprend pas ; Mag l'entraîne vers le lac... Une fois de plus, rythmée de fantasmèmes et de colères, s'est déployée une logique de l'immolation.

Vision masculine d'une certaine réalité irlandaise ? Avatar moderne de la « dévoreuse » des légendes celtiques ? Il faudrait aussi interroger le théâtre de Lady Gregory. Comme le dit Mrs Kearns à son fils au premier acte de *Michaelmas Eve* : « The gabsters o'men east at the forge may know a sight, but they're blinder than owls about the nature of a woman. And so is yourself ».

Almire Martin.

NOTES

1. Cf. Helen ADOLF, "The Essence and Origin of Tragedy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, X, 2, Dec. 1951, pp. 112-125.
2. Cf. *An Enchanted Sea*, acte I : "There is deep meaning and philosophy at the bottom of folklore", et, "What you call old women's tales are the source of all literature".
3. Cf. J.-J. WALTER, *Psychanalyse des Rites*, Denoël, 1977.
4. "Riders to the Sea: reappraised", *Texas Quarterly*, Winter, 1968, pp. 39-46.
5. "An Aran Requiem: Setting in *Riders to the Sea*", *Antigonish Review*, IX, 1972, pp. 89-100.
6. Cf. J.-J. WALTER, *op. cit.*, pp. 349-372.

7. "RAINEY (patting her on the head, and laughing). Hey, ye're the funny ould wumman. (He goes up the stairs.)

"Mrs RAINNEY. Ay, an'ye're the funny ould man.

"RAINEY (speaking over the bannisters). We're the funny ould couple together.

"Mrs RAINNEY. G'long wi' ye."

Mixed Marriage, début du troisième acte.

8. "NORA. (...) an' A know then that A'm not beneath him a-tall, (...)

"Mrs RAINNEY. (...) Ye jus' feel that men are not near as clivir as they think they are, an' ye're not sarry fur it."

Mixed Marriage, Acte II.

9. Il existe une tendance à considérer les œuvres des écrivains anglo-irlandais où la religion a quelque fonction comme des réquisitoires contre le catholicisme, témoin ces remarques catégoriques : "Maurice Harte portrays the most sinister force which holds the Irish people in awe—that heaviest of all bondage, priestcraft. (...) In the whole range of the Irish Drama *Maurice Harte* is the most Irish, because nowhere does Catholicism demand so many victims as in that unfortunate land." (Emma Goldman, *The Social Significance of the Modern Drama*, Boston, 1914, pp. 267, 271.) Dans les pièces en question, seul Father Coyne (*The Briery Gap*) pourrait justifier un tel jugement.

A. M.

For all on the hill of Tara

THE SHADOW OF DEIRDRE :

a structuralist approach
to two plays by John Millington Synge.

Although kings and peasants are rarely related, the legendary figures of *Deirdre of the Sorrows* are in fact kith and kin to the Wicklow peasants from *The Shadow of the Glen*. Their kinship can be traced beyond the mere fact of their "Irishness", and beyond common traits in their psychological make-up, for it stems from striking similarities in the dramatic structure of each play. In both works Synge has expressed the relations of love, rivalry and domination in spatial terms, through visible on-stage signs and action, and through the verbal evocation of the off-stage area. The development of the action does not depend exclusively upon the dialectic of Synge's dialogue; the abundance of description and spatial metaphor serve to animate both the stage and its surrounding area, conferring upon each a pattern of values, a thematic structure which provides the action of each play with its motive force. The close interaction of character and environment can best be shown by an examination of the detail of both plays.

The initial stage directions and exchanges of *The Shadow of the Glen* establish a marked contrast between the on- and off-stage areas, between the implied values of the cottage interior and those of the surrounding countryside. The turf fire, the spread of food and drink, and the domestic activity of Nora (p. 33)¹ highlight the welcoming qualities of the isolated cottage, a shelter in the night for the tramp, who has been drawn towards "the light below". The division between on- and off-stage, interior and exterior, is emphasised by the respective positions of Nora and the tramp during the opening exchange—the former within, the latter without. The shelter of the solitary abode is all the more welcome for the hostility of the outside world, its torrential rain falling on a wild and dark night. The blackness of the "wild night" sets off, therefore, the cleanness and whiteness of the well-light interior, positive values of calm and rest to which the tramp specifically refers in requesting "a sup of new milk, and a quiet decent corner where a man could sleep" (p. 33).

The image of the cottage interior as a haven of warmth and security, surrounded by a hostile exterior, is the initial, but incomplete picture,

for the positive value of the interior is threatened from within as well as from without. The presence of the corpse occasions anxiety: "Nora Burke is moving about the room (...) looking now and then at the bed with an uneasy look" (p. 33). From the point of view of the spectator, the body goes against the order and homeliness of the cottage, for is described as "not tidied, or laid out itself" (p. 33), while both Nora and the tramp draw our attention to the "queerness" of the corpse. The disquieting presence of Dan's body contaminates, as it were, the positive qualities of the interior; when associated with the corpse,² the candles and the refreshments point to a wake, and hence death, rather than a welcome.

In spite of these signs of an internal menace, the cottage retains its predominantly positive values, thanks to the sheer weight of allusions to the animosity of the outside world. The accumulated impact of these numerous references serves to emphasise the blackness of the night, the thickness of the mist, the deluge of rain, and the noise of the wind³; the stark inclemency of the exterior is vividly described by Nora: "... seeing nothing but the mists rolling down the bog, and the mists again and they rolling up the bog, and hearing nothing but the wind crying out in the bits of broken trees were left from the great storm and the streams roaring with the rain?" (p. 49). The violence of the elements reflects the enmity of the outside world towards those that venture beyond the shelter of their abode; the opacity of night and fog appears to blur all measures of distance, suggesting an immense and barren exterior in which the traveller can but lose himself. The impression of limitless distance is at once horizontal, through the extent of the "back hills" around the cottage, and vertical, through the rise and fall of the mist, and through the contrast between hill and glen. The thick humidity of mist and fog betokens a viscous consistency akin to that of the stagnant waters of the bog. The related image of drowning, of being swallowed up by the waters of the deluge, is to be found in Nora's warning to the tramp: "You wouldn't find your way, stranger, for there's a small path only, and it running up between two sluigs where an ass and cart would be drowned" (p. 41). The immensity of nature dwarfs, and threatens to swallow up, the frail creature that is man.⁴

If death lies within the cottage in the form of the corpse, it is also without, in the image of Patch Darcy who disappeared into the back hills: "If myself was easily afeard, I'm telling you, it's long ago I'd have been locked into the Richmond asylum, or maybe have run up into the back hills with nothing on me but an old shirt, and been eaten with crows the like of Patch Darcy" (p. 37). While the enclosed area of the cottage induces a feeling of security, the very openness of the exterior solicits an aimless wandering, a divagation that is both physical and mental: hence the madness of Patch Darcy, which also

threatens the tramp inasmuch as his home is the outside world. A movement of aimless digression underlies both the raving of the lunatic and the errancy of the wanderer,⁵ and springs from the boundlessness of the world; the absence of limits provokes the dispersion of the individual, the descent into madness which threatens the tramp: "Then I heard a thing talking—queer talk, you wouldn't believe it at all, and you out of your dreams—and 'Merciful God', says I, 'if I begin hearing the like of that voice out of the thick mist, I'm destroyed surely'" (p. 39).

The opposing value of the interior is, as we have seen, that of security and calm, but an enclosed space may connote a negative value also, and it is the case here from the moment that Dan comes to life. If the challenge of the elements demands a dynamic reaction, the safety of the interior encourages inactivity. The movement of the traveller contrasts with the immobility of the home-dweller, and Dan—although returned to life—is far from lively: "...and it's not long now I'll be letting on, for I've a cramp in my back, and my hip's asleep on me, and there's been the devil's own fly itching my nose... It's near dead I was wanting to sneeze..." (p. 43). The irony of Dan's metaphorical expressions lies in the implication that the speaker is still a corpse; his invocation of the devil, his state of semi-paralysis, and his dryness all point to death. The immobility of a corpse is manifest in Dan's rigidity—an association with petrification which is common to many myths.

If vertical and horizontal connote respectively life and death, the sedentary position is associated with the process of ageing, with the increasing immobility which gradually seizes the body as death approaches. Contrasting with the aimless movement that is linked to death in the outside world, the immobility of the corpse characterises Nora's conception of her monotonous domestic routine.⁶ The "lady of the house" describes her enclosed existence in the following terms: "Isn't it a long while I am sitting here in the winter, and in the summer, and the fine spring, with the young growing behind me and the old passing..." (p. 49). If the seasons and both young and old appear to be passing by Nora, it is because she is motionless, sitting inside as life goes past outside. Her impression of immobility stems from the restrictive nature of the four walls around her. The connexion between a sedentary life and the rigidity of death is clear from Nora's forebodings: "You'll be getting old and I'll be getting old, and in a little while, I'm telling you, you'll be sitting up in your bed—the way himself was sitting—with a shake in your face, and your teeth falling, and the white hair sticking out round you like an old bush where sheep do be leaping a gap" (p. 51). Thus, the stillness of death is already present in the inactivity of her household existence.

The opposing values of the on-stage area—security and immobility—counterbalance the no less paradoxical values of the exterior. The agoraphobic reaction to its openness and immensity goes hand in hand with the interior values of intimacy and safety, but when the protective qualities of the cottage are superseded by those that connote immobility and ageing, there follows a consequent reversal in the value of the exterior. From the beginning of the action the tramp provides us with fleeting glimpses of an attractive exterior, that of the "Lough Nahanagan and it filled with gold" (p. 35) and of the "great wonders" (p. 37) to be seen in the world outside. These initially brief references to the rich variety of the exterior acquire force and clarity in the closing moments of the play where they supersede the previously dominant negative aspect. Dan reiterates the latter aspect in his prediction of Nora's death: "It's lonesome roads she'll be going, and hiding herself away till the end will come, and they find her stretched like a dead sheep with the frost on her, or the big spiders, maybe, and they putting their webs on her, in the butt of a ditch" (p. 55). But this stark picture of the wanderer swallowed up by a malevolent exterior is put into perspective by the tramp, who links the abjection of the ditch with the sedentary life within: "We'll be going now, I'm telling you, and the time you'll be feeling the cold and the frost, and the great rain, and the sun again, and the south wind blowing in the glens, you'll not be sitting up on a wet ditch the way you're after sitting in this place, making yourself old with looking on each day and it passing you by" (p. 57). The tramp emphasises the positive and negative aspects of the exterior while omitting the former aspect of the interior; hence, the outside is characterised by the tension of opposing values, whereas the interior is presented in a purely negative light.

The close juxtaposition of the attractive and repulsive aspects of the off-stage area persists until the end of the play—a thematic tension which echoes the dynamism and variety of nature. Thus, the bird call—the call of the wild—remains threatened by the gloom of the black waters: "Come along with me now, lady of the house, and it's not my blather you'll be hearing only, but you'll be hearing the herons crying out over the black lakes..." (p. 57).

The interior, however, is marked, by a uniformity of tone which is symptomatic of its lack of diversity and, by the same token, of its security. The pejorative connotations of immobility and old age disappear with the joint exit of Nora and the tramp; with the reconciliation of Dan and Michael, the on-stage area regains its positive values of rest and calm. The two farmers partake of the whiskey—thus dissipating its association with a funeral wake—and toast each other's health: "God reward you, Daniel Burke, and may you have a long life and a quiet life, and good health with it" (p. 59).

The spatial opposition between within and without, between on- and off-stage, represents the principal axis of the play's dramatic structure and provides a basis for the recurrent qualitative oppositions—intimacy/hostility, immobility/movement, confinement/freedom, monotony/variety. The dialectic of opposing values confers upon the text of the play a spatial contrast which is genuinely theatrical, expressing a conflict between the stage and its surrounding area.

The dichotomy of on- and off-stage is complemented by a second axis, that of male/female; the opposition between virile and feminine goes beyond the actual sex of each character, the latter being frequently in contradiction with the connotative values ascribed to his or her person. The attributes of masculinity and femininity are expressed as metaphorical equivalents of structural oppositions such as active/passive, dominant/controlled, for—as we shall see—Nora's "femininity" is essentially active and dominating.

The exterior world is represented as an area of dynamic activity, pitting man against nature in a struggle for survival which calls for fundamentally virile qualities; the interior is associated with essentially feminine qualities. Through the images that connote either virility or femininity, the four protagonists are identified with one or other of the two areas.

Although master of the house, Dan Burke is less than vigorous, as is suggested by his wife who equates the coldness of the corpse with that of sexual impotence: "Maybe cold would be no sign of death with the like of him, for he was always cold, every day since I knew him—and every night, stranger—" (p. 35). Nora goes on to recount how her husband, at the moment of his death, "stiffened himself out the like of a dead sheep" (p. 35)—a comparison which confers upon Dan, farmer and herd, the submissive passivity of the sheep. Furthermore, if black characterise the virile exterior, the white of the interior acquires the opposing value of femininity. Dan's virility is thus derided, in his being compared to a sheep, by the feminine connotations of white, values which are later confirmed by the emphasis laid upon his "*queer white clothes*" by the stage directions (p. 53).

Similar aspersions are cast upon the manliness of Michael Dara, again via the symbols of the sheep that he is incapable of controlling.⁷ Michael's incompetence as a herd betokens an inability to dominate—and hence protect—both sheep and women. This lack of virility is implicit in his confession to Nora: "Mountain ewes is a queer breed, Nora Burke, and I'm not used to them at all" (p. 47).

In pointed contrast to Michael Dara's pusillanimity is the legendary prowess of Patch Darcy "who would walk through five hundred sheep and miss one of them, and he not reckoning them at all" (p. 47). Darcy's talents as herd suggest a virile and dominant nature—a vigour

much regretted by Nora:⁸ that required to combat the hardships of the exterior. But if this strength may afford protection to others, animal or human, it leaves Darcy himself in an exposed position; he who is not dominated, hence protected, runs the risk of madness, an excess of independence which springs from the absence of limits, for—within the thematic structure of *The Shadow*—masculine independence and unrestrained folly are but two sides of the same coin. Thus, Patch Darcy's manliness and consequent madness are in exact opposition to Michael Dara's passivity and desire for security.

The active or passive nature of each character is not so much a psychological trait as a manifestation of the relations between the protagonists: the domination of one supposes the subjection of another. If Dan, for example, is able to affirm a certain mastery as he comes to life on two occasions, it is first of all at the expense of the tramp, and latterly at the expense of Michael—Nora remains uncowed. It is significant that Michael, when threatened by the wrath of Dan, appeals to Nora for protection: "Get me out of it, Nora, for the love of God. He always did what you bid him, and I'm thinking he would do it now" (p. 53).

The relations between Nora and the tramp are more delicately balanced inasmuch as the dominant role oscillates, throughout the action, between the two of them. The opening stage directions draw our attention to the domestic functions of the "lady of the house", an appellation which is used repeatedly by the tramp, the "stranger", as Nora refers to him. Identified respectively with the interior and the exterior, Nora and her visitor give to this distinction a literal sense through their initial positions on either side of the threshold. The ensuing conversation stresses the helplessness of the lonely woman to whom the tramp—associated with the active forces of the exterior—represents a potential threat: "Tramp... (He lights his pipe so that there is a sharp light beneath his haggard face.) And I was thinking, and I coming through the door, that it's many a lone woman would be afraid of the like of me in the dark night, in a place wouldn't be as lonesome as this place..." (p. 37).

A second series of indications effectively reverses the distribution of the active and passive roles: Nora denies being afraid of "any man of you at all" (p. 37), and when she ventures outside—leaving the tramp sewing within—, she acquires the dominant role of the male. Nora's masculine qualities are then confirmed by the insinuations of Dan: "Do you hear that, stranger? Did ever you hear another woman could whistle the like of that with two fingers in her mouth?" The apparently insignificant detail of Nora's unusual ability to whistle—a skill that one readily associates with a herd—throws into focus her ability to command others in general, her husband in particular.

Although suited to the rigours of the exterior, Nora inevitably finds herself in the exposed position of the male, threatened by the fate which befell Patch Darcy: "Michael. (Looking at her uneasily). I've heard tell it's the like of that talk you do hear from men, and they after being a great while on the back hills" (p. 49). While Nora is drawn towards the adventure and danger of the exterior, both Dan and Michael manifest a desire for security which can only be satisfied within the protective limits of a domestic routine. It is only towards the end of the play that the tramp—prompted by the plight and example of Nora—reaffirms his virility in offering to accompany and protect the lone woman. The balance between the two is redressed as Nora points to her helplessness amid the perils of the exterior⁹ and as the tramp boasts of his ability to provide for her needs.¹⁰ In his parting rejoinder the tramp returns to the imagery of the sheep, this time to affirm his own manhood at the expense of that of Dan: "Come along with me now, lady of the house... and there'll be no old fellow wheezing the like of a sick sheep close to your ear" (p. 57). And Nora pursues the image to express her own vulnerability and consequent dependence upon the strength of her partner.¹¹

The joint exit of Nora and the tramp sees the resolution of the disparity between the axes of masculine/feminine (active/passive) and exterior/interior (off- and on-stage). The two "feminine" characters remain on-stage, opting for a static security, while the two virile members of the quartet venture forth to confront the vicissitudes of the exterior. The diametrically opposed values of this double thematic axis can be crudely represented thus:

Feminine Interior	vs	Virile Exterior
security/monotony		danger/adventure
immobility/ageing		movement/madness

The on- and off-stage areas each manifest a euphoric and dysphoric aspect, and it is the former aspect of both areas which gains the ascendancy in the "happy ending" of the play. However, in their negative aspects the two regions share a common association—death, be it the gradual petrification within or the sudden dissolution without; the poles of masculine and feminine represent two contrasting attitudes to both life and death: confrontation or withdrawal, struggle or submission, praxis or passivity.

Although *The Shadow* and *Deirdre* mark the beginning and end of Synge's brief career as dramatist,¹² the story of Deirdre and Naisi was first thought of as material for a play as early as 1901, the year before Synge wrote *The Shadow*. The almost simultaneous gestation of the two works provides for a similarity of dramatic structure which is belied by the contrasting styles and ambitions of the two plays.

Their common vision is especially evident in the first act of *Deirdre* which, in true classical form, contains the full pattern of motifs to be found in the ensuing two acts.

Inhabited by three women, Lavarcham's isolated house is described in the opening stage directions (p. 183) as "neat and clean but bare"; its air of order and simplicity throws into relief the decorative value of the tapestry at which Lavarcham is working—a domestic activity which emphasises the feminine value of the stage setting.

Although there is a door to an inner room on the left, this off-stage area is little exploited and is of secondary value compared to the outside world at back and to the right of stage. The gesture and movement of the two women¹³ join with the constant references to the surrounding area to stress the contrasting values of on- and off-stage. The positive values of the interior are perceived directly by the spectator, whereas the off-stage requires the intermediary of verbal description; hence, the profusion of references to the exterior which suggest an outside quite as hostile as that of *The Shadow*, dominated by the blackness of the night and of the clouds, the torrential rain, and the wildness of the region.¹⁴

The violence of the elements is mirrored in the anger of the king: "There'll be trouble this night, for he should be in his tempers from the way he's stepping out, and he swinging his hands" (p. 185). The person of the High King is characterised by a pattern of conflicting values—evidence of not so much an internal dilemma as a thematic contradiction whose function is to establish a contrast between Conchubor and the other protagonists:¹⁵ the dignity and elevation of his social status contrast with his lack of assurance amid the rigours of the exterior: "...it's no work the High King to be slipping on stepping stones, and hilly pathways when the floods are rising with the rain" (p. 197). Furthermore, Conchubor's rank and age are equated, by both Lavarcham and the Old Woman¹⁶ with a sense of moderation which is manifestly lacking in his feelings for Deirdre: "...you'll not find with any other the like of what I'm bringing you in wildness and confusion in my own mind" (p. 189). The dominant position of Deirdre's master is contested by these indications which reveal the paradox of Conchubor's situation. It is significant that Conchubor, lacking the youthful dynamism of Deirdre and Naisi, is to be found at the beginning of the play crossing the stream *below*, while his ward and rival roam the hills *above*. The inferior position of the High King goes hand in hand with a questioning of his virility, for Conchubor's dominance—as sovereign and male—is undermined by the stage directions which indicate that he "arranges himself before a mirror" (p. 189) in preparation for Deirdre's entry. The potentially comic value of Conchubor's gesture serves to devalue his masculinity and imputes to the king the feminine connotations of the interior.

In sharp contrast is the dynamic movement of both Deirdre and Naisi, who are identified with the positive aspect of the outside world. Naisi is said to be "above chasing hares" (p. 183), while Deirdre is "straying around picking flowers or nuts, or sticks itself" (p. 185). The youthful vigour of Naisi acquires, furthermore, the values of virile dominance through the image of the hunter, in implicit contrast to the lack of vigour of the High King. The opposition between Conchubor's subservience and the activity of Naisi is apparent as the former, in "a flattering tone" (p. 191), asks Deirdre about her tapestry; she replies, "deliberately": "Three young men, and they chasing in the green gap of a wood."

It is apparent that Naisi and Deirdre are a match—even before they confront each other—from their common association with the euphoric aspect of nature. Lavarcham's rich description reveals the beauty of Deirdre to be almost indistinguishable from that of nature: "...she has the birds to school her, and the pools in the rivers where she goes bathing in the sun. I'll tell you if you seen her that time, with her white skin, and her red lips, and the blue water and the ferns about her..." (pp. 187-189). The colours of Deirdre are those of the sun, of water, and of the greenery of nature, while her elements are air and water, the volatile and the versatile; Conchubor himself describes her as "light and airy" (p. 189), and Lavarcham evokes the pure water of the streams in which Deirdre literally merges with the beauty of a benevolent exterior. Naisi is a part of this colourful picture of nature, for Deirdre describes her future lover as "a man with his hair like the raven, maybe, and his skin like the snow and his lips like blood spilt on it" (p. 191). The image of the bird, allied to the three colours of the ascending scale connote a sublime elevation, a superiority, but the image is ambivalent for the raven and the blood upon the snow are inevitably associated with death: the conjunction of antithetical values recalls the myth of Icarus, where an aspiration towards the sublime becomes synonymous with destruction. The image of Naisi, the young hunter, complements that of Deirdre, whose innocent freedom is that of "a lamb of ten weeks and it racing the hills" (p. 189); both characters share a predilection for the heights of the hills, in contrast to Conchubor whose lack of vitality places him in the sheltered space of the interior. It is important to note that Deirdre wanders "on the edges of the hills" (p. 195) — the euphoric aspect of freedom is at all times threatened by the danger of going beyond the pale, of flying too high...

The safety of the interior serves as protection against an excessive independence. However, as a result of Conchubor's intrusion—an intrusion which affirms his ownership of the house and of Deirdre—the protective qualities of the on-stage area yield pride of place to the restrictive qualities of an enclosed space. The rich decorations that

Conchubor has brought for Deirdre's home suggest that the young girl is *already* in "a place is safe and splendid" (p. 193), as the king describes his palace in Emain. But the splendours of nature rival those of Emain, whose safety acquires for Deirdre the pejorative values of confinement and immobility—values which now extend to the house on Slieve Fuadh. In declaring himself Deirdre's protector,¹⁷ Conchubor becomes, unwittingly, her gaoler, for—within the thematic structure of the play—to be protected is to be dominated. In order to escape from the restrictions imposed upon her by Conchubor, Deirdre must affirm her independence, her own dominance. She does so in her speech to Lavarcham following Conchubor's exit: "I will dress like Emer in Dundéalgan, or Maeve in her house in Connaught... I'll have the right of a queen who is a master... I will not be a child or a plaything; I'll put on my robes that are the richest, for I will not be brought down to Emain as Conchubor brings his horses to the yoke..." (p. 199). Deirdre's defiant words establish a clear opposition between her past submissiveness, as subject and child, and her future dominance, as an adult Queen.

The superiority of Deirdre over Conchubor—implied from the beginning of the play—is now manifest; this new-found dominance is expressed in terms of kingship and of virility, two values which are inherent in her command to lay out "the skins of the rams of Connaught and of the goats of the west" (p. 199). But, Deirdre's affirmation of a virile independence can but expose her to the dangers of immoderation, for to dominate is, necessarily, to be unprotected. As in *The Shadow*, virility and freedom are associated with the destruction of the individual: Deirdre's self-glorification prompts the Old Woman to ask, "Is she raving, Lavarcham, or has she a good right turning to a queen like Maeve?" (p. 201), to which Lavarcham replies, "It's more than raving's in her mind, or I'm the more astray, and yet she's as good a right as another, maybe, having her pleasure though she'd spoil the world" (*ibid.*). Deirdre's lack of restraint, her "raving", betokens a disorder, a mental deviation whose disruptive influence extends to the world itself. A similar relation between dominance and disruption is to be found in the characterisation of Deirdre's mate, Naisi.

Like the opening exchange between Nora and the tramp, the dialogue between Lavarcham, on-stage, and the three brothers, off-stage, highlights the discrepancy between the values of the feminine interior and those of the virile exterior; the three men outside counter-balance the three women inside, just as the inclemency of the world outside sets off the hospitable shelter of the house. This carefully balanced pattern of contrasting values gives to the incursion of the young hunters its full symbolic value, that of a violation of the feminine interior. No less forceful than Deirdre, Naisi occasions the same connexion between superiority and madness,¹⁸ a relation whose disruptive effects spread to the world outside.

The confrontation between the two dominant protagonists—Deirdre and Naisi—reveals a fluctuation of the active and passive roles. On the one hand it is Deirdre, the royal virago, who literally dominates Naisi from her throne¹⁹ and who urges her lover to join her in braving the rigours of the world; furthermore, it is to Deirdre that Lavarcham addresses her accusation of madness and disruption.²⁰ However, Deirdre also describes herself as "the like of a ewe looking for a lamb" (p. 209)—an ambivalent metaphor which connotes both the protective domination of the mother and the mildness of the female; active and passive qualities which also characterise Naisi inasmuch he is at once the virile hunter and the "lamb", protecting his companion and yet dependant on her. Just as the tramp only reasserts his virility when prompted by the plight of Nora, Naisi reaffirms his masculine dominance in response to Deirdre's apparent vulnerability to his rival, Conchubor: "Then it isn't I will give your like to Conchubor, not if the grave was dug to be my lodging when a week was by" (p. 211). Deirdre and Naisi resemble Nora and the tramp in that both relationships are founded upon a carefully balanced structure of complementary values—each partner is both protector and protected, dominant and dominated; an autonomous entity which can withstand the dangers of the exterior.

While Conchubor's confrontation with Deirdre served to emphasise the restrictive confinement of the interior, the union of Deirdre and Naisi sees a transformation of the values of the exterior. The positive change in the outside world is first apparent as Naisi and his brothers prepare to seek out Deirdre in a nearby cabin: "The clouds are breaking... I can see Orion in the gap of the glen" (p. 207). The exterior becomes an area of freedom, in contrast to the prison that awaits Deirdre in Emain,²¹ and to Lavarcham's house. Naisi's evocation of their future life *outside* draws our attention to the euphoric values of light and shelter—values previously associated with the interior—and substitutes for the forbidding immensity of the exterior the heavens of the "little islands": "The stars are out Deirdre, and let you come with me quickly, for it is the stars will be our lamps many nights and we abroad in Alban, and taking our journeys among the little islands in the sea" (p. 211).

The interaction between the male/female axis and that of interior/exterior reaches its climax in the union of Deirdre and Naisi, a betrothal which finds a cosmic parallel in the pointing of air and water, sun and moon, virility and femininity: "By the sun and moon and the whole earth, I wed Deirdre to Naisi (...). May the air bless you, and water and the wind, the sea, and all the hours of the sun and moon" (p. 215). Even more completely than in *The Shadow*, the dual values of the elements mirror the equilibrium of active and passive, male and female.

Nevertheless—just as Nora and the tramp exit to follow in the footsteps of Patch Darcy—Deirdre and Naisi leave the protection of

Slieve Fuadh to confront, rather than flee, their destiny.²² Shortly before venturing off-stage, Deirdre states the nature of her and Naisi's wager with fate: "My two brothers, I am going with Naisi to Alban and the north to face the troubles are foretold" (p. 213). In heading north, Deirdre and Naisi assume the risks of their independence, rather than settle for a "long life and a quiet life, and good health with it", the safe compromise of Dan Burke and Conchubor.

If the structural similarities between the two plays are especially striking when the comparison is limited to the first act of *Deirdre*, the other two acts of Synge's last play scarcely depart from the thematic pattern that we have seen in the opening act. A cursory glance at the climax of the play's action shows an immediate contrast between the restrictive and protective values of another enclosed space—that of the grave, whose confines represent "the prison of Naisi" (p. 269) and, ultimately, the place of rest in which the two lovers find permanent safety.²³

A slightly less cursory glance at Synge's other plays would show that the two principal axes of both *Deirdre* and *The Shadow* dominate much of his theatre: Deirdre has more than one shadow. Nor does this structure constitute the uniqueness of Synge's theatre, for the oppositions between interior and exterior, active and passive, can be found in playwrights as diverse as Racine and Beckett. The banality of this "deep structure"—which belies the dramatic tension and rich poetry to which it gives rise—attests to the fundamental role that such oppositions play in shaping man's efforts to impose a conceptual order upon his experience of the world; an attachment to clarity and logic which the world itself appears to defy. The structural cohesion of both *The Shadow* and *Deirdre* seeks to make sense of the world by re-creating it according to the internal logic of a dramatic structure. Thus, Synge's activity as a dramatist succeeds precisely where his heroes and heroines fail: the playwright manages to recuperate even madness and death into formal pattern of his own composition, whereas Synge's characters leave at their peril the ordered safety of the stage. Off-stage can be heard the voices of Owen and Patch Darcy.

Robin Wilkinson.

NOTES

1. All page references are to Ann Saddlemyer's edition of Synge's Collected Works, Oxford University Press, 1968, volume III for *The Shadow of the Glen*, volume IV for *Deirdre of the Sorrows*.

2. The stage indication, "as if for a wake", forestalls, for the reader, the ambivalent signification of the two glasses and bottle of whisky. The spectator would probably see these elements as signs of an expected guest, their association with death being perceived later.

3. Cf. p. 37: "a dark night"; p. 39: "a dark night the like of this night"; p. 35: "the dark mist"; p. 39: "the thick mist"; p. 39: "the great ram and the fog"; p. 41: "the winds crying".

4. Cf. p. 37: "... and crossing the hills when the fog is on them, the time a little stick would seem as big as your, and a rabbit as big as a bay horse, and a stack of turf as big as a towering church in the city of Dublin?"

5. A connexion which is revealed in numerous words denoting insanity: astray, divagation, aberrant, etc.

6. Cf. p. 49: "... for what good is a bit of a farm with cows on it, and sheep on the back hills, when you do be sitting, looking out from a door the like of that door..."; "... and isn't it a great while I am at the foot of the back hills, sitting up here boiling food for himself, and food for the broad sow, and baking a cake when the night falls?"

7. Cf. p. 39: "There was a young man with a drift of mountain ewes, and he running after them this way and that." The identity of the herd is confirmed by the tramp on p. 47: "... I'm thinking it's a poor herd does be running back and forward after a little handful of ewes the way I seen yourself running this day..."

8. Cf. p. 39: "Nora (speaking sorrowfully and slowly). God spare Darcy, he'd always look in here and he passing up or down, and it's very lonesome I was after him a long while". And later, the tramp implicitly equates Darcy's manliness with his abilities as a herd: "That was a great man, young fellow, a great man I'm telling you. There was never a lamb from his own ewes he wouldn't know before it was marked, and he'd run from this to the city of Dublin, and never catch for his breath" (p. 47).

9. Cf. p. 55: "What good is a grand morning when I'm destroyed surely, and I going out to get my death walking the roads?"

10. Cf. p. 57: "You'll not be getting your death with myself, lady of the house, and I knowing all the ways a man can put food in his mouth."

11. Cf. p. 57: "I'm thinking it's myself will be wheezing that time with lying down under the Heavens when the night is cold, but you've a fine bit of talk, stranger, and it's with yourself I'll go."

12. Cf. Ann Saddlemyer's introduction to Collected Works, Vol. III, O.U.P., 1968. *The Shadow of the Glen* was, amongst other works, written in 1902, while *Deirdre* was still unfinished when Synge died in 1909. Yeats and Lady Gregory refrained from making any alterations to Synge's manuscripts, which provide a complete version of the play even if the latter was not intended as the definitive version.

13. Both Lavarcham and her companion look out of the window to describe the off-stage area.

14. Cf. pp. 183-185.

15. Although the role of Conchubor could be played as a crisis of conscience, the dialogue itself provides no indications of an internal, psychological conflict.

16. Cf. p. 183: "... you'd see troubles coming when an old king is taking her", "the like of Conchubor, and he middling settled in his years"; and on p. 189: "... for it's a poor thing when you see a settled man putting the love he has for a young child, and the love he has for a full woman, on a girl the like of her..."

17. Cf. p. 193: "It is I will be your comrade, and I will stand between you and the great troubles are foretold."

18. P. 205: "... the like of your three selves in the top folly of youth."

19. P. 207: "Deirdre (sitting in the high chair in the centre for the first time). Come to this stool, Naisi. (Pointing to the stool.) If it's low itself the High King would sooner be on it this night, than on the throne of Emain Macha."

20. P. 213: "Are you raving, Deirdre?... Are you choosing this night to destroy the world?"

21. P. 211: "You must not go Naisi, and leave me to the High King, a man is ageing in his Dun, with his crowds round him and his silver and gold. (...) I will not live to be shut up in Emain..."

22. Cf. p. 211: "Isn't it a small thing is foretold about the ruin of ourselves, Naisi, when all men have age coming and great ruin in the end?"

23. Cf. p. 255: "In a little while we've lived too long, Naisi, and isn't it a poor thing we should miss the safety of the grave, and we trampling its edge?"

NOTE ON CONTRIBUTORS

Ben FORKNER, Ph. D. Chapel Hill University (thesis on Joyce), Docteur de 3^e cycle, University of Nantes. Teaches in the Dept of English at the University of Nantes.

Almire MARTIN, is Maître-Assistant in the English Department, Université de Haute-Bretagne, Rennes. Is writing a Doctor's thesis on Irish Drama.

Jean C. NOËL, is Professor of English Literature at Université de Haute-Bretagne, Rennes. Has published *George Moore, l'homme et l'œuvre*, 1966 and articles mainly on Irish Literature.

Yvon TOSSER, is Professor of English Literature at Université de Bretagne Occidentale, Brest. Has published *Le sens de l'absurde dans l'œuvre d'Evelyn Waugh*, 1977.

Robin WILKINSON after graduating in Ireland, is doing research work on the semiology of the theatre at Lyons II University.

Publications de l'Université de Haute Bretagne

Volumes 16 × 24

Hors série. — ALLAIRE (Mme), *La subordination dans le français parlé devant les micros de la radiodiffusion.*

1. CHEDEVILLE (A.), *Chartres et ses campagnes du XI^e au XIII^e siècles.*
2. *Missions et démarches de la critique* : mélanges offerts au professeur Jacques Vier.
3. BANDET (J.-L.), *Adalbert Stifter, introduction à la lecture de ses nouvelles.*
4. ROUGE (A.), *L'inquiétude religieuse dans le roman américain moderne.*
5. GUITTON (E.), *J. Dellile et le poème de la nature.*
6. DENIS (M.), *Les royalistes de la Mayenne et le monde moderne, XIX^e et XX^e siècles.*
7. DELOUCHE (D.), *Peintres de la Bretagne, découverte d'une province.*
8. HUB (B.), *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel.*
9. KERJEAN (L.), *Le théâtre d'Edward Albee.*

Autres publications périodiques de l'Université

NOROIS

Revue géographique de l'Ouest et des pays de l'Atlantique-Nord. Revue trimestrielle publiée par les universités de l'Ouest, Angers, Brest, Caen, Limoges, Nantes, Orléans, Poitiers, Rennes, Rouen, Tours).

Secrétariat général : 8, rue René-Descartes, Poitiers.

Abonnement : France, pays de la zone franc : 48 F — Etranger : 60 F.

INTERFERENCES

Revue de littérature générale et comparée.

Publication semestrielle. Responsable de la rédaction : Patrick Besnier.

Six volumes publiés. Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser : Université de Haute Bretagne, U.E.R. Littérature, 6, av. Gaston-Berger, 35043 Rennes cedex France.

ARTS DE L'OUEST

Revue triannuelle publiée par le Centre de recherches sur les arts anciens et modernes de l'ouest de la France. Déjà parus, deux numéros sur l'habitat rural et un numéro sur le vitrail breton.

Ecrire : Secrétariat du Centre U.E.R. des Arts, Université de Haute Bretagne, 6, av. Gaston-Berger, 35043 Rennes cedex France.

Abonnement annuel : 30 F — Le numéro : 10 F.

CENTRE D'ETUDES HISPANIQUES, HISPANO-AMÉRICAINES ET LUSO-BRÉSILIENNES

Publication annuelle depuis 1965. Treize volumes parus et diverses études monographiques hors-collection, consacrés à l'histoire, la littérature et la civilisation des pays de langue espagnole et portugaise. Documentation et commandes à : Centre d'études hispaniques, hispano-américaines et luso-brésiliennes. Université de Haute Bretagne, 6, av. Gaston-Berger, 35043 Rennes cedex France.

ANNALES DE BRETAGNE ET DES PAYS DE L'OUEST

Revue trimestrielle d'histoire publiée par les universités d'Angers, Brest, Le Mans, Nantes, Rennes II, Tours. Secrétariat : Mme Margat, A.B.P.O., Université de Haute Bretagne, 6, av. Gaston-Berger, 35043 Rennes cedex.

Abonnement annuel : France : 65 F — Etranger : 80 F.

INSTITUT ARMORICAIN DE RECHERCHES ÉCONOMIQUES ET HUMAINES

Publications de l'I.A.R.E.H.

Ouvrages consacrés à l'Ouest armoricain : vingt-sept titres parus. Distribués par la Librairie Klincksieck - Paris.

LABORATOIRE D'ETUDES THÉÂTRALES DE L'UNIVERSITÉ DE HAUTE BRETAGNE

Études et documents, T. I. (Le théâtre populaire : Situations historiques).

Institut Armoricaïn de Recherches Economiques et Humaines

1. Jean DELUMEAU et collaborateurs, *Le mouvement du port de Saint-Malo, 1681-1720. Bilan statistique* (1966).
2. François LEBRUN, *Cérémonial de l'église d'Angers de René Lehours, 1692-1721* (1967).
3. Michel DENIS, *L'Eglise et la République en Mayenne, 1896-1906* (1968).
4. André CHEDEVILLE, *Liber Controversiarum Sancti Vincentii Cenomaniensis, ou Second Cartulaire de l'abbaye Saint-Vincent du Mans* (1968).
5. Jacques LEONARD, *Les officiers de santé de la Marine française, de 1814 à 1835* (1968).
6. Noël BLAYAU, *Billault, ministre de Napoléon III, d'après ses papiers personnels, 1805-1862* (1969).
7. Jean QUENIART, *L'imprimerie et la librairie à Rouen au XVIII^e siècle* (1969).
8. Jean-Pierre LEGUAY, *La ville de Rennes au XV^e siècle à travers les comptes des miseurs* (1970).
9. Gaël MILIN, « *Les Baliverneries d'Eutrapel* » de Noël du Fail (1971).
10. Serge CHASSAGNE, *La manufacture des toiles imprimées de Tournemine-les-Angers, 1752-1820* (1971).
11. Roger DUPUY, *La Garde nationale et les débuts de la Révolution en Ille-et-Vilaine* (1972).
12. Gwenaël LE DUC et Claude STRECKX, *Chronique de Saint-Brieuc (fin du XV^e siècle)* ; tome I (1972).
13. Claude NIÈRES, *La reconstruction d'une ville au XVIII^e siècle : Rennes, 1720-1760* (1973).
14. Henri GOALLOU, *Hamon, commissaire de la République puis préfet d'Ille-et-Vilaine, 3 mars 1848 - 25 janvier 1849* (1973).
15. Jean-Pierre GOUBERT, *Malades et médecins en Bretagne, 1770-1790* (1974).
16. Charles LEMARIE, *Monseigneur Bruté de Rémur, premier évêque de Vannes aux Etats-Unis, 1834-1839* (1974).
17. Claude LANGLOIS, *Le diocèse de Vannes au XIX^e siècle, 1800-1830* (1974).
18. Hervé MARTIN, *Les ordres mendiants en Bretagne, vers 1230 - vers 1530* (1975).
19. Jacques MAILLARD, *L'oratoire d'Angers aux XVII^e et XVIII^e siècles* (1975).
20. Jacques SALBERT, *Les retables lavallois dans l'ouest de la France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (1976).
21. Jean BERENGER, Jean MEYER et collaborateurs, *Le rapport Béchameil de Nointel et la Bretagne de la fin du XVIII^e siècle* (1976).
22. Barthélemy POCOQUET DU HAUT JUSSÉ, *Correspondance politique de Barthélemy Pocquet, rédacteur du « Journal de Rennes », 1843-1878*.
23. Françoise MASSA, *Alexandre Breithel, pharmacien et planteur français au Carangola. Recherche sur sa correspondance brésilienne (1862-1901)*.
24. Monique CHAUVIN, *Les comptes de la châtellenie de Lamballe, 1387-1482*.
25. Michel LAGRÉE, *Mentalités, religion et histoire en Haute Bretagne au XIX^e siècle, le diocèse de Rennes, 1815-1848*.
26. Louis PAPE, *La Civitas des Osismes à l'époque gallo-romaine*.
27. Yannick PELLETER, *Thèmes et symboles dans l'œuvre romanesque de Louis Guilloux*.

Cahiers du Centre d'Etudes Irlandaises

Sommaires des précédents numéros

N° 1

Au Lecteur, *To the Reader*.

Jean C. NOËL : George Moore's Five Finger Exercises.

Roger CHATALIC : Technique et thématique dans une nouvelle de Frank O'Connor.

Jean BRIHAULT : Joyce et Maturin.

Almire MARTIN : Lord Dunsany, Decadent or Discoverer ?

Michel BARIOU : Autour de la « Convention Irlandaise ».

N° 2

Jean C. NOËL : Hommage à André Chapoy (1918-1977).

André CHAPOY : *Proses Eparses* de Yeats (Recherches pour un article).

JOHN MILLINGTON SYNGE

François BOULAIRE : Quelques ancêtres de John Millington Synge.

Mark MORTIMER : Stagecraft in *The Playboy*.

Gérard LEBLANC : The Three Deaths of the Father in *The Playboy of the Western World*.

Michel BARIOU : Margaret Flaherty : the awakening and failure of love in *The Playboy of the Western World*.

Deirdre MCKEOWN LAIGLE : The Liberation of Christy Mahon.

Almire MARTIN : On Synge's *Riders to the Sea* : Maurya's Passion.

Jean C. NOËL : J. M. Synge and some French writers.

Per DENEZ : The Breton translations of Synge's plays.

CONTEMPORARY LITERATURE

Caroline MACDONOGH : Introducing Patrick MacDonogh's poetry.

Richard BURNHAM : Mary Lavin's Short Stories in *The Dublin Magazine*.

N° 3

Au lecteur.

1779-1979

BI-CENTENAIRE DE THOMAS MOORE

Colette LE YAOUANC : Un romantisme modéré : la leçon des poèmes narratifs de Thomas Moore.

Thérèse TESSIER : Thomas Moore et James Joyce.

Desmond KENNY : The Ballads of *The Nation*. A Study in a Popular Concept.

Bernard HUE : Paul Claudel lecteur de Thomas Moore.

Jean C. NOËL : Alciphron in Brittany.

LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Alan DUNDES : Mairymaking in *Ulysses*: A Legendary Source for a Lost Pin.

René CHATALIC : Conte, Nouvelle et "Short Story". Note sur la terminologie critique et la structure des nouvelles de Frank O'Connor. Note on Contributors.

Prix. Voir au dos de la couverture.

EDITIONS DU THABOR
TÉL. (99) 50.90.79
RENNES

N° I.S.S.N. : 0181 561 X
N° I.S.B.N. : 2 901194 03 6

U.H.B.
RENNES
CAHIERS DU CENTRE D'ETUDES IRLANDAISES

La présente livraison est le numéro 4 d'une publication annuelle.

Le N° 5, 1980 sera annoncé en octobre et paraîtra avant la fin de l'année.

CORRESPONDANCE

Toute correspondance concernant *les articles publiés, les offres éventuelles de contributions, les envois de livres pour compte-rendu* doit être adressée au *Responsable* de la Publication :

Jean NOEL, Centre d'Etudes Irlandaises, Université de Haute Bretagne, 6, Avenue Gaston-Berger, 35043 Rennes, France.

COMMANDES

Les Commandes, *accompagnées d'un chèque bancaire ou postal*, doivent être adressées au *Secrétaire* de la Publication :

Almire MARTIN, Centre d'Etudes Irlandaises, Université de Haute Bretagne, 6, Avenue Gaston-Berger, 35043 Rennes, France.

Chèques bancaires libellés au nom de :

M. l'Agent Comptable, Université de Haute Bretagne, Rennes

Chèques postaux libellés au nom de :

M. l'Agent Comptable, Université de Haute Bretagne, Rennes (C.C.P. Rennes, n° 9405-88 A).

PRIX DU NUMÉRO

France : 20 F

Etranger : 26 F