



Altérité et animalité dans les nouvelles fantastiques
des recueils *The Birds (Les Oiseaux)* et *The Breaking Point (Le Point de rupture)*
de Daphne du Maurier

Communication donnée dans le cadre suivant :

Colloque international organisé par l'ERAC
(*Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles*)
Université de Rouen – 7 au 9 juin 2011
Le Même et l'Autre / Sameness and Otherness
Organisation : Cécile Fouache, Farida Majdoub, Marie-José Hanai

Résumé de la communication

La fascination que Daphne du Maurier éprouvait pour les métamorphoses animales des hommes ou des dieux, présentes dans les œuvres et mythes antiques, prend chair dans nombre de nouvelles de son troisième recueil, *The Breaking Point* (1959).

Sept ans après sa célèbre nouvelle « The Birds », portée à l'écran par Alfred Hitchcock, du Maurier creuse le thème qui l'obsède pour mettre en scène l'inquiétante étrangeté de ces « autres humains » dont la part animale, barbare et primitive, surgit soudainement, au détour d'une simple expérience de la vie quotidienne, telle qu'une opération des yeux, la disparition d'un enfant dans les bois ou une rencontre fortuite lors d'un séjour touristique en Grèce.

Usant d'une écriture postmoderne qui fluidifie les perceptions et rend poreuses les barrières entre les genres, du Maurier problématise l'identité humaine et instaure une dialectique schizophrénique entre un moi qui se pense central, normatif, et un non-moi dérangent, à la fois étrangement reconnaissable et essentiellement différent, comme une image brouillée sur un support intangible.

Dans ces nouvelles comme dans celles d'E. M. Forster, l'étrange animalité de l'Autre tire principalement le Moi vers le bas, vers les pulsions instinctives égoïstes qu'il associe aux époques païennes antiques. Toutefois, ces pulsions sont également libératrices car elles lui permettent d'échapper un temps au cadre réaliste de l'existence en accédant aux plans du surnaturel et du divin, qu'il recherche inconsciemment.

La rencontre de l'essence similaire mais fluide de l'Autre, indépendante du cadre normatif de la morale, affranchie de l'espace-temps, est donc le lieu d'une nouvelle naissance à soi-même.

Abstract in English

The fascination which Daphne du Maurier felt for the metamorphoses of men and gods into animals, so prevalent in ancient literature and myths, takes shape in many of the short stories in her third collection, *The Breaking Point* (1959).

Seven years after the publication of her famous story, "The Birds," which Alfred Hitchcock adapted to the screen, du Maurier digs into a theme which obsessed her, in order to shed more light onto the disquieting otherness of other human beings, whose animal side, both barbaric and primitive, suddenly springs to life in the middle of various everyday-life experiences, like an eye surgery, the disappearance of a child in a forest or a fortuitous encounter during a vacation in Greece.

Thanks to a postmodern writing that fluidifies perceptions and makes porous the boundaries between the genres, du Maurier problematizes human identity and establishes a schizophrenic dialectics between an "I" which thinks of itself as central and normative, and a disturbing "Other," which turns out to be both strangely recognizable and essentially different, similar in this to a blurred image of the self on an intangible material.

In these short stories as in those of E. M. Forster, the *unheimlich* animality of the Other mainly pulls down the central self, towards these bestially selfish impulses which it associates with ancient and pagan humanity. These impulses, however, also temporarily free it from the constraints of the realist framework of its existence and allow it to reach the level of the supernatural and the divine, for which it unconsciously pangs.

Meeting the similar but more fluid essence of the Other, independent as it is of the rigid framework of morality and of the space-time that rules over human lives, thus makes it possible for a reborn self to emerge.

**Altérité et animalité dans les nouvelles fantastiques
des recueils *The Birds (Les Oiseaux)* et *The Breaking Point (Le Point de rupture)*
de Daphne du Maurier**

Xavier LACHAZETTE, Université du Maine, Le Mans (France)
xavier.lachazette@univ-lemans.fr

La publication en 1993 d'une troisième biographie de Daphne¹ du Maurier, signée Margaret Forster, puis la parution l'année d'après d'une édition commentée de lettres de l'écrivaine à son amie Oriel Malet, ont révélé au grand public l'extraordinaire complexité non seulement de la personnalité de l'auteur de *Rebecca*, mais aussi de son rapport à elle-même et à autrui. À l'image fautive d'un auteur à succès de romances populaires, à la réputation de recluse misanthrope, enfermée dans sa résidence cornouaillaise de Menabilly, ces deux parutions permettaient de substituer des thèmes fondateurs et des pistes d'interprétation nouvelles, que les critiques avaient délaissés en dépit des traces récurrentes dont son œuvre abondante portait la trace.

Une liste raccourcie de ces thèmes et pistes pourrait notamment retenir les éléments suivants : la tolérance circonspecte qui régnait entre Daphne et sa mère ; la coloration parfois incestueuse de l'amour que son père Gerald lui portait ; l'*alter ego* masculin, nommé « Eric Avon », intrépide et audacieux, féru de sport et capitaine de l'équipe de cricket d'une *public school* réputée, que Daphne s'inventa jusqu'à l'âge de quinze ans, en partie en réponse au regret de Gerald de ne pas avoir eu de fils ; les dépressions dont souffraient du Maurier et son mari, en raison d'une relation mutuellement insatisfaisante et de diverses liaisons extraconjugales ; quelques attachements homoérotiques ponctuant la vie de la romancière, qu'elle considère non pas comme des preuves de bisexualité mais comme des « obsessions » nées d'une personnalité masculine enfouie en elle² ; et enfin, la conviction que l'être humain est fondamentalement double, ou plus exactement duel, si bien que seules la recherche et l'acceptation de notre part d'ombre peut nous aider à comprendre qui nous sommes et à faire sauter le verrou psychique qui nous empêche de croître émotionnellement.

C'est ainsi que, dans une lettre envoyée à une amie en juillet 1957, évoquant à la fois le roman *Le Bouc émissaire* à peine achevé et un voyage à Delphes, patrie des oracles, effectué quatre années auparavant, du Maurier déclare au sujet de son mari et d'elle-même :

Nous sommes tous deux doubles. C'est le cas de tout le monde. Chacun d'entre nous a son côté obscur. Lequel vaincra l'autre ? C'est le but de ce livre [*Le Bouc émissaire*]. Et il se termine, comme tu le sais, sans résoudre le problème, à ceci près que j'y ai suggéré, une fois le livre fini, que les deux côtés de la nature de cet homme devaient fusionner pour donner naissance à un troisième, bien équilibré. Connais-toi toi-même³.
(cité par Forster, *op. cit.*, p. 424)

Ce n'est donc rien moins que le précepte socratique de connaissance de soi, aperçu au fronton d'un temple grec, que du Maurier met en pratique dans sa fiction. À de nombreuses reprises, dans ses lettres à Oriel Malet, elle définit d'ailleurs l'écriture comme un besoin

¹ La graphie sans accent – en français comme en anglais – du prénom « Daphne », adoptée par Jacques Baudou dans *L'Ombre des secrets* (Paris, Presses de la Cité, collection « Omnibus », 2010), est plus logique que l'ancien usage et symbolise puissamment le renouveau de la critique à l'égard de cet auteur.

² Voir Margaret Forster, *Daphne du Maurier*, Londres, Arrow, 1994, p. 221-223.

³ Toutes les traductions données ici sont de mon fait, qu'il s'agisse d'œuvres non traduites à ce jour en français (comme la biographie de Forster) ou des nouvelles et des lettres de du Maurier à Oriel Malet, pour lesquelles une traduction commerciale est disponible.

viscéral de « se purger »⁴ de toutes les tensions internes qui, sans extériorisation, finiraient par prendre le dessus sur son moi conscient et par la faire sombrer dans la folie.

Si des romans comme *Rebecca*, *Ma cousine Rachel* et *La Maison sur le rivage* se prêtent bien à l'étude de cette lutte pour la connaissance urgente – quasiment *in extremis* – de soi, les nouvelles de du Maurier se révèlent être un terrain plus propice encore. De fait, dans la droite lignée de l'effet unique et soutenu prôné par Poe au XIX^e siècle, le genre de la nouvelle se prête mieux aux thématiques, audaces et expérimentations auxquelles s'essaie l'écrivaine dans certaines de ses quarante-six nouvelles actuellement publiées. Cinq de ses nouvelles, publiées en 1952 et 1959⁵, frappent notamment le lecteur par la fréquence avec laquelle du Maurier utilise un thème animalier pour décrire des identités mal cernées et des situations dérangementes. Aussi verrons-nous ici comment, par le biais d'un effacement subit et traumatisant des frontières entre humain et animal, joint à une atmosphère diffusément fantastique, du Maurier met en évidence les contours mal dessinés de la psyché humaine ainsi que la porosité de limites de toutes sortes, notamment entre identité et altérité, réalité et imaginaire, concession et transgression.

*
* *

Dans ces nouvelles, un questionnement identitaire est provoqué par un changement de perspective aussi brutal qu'involontaire, qui force chaque protagoniste à douter de la réalité des objets ou des êtres et à revoir la conception figée qu'il avait de lui-même ou d'autrui. Ainsi, la pose de lentilles bleues sur l'iris d'une patiente transforme soudain, pour elle, le personnel hospitalier en un bestiaire saisissant et des hommes-animaux se succèdent au chevet de la malade effrayée. Ailleurs, au cours d'un séjour inopiné à Venise, un fade professeur de lettres classiques se pense métamorphosé en un aigle magnifique, avatar du dieu des dieux grecs, et se prend de passion pour un jeune serveur de la place Saint-Marc, dont il tente de faire son Ganymède.

Si le moi et l'autre sont définis de manière confortable, car routinière, dans l'environnement où ces personnages ont imposé leurs marques, un simple déplacement géographique – voyage ou hospitalisation – provoque chez eux une perte totale de repères. Faisant table rase des *a priori* et certitudes identitaires qui assuraient leur cohésion, ils pénètrent dans une autre dimension qui met à leur portée tous les possibles délaissés, rejetés ou ignorés par le passé. Une nouvelle donne est subitement placée entre leurs mains. Pour reprendre une métaphore imaginée par la romancière dans une lettre à Oriel Malet⁶, ils ont subitement le pouvoir d'agencer de manière différente les petites « bandes de couleur » qui leur auraient été attribuées par dieu lors de leur conception. Car, comme elle l'ajoute plaisamment, sans prétendre à quelque scientificité que ce soit, si le motif que forment ces bandes colorées s'apparente à des empreintes digitales⁷ et rend unique chaque personne, ce sont les choix faits par les êtres qui en déterminent au final l'apparence. En d'autres termes, le hasard qui a prévalu au moment de l'attribution de telle ou telle poignée de bandelettes colorées ne saurait entamer le libre arbitre auquel la romancière veut croire.

⁴ Voir Oriel Malet, lettre du 25 octobre [1952 ?], dans *Letters from Menabilly*, Londres, Orion, p. 54-55.

⁵ « The Old Man », « The Blue Lenses », « Ganymede », « The Chamois » et « The Lordly Ones ». Voir la bibliographie pour le titre français de ces nouvelles et les recueils dont elles sont tirées.

⁶ Malet, *op. cit.*, lettre du 6 février 1959, p. 115.

⁷ Un demi-siècle plus tard, une autre analogie nous paraît pouvoir être établie entre cette plaisante théorie et l'existence des chromosomes, plus semblables encore à des « bandes de couleur ».

Ces nouvelles témoignent ainsi d'une conception extrêmement fluide des traits identitaires des personnages : leurs métamorphoses s'opèrent en un clin d'œil et aucune de leurs caractéristiques n'est présentée comme suffisamment constitutive ou fondamentale pour s'avérer inaltérable. En cela, du Maurier est influencée par son goût pour la mythologie, auquel son prénom même n'était pas étranger. On sait que du Maurier fit des recherches sur le personnage mythologique de Daphné et qu'elle en retira non pas un, mais deux mythes, qui lui parurent correspondre parfaitement à sa propre personnalité⁸. Après avoir rappelé un premier mythe, selon lequel la Daphné légendaire, « effrayée par les hommes »⁹ et pourchassée par Apollon, demanda à son père, dieu marin, de la transformer en arbre (dont l'essence n'est pas précisée), du Maurier ajoute :

Second mythe : Daphné non pas une nymphe, mais une prêtresse de l'oracle originel que rendait Gaia, la Terre Mère (Gaia – étrange, ça). Pour éviter que l'oracle – matriarcal et consacré au culte de la déesse – ne tombe entre les mains d'un homme et ne soit livré à une société patriarcale, elle supplia Gaia, la déesse de la Terre, de la transformer en laurier. Encore un arbre. (Forster, *op. cit.*, p. 423)

En réutilisant ces mythes, où les humains se métamorphosent en végétaux, en animaux ou même en éléments, et *vice versa*, du Maurier retrouve cette fois-ci la pensée *présocratique*, caractérisée, comme l'explique Gilbert Simondon, par la croyance que tout ce qui vit est pourvu d'un principe vital de nature comparable. Les métamorphoses et métempsycoses sont alors possibles puisqu'il existe dans cette pensée « un principe, un principe surtout vital, mais en une certaine mesure conscient, qui est conservé alors que l'individualité morphologique se trouve transformée. »¹⁰ En ce sens, les nouvelles étudiées ici bouleversent la perspective des personnages et l'étanchéité ordinaire des catégories du vivant pour mettre au jour une facette différente, généralement cachée, de la nature, de l'âme ou du moi – en supposant à ces trois termes des sèmes communs – que le quotidien parvient à dissimuler.

Mais c'est d'une facette unique et monolithique qu'il s'agit principalement dans ces cinq nouvelles. Ceci est éminemment visible dans « The Blue Lenses », où le nouveau visage que prennent le personnel médical puis les inconnus rencontrés dans la rue ne doit rien au hasard. Comme dans une fable ou une pièce de théâtre où chaque personnage correspond à un caractère défini, l'« hypervision »¹¹ dont est désormais dotée Marda West lui permet de résumer à une caractéristique unique tout être paraissant devant elle. Elle lit alors la passivité sur le visage d'une infirmière au visage de vache, la rapacité sur celui d'hommes à tête de vautour et l'onctuosité excessive sur les traits d'une autre infirmière, à visage de chat. À tel point que la seule vue du vigile à tête de poisson rassure Marda au moment où elle effectue son évasion : la physionomie de ce dernier lui indique qu'il sera trop bête pour comprendre qu'elle cherche à s'enfuir ou pour l'empêcher de sortir¹². La même simplification est à l'œuvre dans « Ganymède » où, dans un éclair de reconnaissance, le protagoniste oublie son identité, ainsi que le contexte spatio-temporel dans lequel il s'inscrit, pour transposer le rapport établi tout récemment avec un serveur sur le mode prédateur/proie – c'est-à-dire sur le mode qui, dans le mythe concerné, marque la relation entre Zeus et son futur échanson.

Une variante intéressante de cette simplification apparaît dans « The Chamois ». D'emblée, la narratrice de cette nouvelle affirme le caractère symbolique de la chasse qu'entreprend son

⁸ Voir Forster, *op. cit.*, p. 423 : « Could be my story. » (« Ça pourrait être mon histoire. »)

⁹ *Ibid.*, p. 423 (lettre à Maureen Baker-Munton, du 4 juillet 1957).

¹⁰ Gilbert Simondon, *Deux leçons sur l'homme et l'animal*, Paris, Ellipses, 2004, « Première leçon », p. 33.

¹¹ « The Blue Lenses », dans *The Breaking Point*, *op. cit.*, p. 66.

¹² *Ibid.*, p. 75.

mari dans les montagnes grecques. Selon elle, cet homme, qui l'attire et la dégoûte à la fois¹³, obéit à un instinct impérieux qui le pousse à détruire tout ce qui est beau et rare. Pendant la majeure partie du récit, le lecteur suit ainsi l'antagonisme larvé qui règne au sein de ce couple et fait siennes les récriminations de la narratrice. Pourtant, la détestation immédiate qu'inspire à cette dernière un chevrier aux yeux déroutants, couleur de miel, et le sifflement censément obscène qu'elle entend à plusieurs reprises dans la montagne, lui mettent la puce à l'oreille. Si l'animal traqué est en premier lieu « le chamois mythique »¹⁴ qu'évoque la narratrice, les dernières pages révèlent un tout autre sous-texte. Subitement exaltée à l'idée de verser le sang, la protagoniste se mue en effet en une Diane chasseresse qui, si elle poursuit physiquement le même chamois que son mari, a cristallisé sur cet animal une symbolique bien différente :

Je sus soudain, sans l'ombre d'un doute, que nous poursuivions un gibier différent. Stephen était à la poursuite du chamois – et moi, de l'homme. Tous deux symbolisaient quelque chose qui faisait horreur à notre nature et qui, par conséquent, nous fascinait et nous terrorisait à la fois. Nous voulions détruire cette chose qui nous faisait le plus honte.

Pendant l'escalade, mon cœur était en fête, et battait aussi à tout rompre. Rien que pour cela, cela valait la peine d'être née et d'avoir vécu toutes ces années. Aucune autre expérience ne comptait. Rien ne pouvait égaler cette traque, et mon chevrier détalait devant moi. C'était lui qui me fuyait, et non l'inverse. (« The Chamois », *op. cit.*, p. 270)

Ainsi transposé, le récit devient une réflexion sur les rôles et attitudes genrés auxquels femmes et hommes sont censés se conformer dans l'Angleterre de la fin des années 1950. Le malaise au cœur de ce couple est la conséquence directe, d'une part, de la peur diffuse et secrète ressentie par Stephen de ne pas se montrer à la hauteur en toute circonstance et, d'autre part, du désir de la narratrice de s'affranchir des attentes sociales qui l'emprisonnent. Reprenant un thème majeur de son œuvre, du Maurier crée donc ici un personnage qui refuse de se laisser définir par le concept réducteur de féminité. « The Chamois » peut alors se lire comme une tentative de compromis entre les attentes familiales et affectives d'un mari, qui menacent ce qu'il y a de beau et de rare chez son épouse (sa créativité et son métier de romancière, en ce qui concerne du Maurier) et ce que cette dernière est capable de lui concéder – en termes de don de soi, de compassion et d'indulgence –, sans trop de dommages pour l'identité qu'elle a viscéralement besoin de protéger.

Le fait est que ces nouvelles se terminent pour la plupart sur un compromis – mais un compromis choquant, en ce sens qu'il donne lieu au sacrifice d'un innocent, que ce dernier serve de bouc émissaire, immolé sur l'autel de la réconciliation entre le moi et l'autre, ou qu'il soit victime de la reconnaissance de cette facette cachée qui fait bien plus encore du *je* un autre. Il en est ainsi de Boy, le jeune rustre maladroit de « The Old Man », que son père tue en raison des tensions qu'il occasionne dans son couple, une fois ses sœurs écartées du foyer. L'embrassade entre mari et femme, qui scelle cet infanticide, pousse à son paroxysme l'horreur ressentie par le lecteur :

Et elle leva la tête vers lui, puis l'étreignit. C'était à la fois un requiem et une bénédiction. Une expiation, et une glorification. À leur façon étrange à eux, ils savaient qu'ils avaient commis le mal ; mais maintenant, tout était terminé, parce que j'avais

¹³ Voir « The Chamois », dans *The Breaking Point*, *op. cit.*, p. 241.

¹⁴ *Ibid.*, p. 251.

enterré Boy et que c'en était fini de lui. Ils étaient libres d'être ensemble de nouveau, et plus jamais un tiers ne les séparerait. (« The Old Man », *op. cit.*, p. 225)

Sept ans plus tôt, dans la nouvelle « The Lordly Ones », le sort du petit Ben obéissait déjà à un motif similaire. Retardé intellectuellement et incapable de produire un langage articulé, Ben est une sorte d'animal qui ne sait que hurler l'angoisse ressentie par moments et que ses parents rudoient, par incompréhension et impossibilité de communication. Se méprenant sur la nature des inconnus qu'il suit dans la nuit enneigée, comme si ces chevaux étaient des humains plus aimants que ses propres parents, Ben précipite sa fin et résout de manière tragique son inadaptation gênante aux attentes de sa propre tribu.

Enfin, par le biais d'une analogie marquée entre le chevrier et la figure du Christ, la nouvelle « The Chamois » pousse loin cette idée d'une nécessaire immolation. En effet, ce chevrier guide son troupeau dans la montagne, a pour nom *Jesus* (parfois raccourci à la forme « Zus », qui n'est pas sans rappeler « Zeus »), est le sauveur de Stephen lorsque ce dernier se retrouve paralysé de peur contre la paroi d'un à-pic¹⁵ et porte littéralement le fardeau du couple de visiteurs lorsqu'il se saisit de deux de leurs sacs à dos¹⁶. Tel l'esprit saint ou le symbole du dieu grec déjà mentionné, un aigle plane au-dessus de leurs têtes et assiste au meurtre du chamois, désormais figure christique et forme métamorphosée de l'inquiétant chevrier.

Ainsi, le « je » ne peut-il aller à la rencontre de l'autre sans se défaire d'abord de l'égoïsme inné dont il est prisonnier, pour renaître ensuite, purifié et tolérant. C'est ce que souligne du Maurier dans la lettre à Maureen Baker-Munton, déjà mentionnée, en interprétant sa propre nouvelle « The Old Man » comme symptomatique d'une part, de la rivalité œdipienne qui existait, selon elle, entre son fils et son mari et, d'autre part, du parcours que ce dernier devait encore accomplir avant de « tuer le *moi* jaloux et mesquin qui constitue sa nature cachée »¹⁷.

Dans ces nouvelles, par ces métamorphoses animales, du Maurier livre ses personnages aux conséquences brutales d'une épiphanie toute joycienne qu'ils n'ont pas recherchée, consciemment du moins, mais qui leur permet d'accéder à un stade supérieur de leur connaissance de soi. Et tout l'intérêt de la tonalité fantastique de ces récits est de mettre l'accent sur le choc que représente une telle révélation, « le lien entre émotion et raison » se trouvant alors « tendu à la limite du supportable »¹⁸.

Mais si certains personnages réchappent de leur expérience aux confins des genres et des mondes, ou bien trouvent le moyen de sacrifier un tiers innocent, d'autres n'en ressortent pas moralement indemnes. Se pose alors la question de la couleur que prendra l'existence post-épiphanique de ces personnages.

Ainsi, une fois que le nerf optique de Marda n'est plus pincé par des lentilles mal positionnées – lentilles dont la couleur bleue était censée lui montrer le monde extérieur sous un jour apaisant –, le texte ne garantit guère que l'infidélité conjugale et la rapacité supposées de son mari n'aient été que des illusions. Bien au contraire, ce que Marda voit quand elle se regarde dans la glace, au matin de son dernier jour d'hospitalisation, ce sont des yeux de biche

¹⁵ La chute de pierres qui manque, par deux fois, de frapper Stephen rappelle la lapidation de saint Étienne (« Étienne » se dit « Stephen », en anglais).

¹⁶ Pour ces diverses allusions christiques ou mythologiques dans « The Chamois », voir « Zus » (p. 257), « Jesus, the goatherd and his saviour » (« Jésus, le chevrier et son sauveur », p. 267) et les lignes relatives au poids porté par le guide (p. 258).

¹⁷ Voir Forster, *op. cit.*, p. 422. En outre, il est intéressant de constater que le personnage de « Boy » dans la nouvelle est une représentation symbolique du propre fils de du Maurier, alors surnommé « Boo ».

¹⁸ Voir la note lapidaire qui sert de préface et de programme à *The Breaking Point* (*op. cit.*, p. v).

et une tête « déjà courbée » dans l'attente résignée du « sacrifice »¹⁹. De même, la construction cyclique de « Ganymede », qui débute et se termine non pas à Venise mais, ironiquement, à « Little Venice », quartier plus prosaïque de Londres à proximité de la gare de Paddington, montre bien la spirale descendante dans laquelle un personnage peut s'enliser, à la suite de la révélation qui l'a emporté.

C'est que, formatrice et libératrice, cette épiphanie fait paradoxalement remonter à la surface des idées, peurs, pulsions ou identités que tout le travail de l'inconscient consiste à réprimer, que la civilisation s'enorgueillit d'avoir éradiquées ou que la société réproue dans son ensemble. En d'autres termes, surgit alors tout ce que du Maurier elle-même, dans la pensée dualiste qui est la sienne, qualifie de « mal », par exemple lorsqu'elle affirme, en faisant référence à une autre de ses nouvelles animalières : « Le mal qui est en nous remonte à la surface. À moins de le reconnaître à temps, de l'accepter et de le comprendre, nous sommes tous détruits, de la même manière que, dans « Les Oiseaux », les personnages l'ont été. »²⁰ Il y a alors quelque chose de grotesque dans ces métamorphoses et remontées de pulsions – quand une impression sale et dégradante ne surnage pas. Et même le réseau d'analogies christiques et mythologiques que déploient « The Chamois » et « Ganymede », comme nous l'avons vu, n'efface pas, mais souligne au contraire, l'inquiétante lubricité qui émaille le récit.

Des textes comme « The Old Man » et « The Lordly Ones » jouent en outre avec l'effroi du lecteur en lui donnant à penser qu'il a sous les yeux une sombre histoire d'infanticide *humain* délibéré (l'assassinat de Boy) ou de maltraitance infantile (la fessée infligée à Ben par ses parents, puis l'étrange indifférence à son égard des « inconnus » qu'il a suivis). Dans les deux cas, la vérité générique n'est rétablie que dans l'ultime paragraphe : il ne s'agit pas d'humains mais d'animaux. Ce faisant, comme par mimétisme de la forme par rapport au fond, du Maurier sème le trouble en situant subitement son texte à la limite de divers genres littéraires : le fantastique, l'étrange et, tout simplement, le réalisme. Comme l'explique Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (Todorov, p. 29)

Plus que dans les trois autres nouvelles, le lecteur s'aperçoit qu'il a été trompé, marionnette d'un auteur qui tient son récit d'une main de fer, en revendique la littérarité et ne daigne lâcher le mot révélateur qu'en fin de course, du bout des doigts. En ce sens, si cette révélation peut procurer un sentiment de relâchement de la tension, elle laisse tout de même l'incompréhension et le doute faire leur travail de sape. Et le lecteur se retrouve plongé dans une incertitude profonde sur le sens du texte, semblable par sa violence au doute ontologique auquel ces personnages sont confrontés.

*
* *

Pour conclure, il est frappant de remarquer que les thèmes développés dans ces cinq nouvelles des années 1950 étaient déjà en gestation dans un roman de l'écrivaine, publié en 1936. Une scène de *Jamaica Inn*²¹ décrit en effet le sentiment d'inquiétante étrangeté qu'éprouve Mary Yellan, qui s'introduit chez un pasteur, à la vue d'une série de peintures,

¹⁹ Voir « The Blue Lenses », *op. cit.*, p. 82.

²⁰ Extrait d'une lettre citée en annexe par Forster, *op. cit.*, p. 424.

²¹ Voir *Jamaica Inn*, Londres, Virago, 2005, p. 260-262.

puis d'un dessin au crayon que le propriétaire des lieux a dissimulé dans un tiroir. La lumière verte, répandue sur toutes les toiles, lui paraît instinctivement malsaine ; puis elle juge blasphématoire la caricature d'une scène de prêche où l'on voit une assemblée de moutons, dociles et niais, écoutant la parole sardonique d'un pasteur à tête de loup.

L'intérêt est ici de voir que la réaction immédiate de la jeune fille consiste à rejeter cette caricature, qui fait tomber l'humain de son piédestal, alors qu'elle pourrait lui fournir la clé des exactions choquantes du roman, dont l'auberge de la Jamaïque est le centre. Comme le dit le narrateur, soulignant l'erreur que commet Mary en pensant que tout ceci ne la concerne pas : « Elle était tombée par inadvertance sur un secret, et elle préférait que ce secret demeurât caché. C'était là quelque chose qui ne la concernait pas du tout, mais qui devait rester entre le dessinateur et son dieu. »²²

Contrairement à ce bref épisode de *Jamaica Inn*, les personnages des cinq nouvelles étudiées ici ne peuvent se dérober à l'apprentissage douloureux de la complexité du moi et du monde, que du Maurier présente sous la forme simplifiée d'une dualité forte, non sans rapport avec celle de la nouvelle de Stevenson, « Dr. Jekyll and Mr. Hyde ». Ils n'ont d'autre choix non plus que d'accepter un compromis fondamental qui, seul, permet la cohésion des facettes d'une même identité et une relation mutuellement satisfaisante entre *je* et autrui.

* *
*



.../...

²² *Ibid.*, p. 262.

Œuvres citées

- DU MAURIER Daphne, *Jamaica Inn* [1936], Londres, Virago, 2005.
—, *The Birds* [*The Apple Tree*, 1952], Londres, Arrow Books, 1967. [pour la nouvelle « The Old Man » (« Le vieux »)]
—, *The Breaking Point* [1959], Londres, Virago, 2009. [pour les nouvelles « The Blue Lenses » (« Les verres bleus »), « Ganymede » (« Ganymède »), « The Chamois » (« Le chamois ») et « The Lordly Ones » (« Les seigneurs »)]
—, *L'ombre des secrets : Le Bouc émissaire, La Maison sur le rivage, Le Vol du faucon, « Les Oiseaux » et autres nouvelles*, avant-propos de Jacques Baudou, Paris, Presses de la Cité, collection « Omnibus », 2010.
- FORSTER Margaret, *Daphne du Maurier*, Londres, Arrow Books, 1993.
- MALET Oriel, *Letters from Menabilly: Portrait of a Friendship*, Londres, Orion, 1994.
- SIMONDON Gilbert, *Deux leçons sur l'homme et l'animal*, Paris, Ellipses, 2004.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, collection Points Essais, 1976.

* *
*