« Looking with seeing eyes » : la construction du lien humain dans « For Love of the Hills » (1905) et « His Smile » (1921), deux nouvelles de Susan Glaspell

Marie-Pierre Maechling

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/esa/659>

DOI: 10.4000/esa.659

ISSN: 2650-2623

Publisher

Société de stylistique anglaise

Printed version

Date of publication: 31 December 2017

Number of pages: 131-150

ISBN: 978-2-36442-079-3

ISSN: 2116-1747

Electronic reference

Marie-Pierre Maechling, « « Looking with seeing eyes » : la construction du lien humain dans « For Love of the Hills » (1905) et « His Smile » (1921), deux nouvelles de Susan Glaspell », *Études de stylistique anglaise* [Online], 11 | 2017, Online since 19 February 2019, connection on 01 May 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/esa/659> ; DOI : 10.4000/esa.659

**« Looking with seeing eyes » :
la construction du lien humain¹ dans
« For Love of the Hills » (1905) et
« His Smile » (1921),
deux nouvelles de Susan Glaspell.**

Marie-Pierre MAECHLING
Université de Strasbourg
Linguistique, Langues, Parole (EA 1339)
Groupe Fonctionnements Discursifs et Traduction

Introduction

Dans l'introduction de leur ouvrage *Her America*, Bryan et Carpentier (2010, 15) disent au sujet des personnages de Susan Glaspell: « all her protagonists learn that people are deeply interconnected in ways that can't be controlled and that are ultimately saving ».

Ce sujet, typique des préoccupations sociales de Susan Glaspell, auteur américain du début du XX^e siècle qui confère une importance particulière à l'individu, est illustré par deux nouvelles à l'étude dans cet article.

Ces nouvelles n'ont pas fait l'objet d'études extensives – ni littéraires et encore moins stylistiques – et pourraient même paraître assez banales tant par leur thème que par leur style, en particulier la première : « For Love of the Hills ». Publiée en 1905, soit au début de la carrière de Glaspell en tant qu'écrivain, elle joue sur le sentimentalisme et déploie moins de travail stylistique que la deuxième, « His Smile », publiée 16 ans plus tard en 1921, dont les implications sont plus profondes. Pourtant, les

¹ Nous proposons ce terme pour la traduction de « human connectedness » notamment employé dans Ben Zvi 2005.

étudier ensemble est intéressant car elles illustrent toutes deux cette thématique du « lien humain » à travers la forme de la nouvelle tout en recourant à deux compositions à première vue très différentes mais qui ont pourtant d'indéniables points communs, comme des passages obligés dans le traitement de la construction du lien humain. L'un d'eux est l'emploi de la métaphore de la vision², qui, s'il n'apparaît pas dans le titre, est central dans l'histoire racontée : dans « For Love of the Hills », une vieille dame est obsédée par l'idée de revoir ses chères montagnes avant que la cécité ne la gagne, et dans « His Smile », une jeune veuve court les cinémas pour revoir, encore et toujours, et peut-être pour la dernière fois, le sourire de son défunt mari qui apparaît par hasard sur une séquence d'un film qui va bientôt cesser d'être diffusé, image qu'elle veut substituer à celle de sa mort. Dans les deux nouvelles, le dernier regard est littéralement évoqué : « when I look my last look » (« For Love of the Hills », 93) ; « she'd better look her last look » (« His Smile », 148). Entre aveuglement et vision, l'importance du lien humain, des relations interpersonnelles, se construit thématiquement et linguistiquement.

Nous commencerons par étudier la construction des personnages des deux nouvelles, qui présente un schéma commun tout en reposant sur des outils parfois différents ; puis nous étudierons l'emploi des verbes SEE et KNOW, véritables charnières de la construction du lien humain, et nous porterons enfin un regard stylistique sur les dernières lignes des deux nouvelles qui semblent tendre vers la morale et la généralisation.

La construction des personnages

Dans « For Love of the Hills », il y a deux personnages majeurs : d'abord, une jeune femme dont on ne connaît pas le nom, originaire de Denver et depuis 3 mois à Chicago où elle pensait trouver du travail (« she

² En anglais comme en français, les termes vue/vision et sight/vision se rapportent tous deux au phénomène physique du « voir avec les yeux » ; la différence, dans le langage médical plus que dans le langage courant, est que la vision désigne le mécanisme physiologique à l'origine de la représentation de l'image par le cerveau et déclenché par la perception via les organes de la vue, le sens (voir *Larousse Médical* 2006, 967; 1075). Néanmoins, ces termes liés à la perception visuelle restent très proches dans le langage courant et sont même systématiquement donnés comme synonymes (la faculté de voir). Pour autant, le terme « vision » diffère de celui de « vue » dans sa polysémie en désignant également l'image mentale et la projection future, sens qui seront importants dans notre analyse.

had supposed that Chicago, of all places, would appreciate what she wanted to do » (88)). C'est elle qui va faire montre de ce lien humain quand elle va oublier son triste sort pour tenter d'accéder au désir le plus cher du deuxième personnage, une vieille dame veuve en train de perdre la vue et atteinte du même « mal du pays » que la jeune femme, et du même manque de moyens qui l'empêche de retourner dans le Colorado auprès de ses chères montagnes. Tous les autres personnages, très mineurs, que l'on rencontre, adhèrent à la cause des deux personnages principaux.

Dans « His Smile », il n'y a qu'un personnage féminin nommé Laura. Elle est habitée par la présence de son défunt mari, Howie, et se retire du monde pour ne chérir que son image éphémère. Tous les autres personnages mineurs sont présentés, selon son point de vue, comme antagonistes.

Éléments communs de construction

Si, par la brève présentation des personnages, nous comprenons d'emblée que les deux nouvelles présentent deux mouvements opposés pour atteindre le même objectif, elles utilisent tout de même des outils communs : tout d'abord, elles présentent une narration hétérodiégétique associée à une perspective actorielle, puis elles fonctionnent sur une même composition en trois temps, à savoir illusions, désillusion, prise de conscience, trois phases bâties sur des outils linguistiques similaires.

Le premier élément commun est la perspective adoptée par les deux nouvelles ; dans ces deux récits hétérodiégétiques, le centre focal est placé dans le personnage principal, à savoir la jeune fille dans « For Love of the Hills » et Laura dans « His Smile ». C'est à travers le prisme de ces personnages que sont perçus et envisagés les événements romanesques. C'est ce que Lintvelt (1981) nomme « type narratif actériel »³. Associée à la narration hétérodiégétique, cette perspective accentue un peu plus le sentiment du lecteur de partager le temps diégétique du personnage car elle le prend également pour centre spatio-temporel⁴. Elle favorise autant

³ « Dans le type narratif actériel, c'est un des acteurs qui sert de centre d'orientation aux plans perceptif-psychique, temporel, spatial et verbal » (Lintvelt 1981, 67). Nous préférons emprunter la théorie de Lintvelt plutôt que celle de Genette car elle nous semble clairement dissocier les concepts de centre focal et profondeur de perspective/quantité d'information.

⁴ Nous retrouvons dans l'univers diégétique les déictiques spatio-temporels normalement rattachés au présent de la narration : par exemple, dans « Now here he was again » (« His

l'introspection du personnage centre focal que la reproduction de l'idiolecte des autres personnages acteurs sous forme de discours rapporté. Technique typiquement moderniste, ce choix de perspective montre la volonté de Glaspell de donner de l'importance au ressenti, à l'individu, et ici en particulier aux femmes en proie à une détresse certaine. Les deux nouvelles font entendre la voix de ces femmes : dans « His Smile », la narration emprunte tout du long le point de vue de Laura ; elle rend parfois explicite ce point de vue en utilisant le discours transposé⁵ (majoritairement pour traduire son discours intérieur) qui restitue l'origine des pensées grâce au style indirect (« She told herself this was a thing she couldn't do. She told herself this must stop » (143)), ou la garde implicite avec le style indirect libre (« She *hated* people » (144)). L'on voit dans l'emploi de THIS démonstratif au détriment de THAT que Laura est le centre spatio-temporel de la perception, malgré la transposition au prétérit.

Dans « For Love of the Hills », si l'on accède également aux pensées du centre focal via le discours transposé (« But what could she do ? » (94)), c'est plus l'emploi du discours direct qui est remarquable, à cause de la présence de deux personnages dont le long dialogue est reproduit des pages 89 à 93. La perspective actorielle favorise la scène⁶ et permet ainsi d'avoir accès à la voix de la jeune femme mais aussi à la voix d'autrui.

Le texte exprime donc clairement le point de vue subjectif des personnages centres de la perspective, et ce point de vue est incarné, notamment, par l'emploi du verbe SEEM dès les premières phrases des deux nouvelles : au début de « For Love of the Hills », on peut lire : « Seen through her own eyes of longing, it seemed that almost all the people whom she could see standing before the files of the daily papers were homesick » (87). Dans « His Smile », c'est « it seemed she must buy popcorn » (140) qui aiguille vers le ressenti du personnage. L'utilisation du verbe SEEM incarne l'importance donnée aux sentiments de ces personnages féminins ; proche de la modalité épistémique, il fait du personnage un expérient qui accueille non des perceptions mais des impressions ne reposant pas sur l'observation objective de détails mais sur

Smile », 146), les déictiques NOW et HERE correspondent clairement à la position présente du personnage alors que le temps grammatical de la narration est le prétérit simple, temps du récit rappelant la rupture avec la voix narrative.

⁵ Nous reprenons la terminologie de Genette (2007). C'est l'état du discours « intermédiaire » (173) entre le discours narrativisé, le plus distant, et le discours rapporté, le plus immédiat.

⁶ Genette (2007, 90) définit ainsi la scène : « La scène, le plus souvent « dialoguée », [...] réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire ».

l'intuition d'éléments non tangibles. Ceci permet d'illustrer la subjectivité des personnages en représentant leur vision biaisée du monde environnant. Ainsi dans « For Love of the Hills », il y a 16 occurrences de SEEM, dont 5 sont attribuées au personnage centre de perspective et 8 à la vieille dame. Dans « His Smile », ce sont 10 occurrences toutes liées aux impressions de Laura : « once more it all seemed slipping from her » (142) ; « it seemed they were all, somehow, against her » (144) ; « he seemed to think there was something wrong with her » (146). Cette emphase sur les impressions de Laura, cette volonté de décrire le monde selon son prisme, est également soutenue par 19 occurrences de la locution AS IF. Ces outils rappellent constamment le type de perspective choisi par l'auteur.

Le deuxième élément commun aux deux nouvelles est l'évolution des personnages vers le dénouement « heureux », la prise de conscience que le salut provient du lien humain et du sens de la communauté. Cette prise de conscience s'articule en priorité sur l'inscription linguistique de l'avant-pendant-après avec l'utilisation du *past perfect* pour l'avant et du prétérit pour le présent diégétique des personnages, comme il est de mise en narration hétérodiégétique actorielle. Le passage suivant du début de « For Love of the Hills » est caractéristique de cette opposition :

[...] it was very little she **had asked**⁷ of Chicago. She **had asked** only a chance to do the work for which she was trained, in order that she might go to the art classes at night. She **had read** in the papers of that mighty young city of the middle West—the heart of the continent—of its brawn and its brain and its grit. She **had supposed** that Chicago, of all places, would appreciate what she wanted to do. The day she drew⁸ her hard-earned one hundred dollars from the bank in Denver—how the sun **had shone** that day in Denver, how clear the sky **had been**, and how bracing the air!—she **had quite taken** it for granted that her future was assured. **And now**, after tasting for three weeks the cruelty of indifference, she **looked** back to those **visions** with a hard little smile. (88)

L'utilisation des *past perfect* correspond à l'âge d'or, à l'espoir, la foi : les images du soleil et du ciel, soutenues par l'anaphore de l'intensifieur « HOW » (« **how** the sun had shone that day in Denver, **how**

⁷ Je souligne. Dès lors, tous les soulignements en gras seront de mon fait.

⁸ Echappe à la logique opposition *past perfect* vs prétérit à valeur de présent du personnage l'emploi de ce prétérit simple sur « drew » qui est évidemment concomitant avec les autres procès au *past perfect* ; cet emploi d'un temps simple et factuel marque un point dans le passé, une étape, un effet loupe sur l'événement et contraste avec l'effet résultatif véhiculé par l'aspect perfectif sur « shine » et « be ».

clear the sky had been, and **how** bracing the air ! »), et la polysyndète, la répétition du possessif et le jeu des sonorités sur « of **its** brawn **and its** brain **and its** grit » achèvent ce tableau de Chicago en Eldorado. La rupture scellée par le déictique NOW qui marque le retour au prétérit simple, présent du personnage centre focal, montre la réalité et la perte des illusions. La syntaxe de cette phrase est remarquable : deux compléments de temps thématiques (« and now, after tasting for three weeks the cruelty of indifference ») encadrent le rhème (« she looked back to those visions with a hard little smile ») et propulsent en position rhématique le lexème « visions » qui est ici un mot-clé : l'avenir qu'elle avait imaginé n'est que chimères, et ses « visions » lui révèlent en réalité son aveuglement, son manque de perception. Le deuxième complément de temps « after tasting for three weeks the cruelty of indifference » est lui-même disloqué pour retarder le COD si poignant « cruelty of indifference » ; celui-ci devrait apparaître après le verbe « taste » dans sa position canonique, mais il est mis en fin de segment pour lui faire porter la syllabe tonique : le sentiment d'amertume est très fort, et la syntaxe est au service de ce sentiment.

La même technique est employée dans « His Smile » :

For so many years it was Howie who **had seemed** to connect her with the world. (140)

And Howie **had been** so good to them! He was so good to people like the people in this theatre. It was because he was so good and kind to them that he was – that he was not Howie **now**. (144)

Only for an instant Howie's smile **had brought** her into life. It **was** gone **now**. It **had passed**. (146)

Le premier exemple met en scène l'illusion grâce à l'emploi du *past perfect* sur le verbe SEEM. Cette intuition du passé était une chimère à l'origine de l'aveuglement du personnage. Les deux autres exemples articulent âge d'or et désillusion selon le principe de l'avant/après, rupture marquée par le NOW et associée à l'effet bilan de l'aspect perfectif dans le troisième exemple (« It was gone now. It had passed »). Dans l'exemple 2, l'emploi du prétérit simple sur « he was so good », qui supprime celui du *past perfect* par contamination temporelle, par concomitance, permet l'image vive de la bonté de Howie dans les pensées du personnage.

Notons que le déictique NOW réapparaît dans la troisième phase de « prise de conscience de l'autre ». Systématiquement, le personnage va recouvrer une faculté visuelle et percevoir l'image de l'autre qu'il n'avait

pas vue auparavant⁹. Cette troisième phase de révélation, qui met en scène la vision/perception de l'autre, ne peut avoir lieu qu'après la confrontation à la réalité, autrement dit après la deuxième phase que nous avons nommée « désillusion », retour à la réalité déjà linguistiquement inscrit par le déictique NOW lié au temps présent diégétique du personnage et instancié grammaticalement par le prétérit.

L'adverbe NOW intervient très tôt dans « For Love of the Hills », dès la deuxième page: « Submerged as she had been in her own desolation she **had given** no heed to the small figure which came slipping along beside her beyond the bare thought that she was queer-looking. But as her eyes rested upon her **now** there was something about the woman which held her » (88). La première phrase/phase thématise la cause et la situation antérieures au processus de prise de conscience qui, lui, est introduit par le BUT adversatif et scellé par l'adverbe NOW.

Dans « His Smile », la prise de conscience et la révélation se font seulement dans le dernier paragraphe débutant par ces mots « Now she was knowing » (150). C'est là une différence majeure dans la composition des nouvelles puisque dans « For Love of the Hills », la prise de conscience de l'autre est dissociée de la pointe, du renversement vers la fin heureuse comme nous le verrons dans la partie suivante, alors que dans « His Smile » cette prise de conscience coïncide avec la pointe de la nouvelle et le renversement. La place de ce déictique associé à l'ouverture des personnages à autrui diffère donc grandement d'une nouvelle à l'autre en raison, notamment, du choix de caractérisation des deux personnages principaux, que nous allons à présent évoquer.

Autres éléments linguistiques dans la construction des personnages

Outre ces quelques traits communs, les types de personnages choisis dans les deux nouvelles font que l'auteur a eu recours à des traitements stylistiques particuliers et différents. C'est principalement « His Smile » qui va requérir notre attention, mais nous dirons d'abord quelques mots sur « For Love of the Hills » et l'importance qui y est donnée à la voix.

Nous l'avons dit en introduction, cette nouvelle s'articule sur deux personnages ; contrairement à « His Smile », l'autre est présent et remarqué dès le début de la nouvelle, et dès lors une grande part est faite à

⁹ Voir à ce sujet la partie à venir sur SEE.

« LOOKING WITH SEEING EYES » : LA CONSTRUCTION DU LIEN HUMAIN DANS
« FOR LOVE OF THE HILLS » (1905) ET « HIS SMILE » (1921),
DEUX NOUVELLES DE SUSAN GLASPELL.

la voix et donc au discours direct des deux personnages principaux. Leur échange constitue presque la moitié de la nouvelle, et c'est ce qui est remarquable. Ces deux personnages sont similaires : même communauté, même mal du pays, même difficultés financières. Même si leurs propos se rejoignent – leur discours est articulé sur le principe de l'adhésion, comme nous le verrons dans l'étude de la partie suivante sur SEE et KNOW – leur voix et donc leur caractérisation diffèrent par leur niveau de langue : la classe sociale de la vieille dame est illustrée par un certain nombre de traits grammaticaux non standards et de processus d'élision qui dramatisent son personnage et renforcent la sentimentalité (le sentimentalisme?) de la nouvelle: « Why, he says there's many a one living back in the mountains would like to be livin' here. He don't understand – my nephew don't » (91). Ce réalisme social est typique des nouvelles de Glaspell de l'époque et montre sa volonté de donner la parole aux voix qui sont généralement tues. La nouvelle commence d'ailleurs *in medias res* par ces deux voix anonymes au discours direct :

Sure you're done with it?
"Oh, yes," replied the girl, the suggestion of a smile on her face, and in her **voice** the suggestion of a tear. (87)

L'antimétabole, premier élément descriptif de la jeune fille, mentionne déjà sa voix, véhicule de sa détresse.

Dans « His Smile », la construction du personnage de Laura est tout autre, et la syntaxe est au service de cette caractérisation. Ici, pas de similarité ou de symétrie. Tout est construit autour de l'antithèse « avant la mort d'Howie / après la mort d'Howie » et surtout « Laura *versus* le reste du monde ». Opposition et séparation sont les symboles de son aveuglement, de l'absence de lien humain. Le texte retranscrivant ses pensées et états d'âme pour la plus grande partie, c'est la syntaxe qui porte en elle les oppositions et les conflits intérieurs subis par la protagoniste, c'est la syntaxe qui montre l'image du « mur » qu'elle utilise avant sa prise de conscience : pour elle, le monde se dresse entre elle et Howie, alors qu'elle comprend à la fin que le monde doit être le trait d'union entre elle et Howie.

Nous relevons quelques phénomènes linguistiques qui contribuent à la construction de son personnage et en premier lieu, la présence de phrases longues, tortueuses et/ou obsessionnelles :

If she **did not reach** him tonight, she **would never reach** him. She had a feeling that she **could reach** him, if only something in her—if only something in her—
She could not finish that; it brought her to a place into which she **could not reach**, but as never before she had a feeling that **he could be reached**. (149)

À la répétition du verbe « reach » s'associent la modalité, de la capacité à la projection, et la polarité négative-positive qui résument l'obsession de la jeune femme. Sur ces phrases obsessionnelles se greffe l'emploi obsessionnel de ALL et la totalité :

And **all** of it was a world she was as out of as if it were passing before her in a picture. **All** of it except that **one** thing that was **all** she had left! (140)
It was **all** as it was in the pictures—people crowded together, and **all** of it something that seemed life and really wasn't. Even *that*, the **one** thing, the **one** moment—really wasn't life. But it was **all** she had! If she let herself think of how little that was **all**—it was an **emptiness** she was afraid of. (142)

32 occurrences de ALL et 3 de « the whole » témoignent du drame de ce personnage qui, à la fois, rejette tout ce qui n'est pas elle et Howie (« all », « the world »), et se raccroche à ce qui est un « tout » pour elle, son mari et l'image de son sourire, rappelé par les occurrences multiples de « all she had/all that was left », relié à l'unicité (« one thing », « one moment ») et comparé à du rien (« emptiness » dans l'exemple cité et « nothingness » plus tard dans la nouvelle). C'est là l'illustration de ce dont elle a peur (« she was afraid of »), de la crise existentielle que traverse le personnage et que l'on retrouve de manière récurrente dans la nouvelle¹⁰.

Cette opposition n'est que l'une des oppositions du texte, où polarités négative et positive s'associent régulièrement aux mêmes éléments : c'est par exemple ainsi que Laura caractérise son mari à plusieurs reprises par opposition aux autres : « [...] that man **wouldn't** at all understand. How well Howie **would** understand it! » (140) / « He **couldn't pass** those things by as others **passed** them by » (144) / « **No one** else had cared, but **he** would care » (145).

Cette séparation est également marquée par l'usage fréquent d'italiques d'insistance marquant à la fois la difficulté ressentie par Laura à se faire comprendre du reste du monde (« Why couldn't they see it ? » (142)) ou à le comprendre (« *They* didn't care » (150)), et son insistance

¹⁰ Je remercie chaleureusement Martha Carpentier pour les échanges passionnants et éclairants que nous avons eus au sujet des nouvelles de Susan Glaspell.

sur des éléments importants de son discours. Dans l'exemple suivant:
« She had to see *him* – that she might shut out *that* – the picture of Howie – *blown into pieces*. She *hated* people » (143-144), les italiques sont autant utilisés pour matérialiser son horreur sur l'image de son mari mort dans l'explosion ou pour renforcer sa haine pour autrui, que pour mettre en antithèse HIM et THAT, pronoms respectivement symboles de son mari vivant et mort. Dans cet exemple, le pronom démonstratif THAT représente l'innommable, le rejet d'un élément pourtant précis par un pronom « vague »¹¹. C'est là le dernier grand trait de la caractérisation de Laura ; celle qui est décrite comme « not outgoing » (147), « trying to get brave enough to speak » (140) peine à nommer les choses et à exprimer à haute voix les sentiments qui l'habitent. Tout comme THAT, le tiret, outil de l'aposiopèse et caractéristique du traitement de la parole des femmes chez Glaspell, revient sans cesse. Les silences qui s'introduisent dans le discours, les reformulations incessantes illustrent la difficulté de communication dans le discours direct (« I– I want to see – what happened », « it means!—It— » (141)) ou bien l'indicible, l'innommable dans le discours intérieur (« it was because he was so good and kind to them that he was – that he was not Howie now » (144) / « If only something in her – if only something in her – » (149)).

SEE, KNOW, et le lien humain : de l'aveuglement à la vision

Nous le disions en introduction : les deux nouvelles ont pour point commun un personnage proche de l'aveuglement, au sens plus ou moins figuré, qui veulent toutes deux poser leur dernier regard sur une image qu'elles chérissent. Cette obsession pour « la vue de » est matérialisée par l'emploi récurrent¹² de ce champ lexical, en particulier les lexèmes LOOK, SEE et EYES :

¹¹ Nous empruntons l'adjectif « vague » ainsi que ses guillemets à Larreya et Rivière (2005, 203). Le pronom démonstratif ne peut reprendre un objet individuel, comme le ferait un pronom personnel, d'où son appellation de pronom « vague ».

¹² Dans « For Love of the Hills » qui comporte 3783 mots, la fréquence moyenne est de 1/50, avec plusieurs paragraphes affichant une fréquence de 1/14. Dans « His Smile », qui comporte 4866 mots, la fréquence moyenne est moins importante avec 1/77. Pour autant, ce champ lexical atteint dans certains paragraphes la fréquence de 1/15, ce qui le rend particulièrement saillant.

¹³ Toutes deux sont torturées par l'idée de ne plus voir, par la perte de l'image, ce que l'on retrouve dans « For Love of the Hills » par l'entremise, cette fois, du nom « sight » associé au verbe « slip away » (« The doctor says my sight 'Il just kind of slip away » / « I can't bear it to have my sight slip away here in Chicago » (93)), et dans « His Smile » où les trois

	LOOK (action ou état)	SEE	EYES
« For Love of the Hills »	29	35	12
« His Smile »	17	39	4

Des phrases emblématiques des deux nouvelles les utilisent simultanément et rendent ce champ lexical encore plus remarquable: « It is breaking because she may never again **look** with **seeing eyes** upon those great hills » (« For Love of the Hills», 95); « She put her hand to **eyes** and pressed tight. Not to **see**. That was why she had to keep coming for this **look** at Howie » (« His Smile », 143). Ces phrases permettent au lecteur, s'il n'en avait pas pris conscience, de noter la saillance de ce vocabulaire dans l'intégralité des deux œuvres.

Étude du verbe SEE

C'est le verbe SEE qui va particulièrement nous intéresser car paradoxalement, alors qu'il suggère la faculté de voir, il est en réalité majoritairement associé à l'aveuglement physique de la vieille dame et métaphorique de Laura¹³.

C'est évident dans « His Smile » où l'obsession de Laura de revoir l'image de son mari (13 occurrences de l'association « SEE HIM » / « SEE HOWIE »), de le rencontrer à nouveau, la coupe du monde et brise ce lien humain au lieu de le créer. Le verbe SEE est d'ailleurs accompagné d'italiques à trois reprises, comme dans l'exemple suivant :

"I don't want my money back!" cried Laura. "I—want to see what you left out!"
 "Well, I'll tell you what I'll do," proposed the young man, taking his cue from the older one. "I'll tell you just exactly what happened in the part that was left out."

seules occurrences de « sight » sont associées à « pass from » (« she couldn't see him as he passed from sight » (143) / « Just before he passes from sight » / « Then he passes from sight » (146)).

« LOOKING WITH SEEING EYES » : LA CONSTRUCTION DU LIEN HUMAIN DANS
« FOR LOVE OF THE HILLS » (1905) ET « HIS SMILE » (1921),
DEUX NOUVELLES DE SUSAN GLASPELL.

"I know exactly what happened," cut in Laura. "I—I want to *see*—what happened." (141)

Cette obsession de voir son mari vivant est expliquée plus tard par une citation reprenant SEE en italiques :

She put her hand to her eyes and pressed tight. Not to *see*. That was why she had to keep coming for this look at Howie. She had to see *him*—that she might shut out *that*—the picture of Howie—*blown into pieces*. (143-144)

Son malheur et son salut viennent tout autant, selon elle, de la vision d'une image, l'une devant chasser l'autre. Et cette impression n'est bien sûr qu'illusion, comme le fait comprendre Susan Glaspell. Le lien humain ne peut pas se recréer à travers une image éphémère, mourante.

Dans « For Love of the Hills », le verbe SEE est majoritairement – et logiquement – associé à la dame sur le point de devenir aveugle (13 occurrences) ; elle aussi est obsédée par l'image des montagnes qu'elle a peur de ne plus voir, obsession matérialisée par la répétition de SEE + modal de la capacité:

If I **could see** the sun go down behind them just one night! If I **could see** the black shadows come slippin' over 'em just once! And then, if just one morning – just once! – I **could** get up and **see** the sunlight come a streamin' – oh, you know how it looks! You know what 'tis I want to **see**!" (90)

Même si, dans la nouvelle, l'attention est plutôt portée sur le personnage de la jeune femme et son action pour exaucer le souhait de la vieille dame, l'on peut se demander si la répétition de ce champ lexical n'est là que pour dramatiser la situation. Peut-être devons-nous également voir dans ces répétitions, soutenues comme ici par la capacité (COULD) et la volonté (« want »), la notion d'aveuglement au sens figuré, le même aveuglement que celui de Laura qui suggère un enfermement ou la difficulté de s'ouvrir à autrui – l'adossement du bonheur à une image, une illusion au détriment d'un lien humain que la main tendue de la jeune femme va combler.

Si la répétition de SEE peut suggérer, *in fine*, l'illusion que, plus tôt, nous avons reliée au mot « vision », elle est également au service de l'adhésion et de la prise de conscience, donc de la matérialisation du lien humain. Dans le discours de la vieille dame, l'expression phatique « you see » est régulièrement employée pour créer une connivence, pour

rechercher la compréhension. C'est ici la vision mentale qui est signifiée. C'est à nouveau SEE que l'on retrouve dans la prise de conscience et l'ouverture à autrui. Au moment où la jeune femme trouve la solution pour réaliser le souhait de la vieille dame, c'est le verbe SEE, au sens premier de perception, qui est convoqué :

It was at that moment that she saw a man standing before the Denver paper, and noticed that another man was waiting to take his place. [...] The idea came upon her with such suddenness, so full born, that it made her gasp. (94)

C'est cette perception, comme si les yeux voyaient enfin « vraiment », qui provoque la prise de conscience¹³. Le moment de la perception est mis en position de focus grâce à la clivée : c'est en quelque sorte la pointe de la nouvelle, le renversement vers la fin heureuse, le moment où la vision est effective (« the idea came upon her »). Le personnage devient clairvoyant.

Dans « His Smile », le même verbe SEE est convoqué au moment de la prise de conscience, de la compréhension de l'erreur, de la fin de l'aveuglement ; la perception des choses, la vision, n'est ici plus « physique » mais mentale :

Now she was knowing. She had wanted to push people aside and reach into the shadows for Howie. She **began to see** that it was not so she would reach him. (150)

Les deux nouvelles affichent donc une thématique et une stratégie linguistique similaires dans le choix de ce verbe de perception au sens propre ou figuré qui, par son besoin d'un expérient qui accueille les perceptions, permet de centrer toute l'attention sur le ressenti de ces personnages féminins en détresse comme le faisait le verbe SEEM dont nous parlions en première partie. Dès lors que ces femmes sont prêtes à accueillir la perception, l'image de l'autre, elles deviennent clairvoyantes, passant ainsi de l'aveuglement à la vision.

¹³ Si la prise de conscience, la perception de l'autre, était apparue très tôt dans « For love of the Hills » comme mentionné plus haut (« But as **her eyes rested upon her now** there was something about the woman which held her" 88), elle ne constitue pas la pointe de la nouvelle, que l'on trouve ici à la page 94.

Étude du verbe KNOW

Cet emploi marqué de SEE va de pair avec l'emploi marqué d'un autre verbe, KNOW. Il y a 22 occurrences dans « For Love of the Hills » et 34 dans « His Smile », dont les sens oscillent entre savoir et compréhension.

Dans « For Love of the Hills », il revêt deux emplois antithétiques remarquables : tout d'abord, employé lui aussi comme phatique à la deuxième personne (« you know »), il montre dans le discours direct de la dame l'adhésion ou la recherche d'adhésion auprès de la jeune femme ; il est très proche de l'emploi de SEE phatique précédemment mentionné. La jeune femme elle-même affirme le lien humain qu'elle construit, le partage de la même communauté, par la réponse récurrente « I know/ I know what you mean/ I know all about it ». Elle réutilise d'ailleurs le verbe KNOW lorsqu'elle rédige l'écriteau destiné à récolter de l'argent : « To all who know and love the mountains » (94-95). Le deuxième emploi, remarquable par sa rareté puisque la nouvelle est bâtie sur l'empathie et non l'antagonisme, associe cette fois la polarité négative au verbe KNOW et catégorise les gens qui, justement, ne comprennent pas, sont hors de la communauté : « he doesn't know what I mean » (91).

Dans « His Smile », en revanche, KNOW est souvent relié à la séparation de Laura et du reste du monde, en jouant sur la polarité positive/négative :

It was a world she **didn't know** the ways of. (142)

Now here he was again—to trouble her, to talk to her about being brave and sane—when **he didn't know**. (146)

They didn't know—they didn't know how it had been with her and Howie. (147)

And so when the little girl beside her twisted in her seat and she **knew that** the child was looking up at her she **tried not to know** this little girl was there—**tried not to know that** any of those people were there.
But there was one thing she **kept knowing**—try her best **not to know it**. (149)

Le dernier exemple, qui reprend KNOW de manière frénétique, montre à la fois la poursuite de l'aveuglement avec « not to know », une sorte de lutte pour conserver cet aveuglement, et le début de la prise de

conscience avec « kept knowing ». On glisse progressivement vers le moment de la révélation de la fin de la nouvelle, moment où elle va vaincre son aveuglement et aider l'enfant qui s'endort à côté d'elle et qu'elle tâchait d'ignorer jusque-là. Ce changement se produit au moment où l'image du sourire de Howie se fige sur l'écran suite à un problème de diffusion :

She could not have told how it happened. As Howie passed, she turned to the little girl beside her whose head was without support and, not waking her, supported the child's head against her own arm. And after she had done this—it was after she had done it that **she began to know**, as if doing it let down bars.

Now she **was knowing**. She had wanted to push people aside and reach into the shadows for Howie. She began to see that it was not so she would reach him. (150)

Le verbe KNOW est traité ici comme un processus, celui de la prise de conscience, du changement d'état : associé au verbe inchoatif BEGIN, il marque le début d'un changement sans borne à droite, donc durable, tourné vers le futur. Dans la phrase suivante, il est cette fois associé à l'aspect imperfectif, processus en cours dont on n'évoque pas la fin. Cet emploi de KNOW en processus symbolise le salut, la réalisation du lien humain, du trait d'union entre les individus.

Enfin, le dernier emploi saillant de KNOW dans « For Love of the Hills », qui n'a pas été repris dans « His Smile » mais qui y est implicitement présent, se situe également au moment de la pointe, dans le passage où le renversement va s'amorcer :

And then the girl returned to the library. She **did not know** why she did so. In truth she **scarcely knew** she was going there until she found herself sitting before that same secluded table at which she and the woman had sat a little while before. (94)

Cet emploi de KNOW à polarité négative rappelle le commentaire de Bryan et Carpentier (2010, 15) cité en introduction générale, selon lequel « people are deeply interconnected in ways that can't be controlled ». La création de ce lien humain, malgré soi, se fait jour ici, et trouve un écho dans « His Smile » au moment même de l'introduction du renversement final : « She could not have told how it happened » (150). Ce trait crucial de la nouvelle était construit par la répétition TRY + NOT TO KNOW que nous mentionnions un peu plus tôt.

« LOOKING WITH SEEING EYES » : LA CONSTRUCTION DU LIEN HUMAIN DANS
« FOR LOVE OF THE HILLS » (1905) ET « HIS SMILE » (1921),
DEUX NOUVELLES DE SUSAN GLASPELL.

Le triomphe du lien humain – étude des phrases finales des deux nouvelles.

Les fins heureuses des deux nouvelles sont remarquables car elles proposent toutes deux un changement dans la voix narrative qui façonne l'objectif de chaque conclusion.

Dans « For Love of the Hills », nous regarderons simplement les trois dernières lignes puisqu'elles sont clairement isolées de la partie narrative précédente qui représente un bond en avant dans le temps. Ci-dessous, nous reproduisons schématiquement l'ossature atypique de la fin de la nouvelle, qui présente trois parties à la temporalité différente et séparées par des astérisques :

[Fin de la scène principale qui se passe à la bibliothèque et qui représente la majeure partie de la nouvelle (87-95)]

* * * * *

[Section suivante se passant plusieurs jours après dans une salle de rédaction de Denver, longue de moins d'une page (95-96)]

* * * * *

[Dernière section, 3 lignes, épilogue (96)]

Suite à la pointe et au renversement que nous avons étudiés en fin de partie précédente, la jeune femme sort de la bibliothèque et se mêle – symboliquement – à la foule ; c'est la fin de la « première scène ». Après une séparation matérialisée par des astérisques, l'on passe à un épisode dans la salle de rédaction d'un journal à Denver quelques temps plus tard, qui lui-même se termine par ce qui pourrait être la morale de l'histoire, et qui est clairement le message de l'auteur (qui débuta elle-même comme journaliste) :

[...] **the biggest stories are not written** about wars, or about politics, or even murders. **The biggest stories are written** about the things which draw human beings closer together. And the chance to write them doesn't come every day, or every year, or every lifetime. And I'll tell you, boys, all of you, when it seems sometimes that the milk of human kindness has all turned sour, just think back to the little story you heard this afternoon."
(96)

Suivent alors, après de nouveaux astérisques, ces quelques lignes, qui terminent la nouvelle et résonnent comme un épilogue :

Slowly the sun slipped down behind the mountains; **slowly** the long purple shadows deepened to black; and **with the coming of the night** there settled **over** the everlasting hills, and **over** the soul of **one** who had returned to them, that satisfying calm that men call **peace**. (96)

Le rythme lent imposé par les deux premières propositions indépendantes suggère la paix mise en focus – dernier mot de la nouvelle. L'anaphore de « slowly » associée à la pause des points virgules souligne le lent processus de l'extinction des « feux ». Le rythme binaire montre un équilibre retrouvé, une harmonie. Dans la dernière phrase, la thématization du groupe prépositionnel en WITH prolonge en quelque sorte l'anaphore de la phrase précédente : « coming » se rapporte au même processus. La rhématisation en position finale du sujet « that satisfying calm that men call peace » permet au mot « peace » de conclure la nouvelle, et la juxtaposition des deux compléments circonstanciels de lieu commençant par OVER suggère la réunion tant attendue des deux éléments « hills » et « one ». Le choix du groupe nominal « the soul of one who had returned to them » anonyme un peu plus le sujet : l'on comprend à la fois que c'est l'histoire d'une individualité parmi tant d'autres et qu'elle compte, mais c'est également le moyen d'en faire un cas générique. Dans tous les cas, on remarque que la voix narrative a totalement changé puisque le centre focal n'est plus la jeune fille, personnage principal. On est passé à une perspective omnisciente pour conclure la nouvelle sur un énoncé générique.

Dans « His Smile », la fin est structurée de manière beaucoup plus classique. Une fois que la pointe a eu lieu et que le renversement s'opère, un long paragraphe retrace le changement et la prise de conscience de Laura. Étudions-en les dernières phrases:

She moved so that the little girl who rested against her could rest the better. And as she did this—it was as if Howie had smiled. The one thing the picture had never given her—the sense that it was hers to keep—**that** stole through her **now** as the things come which **we** know **we** can never lose. For the first moment since **she lost him, she had him**. And **all** the people in that theater, and **all** the people in the world—**here was the truth!** It cleared and righted as Howie's smile had righted the picture. In so far as **she could come close to others she would come closer to him**. (151)

Tout d'abord, ce paragraphe comporte beaucoup d'échos thématiques et stylistiques au reste de la nouvelle, échos modifiés par la

prise de conscience de Laura. On retrouve par exemple l'emploi de THAT, pronom démonstratif vague, associé au NOW de prise de conscience mentionné en première partie : « THAT stole through her now ». Cet élément indéfinissable, qu'elle tente toujours de nommer, va être défini par la fin du texte, soutenu à nouveau par un rythme binaire d'équilibre retrouvé qui conclut la nouvelle : « close to others, closer to him ». Le lien humain est scellé par la juxtaposition du groupe verbal répétitif « could come/would come », et la nécessité de construction de ce lien est matérialisée tant par la structure logique condition/cause-conséquence que par l'évolution des modaux : de CAN, qui suggère l'effort, à WILL la réalisation. Cette dernière phrase est la phrase-clé de la nouvelle car elle montre une certaine fatalité, une inéluctabilité presque inquiétante. Elle conclut la nouvelle par une sorte de règle dont la logique est appuyée par la congruence des modaux CAN et WILL. Mais la présence de la capacité dans la conditionnelle rappelle en creux l'éventualité de l'incapacité de chacun, incapacité qui pourrait le perdre.

Le groupe nominal thématique, qui fait apparaître ALL (« and all people in that theatre, and all the people in the world »), reprend le thème de la totalité, de l'humanité, et est associé au rhème « truth » via une structure de focalisation. Alors que la présence de deux occurrences de WE fait basculer le propos, pour la première fois, dans un échange narrateur intrusif-narrataire, et de fait, tend à la généralisation, la conservation du pronom SHE et donc du personnage dans sa singularité fait que la nouvelle présente une fin plus ouverte, met en question plus que moralise, et relativise le thème de la « fin heureuse » que nous évoquions plus tôt.

Conclusion

Dans ces nouvelles écrites à plus de 15 ans d'écart, dont les thèmes simples et le sentimentalisme peuvent surprendre, l'importance du lien humain est donc amenée par des stratégies contraires : présence de l'autre et symétrie pour « For Love of the Hills », et absence de l'autre et antithèse pour « His Smile ». Malgré les différences indéniables dans le traitement du sujet, la construction a pourtant des passages obligés communs que nous avons relevés. Le genre de la nouvelle, entre fait divers, anecdote et fable, sert particulièrement l'objectif de Susan Glaspell : grâce à la perspective actorielle centrée sur des personnages à la caractérisation simple et

répétitive, l'auteur représente l'être humain – féminin ici – dans toute sa détresse, et son salut qui ne peut venir, selon elle, que de sa perception, yeux grands ouverts, et de sa prise en compte, de l'autre. Si tant est qu'il le puisse.

« LOOKING WITH SEEING EYES » : LA CONSTRUCTION DU LIEN HUMAIN DANS
« FOR LOVE OF THE HILLS » (1905) ET « HIS SMILE » (1921),
DEUX NOUVELLES DE SUSAN GLASPELL.

BIBLIOGRAPHIE

- Dictionnaire LAROUSSE Médical*, 2006, larousse.fr/Archives/medical, consulté le 15 octobre 2017.
- BEN-ZVI, Linda. 2005. *Susan Glaspell. Her life and Times*. New York : Oxford University Press.
- BRYAN, Patricia L. & CARPENTIER, Martha C. 2010. *Her America: "A Jury of her Peers" and Other Stories by Susan Glaspell*. Iowa City : University of Iowa Press.
- GENETTE, Gérard. 2007 [1972, 1983]. *Discours du récit. Essai de méthode*. Paris : Editions du Seuil.
- GLASPELL, Susan. 2014 [1905]. « For Love of the Hills ». In H. WILSON (ed.), *Lifted Masks and "A Jury of her Peers."* Pologne : CreateSpace Independent Publishing Platform, p.87-96.
- GLASPELL, Susan. 2014 [1921]. « His Smile ». In H. WILSON (ed), *Lifted Masks and 'A jury of her peers '*. Pologne : CreateSpace Independent Publishing Platform, p. 140-151.
- LARREYA, Paul & RIVIERE, Claude. 2005. *Grammaire explicative de l'anglais*. 3ème édition. Paris : Pearson Education France.
- LINTVELT, Jaap. 1981. *Essai de typologie narrative : le « point de vue »*. *Théorie et analyse*. Paris : Corti.