



**Journal
of the Short Story in English**
Les Cahiers de la nouvelle

33 | 1999
Varia

"Seraglio" (Graham Swift) : un silence violent

Richard Pedot



Édition électronique

URL : <http://jsse.revues.org/243>
ISSN : 1969-6108

Éditeur

Presses universitaires d'Angers

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 1999
Pagination : 59-78
ISSN : 0294-04442

Référence électronique

Richard Pedot, « "Seraglio" (Graham Swift) : un silence violent », *Journal of the Short Story in English* [En ligne], 33 | Autumn 1999, mis en ligne le 18 juillet 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://jsse.revues.org/243>

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

© All rights reserved

"Seraglio" (Graham Swift) : un silence violent

Richard Pedot

The novels of these two authors will undoubtedly be used for some time to explore and define British postmodernist fiction, especially in terms of their shared thematic and structural interests, and of their creation of a new type of narrator, the "reluctant narrator", who is reliable in strict terms, indeed often quite learned and perceptive, but who has seen, experienced or caused something so traumatic that he must approach the telling of it through indirections, masks and substitutions.¹

- 1 Les deux auteurs que D. L. Higdon rapproche ainsi sont Julian Barnes et Graham Swift. Il ne m'importe pas ici de mesurer le degré de pertinence de cette assimilation sur aucun des deux points suggérés, ni de décider si le type du "narrateur réticent", tel qu'il est défini dans cette citation, est effectivement une nouveauté. Plus suggestif, dans la perspective du présent travail, est le recours à une catégorie aussi floue, peu ou peut-être trop maniable, voisinant la psychologie et la morale², dans le contexte post-moderne revendiqué. Comme symptôme de cette imprécision, on relèvera l'idée implicite d'une narration devenue alors une stratégie, en apparence consciente, de (dis)simulation (par indirection, masquage, substitution) d'un traumatisme caché qui ressemblerait à un objet à enfouir ou à dévoiler.
- 2 Au lieu de cela, si l'on regarde de près le mode de fonctionnement narratif de certains textes où le narrateur ne paraît pas en peine d'avouer ses turpitudes et traumatismes (voir par exemple, pour Swift, *Shuttlecock*), on s'aperçoit qu'une résistance existe toujours qui n'est pas d'ordre psychologique (même sur le mode fictif) mais d'ordre textuel, je veux dire tenant des paradoxes textuels de la confession ou du témoignage, en un mot des

rappports entre vérité et fiction. Donc même lorsque l'on peut parler, dans le cadre de la fiction, d'une réticence ou d'une mauvaise foi propre au narrateur, elle ne saurait être le fin mot de l'histoire. Toutes les ambiguïtés du récit ne lui sont pas strictement imputables.

- 3 Je me propose dans ce qui suit de livrer quelques réflexions sur les rapports du secret au récit (ce qui est et n'est pas synonyme de secret et confession) en partant d'une courte nouvelle de Swift. Elle partage avec son deuxième roman, *Shuttlecock*, quelques caractéristiques essentielles. L'une est que dans les deux cas le narrateur semble s'exprimer assez librement sur ses défauts, et même, paradoxalement, sa mauvaise foi. Une autre est l'entrecroisement de deux secrets, l'un, perçu mais non avoué, servant de facteur déclenchant à l'aveu de l'autre, celui du narrateur. Tout se passe alors, troisième point commun, comme si cette relation, en fait, engendrait un récit enchâssant qui l'interroge sourdement, interrogeant l'acte narratif même. C'est dans cette conjonction que la résistance peut s'appeler textuelle.

Qu'est-ce qui s'est passé ?

- 4 Un couple d'anglais se rend à Istanbul, choisie pour son exotisme, dans l'espoir (est-ce bien le mot ?) de s'offrir une chance de raccommoder leur relation passablement effilochée, mais un incident (non élucidé) entre un garçon d'étage dans leur hôtel et la femme, en l'absence du mari, produira une tentative inaboutie d'explication et un retour précipité vers Londres. Voilà, en abrégé, l'argument de "Seraglio"³. Son inadéquation au regard de l'expérience de lecture, son rôle de simple béquille, devrait apparaître bien vite – en l'occurrence résumer appartient plus au problème qu'à sa solution, puisqu'il s'agit alors de mettre en récit une expérience (celle des personnages, du narrateur ou du lecteur) dont on entend montrer qu'elle échappe à toute lisibilité.
- 5 Au centre apparent de cette nouvelle se trouve donc une péripétie qui pose avec insistance la question "Qu'est-ce qui s'est passé ?" sans jamais fournir de réponse. Malgré les demandes répétées du mari et narrateur, plus ou moins de bonne foi, il est vrai, il ne sera pas possible de connaître la nature exacte des faits, ni même exclu qu'ils puissent être du domaine du fantasme. Il semble qu'ici l'on puisse parler d'une réticence à livrer un secret, dont on est tenté de croire que la révélation changerait le récit du tout au tout. Mais de la sorte on simplifierait les choses à deux endroits. D'une part, on ferait du traumatisme, réel ou fantasmé, d'une agression sur une femme, un fait parfaitement transparent en soi, immédiatement transmissible en un récit par définition cathartique⁴. Que la femme ne veuille "ni dire ce qui s'est passé, ni raconter une histoire" ("my wife doesn't want to tell me either what really happened or a story") (7) suggère plutôt que c'est le hiatus entre langage (récit) et expérience qui la paralyse. En ce sens, le piège de la lecture est que vouloir apprendre le détail de l'agression ou en douter revient à faire sien l'insensibilité du mari, qui paraît estimer que le traumatisme commence là où l'orgueil du mâle est atteint, quand l'agresseur, ne se contentant pas de la toucher, prend possession de sa victime : "Touched you? What do you mean – touched you?... It's important that I know exactly what happened" (7), s'exclame à un moment donné le mari, soudainement plus prompt à réagir.
- 6 Faire de la réticence de la femme la clé du problème d'interprétation (de "pénétration" du secret), d'autre part, omet les liens nombreux et obscurs avec les autres secrets tissés dans la nouvelle et avec l'acte de narration même. Pour s'en tenir au simple point de vue

diégétique, par exemple, comment être sûr que l'incident n'est pas la répétition fantasmée d'un traumatisme préalable (ce que la psychanalyse appelle compulsion de répétition), dans sa relation avec le narrateur, ou en lien avec sa fausse couche ? En ce cas, il devient péremptoire d'accorder à ce secret une position centrale exclusive.

- 7 On avancera plutôt que "Seraglio" illustre les propos de Deleuze et Guattari concernant ce qui, à leurs yeux⁵, définit la nouvelle :

La nouvelle est fondamentalement en rapport avec un *secret* (non pas avec une matière ou un objet du secret qui resterait à découvrir, mais avec une forme du secret qui reste impénétrable).⁶

- 8 Si la forme (et non le contenu) de la nouvelle, pour ces auteurs, est celle du secret, sa modalité prend la forme de la question "Qu'est-ce qui s'est passé ?", question dont je viens de souligner l'importance dans le texte de Swift⁷. Et le fait qu'il n'y ait pas de réponse ou que des réponses partielles ou illusoire timent à ce que le secret n'est pas de pur contenu :

La nouvelle a si peu à voir avec une mémoire du passé, ou avec un acte de réflexion, qu'elle joue au contraire sur un oubli fondamental. Elle évolue dans l'élément de "ce qui s'est passé", parce qu'elle nous met en rapport avec un inconnu ou un imperceptible (et non pas l'inverse : ce n'est pas parce qu'elle parlerait d'un passé dont elle n'aurait plus la possibilité de nous donner connaissance).⁸

- 9 Mon intention est d'explorer la trace de ces rapports "avec un inconnu ou un imperceptible" dans les plis du texte, non pas seulement le repli de la narration par rapport au secret (forme encore élémentaire de réticence) mais surtout le repli du secret (comme forme) sur la narration. Deux phénomènes peuvent aider à la tâche dans la nouvelle de Swift : l'imbrication des temps, et celle des histoires qui la composent.

Replis temporels

- 10 D'un point de vue chronologique, la nouvelle se répartit en trois périodes *a priori* identifiables. Le temps présent, celui du moment de narration, pourrait correspondre au voyage de retour en avion, mais la présence d'un passé simple pour évoquer le survol de Londres (contre le présent pour évoquer le départ d'Istanbul) vient déjà jeter le doute sur cette hypothèse trop simple. Le passé est divisé entre un passé récent, couvrant le séjour en Turquie et ses incidents, et un passé plus éloigné concernant la vie du couple jusqu'au moment de la décision de partir en voyage. Notons que le futur est également suggéré par l'allusion à Londres, mais la circularité des événements le réduit à un passé en puissance, ce qu'il est en fait dans l'usage du prétérit — "London looked inviting from the air" (9).
- 11 Cependant, raconter selon un schéma de déroulement historique est précisément ce que le narrateur ne fait pas. Pratiquement, on constate que le présent se subdivise sans cesse. Le présent de vérité générale se mêle au présent de narration (ou, en termes genettiens, l'itératif au singulatif), comme dans la mention des touristes en admiration devant le palais de Topkapi, qui peuvent aussi bien être n'importe quels touristes, à n'importe quel moment, que ceux qui se trouvent à cet endroit et cet instant avec le couple. Et le présent de narration est la plupart du temps, peut-être même de part en part, le passé re-présenté à la mémoire.
- 12 On se doute déjà que la reproduction du passé récent n'est pas plus unifiée. Précisément, deux temps grammaticaux se partagent la période, avec chacun son domaine particulier : l'incident de l'hôtel pour le prétérit (inscrit dans le discours direct de la femme), un

accident vu dans la rue pour le plus-que-parfait. Division similaire pour le passé ancien, le premier temps se rapportant uniquement à l'histoire du couple, le second à la décision de venir à Istanbul. Ce chassé-croisé, ce double pas de deux, que l'on va retrouver dans les plis des récits imbriqués, ajouté à la division du présent, pourrait bien pointer vers le noeud du problème, la résistance au dévoilement dans la narration avec ses décalages, retards et déferrements typiques, sa *Nachträglichkeit*.

- 13 Le prétérit manifeste un défaussement d'un passé tel un bloc inamovible, inaltérable autant qu'incontournable, un récit stable, une archive achevée, tandis que le plus-que-parfait conserve la trace d'un récit en cours (censé trouver une explication à un événement dans des circonstances antérieures) même s'il se déroule au passé. L'instabilité de cette deuxième forme apparaît mieux lorsque l'on s'aperçoit que c'est la seule à entrer ouvertement en conflit avec le présent — l'histoire du couple, au passé simple, en est, elle, entièrement détachée. Voici un seul exemple d'un choc qui se produit plusieurs fois, ici au tout début du deuxième paragraphe :

It is cold. A cold wind *blows* from the Bosphorous. We *had come* on our trip in late March, expecting sunshine and mild heat, and *found* bright days rent by squalls and hail-storms. (1 ; je souligne)

- 14 L'irruption d'un plus-que-parfait dans ce contexte est assez surprenante. Plusieurs interprétations sont concevables, mais toutes témoignent de l'instabilité de la trame énonciative. On peut choisir de lire le présent comme un passé déguisé, soudain rappelé à son véritable statut par le plus-que-parfait. L'illusion de pouvoir revivre le passé sous la forme du présent vole en éclats sous les coups de la pénible réalité — retour du refoulé, à l'instar des rats morts, chiens noyés et autres cadavres séculaires que l'on s'attend à voir refaire surface dans les ruelles du Bazar (1). Ce serait là une explication des plus rationnelles, corroborée en grande partie par la suite du récit. Mais il est également loisible d'avancer que le passé n'est pas resurgi pour révéler la fausseté du présent mais plutôt pour masquer un présent, certes faux, certes remémoré, mais surtout interrogé par son passé ou l'interrogeant, sous la forme du *present perfect*, le temps des bilans (mise en relation des gains et des pertes dont on verra bientôt l'importance), à quoi le présent nous préparait.
- 15 La tension entre présent et passé (simple) indique que la narration oscille entre la possibilité de, *stricto sensu*, re-présenter le passé, de retrouver le temps où les choses sont encore réparables, les responsabilités toujours à prendre, et celle d'établir à jamais une distance avec des événements malheureux. En d'autres termes, elle est suspendue, tendue, entre réticence et aveu. Il est intéressant de noter que le narrateur conclut son récit non pas sur un désir d'effacer le passé, mais sur une évocation du "moment de l'histoire" que l'"on" aimerait voir durer toujours : "One wants the moment of the story to go on forever, the poise of parting or arriving to be everlasting." (9) Il faut se garder de voir ici une simple allusion à un moment de la diégèse, un désir d'immobiliser l'histoire. Le narrateur parle avant tout de raconter des histoires, pour "acheter le pardon, ou la suspension de l'exécution, ou de la distance" ("buy the reprieve, or the stay of execution, of distance") (*Ibid.*). Il est certain que tel moment n'est isolé et isolable qu'en conscience de son importance (*moment*), et ceci ne s'accomplit qu'en s'en extrayant, qu'en le rendant racontable, dans l'après-coup. "The moment of the story" en conséquence est aussi celui de la narration, celui où l'histoire se raconte, et les incertitudes temporelles évoquées plus haut appartiennent au temps particulier du raconter, si bien décrit par Blanchot.

L'urgence, ou le *suspens*, du coup, n'appartient plus au seul récit et à ses secrets mais aussi à leur énonciation.

- 16 La nouvelle de Swift, pour courte qu'elle soit, ressemble au bazar d'Istanbul : "a labyrinth with a history of fires. People have entered, they say, and not emerged." (1). Une étude de l'imbrication des divers récits nous plongera plus avant dans le labyrinthe.

Récits imbriqués

- 17 La construction des différentes parties de "Seraglio" fait songer à la thèse de Kermode qui voit dans le récit un entremêlement de deux processus, l'un, la présentation d'une histoire, visant clarté et congruence, l'autre, l'interprétation concomitante, tendant vers le secret. "Secrets, in short, are at odds with sequence", écrit-il⁹. L'intérêt de cette manière de poser les choses est la suggestion, non analysée pour elle-même par Kermode, que c'est l'interprétation qui conduit à la fragmentation, alors qu'elle constitue par définition un effort pour apporter un semblant de séquentialité (le récit) à la masse informe des faits. Ce qui signifie aussi que tout récit bouclé — ou tout résumé — est une interprétation illusoirement close. Dès lors, l'instabilité de la narration dans la nouvelle de Swift n'est plus strictement imputable à une réticence du narrateur — puisqu'un processus de *découverte* (exploration et mise à nu) est en partie responsable de l'illisibilité du récit.
- 18 La rupture de séquentialité témoignant à la fois d'un travail d'interprétation et d'un secret à l'oeuvre se manifeste pleinement dans les passages brusques entre les différentes sections. Un des plus flagrants et significatifs est sans doute celui-ci :
- She is about to tell me what happened now. She crushes the handkerchief in her hand. I realise I really have been behaving as if nothing had happened.
When I married my wife I had just landed a highly sought-after job. ... (4)¹⁰
- 19 Comme toujours l'espace qui sépare est le même que celui qui réunit et si le changement de sujet et de temps semble indiquer la béance du secret, la succession des deux blocs incite à s'attarder aux liens non avoués qui pourraient exister entre eux. *Post hoc, propter hoc*, le secret de l'incident à Istanbul ne serait-il pas de quelque manière le motif (dans tous les sens du terme) du récit de la vie du couple, et de son secret ?
- 20 La rupture indiquée par les temps, soulignée par un blanc typographique, incite à chercher un lien non dit entre l'histoire du couple depuis leur mariage et celle de l'agression à l'hôtel. Quels rapports pourrait-il y avoir entre l'infidélité du mari avant que sa femme ne tombe enceinte, la fausse couche et la stérilité consécutive à celle-ci, la fin de tout contact physique entre eux et "ce qui s'est passé" avec le garçon d'étage ? Poser cette question fait déjà l'hypothèse symétrique que les cassures du fil du récit ne sont pas nécessairement affichées et peuvent prendre la forme paradoxale d'échos énigmatiques entre les différents récits ou certains de leurs éléments¹¹. Le lien en question peut d'ailleurs être aperçu dans un commentaire qui fait suite à l'évocation du mode de vie adopté par le couple après la fausse couche (sorties et voyages nombreux pour compenser leur perte) : "This became our story: our loss and its recompense." (5) En d'autres termes, leur voyage à Istanbul, un de plus, est bien la continuation de leur histoire, une histoire de perte source de gain. Mieux encore, la suite du commentaire inclut dans cette histoire l'espèce de pacte de non-agression signé alors entre eux, leurs vies séparées "comme deux continents, chacun avec son histoire et ses coutumes" ("like two continents, each with its own customs and history") (6), autant dire comme l'Orient et l'Occident à Istanbul.

L'ironie est que le gain anticipé se révélera être une perte, la poursuite de la même histoire.

- 21 La coupure suggérée par la séparation des temps ou l'espace vide se fait incertaine, et c'est une troisième histoire — l'histoire singulière d'Istanbul¹² — qui jette le trouble. Comment pouvait-il en être autrement, lorsque l'on cherche l'exotisme des *Mille et une nuits* en Turquie, *parce que c'est en Europe* ("Besides, Istanbul is in Europe") (3) ? L'exotisme, en l'occurrence, se révèle être le plus court chemin pour s'insinuer de nouveau dans le labyrinthe des rapports entre l'homme et la femme — "We seem to be entering a labyrinth." (8). La curieuse attirance pour l'étranger renvoie inmanquablement à l'inexorable histoire domestique — "Yet the story had to go on." (6). La quête de l'inconnu est une perpétuation du familier, et le familier grouille de dangers exotiques — ainsi qu'en témoigne la découverte du kaftan ensanglanté du sultan assassiné Oman II, qui fait surgir l'image d'un peignoir et de traces de sang sur un sparadrap (1-2). Et il n'y a pas moyen de se leurrer longtemps. Dès le début du séjour, le couple assiste à un accident, où un taxi renverse un homme qui aura les deux jambes brisées. Le commentaire est éloquent :

Such things should not happen on holiday. They happen at home — people cluster round and stare — and you accomodate it because you know ordinary life includes such things. On holiday you want to be spared ordinary life. (2)

- 22 L'étranger n'est donc pas différent, on y voit le même genre de choses qu'à la maison. Le choc est qu'il vous les jette à la figure, vous met face à face avec le réel.
- 23 Mais le réel, insupportable, nous enseigne Rosset, va être dédoublé¹³. C'est ce qui s'accomplit dans l'incident de l'hôtel. La femme blessée — "She is holding her stomach like someone who has been wounded." (8) — prend alors la place de l'homme. Dans les deux cas, autour de la victime, on découvre des personnages qui ont une réaction, ou plutôt un manque de réaction, similaire : le sourire et le haussement d'épaules du directeur de l'hôtel répètent le sourire de l'agent de police (écho lui-même de celui de Mehmet le Conquérant dans le célèbre tableau à la rose), l'indifférence du chauffeur de taxi se retrouve dans celle du mari. Dans les deux cas également, l'accent est mis non sur l'explication du choc, mais sur les réactions qui devraient en découler : "But then it was not the fact of the accident for which we were unprepared but the reactions of the involved parties." (2) ; "She was not interested in facts but reactions." (7)
- 24 Ce dédoublement s'avère plus labyrinthique encore qu'il n'y paraît, en raison d'une part de tout ce qui entre en résonance avec l'histoire de la Turquie ou d'Istanbul en particulier, et d'autre part des résurgences — si on peut les appeler ainsi — de l'histoire individuelle. L'histoire de la Turquie, ou plus précisément l'imagier Ottoman, souvenir du voyage, va constamment alimenter la description de la situation antérieure à ce voyage : des allusions répétées aux poignards à celles concernant la calligraphie, en passant par la comparaison du couple avec deux continents, ou la remarque concernant les hôtels que l'homme infidèle d'Europe utilise, en l'absence de harems. Il n'est plus aussi simple que cela de se fier à une séparation chronologique, spécialement là où les récits de tous les autres incidents narrés s'en mêlent, c'est-à-dire, pour ainsi dire partout. Prenons le moment où le narrateur se rend compte que les sourcils de sa femme évoquent la calligraphie arabe : "It was at that time that I realised that my wife's eyebrows had the same attractions as Arabic calligraphy." (5) Comment être sûr que cette découverte a bien lieu au temps annoncé, peu après la fausse couche ? que ce n'est pas une paramnésie, se référant en fait à un face à face à l'hôtel dans lequel les sourcils vont jouer un rôle

énigmatique (7) ? Est-ce que ce sont ces derniers qui vont conditionner l'attrait de la calligraphie sur les tombes, évoquée dès la première ligne ? Ou est-ce le mystère de ces inscriptions qui va rencontrer celui de la femme et lui donner "a local habitation and a name" ? Quelle que soit la réponse que l'on puisse apporter selon une stricte chronologie, et ceci vaut pour l'enchaînement de tous les récits et secrets nouant la trame de la nouvelle, elle risque de n'être qu'une séquence dont la logique causale, s'illusionnant sur la possibilité de définir "ce qui s'est passé", passe outre l'a-logique inconsciente, atemporelle, qui régit les personnages et l'acte narratif.

Récit et violence

"Une victime a été blessée"

- 25 Ce qui s'est passé ? Nous ne le savons toujours pas, pas plus que nous ne savons quand cela s'est produit... s'il s'est produit quelque chose. Le scénario le plus simple ("Une victime a été blessée") se révèle aussi complexe et indécis que le fameux "Un enfant est battu"¹⁴. L'attitude de la femme agressée, pour commencer, est ambiguë. Après sa fausse couche, comme l'homme renversé par le taxi plus tard, elle a l'air de se sentir coupable de ses blessures. La posture qu'elle adopte après l'agression, se tenant le ventre, comme en écho à sa grossesse ratée, suggère la répétition de la même conduite. Mais on ne s'empressera pas de clore l'intrigue sur une version du masochisme féminin. En effet, tout un jeu subtil, un ballet tortueux où pouvoir et soumission ne cessent de se faire miroir l'un de l'autre, enchaîne les deux acteurs (?) principaux, l'un accusant l'autre pour être accusé en retour et ainsi pouvoir éprouver le remords et l'amour que les circonstances exigent, l'autre invitant l'accusation et s'en servant comme une arme de domination. Que l'on juge de l'intrication des échanges :

I blamed my wife because I knew that, having suffered herself without reason, she wanted to be blamed for it. This is something I understand. And I blamed my wife because I myself felt to blame for what had happened and if I blamed my wife, unjustly, she could then accuse me, and I would feel guilty, as you should when you are to blame. Also I felt that by wronging my wife, by hurting her when she had been hurt already, I would be driven by my remorse to do exactly what was needed in the circumstances to love her. [...] The truth was that we were both crushed by our misfortune, and by hurting each other, shifting the real pain, we protected each other. So I blamed my wife in order to make myself feel bound towards her. Men want power over women in order to be able to let women take this power from them. (5)

- 26 Le masochisme masculin vient compliquer le récit de victimisation. La séparation des deux univers, ou des deux corps, la différence des sexes, comparée à celle de deux continents sans histoire commune (sauf celle de leur séparation !) est compromise, et il est intéressant de noter que pour le narrateur sa fin signifiait le début des hostilités, c'est-à-dire de la débauche masochiste : "But for the dagger thrust to be made [...] the gap between continents must be crossed" (6).
- 27 L'allusion au pouvoir que les femmes du harem auraient eu sur le sultan, vers la fin du seizième siècle, est donc à méditer. Elle réfléchit la propre position du narrateur qui à plusieurs reprises laisse échapper une remarque sur ce genre de pouvoir. La plus significative intervient après que la femme a fini par raconter, partiellement, l'incident, le narrateur se rendant compte qu'il ne peut se tourner vers le directeur, qui se moque sans

aucun doute de toute l'affaire : "My wife stares at me. I feel I am in her power." (8) Ceci est à rapprocher de la singulière réflexion rattachée à la description du rapport de pouvoir mentionné plus haut — "Men want power over women in order to be able to let women take this power from them" (5) —, réflexion qui suit de peu la comparaison déjà remarquée des sourcils de la femme et de la calligraphie arabe. Il n'est pas innocent que chaque mention du pouvoir féminin se produise en même temps qu'une allusion à un regard, lui-même associé à une mystérieuse écriture pleine de séduction. Tout se passe comme si le pouvoir féminin émanait ici de l'écriture étrange et étrangère d'un regard muet comme une tombe.

- 28 Décidément, si nous voulons explorer encore le labyrinthe, il nous faut en passer par ces tombes en travers de notre chemin dès le seuil du récit : "In Istanbul there are tombs, faced with calligraphic designs [...]" (1). C'est une énigme qu'il nous faut tenter de lire et tacher d'entendre aussi, car il n'y a pas de labyrinthe sans échos. *There are tombs...* Difficile de chasser la rime, de ne pas s'entendre souffler que la mort est la matrice de ce récit. *From the tomb to the womb ? From the womb to the tomb ?* L'un et l'autre. Que l'on relise tout le texte et l'on s'apercevra à quel point vie et mort s'y interpénètrent, sitôt que tremble la frontière des continents, masculin et féminin en particulier. Et que l'on s'arrête un instant sur l'horreur de ce mot crucial dans l'intrigue, "mis-carriage" : comme s'il y avait eu "erreur de livraison", comme si l'on avait donné la mort au lieu (au sens fort) de la vie.
- 29 Ce n'est pas seulement que le ventre, et finalement tout le corps, maternel soit devenu tombe et support d'une énigme indéchiffrable, c'est aussi que la tombe s'anime comme un visage aux dess(e)ins incompréhensibles : "tombs, faced with calligraphic designs". Le lecteur, lui, se trouve dès l'entrée dans le récit, *face à face* avec cette figure bien répertoriée, mais si malaisée à décrire dans ses effets : la prosopopée, parole donnée (peser l'expression) à l'absence. Et de la sorte l'art s'annonce comme une calligraphie entretenant étrangement vie et mort, violence et beauté :

In Istanbul there are tombs, faced with calligraphic designs, where the dead Sultan rests among the tiny catafalques of younger brothers whom he was obliged, by custom, to murder on his accession. *Beauty becomes callous when it is set aside savagery*. (1 ; je souligne)

- 30 Des enfants assassinés, dans leurs catafalques minuscules, à l'enfant mort-né dans le ventre de sa mère, l'art du narrateur va faire de l'inadmissible de la mort un palimpseste d'arabesques, sans cesser d'interroger le rapport scandaleux de l'art à la sauvagerie, sans jamais oublier le cimetière sur la nuque de Shéhérazade.
- 31 La description de Mehmet sur les miniatures du Topkapi, entre autres exemples, par ses correspondances avec celle de la femme, est une bonne indication du caractère inextricable des arabesques narratives et de leur rapport à la violence, ainsi que de la résistance du texte à toute triangulation oedipienne du secret autour, par exemple, du soi-disant machisme féminin :
- A pale, smooth-skinned man, a patron of the arts, with a sensitive gaze and delicate eyebrows, holding a rose to his nostrils ... (2)
- 32 Le rapprochement s'opère par l'attention portée au regard et aux sourcils, ou encore à la rose, car la femme a une passion pour les parfums et donne tous ses soins au jardin du couple. Mais un autre parallèle est en jeu ici, dans le contraste, pour chaque personnage, entre sa "nature" délicate, sensible, tournée vers les arts ("keen on the arts" (5)) et la violence dont il est "coupable".

- 33 Il ne s'ensuit pas pour autant que tout se passe entre le guerrier et la victime, l'assassin d'enfants et la mère qui a perdu le sien, il n'est pas question d'oublier le rôle joué dans ce rapprochement par l'art ou, plus précisément, l'entreprise narrative — qui se trouve questionnée par rebond. Outre son inquiétante proximité à la sauvagerie, l'art voit également interrogée l'ambivalence de son projet, par une ironie plusieurs fois redoublée : au niveau de la diégèse ou du récit et au niveau de la narration. Si pour les personnages principaux il offre une possibilité de fuite, tel un enivrant parfum d'Arabie, il est aussi ce qui les conduit à Istanbul, cette position entre Orient et Occident où la violence les rejoint dès les premiers hauts lieux artistiques visités. La narration à son tour fait de cette ambiguïté son enjeu, tendant d'un côté à la suspension de la douleur dans le récit d'une histoire de "perte et sa récompense", et de l'autre ramenant à la surface les corps perdus dans le labyrinthe. L'acte de raconter, dans le face à face avec d'autres arts, semble faire resurgir un semblant de dialogue, celui précisément évité par les personnages qui ne parlent que rarement des pièces qu'ils ont vues, par exemple, comme pour ne pas courir le risque de se voir confrontés à la violence que l'art véhicule, qu'il semble la nier ou la mettre à nu.

Histoire de rien

- 34 Dans tout ce qui précède, il est question de la narration plutôt que du narrateur. Cela ne signifie pas que l'ambivalence évoquée ne recroise pas la sienne, en tant que personnage se confessant. Il s'agit plutôt d'éviter que l'on assimile l'une à l'autre, ou que l'on fasse du "narrateur réticent" le principe explicatif de toutes les ambiguïtés rencontrées, le maître de tous les secrets. Pour le dire autrement, il s'agit d'entrevoir comment le récit se meut par devers sa propre narration. Un prolongement du parallèle qui vient juste d'être évoqué donnera une confirmation de ce dessaisissement du discours.
- 35 Le rapprochement du féroce sultan et de la femme blessée, tous deux amateurs d'art, et tous deux fautifs d'une certaine violence, est dérangeant car il induit une similitude au sein d'une opposition¹⁵. Cependant ce scandale, qui pourrait ne paraître qu'illusion d'optique, conduit à un autre qui mêle plus intimement les deux termes de la comparaison. Mehmet illustre l'inacceptable relation entre le monde soi-disant pur des symboles et le monde où les corps se heurtent, saignent et meurent. Le secret entourant la fausse couche nous entraîne en fait dans une configuration moins dissemblable qu'il n'y paraît. Précisons que là encore le secret vaut moins par son contenu que par sa forme, par les forces qu'il met en présence. En effet, en dehors d'une explication par un choc physique, qui n'est pas envisagée ici, quand bien même on pourrait désigner le coupable de cet accident, du mari infidèle ou de la femme cherchant une revanche, il resterait toujours, là aussi, à rendre compte des rapports du symbolique et du corporel, cette fois-ci dans le pouvoir exorbitant du premier sur le second. Si d'un côté (Mehmet, *History/his story*), on fait des symboles avec des choses, de l'autre (la femme, *story/her story*), on fait des choses avec les mots. La nouvelle se déploie et se noue dans chacune de ces tensions et dans leur rencontre.
- 36 C'est dire l'urgence qui sous-tend la mise en parallèle, et du même coup la narration elle-même, chevillée qu'elle est à l'énigme de cette grossesse qui n'enfante que la mort. Au lieu de parvenir à un tableau décrivant le narrateur en proie à ses propres secrets et résistances, on assiste à un renversement de perspective. Son récit s'édifie en appel du récit féminin qu'il craint, ne sait déchiffrer, et pourtant invite, qu'il le sache ou non. Le pouvoir

conjugué de la femme de donner la vie et la mort est son chant des Sirènes, appel tout à la fois à l'engloutissement et au surgissement du récit. L'histoire, au bout du compte, est racontée depuis ce qui, par son silence, n'en finit pas de murmurer obsessionnellement à travers le moucharabieh du texte. Écrire, raconter, n'aura été que tenter de lire le secret de la féminité, pour se laisser écrire par lui.

- 37 Peter Brooks, réfléchissant sur les paradoxes du dévoilement du corps féminin dans la littérature, évoque cette configuration singulière en des termes qui font écho à tout ce qui nous a préoccupé jusqu'à maintenant :

If stories are written by the interior, hidden, mysterious woman's sex — rather than by the more obviously instrumental phallus — then they are all by definition secret stories whose dynamic and force can be known, and felt in their effects, but never their hidden source.¹⁶

- 38 La question de la réticence du narrateur prend alors des contours différents. Raconter signifie établir une histoire (Histoire) qui, qu'elle vise à révéler ou à voiler, tend à proposer une version stable des faits, de type archival, en classant et rassemblant, en renouant le fil d'Ariane, et, dans le même temps, tenant séparé ce qui doit l'être : "But in order for the dagger thrust to be made, *history must first stop*, the gap between continents must be crossed" (6 ; je souligne). C'est ici le règne d'une illusion de séquentialité et de lisibilité du secret, d'une mise en mots exhaustive de "ce qui s'est passé", comme contenu, dans un énoncé constatif. Mais dans le même mouvement, raconter emprunte des chemins de traverse et porte le soupçon aux frontières les mieux établies, rompt le fil rassurant de l'Histoire. Ce qui s'annonçait comme son objet s'y insinue comme sujet, se faisant connaître non dans sa nature mais dans sa forme, sa figuralité, si l'on veut, sa force performative, comme ce qui brise le songe d'une maîtrise assurée du discours, même le plus sincère. Comme la fêlure qui, selon Jean-François Lyotard, condamne la confession d'Augustin, son projet de tenir sa vie par l'intellect, à un atermolement infini :

La confession ne tranche pas, au contraire : une fêlure zèbre en zigzag tout ce qui s'offre à l'écriture, au grand dépit d'*animus* [notre narrateur pas si réticent que ça en fin de compte], dont la clarté binaire est humiliée.¹⁷

- 39 En d'autres termes, aussi intense que puisse être le désir de dire la vérité, de mettre fin au secret, un défaut lié à l'acte de confession même, comme projet d'écriture ou de récit, vient miner l'entreprise et déjouer l'optimisme d'un partage non équivoque du caché et du découvert.
- 40 La fêlure, et l'origine de la fêlure, c'est ce qui s'est passé, dans ce qu'il a d'illisible et d'insondable. Et si l'on s'impatiente toujours de savoir ce que c'est, ce-qui-s'est-passé, peut-être doit-on se tourner vers le narrateur de "Seraglio", lorsqu'il suggère, prudemment, que rien ne s'est passé "en réalité" : "So *actually* nothing happened?" (8 ; je souligne). Pour insultante qu'elle soit, cette hypothèse n'est pas à négliger. Non pas pour céder à l'idée que tout aura pu n'être que le produit d'une imagination malade, mais pour affirmer que ce qui s'est passé, quoi que cela puisse être, ne se laisse de toute manière pas cerner comme "réalité". L'expérience d'une agression, d'un traumatisme, ne se laissera jamais contenir dans un récit, même si le récit peut permettre de s'en protéger.
- 41 Rien (ne) s'est passé : ce serait cela, l'ironie du secret comme forme et non comme contenu, ce qui s'est passé, le "ça" qui s'est passé, ne se laisse pas saisir dans le maillage que l'on appelle réalité. "Seraglio" donc aura été la mise en scène d'une narration en apparence mue par le désir de "[savoir] exactement ce qui s'est passé", et se retrouvant

jouet du rien qui la précipite. Et ce rien n'est pas rien, il est blessant, brutal ; en témoigne la réaction de la femme aux propos de son mari : "She looks at me as if I have assaulted her" (8).

- 42 Il pèse, dirons-nous, ce rien qui s'est passé, qui est passé entre les mailles d'une histoire, de tout le poids du réel, comme le rien de Cordelia qui bouleverse l'histoire bien rassise des rois et leur lignée. Ce "silence violent", dit Viviane Forrester :

Ce silence. Où se trouvent du corps, du langage. Mais terrifiants, mortels. Et, surtout, *différents*.¹⁸

BIBLIOGRAPHIE

- Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Harvard UP, 1993.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*. Critique. Éditions de Minuit, 1980.
- Forrester, Viviane. *La Violence du calme*. Fiction & Cie. Seuil, 1980.
- Higdon, David Leon. "'Unconfessed Confessions': the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes" in Acheson, James, ed. *The British and Irish Novel Since 1960*. Macmillan, 1991 : 174-191.
- Kermode, Frank. "Secrets and Narrative Sequence". *Critical Inquiry* 7.1 (1980) : 83-101.
- Louvel, Liliane. "«Cliffedge» de Graham Swift : l'ambiguïté comme stratégie narrative". *Caliban* 29 (1992) : 109-120.
- Lyotard, Jean-François. *La Confession d'Augustin*. Incises. Galilée, 1998.
- . *Discours, figure*. Collection d'esthétique 7. Klincksieck, 1971.
- Rosset, Clément. *Le Réel et son double*. Nouv. éd. rev. et augm. Gallimard, 1976.
- Swift, Graham. *Learning to Swim*. 1982. Picador, 1985.
- . *Shuttlecock*. 1981. Penguin, 1982.

NOTES

1. D. L. Higdon, "'Unconfessed Confessions': the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes," 174.
2. Dans la phrase qui suit l'auteur affirme d'ailleurs : "Swift and Barnes have thus established themselves squarely in the territory of the psychological novel" (*Ibid.*).
3. G. Swift, *Learning to Swim*.
4. En fait, comme on le sait, l'histoire de la psychanalyse peut en partie se lire en fonction de l'éloignement progressif d'une telle simplification du secret et de sa mise en récit.
5. Qui ne sont pas dans le contexte ceux de narratologues, c'est évident, mais cela ne réduit en rien la portée de leur analyse si l'on veut bien la considérer comme une description d'une modalité de la fiction, plutôt que d'un genre ou d'un médium particulier, souvent délicat à distinguer de ses voisins, comme le conte ou le roman.

6. G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*, 237.
7. Comme dans bien d'autres du même auteur (voir par exemple, pour en rester aux nouvelles, l'article de L. Louvel, "«Cliffedge» de Graham Swift : l'ambiguïté comme stratégie narrative").
8. G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*, 237.
9. F. Kermode, "Secrets and Narrative Sequence", 87.
10. Comme la première section s'achève en bas de page, le blanc qui marque habituellement la séparation n'apparaît pas, mais le changement abrupt de sujet et de temps le rend plus que vraisemblable.
11. L'analyse de Kermode, conduite à partir d'une oeuvre de Conrad (*Under Western Eyes*), pour sa part, s'appuie énormément sur les ruptures manifestées par l'emploi de certains mots et images clés.
12. Malgré le Bosphore, on le sait, Istanbul, alias Constantinople, alias Byzance, est un mélange de civilisations, dont témoigne par exemple son architecture (cf. la basilique Sainte-Sophie utilisée comme Grande Mosquée).
13. C. Rosset, *Le Réel et son double*.
14. Il serait sans nul doute très fructueux de lire cette nouvelle (et bien d'autres récits de Swift) à partir de l'étude du texte freudien faite par Jean-François Lyotard (*Discours, figure*, 327-354) où il avance, entre autres, qu'"il faut renoncer à attribuer [au fantasme] une vérité de contenu. Son identité est formelle." (349), démontrant toutes les déconstructions que la "matrice fantasmatique" fait subir au discours (c'est-à-dire à la continuité narrative).
15. On notera que sur ce point aussi une comparaison est appelée avec *Shuttlecock*, dans la navette instaurée entre la "faute" inavouée de la victime (le père) et celle avouée du bourreau (Prentis, le fils).
16. P. Brooks, *Body Work*, 157-158.
17. J.-F. Lyotard, *La Confession d'Augustin*, 72.
18. V. Forrester, "Le «rien» de Cordélia", *La Violence du calme*, 68-92.

RÉSUMÉS

The aim of this paper is to explore the dynamic relationship of secrecy and narrative in a short story by Graham Swift. It maintains that secrecy cannot merely be ascribed to an idiosyncratic reluctance on the narrator's part to come up with the full story of his traumas, his past and present wrongdoings, or his innermost fantasies. Secrecy in short stories, as Deleuze and Guattari suggest, is not defined by contents, but has to do with a forever elusive structure, that appears to be, as "Seraglio" will show, the most powerful impetus of a given narrative. In this labyrinth of a story, an enmeshment of various secrets pertaining to various levels of awareness, one is at a loss for an answer to its one haunting question in different, interwoven guises: "What happened?" Whether it addresses the story of the narrator's wife's miscarriage, the unspecified, but possibly sexual, incident between the latter and a Turkish porter in Istanbul, or the ritual murder of his younger brothers by Sultan Mehmet, the question is surreptitiously folded back onto the issue of story-telling and the uneasy alliance of bodily violence and language or art. In fine, the answer to the story's question can only be that nothing happened, but that the nothing-that-happened, because it is to be found in the hiatus between the corporeal and the symbolic, accounts both for the origin of narrative and its failure, together with its necessity. Not unlike

Cordelia's "nothing", it is to be understood as a tumultuous silence that worries the text to be heard.

AUTEURS

RICHARD PEDOT

Richard PEDOT est Maître de conférences de littérature anglaise à l'Université Paris X - Nanterre. Parmi ses publications notons l'ouvrage paru chez L'Harmattan en 1999, intitulé *Perversions textuelles dans la fiction de Ian McEwan*. Il a également publié des articles sur des romanciers britanniques contemporains. A présent il est en train de travailler sur la dynamique du non-dit dans les textes de fiction.