Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

25 | 2021

Lieux revisités

La tombe en Arcadie revisitée : mausolées, tombeaux et généalogie *queer*, d'Aubrey Beardsley à Alan Hollinghurst

The Tomb in Arcadia Revisited: Mausoleums, Tombs and Queer Genealogy, from Aubrey Beardsley to Alan Hollinghurst

Xavier Giudicelli

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/polysemes/8865>

DOI : 10.4000/polysemes.8865

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Xavier Giudicelli, « La tombe en Arcadie revisitée : mausolées, tombeaux et généalogie *queer*, d'Aubrey Beardsley à Alan Hollinghurst », *Polysèmes* [En ligne], 25 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 11 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/8865> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.8865>

Ce document a été généré automatiquement le 11 juillet 2021.

Polysèmes

La tombe en Arcadie revisitée : mausolées, tombeaux et généalogie *queer*, d'Aubrey Beardsley à Alan Hollinghurst

*The Tomb in Arcadia Revisited: Mausoleums, Tombs and Queer Genealogy, from
Aubrey Beardsley to Alan Hollinghurst*

Xavier Giudicelli

« The English idyll had its secret paragraphs,
priapic figures in the trees and bushes... »

(Hollinghurst 2011, 159)

« Le bon historien [...] veut mettre en œuvre un
grand carnaval du temps, où les masques ne
cesseront de revenir. Plutôt que d'identifier notre
pâle individualité aux identités fortement réelles
du passé, il s'agit de nous irréaliser dans tant

d'identités réapparues. »

(Foucault 1971, 168)

- 1 L'Arcadie, non point la région qui dresse ses arides montagnes de schiste au centre du Péloponnèse, mais la verte contrée mythique de la pastorale, patrie de Pan et de la poésie rustique, terre de bergers et de douces idylles agrestes, est un lieu souvent revisité par les écrivains et les artistes pour évoquer les désirs homoérotiques. Les échos de la deuxième bucolique de Virgile et du chant du berger Corydon – qui brûle d'amour pour le bel Alexis (Virgile 16-21) – résonnent dans la littérature homophile britannique¹, depuis *The Affectionate Shepherd* [sic] (1594) de Richard Barnfield ou « The Passionate Shepherd to His Love » (ca. 1588) de Christopher Marlowe – poème où aucune marque de genre ne permet de déterminer à qui le poème s'adresse (voir Fone) – jusqu'aux écrits des poètes « uranistes » de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e (voir D'Arch Smith)², ou à *Maurice* de E.M. Forster. Dans ce roman,

publié de façon posthume en 1971, l'Arcadie est ce vert paradis dans lequel les amants Maurice et Alec disparaissent à la fin du récit, lieu mythique où l'amour entre hommes peut s'épanouir, loin des contraintes de la société : « [...] Maurice had disappeared thereabouts, leaving no trace of his presence except a little pile of the petals of the evening primrose, which mourned from the ground like an expiring fire » (Forster 230). Dans *Brideshead Revisited* (1945) d'Evelyn Waugh – roman dont la première partie s'intitule d'ailleurs « Et in Arcadia Ego » –, le motif arcadien se teinte de notes plus sombres : outre qu'elle sert de code pour dire les désirs homoérotiques, l'Arcadie y apparaît comme espace-temps de la stase, fragile idylle estivale menacée par les orages à venir.

- 2 Ce dernier exemple met en lumière l'ambivalence fondamentale de l'Arcadie : le ver est toujours dans le fruit ; l'idylle est hantée par la mort, dont l'ombre plane inéluctablement sur le tableau. Il est un motif qui incarne parfaitement cette tension : celui de la tombe en Arcadie – rencontre subite avec la mort au sein même de l'idylle –, dont l'origine remonte à la description par Virgile, dans sa cinquième bucolique, du monument funéraire au berger Daphnis, châtié par Aphrodite pour avoir défié la toute-puissance de l'amour :

Jonchez la terre de feuilles, drapez d'ombre les sources, bergers (telles sont les volontés de Daphnis), élevez aussi un tertre avec cette épitaphe en vers :
 Daphnis je fus au bois connu jusqu'aux étoiles
 Gardien d'un beau troupeau, gardien plus bel encore. (Virgile 56)

Figure 1. Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie (Et in Arcadia Ego)*, v. 1638-1640, huile sur toile, 85 x 121 cm, musée du Louvre

©Wikimedia commons.

- 3 Le *topos* de la tombe en Arcadie n'a eu de cesse d'inspirer peintres et écrivains occidentaux³. L'exemple le plus célèbre est sans doute *Les Bergers d'Arcadie (Et in Arcadia Ego)* de Nicolas Poussin [fig. 1]⁴, dont Erwin Panofsky livre en 1955 une célèbre étude iconologique dans « *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition* ». D'emblée, le motif de la tombe en Arcadie engage un dialogue entre les arts, entre peinture et

écriture : la toile met en scène la tentative de déchiffrement par les bergers de l'inscription sur la stèle – deux des pâtres, figures de « montreurs » (Gandelman), pointent de l'index la formule en latin, l'un des deux semble la toucher du doigt – inscription dont Panofsky offre une analyse philologique dans son essai. Cette dimension intrinsèquement intermédiaire est au cœur de nombreuses reprises du *topos*, comme celle que propose par exemple l'auteur nigérian Ben Okri dans son roman *In Arcadia* (2002) (voir Gadoin).

- 4 Le présent article s'emploie à analyser trois variations visuelles ou textuelles sur ce motif de la tombe en Arcadie : le dessin d'Aubrey Beardsley *Et in Arcadia Ego* (1896), la visite du mausolée de Thomas Light Bowerchalke décrite dans *The Spell* (1998), troisième roman d'Alan Hollinghurst, et la tombe du poète-combattant Cecil Valance évoquée dans *The Stranger's Child* (2011), cinquième *opus* de ce même romancier. L'objectif est double : d'une part, suivre les métamorphoses et transpositions d'un *topos* et, d'autre part, tenter d'esquisser quelques éléments de réflexion sur le fonctionnement des réseaux intertextuels et intermédiaux.
- 5 À travers ce parcours sélectif, j'entends montrer que l'Arcadie, *locus amoenus* souvent associé à la stase atemporelle – « lieu de mémoire » assimilé à l'inertie – n'est pas seulement un langage codé pour dire l'homosexualité ou les traumas de la communauté gay. Elle se mue dans les trois exemples considérés en paysage temporel *queer* caractérisé par une conception non linéaire, *troublante* du temps. L'objet de cet article est, en d'autres termes, de tenter de tracer une généalogie *queer* du *topos* de la tombe en Arcadie, une généalogie au sens où l'entend Foucault, dans le sillage de Nietzsche : « La recherche de la provenance ne fonde pas, tout au contraire : elle inquiète ce que l'on percevait immobile, elle fragmente ce qu'on pensait uni, elle montre l'hétérogénéité de ce qu'on imaginait conforme à soi-même » (Foucault 1971, 153). Si la généalogie foucauldienne a été l'angle d'approche de plusieurs travaux récents sur Hollinghurst (Caserio, Letissier), elle n'a pas été abordée dans une perspective intermédiaire comme je tente de le faire ici. Je m'emploierai, dans mon développement, à souligner que les ré-visions ou réécritures du motif de la tombe en Arcadie forment un espace rhizomatique dans lequel le texte et l'image, l'ancien et le nouveau s'interpénètrent et s'éclairent pour donner naissance à une temporalité *queer*. Celle-ci perturbe le cours linéaire du temps par des effets de retours, des résurgences intempestives, des « images-fantômes » (Didi-Huberman), mais aussi des « textes fantômes », qui fissurent le présent et troublent le lecteur/spectateur, qui, pour ainsi dire, ne sait plus bien sur quel pied danser : le *topos* de la tombe en Arcadie se fait espace hybride et mouvant, caractérisé par une oscillation entre distance ironique, humour *camp*⁵ et notes élégiaques.

Et in Arcadia Ego d'Aubrey Beardsley : parodie, élégie et esthétique de l'oscillation

Figure 2. Aubrey Beardsley, *Et in Arcadia Ego*, encre sur graphite sur papier, *The Savoy*, n°8, décembre 1896, p. 89.

©Wikimedia commons.

- 6 Le dessin réalisé par Aubrey Beardsley pour le huitième et dernier numéro de *The Savoy* [fig. 2], éphémère revue littéraire publiée par l'éditeur londonien Leonard Smithers, fondée à Dieppe en France et placée sous la direction conjointe d'Arthur Symons et d'Aubrey Beardsley lui-même⁶, constitue un point d'entrée pertinent, en ce qu'il me semble mettre au jour ce qui caractérise un regard *queer* sur le *topos* de la tombe en Arcadie.
- 7 Le titre du dessin – *Et in Arcadia Ego* – est une expression latine elliptique dont la polysémie est analysée par Panofsky (Panofsky 1955, 295-296, 306-307). L'historien de l'art montre que l'interprétation nostalgique d'un âge d'or perdu (« Moi aussi, j'ai vécu en Arcadie ») est un contresens et il établit que la locution latine constitue en fait un *memento mori* : c'est la Mort qui s'exprime et affirme que même en Arcadie, elle est là : même dans le pays idyllique des bergers heureux, nul ne peut lui échapper (306). Les deux interprétations ne sont en réalité pas si distantes l'une de l'autre, affirme Jacques Darriulat, car « douleur du deuil à la suite de la perte d'un ami proche, ou méditation sur la Mort même, la leçon est toujours de Vanité et rappelle la menace du Néant au milieu des jouissances » (Darriulat n.p.).
- 8 Beardsley recycle dans son dessin un ensemble d'éléments issus d'œuvres du passé : les arbres évoquent ceux des paysages bucoliques de Claude Lorrain, que Beardsley a pu voir au Louvre et à la National Gallery, le cadre agreste, celui de *La Fête champêtre* d'Antoine Watteau (1718, huile sur panneau, 48,6 x 54,5 cm, Art Institute of Chicago)

(Zatlin 303) et de nombreuses *fêtes galantes* de Watteau et de ses suiveurs. L'intertexte pictural que Beardsley retravaille toutefois de la façon la plus obvie est la toile de Poussin *Les Bergers d'Arcadie*, que l'artiste britannique avait aussi certainement eu l'occasion de contempler au Louvre.

- 9 Le regard que Beardsley pose sur le célèbre tableau est sans doute quelque peu facétieux. Outre une mise en scène de la rencontre mélancolique avec la mort – que l'on trouve chez Poussin –, cette image présente un ensemble d'éléments satiriques, notables en particulier dans la représentation de l'unique personnage. Le contraste entre, d'une part, l'herbe, les fleurs plus claires minutieusement représentées au premier plan et les branchages un peu plus sombres qui encadrent le monument à droite et, d'autre part, l'arrière-plan blanc sur lequel se détache la figure contribue à mettre en évidence et à isoler le personnage qui vient se substituer aux trois pâtres et à la jeune femme de Poussin. La composition se construit également autour d'une ligne diagonale qui conduit l'œil du spectateur de la jambe du personnage à sa canne puis au monument funéraire. Beardsley opère une transposition temporelle : les jeunes bergers en toge de Poussin sont remplacés ici par un dandy solitaire, chauve, ridé et vieillissant, dont les habits correspondent à la mode des élégants du XIX^e siècle, comme « Beau Brummell »⁷, avec redingote, jabot ou lavallière, petite canne et gant dans la main gauche. Ce dandy se dirige sur la pointe des pieds vers le monument funéraire, pilier rectangulaire surmonté d'une urne décorée de guirlandes florales qu'un spectateur irrévérencieux pourrait prendre pour une soupière néo-classique (Panofsky 1968, n.p.). Autres touches irrévérencieuses : Beardsley crée un parallèle entre les branchages de l'arbre et la calvitie du dandy, ainsi qu'un décalage entre la toilette raffinée du personnage et le décor bucolique dans lequel il se meut. Sa posture – le buste penché en avant, son corps forme une courbe – est en outre quelque peu artificielle, et possiblement efféminée, la courbe étant un stéréotype de la féminité⁸.
- 10 Beardsley glisse également ici une série d'allusions codées et de touches élogiques. Le dandy vieillissant et moustachu ressemble à un portrait légèrement caricatural du critique d'art Walter Pater, décédé en 1894, auteur d'essais teintés d'homoérotisme sur la Grèce antique et la Renaissance et l'un des principaux représentants et théoriciens de l'esthétisme et du mouvement décadent anglais – *The Renaissance*, dont la conclusion, *credo* de l'esthétisme et texte qui exhorte à se saisir de toutes les sensations fugaces (« To burn always with this hard gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life » [Pater 152]) avait, au moment de sa première publication, créé la polémique⁹. Pater avait, du reste, utilisé l'expression latine « *Et Ego in Arcadia Fui* » comme épigraphe à son essai sur Winckelmann (Murray 24), publié en 1867 et repris dans la seconde édition de ses études sur la Renaissance (1877).
- 11 C'est la fin d'une époque que Beardsley représente ici : *Et in Arcadia Ego* figure vers la fin du huitième et dernier numéro de *The Savoy* (à la page 89 d'un numéro de 101 pages), publié en décembre 1896, et le terme *Arcadia* pourrait être un jeu de mots sur l'adresse professionnelle de l'éditeur de la revue, Leonard Smithers, dont les locaux étaient sis dans la Royal Arcade, galerie marchande située dans le quartier de Mayfair à Londres (Zatlin 303). Le dessin de Beardsley peut ainsi se lire comme un hommage à la revue littéraire éphémère et au mouvement décadent anglais qu'elle incarne et auquel les procès très médiatisés d'Oscar Wilde, figure de proue du mouvement – condamné le 25 mai 1895 à deux ans de travaux forcés pour « outrage aux bonnes mœurs » (c'est-à-dire pour homosexualité) – ont porté le coup de grâce. Beardsley lui-même, qui

souffrait de tuberculose, devait mourir en 1898, deux ans après avoir terminé ce dessin, à l'âge précoce de 25 ans.

- 12 Pour Erwin et Gerdna Panofsky, cette image a pour objectif de railler l'expression « *Et in Arcadia ego* », devenue un cliché dans l'art et la littérature du XIX^e siècle. Le spectateur peut également se demander si l'« Arcadien » vieillissant est l'auteur ou la victime de la plaisanterie (Panofsky 1968, n.p.). L'apparent décalage entre la solennité qu'implique la confrontation avec la mort et les touches humoristiques, ou tout du moins ironiques, apportées par Beardsley tiennent de l'esprit *camp*, souvent fondé sur des contrastes incongrus (Babuscio 20). Ce dessin se signale donc par une certaine ambiguïté : on ne saurait décider s'il convient de l'interpréter comme ironique ou élégiaque, ou les deux à la fois. Beardsley construit un espace instable, une forme de paradoxe visuel caractérisé par le principe d'oscillation : « [an unstable space] where meaning oscillates ceaselessly among indeterminate alternatives, where the very foundations of meaning are the shifting sands of paradox » (Snodgrass 53). C'est en tout cas ce que pourrait indiquer l'équilibre précaire dans lequel se trouve représenté le personnage, qui paraît danser sur les pointes et faire fi des lois de la gravité.

Le mausolée de Thomas Light Bowerchalke (Alan Hollinghurst, *The Spell*) : entre ironie et mélancolie

- 13 Cette même oscillation, ce même équilibre instable entre rire et tristesse se retrouvent à la fin du siècle suivant dans les œuvres du romancier britannique contemporain Alan Hollinghurst. Ce dernier reprend souvent la topique pastorale dans ses textes et, comme Beardsley, il la soumet à un traitement ambivalent, entre ironie et mélancolie¹⁰. L'affinité des œuvres de Hollinghurst avec le mode pastoral a été notée par la critique : Christian Lassen analyse par exemple la réappropriation du mode pastoral par Hollinghurst pour exprimer la perte et le deuil (218). Né en 1954, Hollinghurst appartient à la génération d'homosexuels qui ont connu la mort de leurs amis et amants pendant la crise du SIDA des années 1980 et 1990. Son premier roman, *The Swimming-Pool Library* (1988) se déroule entre avril et septembre 1983¹¹ et s'emploie à reconstruire la période en surface insouciant avant l'arrivée de la pandémie, tout en suggérant l'ombre de la tragédie à venir. Dans le premier chapitre, le narrateur-personnage, William Beckwith – jeune héritier oisif qui mène une vie de sybarite – pose un regard rétrospectif sur cette époque :

My life was in a strange way that summer, the last summer of its kind there was ever to be. I was riding high on sex and self-esteem—it was my time, my *belle époque*—but all the while with a faint flicker of calamity, like flames around a photograph, something seen out of the corner of the eye. (Hollinghurst 1988, 3)

L'idyllique stase estivale est assimilée à la « *Belle Époque* » du personnage. Ce chrononyme rétrospectif fait référence à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, vus comme une ère de progrès et de stabilité précédant la Première Guerre mondiale ; il correspond peu ou prou à l'été édouardien britannique (1901-1910), souvent dépeint (à tort) comme un âge d'or avant la cataclysme provoqué par la Grande Guerre (« Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles », écrit Paul Valéry en 1919 dans « La crise de l'esprit » [Valéry 1988]). Dans la phrase de Hollinghurst, l'équilibre précaire du nouvel âge d'or que serait le début des années 1980 est suggéré à travers l'image de la flamme vacillante (« faint flicker of calamity »)¹². Le

deuxième *opus* de Hollinghurst, *The Folding Star* (1994) et en particulier la partie centrale de cette œuvre en forme de triptyque¹³, démarque également le mode pastoral. Intitulée « Underwoods », elle constitue un interlude élégiaque qui évoque les souvenirs d'adolescence du personnage principal et narrateur, Edward Manners, et fait le récit d'une première expérience amoureuse tragiquement assombrie par le deuil – la mort accidentelle de Ralph (surnommé Dawn), amour de jeunesse du protagoniste (Lassen 222).

- ¹⁴ Il est ainsi peu surprenant que le troisième roman de Hollinghurst, *The Spell* (1998) ait été envisagé comme relecture *queer* du mode pastoral (English 97). *The Spell* retrace quelques mois de la vie de quatre homosexuels, au début des années 1990 : Alex, un fonctionnaire londonien d'une trentaine d'années, son ex-compagnon Justin, qui s'est installé dans le Dorset avec son nouvel amant, Robin, un architecte d'une quarantaine d'années, et Danny, le fils de 22 ans de Robin, jeune homme avec qui Alex a une aventure. L'œuvre se construit autour d'allers-retours entre Londres et le Dorset, entre ville et campagne, mais les frontières entre ces deux pôles géographiques semblent floues : la fête d'anniversaire de Danny recrée une soirée londonienne dans le *cottage* rural de son père Robin (chapitre 10), tandis que Hollinghurst donne à la discothèque gay londonienne à la mode le nom de « Château », ce qui en fait une sorte de *country house* transposée dans l'espace urbain (English 105).
- ¹⁵ Ce qu'Elizabeth English n'évoque cependant pas dans son essai, c'est la reprise par Hollinghurst du motif de la tombe en Arcadie dans *The Spell*, *topos* dont le traitement ambivalent peut rappeler l'image ambiguë de Beardsley. Dans le cinquième chapitre du roman, les quatre personnages principaux visitent Tytherbury, domaine (fictif) situé dans la campagne du Dorset et dont l'une des curiosités est le mausolée de Thomas Light Bowerchalke, ancien propriétaire du lieu – une pyramide sise dans le parc de la maison.
- ¹⁶ Les personnages sont guidés par Tony Bowerchalke, arrière-petit fils de Thomas et actuel maître des lieux. Toute la scène est filtrée à travers le regard de Robin, et la description du mausolée se teinte d'ironie :

Tony was saying something about the mask over the door—an impassively staring Roman face that had been vandalized into noseless Egyptian flatness; Robin at least was never sure if it was a man or a woman. Above it there was an inscription in Greek, which no one was clear about, but which Tony said meant, “He is going to his long home”. (Hollinghurst 1998, 56-57)

Est mise en évidence ici l'hybridité du mausolée de Thomas Bowerchalke : un pastiche de pyramide égyptienne, dont la porte est surmontée par un masque romain ironiquement aplati par des vandales jusqu'à prendre des allures de bas-relief égyptien, comme le souligne la structure résultative (« vandalized into noseless Egyptian flatness »), mais aussi d'androgynie ou d'hermaphrodite (« Robin [...] was never sure if it was a man or a woman »). L'identité, genrée ou autre, est incertaine, changeante, comme pourrait le suggérer le motif du masque, indice de la multiplicité du moi chez Nietzsche comme chez Wilde (voir Aquien). Un second détail de la description rappelle l'activité de déchiffrement à laquelle se livrent les pâtres de Poussin dans le tableau de 1638-1640 : l'épithaphe en grec gravée au-dessus du masque romain, dont la signification semble insaisissable ou perdue (« an inscription in Greek, which no one was clear about »). Le texte de Hollinghurst joue peut-être ici sur l'expression idiomatique « It's all Greek to me » – équivalent anglais des expressions « C'est du chinois » ou « C'est de l'hébreu » en français – qui dénote un défaut de compréhension du message¹⁴.

- 17 Ce que met au jour ce court passage, c'est surtout le rapport de *The Spell* au temps. Le passé lance un regard impassible aux visiteurs (« impassively staring »). Il est devenu un enchevêtrement de fils, un salmigondis de styles, une énigme dont la signification est impossible à reconstruire, un « pays étranger » (L.P. Hartley) dont les personnages du roman sont à jamais exclus. Le nez cassé de la statue (« noseless ») fait écho au R absent de l'inscription gravée sur le fragment de faïence que Robin trouve dans le désert de l'Arizona au premier chapitre du roman : *Sempe*, c'est-à-dire *Semper* (« toujours », en latin) mais sans R, lettre perdue dont la disparition est commentée au chapitre 10, lors d'une discussion de Robin avec Lars, l'un des invités de la soirée d'anniversaire de son fils Danny :

“So what does SEMPE say?”

“It's trying to say SEMPER, which is Latin for always.”

“Ah”, said Lars wistfully. “So, it's almost always” (Hollinghurst 1998, 132)

Le roman offrirait ici une méditation élégiaque sur la perte et le deuil.

- 18 Le mausolée de Thomas Bowerchalke est aussi un *pasticcio*, terme italien qui désigne, au sens premier, un pâté ou une tourte, par extension métaphorique, un imbroglio¹⁵ et qui, au XVIII^e siècle, en vint à faire référence, en anglais comme en français, à des opéras entièrement composés d'un assemblage d'airs célèbres. Ce mausolée constitue une métonymie de Tytherbury, la demeure sur le domaine de laquelle il est érigé, décrite comme « a mixture of Tudor, hotel rococo and early French Gothic [which] was astoundingly uncouth » et décriée par les critiques d'architecture (176). Selon Robin, toutefois, Tytherbury affiche fièrement son caractère artificiel et les anachronismes qui la caractérisent : « show[ing] [...] the bracing indifference to opinion of someone doing exactly what they wanted » (177). C'est un espace volontairement intempestif, l'incarnation d'une temporalité *queer*, subvertissant la linéarité de l'Histoire – Histoire définie par Foucault comme négatif de ce qu'il appelle *généalogie*, pratique qui, selon le philosophe, « s'oppose au déploiement métahistorique des significations idéales et des indéfinies téléologies » (Foucault 1971, 146). Tytherbury s'apparente à une *hétérotopie* foucauldienne, un espace autre : selon Foucault, les hétérotopies sont des emplacements « qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis » (Foucault 1984, np). Parmi ces hétérotopies, le philosophe distingue les hétérochronies (c'est-à-dire les hétérotopies liées à des découpages du temps), dont relèvent Tytherbury, mais aussi le mausolée du poète-combattant Cecil Valance dans *The Stranger's Child*. On notera aussi que l'un des exemples d'hétérotopie que donne Foucault est celui du cimetière, lieu qui présente bien sûr une affinité particulière avec le *memento mori*.

Le tombeau du poète-combattant (Alan Hollinghurst, *The Stranger's Child*) : effets de dissonance

- 19 Si le mode pastoral est peut-être moins présent dans le quatrième roman de Hollinghurst, *The Line of Beauty* (2004)¹⁶, œuvre urbaine et politique, celui-ci fait retour dans son cinquième opus, *The Stranger's Child* (2011), dont le titre même est une citation de la séquence CI d'*In Memoriam* (1850), élégie pastorale d'Alfred Tennyson (Tennyson 172), écrite en mémoire de son ami Arthur Henry Hallam, mort en 1833 à l'âge de 22 ans.

- 20 Le roman suit les fluctuations de la réputation d'un poète-combattant imaginaire, Cecil Valance, au fil de près d'un siècle. L'œuvre se compose de cinq parties, séparées par de plus ou moins grands écarts temporels. La première partie se déroule au début de l'été 1913, lorsque George Sawle, étudiant à Cambridge, invite son camarade et amant d'origine aristocratique, le jeune poète Cecil Valance, à passer un week-end à « Two Acres » (« Deux arpents »), la relativement modeste demeure de sa mère, Freda¹⁷. Cette maison sert dans l'œuvre de contrepoint à Corley Court, le manoir de la famille plus aisée de Cecil, cadre de la deuxième partie du roman intitulée « Revel », qui se situe dans les années 1920. La troisième partie de *The Stranger's Child* (« Steady Boys, Steady ! ») transporte le lecteur à la fin des années 1960 et introduit le personnage ambigu de Paul Bryant, jeune homme d'origine modeste qui, dans la quatrième partie (« Something of a Poet »), située dans les années 1980, tente de percer les secrets des Valance et d'écrire une biographie de Cecil Valance, mort au champ d'honneur pendant la Grande Guerre, biographie qui ferait publiquement la lumière sur l'homosexualité du poète-combattant. La cinquième et dernière partie, « The Old Companions », se déroule dans les années 2000, opère une forme de bilan en demi-teinte au sujet de la réputation de Cecil Valance et atteste clairement que le roman fait œuvre de généalogie au sens foucauldien du terme, « cherch[ant] moins à remonter le temps pour établir la continuité et l'unicité de l'histoire [qu'à faire] surgir la diversité et le hasard d'événements saisis dans leur singularité » (Letissier).
- 21 Je ne m'arrêterai pas ici sur la référence à l'élégie pastorale de Tennyson, *In Memoriam*, qui structure le roman (voir Giudicelli 2015), mais je mettrai en regard deux scènes qui rejouent le *topos* de la tombe en Arcadie : la visite de la tombe de Cecil Valance dans la chapelle de Corley Court, d'abord dans la deuxième partie du roman, en 1926 (Hollinghurst 2011, 151-155), puis dans la troisième partie, en 1967 (347-349).
- 22 Ces deux scènes sont en miroir. Dans un cas comme dans l'autre, la visite de la tombe de Cecil Valance est présentée en focalisation interne : en 1926, à travers le prisme du regard de George Sawle, ancien amant de Cecil Valance, en 1967, à travers celui de Peter Rowe, jeune professeur dans la *prep school* que Corley Court abrite désormais ; Peter montre ce monument à Paul Bryant, qu'il veut séduire. En 1926 comme en 1967, les personnages empruntent le même itinéraire pour se rendre dans la chapelle (« the glassed-in arcade, half-cloister, half-conservatory, which ran along the side of the house to the chapel door » [151], « the glazed cloister that ran along the side of the house » [347]), la même semi-pénombre crépusculaire règne dans celle-ci (« the thwarted light through the stained-glass window giving the place, by afternoon, the atmosphere of the time just after sunset » [152], « Dusk came early to the chapel » [348]) et les mêmes notations reviennent : le gisant de Cecil Valance semble, tel un fantôme, flotter au-dessus du sol (« Cecil's white figure [...] seeming to float above the floor » [152], « [...] the tomb, which seemed to float forward among the dark pews » [348]).
- 23 Les deux extraits se fondent sur des dissonances et des ruptures de tons, qui ne sont pas sans rappeler la reprise mi-élégiaque, mi-ironique des *Bergers d'Arcadie* de Poussin par Beardsley. La contemplation du corps de marbre du poète-combattant, une statue de facture conventionnelle (« second-rate art » [349]) d'un certain professeur Farinelli¹⁸, se double de réflexions sur les corps désirants et bien vivants : à l'évocation du « *membrum virile* » (« once so insistently alive and alert » [155]¹⁹) et de la chaleur du corps sensuel de Cecil par George (« [...] his warm waist under his shirt, and the trail of rough curls

leading down from his waist » [155]), désormais marié, répondent les bouffées d'excitation sexuelle de Peter (« He wanted the warmth of Paul's body » [347]), comme inspirées par Valance (« [...] wondering if perhaps Cecil wasn't a codeword after all » [347]).

- 24 Les deux passages font dialoguer passé et présent, à travers la réflexion qu'ils engagent sur la mémoire et l'oubli : les souvenirs de George en 1923 ; la statue du poète devenue vague vestige d'un passé révolu en 1967, source de plaisanteries de potaches pour les jeunes élèves de Corley Court (« The boys fixed pretend cigarettes between the poet's marble lips » [348-349]). Les extraits thématisent le rapport entre, d'une part, l'Histoire que Foucault appelle « monumentale », Histoire vectorisée, fondée sur le principe de continuité – Cecil, le héros de guerre ou le croisé des temps modernes, appartenant à la longue lignée de ceux qui se sont battus pour l'Angleterre (« It seemed to place Cecil in some floating cortège of knights and nobles reaching back through the centuries to the Crusades » [153])²⁰ – et, d'autre part, la généalogie, au sens foucaldien, comme récit de ruptures et de discontinuités venant subvertir le discours dominant²¹.
- 25 Comme la plupart des autres ré-visions ou réécritures du *topos* de la tombe en Arcadie envisagées dans cet article, ces deux passages mettent enfin en scène l'activité de déchiffrement d'une épitaphe dans une langue naguère qualifiée de « morte » (le latin, ici) et suggèrent de la sorte un dialogue intermédial. L'épitaphe est ici le dernier vers d'une ode d'Horace : « *Cras ingens iterabimus aequor* » (« Demain, nous repartirons sur l'immense plaine de la mer » [Horace, I, 7, 22-23]) (153, 347). Tel le berger d'Arcadie dans le tableau de Poussin, Peter touche du doigt l'inscription (« He touched the plaited Gothic letters » [349]) pour la traduire à Paul Bryant et lui expliquer que, par métonymie, cette citation d'Horace renvoie sans doute au fait que Cecil Valance était poète (« through the Horace I suppose » [349]). La voix spectrale du poète latin qui chante les valeurs martiales et les odyssées viriles à venir sonne un peu faux dans le contexte peu solennel où elle se réactualise. L'élégie se mâtine de satire et vient paradoxalement ébranler le récit héroïque hégémonique, « la vénération des monuments devient parodie, le respect des anciennes continuités devient dissociation systématique » (Foucault 1971, 172).

Coda : de la tombe en Arcadie à *Family Tree* de Gilbert & George

- 26 En guise de conclusion, j'évoquerai *Family Tree* des artistes britanniques contemporains Gilbert & George²², analyse qui servira à mettre en évidence certains des points saillants de mon étude.
- 27 *Family Tree* fait partie d'une série intitulée *New Democratic Pictures*, ce qui souligne d'emblée sa portée tant esthétique que politique – le « partage du sensible » (Rancière) que proposent les deux artistes contemporains. L'œuvre met en scène Gilbert & George eux-mêmes, comme la plupart de leurs créations. Ils sont ici vêtus de costumes violets et de chaussures rouge vif et sont figurés à quatre pattes, dans une position quelque peu acrobatique, le pied en l'air comme le dandy vieillissant de Beardsley pour George (à gauche). Ils se trouvent à la racine d'un grand arbre, avec chacun un nu miniature de lui-même sur le dos. Le reste de l'œuvre se compose d'un arbre dont les

fruits sont les têtes sans corps de 13 jeunes hommes (13 nouveaux apôtres ?), d'origines ethniques apparemment différentes, comme suspendues aux branches.

- 28 Cette image délibérément kitsch peut s'interpréter comme une version alternative, entièrement masculine, de la Genèse et de l'Arbre dans le jardin d'Éden²³. L'arrière-plan bleu et l'assemblage de 18 photographies encadrées rappellent un vitrail. Les personnages au premier plan seraient une nouvelle version d'Adam et Ève – comme pourrait l'indiquer la nudité des Gilbert & George miniatures –, donnant naissance à un nouvel Éden ou à une nouvelle Arcadie joyeuse. C'est aussi et surtout à un nouvel arbre de Jessé que fait penser cette œuvre : motif fréquent dans l'art chrétien du Moyen-Âge, l'arbre de Jessé, superposant des sources de l'Ancien Testament et du Nouveau Testament (Isaïe 11, 1 ; Matthieu 1, 1 ; Luc 3, 28-38), figure la généalogie de Jésus, à partir de Jessé, père du roi David. Chez Gilbert & George, c'est l'avènement d'un nouvel âge *queer* et *camp* qui serait célébré.
- 29 *Family Tree* subvertit la conception traditionnelle, verticale de la généalogie, et pointe vers la généalogie foucaldienne : l'image est orientée horizontalement, en format paysage. Le lacis de branches blanches en arrière-plan forme un rhizome, défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux* comme fondé sur les principes de connexion, d'hétérogénéité et de multiplicité. Ce rhizome pourrait constituer un paradigme permettant d'appréhender le fonctionnement des réseaux intertextuels et intermédiaires étudiés dans ce travail, et au-delà. Les phénomènes d'intertextualité et d'intermédialité tissent un maillage anachronique et intempestif, fait de ruptures et de discontinuités, qui remet en cause la rassurante linéarité du récit historique. *Family Tree* est également une image ludique, aux couleurs vives, qui respire et célèbre la vitalité et pourrait suggérer que l'esprit *camp* serait capable d'insuffler la vie même dans la tombe en Arcadie...

BIBLIOGRAPHIE

Ackroyd, Peter. *Albion: The Origins of the English Imagination*. London: Chatto and Windus, 2002.

Aquien, Pascal. « Entre Dionysos et Apollon : pour une lecture nietzschéenne de Wilde ». *Études anglaises* 49.2 (avril-juin 1996) : 168-179.

Babuscio, Jack. "Camp and the Gay Sensibility". *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. David Bergman (ed.). Amherst: U of Massachusetts P, 1995. 19-38.

Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée. *Du dandysme et de George Brummell (1845)*. Paris : Rivages, « Rivages poche petite bibliothèque », 2018.

Barnfield, Richard. *The Affectionate Shepherd [sic]*. London: printed by John Danter for T.G. [Thomas Gubbin] and E.N. [Thomas Newman], 1594.

Caserio, Robert L. "Hollow Auguries: Eccentric Genealogies in *The Folding Star* and *The Spell*". *Sex and Sensibility in the Novels of Alan Hollinghurst*. Mark Mathuray (ed.). London: Palgrave Macmillan, 2017. 110-124.

Collins, William. "Ode to Evening" (1747). <<http://www.poetryfoundation.org/poem/173259>> (consulté le 10 mai 2020).

Corbiau, Gérard. *Farinelli*. Long-métrage. Italie/Belgique/France, 1994.

D'Arch Smith, Timothy. *Love in Earnest: Some Notes on the Lives and Writings of English "Uranian" Poets from 1889 to 1930*. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.

Darriulat, Jacques. « Nietzsche, *Et in Arcadia Ego* », <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Nietzsche/NietzscheArcadia.html> (consulté le 26 avril 2021).

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002.

Dubois, Claude-Gilbert. « Les voiles de Poppée : une dialectique du découverte et du recouvrement du corps féminin au XVI^e siècle ». *Vêtement et littérature*. Frédéric Monneyron (dir.). Perpignan : PU de Perpignan, 2001. 99-116. <https://books.openedition.org/pupvd/28104?lang=fr> (consulté le 30 avril 2021).

English, Elizabeth. "Tired of London, tired of life: the queer pastoral in *The Spell*". *Sex and Sensibility in the Novels of Alan Hollinghurst*. Mark Mathuray (ed.). London: Palgrave Macmillan, 2017. 95-110.

Fone, Byrne R.S. "This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination". *Journal of Homosexuality*, 8.3-4 (1983) : 13-34.

Forster, E.M. *Maurice*. London: Edward Arnold, 1971.

Foucault, Michel. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire ». *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris : PUF, 1971. 145-172.

Foucault, Michel. « Des espaces autres. Hétérotopies ». *Architecture, mouvement, continuité* 5 (1984) : 46-49 (texte disponible à l'adresse suivante : <https://www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr/>, consulté le 8 juin 2021).

Gadoin, Isabelle. « *In Arcadia*, de Ben Okri : du topos littéraire à l'énigme du tableau », *Polysèmes* 19 (2018), mis en ligne le 30 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2572> (consulté le 27 avril 2021).

Gandelman, Claude. *Le Regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XIX^e siècle*. Paris : Méridiens-Klincksieck, 1986.

Gide, André. *Paludes* (1895). Paris : Gallimard, « Folio », 1973.

Gide, André. *Corydon* (1924). Paris : Gallimard, « Folio », 1991.

Giudicelli, Xavier. "Double Perspectives. French Literature in Text and Image in *The Savoy* (1896)". *Regards des Anglo-Saxons sur la France au cours du long XIX^e siècle*. Catherine Hadjenko-Marshall et Odile Boucher-Rivalain (dir.). Paris : L'Harmattan, 2008. 181-194.

Giudicelli, Xavier. "Rewriting the Past: Alan Hollinghurst's *The Stranger's Child* (2011)". *Rewriting in the Twentieth and Twenty-First Centuries. Aesthetic Choice or Political Act?* Estelle Epinoux et Nathalie Martinière (eds.). Paris : Michel Houdiard, 2015. 145-158.

Giudicelli, Xavier. "Intermedial Cityscapes: Re-imagining Gay London in Scott Lyman's *Folly/Monument; Excerpts from Alan Hollinghurst's The Swimming-Pool Library* (2014)", *Polysèmes* 22 (2019), mis en ligne le 20 décembre 2019, connection on 08 May 2021. URL: <http://>

journals.openedition.org/polysemes/6095; DOI: <https://doi.org/10.4000/polysemes.6095> (consulté le 9 mai 2021).

Hartley, L.P. *The Go-Between* (1953). Harmondsworth: Penguin, 1971.

Hollinghurst, Alan. *The Creative Uses of Homosexuality in Ronald Firbank, E.M. Forster and L.P. Hartley*. M. Phil. thesis. Oxford University, 1980.

Hollinghurst, Alan. *The Swimming-Pool Library* (1988). London: Vintage, 1998.

Hollinghurst, Alan. *The Folding Star*. London: Vintage, 1994.

Hollinghurst, Alan. *The Spell*. London: Vintage, 1998.

Hollinghurst, Alan. *The Line of Beauty*. London: Vintage, 2004.

Hollinghurst, Alan. *The Stranger's Child*. London: Picador, 2011.

Hollinghurst, Alan. "Quite Mad and a Little Indecent" [compte rendu de Linda Gertner Zatlin, *Aubrey Beardsley: a catalogue raisonné*. New Haven: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale UP, 2016]. *Apollo. The International Art Magazine* (9 August 2016) <https://www.apollo-magazine.com/quite-mad-and-a-little-indecent/> (consulté le 1^{er} juin 2021).

Horace, *Odes et épodes*. F. Villeneuve (éd. et trad.). Paris : Les Belles Lettres, CUF, 1954.

Larkin, Philip. "An Arundel Tomb". *The Whitsun Weddings*. London : Faber and Faber, 1964. 45-46.

Lassen, Christian. "Sheep Thrills: Pastoral Camp in the AIDS elegies of Alan Hollinghurst". David James and Philip Tew (eds.). *New Versions of the Pastoral. Postromantic, Modern and Contemporary Responses to the Tradition*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson UP, 2009. 217-227.

Lefroy, Edward Cracroft. *Echoes from Theocritus and Other Sonnets*. London: E. Stock, 1885.

Letissier, Georges. « L'œuvre du romancier Alan Hollinghurst : contre-épopée anglaise et généalogie d'une culture alternative », *Itinéraires 2 et 3* (2019), mis en ligne le 29 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/7020> (consulté le 30 avril 2021).

Lyman, Scott. *Monument/Folly; Excerpts from Alan Hollinghurst's The Swimming Pool Library* (2014). Installation and HD video film, 26 minutes. Institute of Contemporary Art, London, Bloomberg "New Contemporaries" Exhibition, 2015. [bande-annonce disponible sur le site de l'artiste, <http://scotttedwardlyman.com/excerpts-from-alan-hollinghursts-the-swimmingpool-library/> (consulté le 10 mai 2021)].

Marlowe, Christopher. "The Passionate Shepherd to His Love" (v. 1588). *The Works of Marlowe at Perseus Project* (Tufts University) <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.03.0017> (consulté le 8 mai 2021).

Murray, Alex. *Landscapes of Decadence. Literature and Place at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge UP, 2016.

Milton, John. *Comus* (1634). London & New York: Macmillan, 1891. <<http://www.gutenberg.org/files/19819/19819-h/19819-h.htm>> (consulté le 10 mai 2021).

Panofsky, Erwin. "Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition". *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1955. 295-320.

Panofsky, Erwin and Gerdna. "The 'Tomb in Arcady' at the Fin de Siècle" (1968), <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8296/panofsky.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consulté le 20 mai 2018).

Pater, Walter. *Greek Studies*. C. L. Shadwell (ed.). London: Macmillan, Library Edition, 1910.

Pater, Walter. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Adam Phillips (ed.). Oxford : Oxford UP, 1986.

Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique éditions, 2000.

Snodgrass, Chris. "Beardsley's Oscillating Spaces: Play, Paradox and the Grotesque". *Reconsidering Aubrey Beardsley*. Robert Langenfeld (ed.). Ann Arbor and London: UMI Research Press, 1989. 19-53.

Sontag, Susan. "Notes on Camp" (1964). London: Penguin Classics, 2018.

Théocrite. *Toute l'Idylle*. Trad. Maurice Chappaz et Éric Genevay. Paris : Orphée/La Différence, 1991.

Tennyson, Alfred. *In Memoriam* (1849). *Selected Poems*. Christopher Ricks (ed.). London, Penguin Classics, 2007. 96-199.

Valéry, Paul. « La crise de l'esprit » (1919). *Œuvres*, t. I. Jean Hytier (ed.). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

Virgile. *Bucoliques*. Trad. Eugène de Saint-Denis, introduction Jean-Pierre Néraudau. Paris : Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 1997.

Waugh, Evelyn. *Brideshead Revisited* (1945). London: Penguin, 1972.

Zatlin, Linda Gertner. *Aubrey Beardsley: a catalogue raisonné*. New Haven: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale UP, 2016.

NOTES

1. Elle apparaît aussi bien sûr dans la littérature française, chez André Gide par exemple, dans *Paludes* (1895), soit dont le personnage principal est désigné sous le nom de Tityre (berger qui est nommé dès le premier vers, très célèbre, de la première bucolique de Virgile « *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi* » [« Toi, Tityre, étendu sous le couvert d'un large hêtre »] [Virgile 6-7]), ou dans son essai sur l'homosexualité et la pédérastie grecque, *Corydon* (1924).
2. On peut citer, par exemple, « The Flute of Daphnis » d'Edward Cracroft Lefroy, dans son recueil *Echoes from Theocritus and Other Sonnets* (ca. 1885). Les *Bucoliques* de Virgile sont inspirées des *Idylles* de Théocrite.
3. Panofsky cite par exemple le Guerchin (*Et in Arcadia Ego*, ca. 1618, huile sur toile, 78 x 89 cm, Galerie nationale d'art ancien, Rome), Giovanni Battista Cipriani (une gravure intitulée *Bergers en Arcadie* de 1788, dont il existe une version dans la collection du British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1876-0708-2513 [consulté le 29 avril 2021]), le poème néo-latin *L'Arcadie* de Jacopo Sannazaro (1502) ou encore un dessin de Fragonard (*Et in Arcadia Ego*, [s.d.], 23,6 x 17,5 cm, lavis et craie sur papier, National Galleries of Scotland) (Panofsky 1955).
4. Il existe une première version de cette toile, également intitulée *Les Bergers d'Arcadie* (v. 1629-1630, huile sur toile, 101 x 82 cm, Chatsworth House, Derbyshire), où le *memento mori* apparaît plus clairement, à travers le détail du crâne sur la tombe, qui rappelle celui qui apparaît dans la toile du Guerchin (voir note *supra*).
5. Le terme de *camp*, difficile à traduire en français, recouvre les notions d'homosexualité, certes, mais également d'excès, d'artifice, de théâtralité, de jeu avec le genre sexué, d'humour et d'ironie (voir Sontag, Babuscio).

6. Après la fin du procès d'Oscar Wilde en mai 1895, et sa condamnation à deux ans de travaux forcés, de nombreux artistes plus ou moins proches de l'écrivain anglo-irlandais et des théories de l'esthétisme fuirent le Royaume-Uni et se réfugièrent en France, afin d'échapper aux conséquences de ces procès très médiatisés. Parmi eux, Aubrey Beardsley – dont le nom avait notamment été associé à celui de Wilde en raison de l'édition illustrée de *Salomé* publiée par John Lane, The Bodley Head en 1894 – ainsi que le poète et critique Arthur Symonds. Avec l'éditeur Leonard Smithers, réputé pour sa politique éditoriale audacieuse, ils décidèrent de créer une revue qui rivaliserait avec *The Yellow Book* de John Lane (auquel Beardsley avait collaboré mais dont il avait été exclu après les procès de Wilde). Pour plus de détails sur *The Savoy*, voir Giudicelli 2008.

7. George Bryan Brummell dit « Beau Brummell » (1778-1840) est un pionnier du dandysme britannique au début du XIX^e siècle, à l'époque de la Régence anglaise (1811-1820). Barbey d'Aurevilly lui consacre un ouvrage publié en 1845, *Du dandysme et de George Brummell*.

8. Claude-Gilbert Dubois parle d'un « stéréotype fantasmagorique du corps féminin », « qui tend à lui donner une chair d'invertébré » : « Pour le corps féminin, ni muscles, ni squelette, un entassement de matières molles, de chairs organiques [...] plus enclines à se coucher et à se courber [...] qu'à s'ériger et à se dresser » (Dubois 100).

9. Elle fut du reste omise dans la seconde édition de *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, datant de 1877.

10. On notera d'ailleurs que Hollinghurst a publié en 2016 un compte rendu du *Catalogue raisonné* de l'œuvre de Beardsley compilé et annoté par Linda Gertner Zatlin dans la revue *Apollo* (Hollinghurst 2016) : cela pourrait suggérer que les éditeurs de la revue, et/ou Hollinghurst lui-même, entrevoient une certaine affinité ou une filiation entre l'esthétique de Beardsley et celle que Hollinghurst développe dans ses romans.

11. Le premier cas connu d'une personne décédant d'une maladie liée au SIDA au Royaume-Uni est Terrence « Terry » Higgins (en juillet 1982). *The Line of Beauty* (2004) commence également à l'été 1983. Il est intéressant de noter que *The Stranger's Child* (2011), avant-dernier roman de Hollinghurst, commence pendant ce qu'on appelle « l'été édouardien », la (mythique) période d'insouciance qui précède la Première Guerre mondiale.

12. L'installation vidéo de l'artiste américain Scott Lyman, *Monument/Folly; Excerpts from Alan Hollinghurst's The Swimming-Pool Library* (2015) adaptation de *The Swimming-Pool Library* sous la forme d'un film de 26 minutes et d'une installation met en évidence la dimension pastorale, à travers certains plans du film et l'installation elle-même (où le film était projeté), une « folie » néo-classique rose pâle inspirée par le casino Marino de l'architecte Sir William Chambers, folie qui est aussi un monument (du latin *monere*, rappeler) et fait penser à un mausolée, voir Giudicelli 2019.

13. Les descriptions de « L'Ermitage » – parc de la ville belge non nommée qui sert de cadre à la première et troisième parties du roman –, lieu de rencontres homosexuelles, résonnent aussi d'échos à la pastorale (voir par exemple Hollinghurst 1994, 51). Le titre du roman, et le terme « folding star », rappellent la pastorale (*a sheepfold* est un enclos pour moutons et, par métonymie, une bergerie ; *the folding star* est ce qu'on appelle en français l'étoile du berger). Ce titre est une double référence, à *Comus* (1634), masque de John Milton ("The Star that bid the shepherd fold") et à "Ode to Evening" (1747) de William Collins ("For when the folding star arising shows/ His paly circlet") (voir Giudicelli 2016).

14. La phrase en grec traduite par Tony Bowerchalke, « He is going to his long home » (Hollinghurst 1998, 57) rappelle un verset de l'Ecclésiaste (XII, 5), figurant avant le célèbre « Vanité des Vanités [...], tout n'est que vanité » (XII, 7). Ce verset est rendu par « Il s'en va vers sa maison d'éternité » dans la traduction œcuménique de la Bible (« Man goes to his long home » dans la Bible du roi Jacques).

15. Les termes *pasticcio* et *imbroglio* sont employés à la fin de *The Line of Beauty* lors d'un échange entre Nick Guest et Elena, la gouvernante italienne des Fedden, pour faire référence au scandale financier, sexuel et politique qui conclut le roman (Hollinghurst 2004, 474). Cet échange prend alors une valeur métafictionnelle, que l'on pourrait appliquer à tout le roman, voire au subtil dynamitage *queer* que pratique Hollinghurst dans l'ensemble de son œuvre.

16. On peut tout de même penser aux rencontres sexuelles entre Nick Guest et son amant Leo dans le jardin privatif de la maison londonienne des Fedden (Hollinghurst 2004, 40-41) ou à la scène de baignade dans l'un des étangs de Hampstead Heath au début de la deuxième partie (chapitre 7).

17. Cette première partie du roman fait fortement penser aux œuvres d'E.M. Forster (auxquelles Hollinghurst a consacré son *MPhil*) : c'est une sorte de pastiche de divers romans de Forster, notamment de *A Room with a View*, *The Longest Journey* et *Maurice* (voir Giudicelli 2015).

18. Peut-être une référence au castrat italien Farinelli (1705-1782), rendu célèbre par le film de Gérard Corbiau (*Farinelli*, 1994).

19. En écho, Peter Rowe évoque, en 1967, le mémorial de Shelley qui se trouve à University College, Oxford et commente « Surely the only portrait of a poet to show his cock. » (Hollinghurst 2011, 349). Pour une reproduction de cette œuvre, voir <https://www.euromanticism.org/le-consumerisme-et-le-romantisme/le-memorial-de-shelley/> (consulté le 30 avril 2021).

20. Du reste, le statut de Cecil Valance comme héros est quelque peu discutable : le portrait qui est fait de lui dans la première partie du roman est assez satirique, il est présenté comme snob, prétentieux et imbu de lui-même. Et tout comme le modèle qui l'a inspiré, Rupert Brooke (qui, lui, manque son rendez-vous avec la gloire, puisqu'il ne meurt pas au champ d'honneur mais succombe en 1915 d'une septicémie lors du déplacement de ses troupes vers les Dardanelles), l'œuvre poétique de Valance semble assez mince et bien loin de la force des poèmes d'un Siegfried Sassoon ou d'un Wilfred Owen.

21. Les deux visites de la tombe de Cecil Valance peuvent évoquer le poème de Philip Larkin, « An Arundel Tomb », qui clôt son recueil *The Whitsun Weddings* (1964), *ekphrasis* des gisants de Richard Fitzalan, comte d'Arundel et de sa seconde épouse Éléonore de Lancastre (qui se trouvent dans la cathédrale de Chichester) : le mélange de mystère, d'ironie et la réflexion intermédiaire sur l'écriture de l'histoire rapprochent le poème de Larkin et les deux extraits du roman de Hollinghurst. Je remercie vivement l'évaluateur anonyme de cet article pour cette piste et pour m'avoir invité à prendre en compte la notion foucauldienne d'hétérotopie.

22. Gilbert & George, *Family Tree* (1991), 18 photographies, tirage gélatino-argentique sur papier avec colorant sur papier, 253,8 x 426 x 2,5 cm, 1991, Tate collection, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gilbert-george-family-tree-ar00175> (consulté le 3 mai 2021).

23. L'arbre est aussi un marqueur de l'anglicité (voir Ackroyd), anglicité qui, de ce fait, se trouverait aussi subvertie dans *Family Tree*.

RÉSUMÉS

Le présent article s'emploie à analyser trois variations visuelles ou textuelles sur le motif de la tombe en Arcadie : le dessin d'Aubrey Beardsley *Et in Arcadia Ego* (1896), la visite du mausolée de Thomas Light Bowerchalke décrite dans *The Spell* (1998), troisième roman d'Alan Hollinghurst, et la tombe du poète-combattant Cecil Valance évoquée dans *The Stranger's Child* (2011), cinquième

opus de ce même romancier. Ce parcours sélectif se fonde sur une approche intertextuelle et intermédiaire et s'emploie à tracer une généalogie *queer* du *topos* de la tombe en Arcadie. Celui-ci n'est pas seulement un code pour dire les désirs homoérotiques ou les traumas de la communauté gay. Les ré-visions ou réécritures de ce motif forment un espace rhizomatique dans lequel le texte et l'image, l'ancien et le nouveau s'interpénètrent et s'éclairent pour donner naissance à une temporalité *queer*. Celle-ci perturbe le cours linéaire du temps par des effets de retours, des résurgences intempestives, des « images-fantômes » mais aussi des « textes fantômes », qui fissurent le présent et troublent les lecteurs/spectateurs, qui, pour ainsi dire, ne savent plus bien sur quel pied danser : le *topos* de la tombe en Arcadie se fait espace mouvant, caractérisé par une oscillation entre distance ironique, humour *camp* et notes élégiaques.

This article analyses three visual or textual variations on the motif of the tomb in Arcadia: Aubrey Beardsley's drawing *Et in Arcadia Ego* (1896), the visit to the mausoleum of Thomas Light Bowerchalke described in Alan Hollinghurst's third novel *The Spell* (1998), and the evocation of the tomb of the war poet Cecil Valance in Alan Hollinghurst's fifth novel, *The Stranger's Child* (2011). This essay is based on an intertextual and intermedial approach and aims to trace a queer genealogy of the *topos* of the tomb in Arcadia. That *topos* is not only a code used to articulate homoerotic desires or past gay traumas. The re-visions or re-writings of the motif form a rhizomatic space in which text and image, the old and the new interpenetrate and illuminate each other to give rise to a queer temporality that disrupts the linear course of time through untimely resurgences, "phantom-images" but also "phantom-texts", which disrupt the present and confuse the readers/viewers, who no longer quite know where to stand: the *topos* of the tomb in Arcadia becomes a shifting space, based on an oscillation between ironic distance, camp humour and elegiac notes.

INDEX

Mots-clés : Arcadie, pastorale, tombe, queer, intermédialité, intertextualité, généalogie

Keywords : Arcadia, pastoral, tomb, queer, intermediality, intertextuality, genealogy

oeuvre citée Les Bergers d'Arcadie, *Et in Arcadia Ego*, *Family Tree*, *The Spell*, *The Stranger's Child*

AUTEURS

XAVIER GIUDICELLI

Ancien élève de l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégé d'anglais, Xavier Giudicelli est maître de conférences en littérature et arts britanniques à l'université de Reims Champagne-Ardenne et membre du CIRLEP (Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée). Ses recherches portent sur l'œuvre d'Oscar Wilde, l'étude des rapports entre texte littéraire et image, la réécriture du canon victorien et édouardien aux XX^e et XXI^e siècles, ainsi que sur la traduction et les transferts culturels. Il a publié de nombreux travaux sur ces sujets, dont *Portraits de Dorian Gray : le texte, le livre, l'image* (PUPS, 2016). Il a, entre autres, dirigé un numéro d'*Études anglaises* sur Wilde et les arts (janvier-mars 2016) et co-dirigé avec Anne-Florence Gillard-Estrada un volume intitulé *L'Esthétisme britannique (1860-1900) : peinture, littérature et critique d'art* (ÉPURE, coll. « Héritages critiques », 2020).