

CORPS PERDU

Le corps humain est un objet flottant : trouvé, perdu, puis retrouvé pour être reperdu à nouveau...

Les confessions d'un pervers polymorphe

Créer, - voilà la grande délivrance de la souffrance, voilà ce qui rend la vie légère. Mais pour qu'existe celui qui crée il faut beaucoup de souffrance et de métamorphose.

Oui, vous qui créez, il faut qu'il y ait beaucoup de mort amère au sein de votre vie ! Ainsi vous êtes les intercesseurs et les justificateurs de tout ce qui est périssable.

Friedrich Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra

La description des corps, qui implique nécessairement la présence d'un regard, celui du narrateur, projection de l'écrivain dans sa fiction, entraîne chez Moore une autre problématique, celle de la représentation. La plupart des personnages de Moore sont mêlés à des milieux littéraires et picturaux et cherchent à poursuivre une carrière artistique. Peintres, poètes, écrivains, sculpteurs, acteurs, agissent comme porte-parole de théories artistiques formulées au sein de longs débats, et permettent également une mise en abyme dans l'œuvre de processus créateurs.

Or le thème de la création en peinture suscite une réflexion sur le rôle ambigu du corps du modèle, source d'inspiration et objet de représentation, mais également contrainte et pesanteur contrariant le désir de création et s'opposant à la réalisation d'une oeuvre. Il pose également la question du corps de l'artiste et de son désir, facteurs essentiels lors du processus créateur. L'actrice, autre figure de l'artiste dans les récits de Moore, est impliquée dans un processus de création et de représentation qui engage le corps, et se trouve donc confrontée à cette métamorphose complexe que l'incarnation théâtrale représente. Projections de l'écrivain dans sa fiction, les figures de l'artiste sont engagées dans un drame de la création et de la stérilité, dans une quête artistique et identitaire que les récits dramatisent.

la création de soi par soi

L'écriture, " pompe funèbre " : momies et fossiles

La dédicace qui inaugure l'ouvrage Confessions of a Young Man, par son aspect quelque peu pompeux et artificiel, semble annoncer la nature histrionique de cette autobiographie fictionnelle qui peut sembler se réduire à une série de poses, de masques, dessinés et adoptés par une plume pourtant lancée dans un processus de découverte et de création. L'écriture est ici un processus

créateur ambigu, comme le signale la dédicace, puisqu'elle représente également un auxiliaire de la mémoire et se trouve donc associée à une forme de recherche du temps perdu :

L'âme de l'ancien Égyptien s'éveillait en moi quand mourut ma jeunesse, et j'ai eu l'idée de conserver mon passé, son esprit et sa forme, dans l'art.

Alors trempant le pinceau dans ma mémoire, j'ai peint ses joues pour qu'elles prissent l'exacte ressemblance de la vie, et j'ai enveloppé le mort dans les plus fins linceuls. Rhamsès le second n'a pas reçu des soins plus pieux ! Que ce livre soit aussi durable que sa pyramide ! (CYM, v)

Cette dédicace, qui renvoie à la notion d'écriture comme mise en forme d'une vie, mais aussi comme mémoire d'une vie morte qu'elle momifie, embaume et transforme en un éternel figé, révèle également une des motivations profondes de l'écriture autobiographique : la recherche du temps perdu, le désir de fixer, d'immobiliser le flux de la vie, et ce pour atteindre une forme d'immortalité. Il s'agit de trouver, à travers l'achèvement de l'œuvre autobiographique, un salut individuel. Recherche d'une forme fixe qui formalise le flux vivant informel, une forme neg-entropique où le " je " se construit, s'immortalise, l'écriture apparaît aussi comme un processus dynamique qui pousse l'écrivain à se métamorphoser en un dit, à devenir langage, à s'intertextuer, Moore l'homme devenant alors Moore l'auteur, un nom sur une page, puis un idiome qui se construit, et enfin le livre lui-même.

Cette dédicace prend une dimension tristement ironique lorsque l'on sait à quel point Moore et l'ensemble de sa production ont pu tomber dans l'oubli, comme si son oeuvre, tel un corps, avait subi les lois de la corporéité et donc de la mort. Parallèlement il est vrai que toute oeuvre achevée est une oeuvre figée, une forme de fossilisation, et donc une oeuvre morte. Le temps perdu, retrouvé par le biais de l'écriture et trouvant le salut dans une forme, est en même temps réduit à n'être plus qu'une forme. Chaque écrit autobiographique est une émanation de l'écrivain, mais fait de lui " un voyageur avec bagages " : [...] bagages scabreux à déclarer parce qu'en chacun d'eux il transporte un squelette, un pimpant squelette habillé, maquillé et fleuri comme ceux des reliquaires romains : ce squelette, c'est lui-même, ce sont autant de doubles de lui-même, arrêtés, conservés, momifiés aux différents âges de sa vie.

Moore lui-même ne choisit-il pas d'écrire les mémoires de sa vie morte (Memoirs of My Dead Life) ? Cependant, il est vrai que ses oeuvres autobiographiques sont peut-être (à l'exception d'un de ses romans, Esther Waters) la partie la plus connue et la mieux appréciée de toute sa production.

le jeu des filiations

La carrière artistique de Moore, qui débute réellement dès son enfance et ses premières lectures (Shelley, Byron), se poursuit à chaque nouvelle découverte littéraire et change d'orientation ; les lectures successives de Shelley, puis de Zola, Gautier et Pater, fonctionnent comme une sorte de révélation soudaine, donnent un nouveau souffle à la création moorienne. Cette création revêt elle aussi un aspect protéiforme puisque Moore débute à Paris comme peintre, fréquente les

impressionnistes, avant de se lancer dans l'écriture : le théâtre, la poésie (Pagan Poems et Flowers of Passion sont considérés comme une mauvaise imitation de Baudelaire, et font pour un temps de Moore " a bestial bard "), puis le roman qui demeure le genre dominant de sa production artistique, même si le théâtre le tente périodiquement (Esther Waters est adapté au théâtre, Moore écrit pour The Irish

Renaissance Movement The Bending of the Bough, puis il adapte The Brook Kerith et fait jouer The Apostle) ; quant à son oeuvre romanesque, dans les premiers temps, selon de nombreux critiques, elle " subit " - mais est-ce bien là le terme exact ? - les influences multiples et successives des théories de Zola, de Huysmans et du symbolisme, de Gautier et finalement de Pater, sans oublier celles de Dujardin et de son livre Les Lauriers sont coupés.

Les Confessions sont le portrait, également, de l'auteur en lecteur, et ce texte devient alors le lieu où la lecture s'écrit et s'inscrit, le portrait d'une conscience qui émerge de la lecture, s'y résorbe, et s'y construit. Cette activité, pour Moore, ne se réduit pas à une expérience anecdotique, le rapport au texte instaure au contraire une rupture, représente un moment originel et fondateur. Aussi le récit de ses lectures rejoint-il le récit de son auto-genèse et ajoute-t-il la touche finale au portrait de l'artiste décadent, car les livres vénérés reflètent et exacerbent ses goûts décadents, sa " fièvre " pour ce qu'il appelle l'inconnu, son " appétit " pour l'étrange, l'anormal et le malsain dans l'art. La lecture est pour le narrateur moorien une activité où se confondent corps et esprit, jugement des sens et jugement intellectuel, elle déclenche souvent un éveil de la sensualité :

Chaque lecture vient donc modifier la configuration de cet être où corps et esprit se confondent, elle le pénètre, le fait vibrer. Lecture et écriture sont intimement liées au corps, au désir, à l'Eros. La lecture elle-même devient un des temps forts de la création, le désir, éveillé au contact de ces " livres de chair ", devient désir d'écriture : " De cette copulation du corps avec le livre naît le corps du livre, le corps romanesque ". Ici c'est encore un autre corps romanesque qui naît, un corps autre que celui du livre lu, un corps que Moore cherche à engendrer dans son désir d'écriture, désir suscité par ses propres lectures. Le problème de l'intertextualité confronte d'ailleurs tout lecteur de Moore, et semble constituer chez les critiques un sujet principal de préoccupation, entraînant parfois une réduction de certaines oeuvres de Moore à de simples imitations ratées. Il nous semble pourtant difficile de déclarer que A Mummer's Wife se trouve être une mauvaise copie d'un roman de Zola, tout comme l'opinion que A Drama in Muslin est une oeuvre " huysmanesque " nous paraît réductrice. En fait, la question de l'intertextualité recouvre une question plus générale, celle de la filiation, et Moore, lorsqu'il écrit ses Confessions, se donne une succession de pères spirituels qui tous semblent avoir contribué à son développement artistique.

Il lui faut cependant pour entrer en création évacuer la figure du père biologique, ce qui est fait dès les premières pages des Confessions - il est d'ailleurs vrai que la mort de son père a coïncidé avec le début de sa carrière artistique :

La mort du père réalise en quelque sorte l'effacement de ce corps-obstacle, de cette figure paternelle, signe d'autorité, incarnant la Loi, brimant le fils par l'imposition d'interdits et de contraintes, entravant cette auto-crédation à laquelle il aspire et que le paysage irlandais semble appeler :

Refusant la filiation, l'artiste " accouche de lui-même par lui-même, grave et aggrave sa vie dans le graphe de sa 'biographie', l'écriture de soi ". On ne peut ici s'empêcher de penser à Joyce, et à la promesse finale du Portrait of the Artist as a Young Man : " I go [...] to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race ". Portrait considéré comme un écho des Confessions de Moore, reflet d'un courant fin-de siècle, l'oeuvre de Joyce représente le " jeune homme " comme un artiste en formation, mais renvoie aussi à une pose soigneusement étudiée, à un rôle adopté par l'auteur. Finalement, cette phase du développement de l'artiste, ce " jeune homme ", est peut-être en réalité un moment nécessaire à sa formation mais aussi un état à surmonter, à dépasser, pour enfin devenir créateur :

Seul l'exil - qui annule la naissance biologique et lance l'être dans un processus d'auto-crédation - peut rendre totale cette liberté nouvelle, et, comme Joyce, Moore quitte l'Irlande, et se voue à un exil nécessaire pour accomplir cette auto-réalisation, ou auto-genèse. Tentant d'échapper à cette malédiction vécue par Beckett qui évoquait l'Irlande comme le lieu de son " avortement raté ", Moore fait de l'exil - maintes fois mis en scène dans les nouvelles de The Untilled Field, et dans The Lake - le moment initiateur de la création de soi par soi. La nouvelle " Fugitives " en particulier démontre que la fuite hors d'Irlande est le seul moyen d'échapper à une forme de stérilité et de paralysie générales.

Aussi la quête artistique, au départ inséparable de l'exil, apparaît-elle comme une tentative d'auto-engendrement, comme si Moore, " enceint " de lui-même et aspirant à une forme d'intégrité et de complétude, cherchait à donner naissance à un être idéal, et ce par le biais de la création artistique. Quitter l'Irlande, s'installer à Paris apparaissent comme un premier mouvement initiant ce processus d'auto-crédation ; libéré des liens du sang et de sa langue maternelle, le jeune Moore cherche donc à se fondre dans l'ambiance parisienne, à absorber une nouvelle langue, à se recréer dans le sein d'une nouvelle nation :

le miroir et le masque

Se recréer, se donner forme, n'est-ce pas là l'objectif premier des Confessions tel qu'il est affiché dans la dédicace ? Aussi cette oeuvre se révèle-t-elle, dès les premières pages, comme un exercice de mémoire, un processus de momification d'une jeunesse perdue et regrettée que l'écriture permet de figer éternellement, mais aussi, et paradoxalement, comme une genèse, le texte devenant le lieu d'émergence d'un nouvel être. On retrouve là une conception moderne de l'écriture qui veut que l'auteur ne soit pas uniquement créateur, mais que le processus de création, puis son aboutissement, c'est-à-dire l'oeuvre elle-même, engendrent un nouvel être, dessinent un nouveau corps, une nouvelle âme. Il y a comme une mise à mort de George Moore, pour qu'un autre, plus vrai, plus authentique et plus libre, voie le jour, l'écriture étant un " exercice de perpétuelle annulation-naissance ", une

tentative pour se fabriquer un être, pour se donner une forme, pour se tisser une seconde peau avec les mots. Aussi les Confessions sont-elles le récit de la genèse d'un nouvel être, mais un récit qui est le produit d'une entreprise d'écriture qui accomplit elle-même cette genèse.

Auxiliaire indispensable d'une entreprise démiurgique, l'écriture est donc l'instrument qui façonne ce corps, lui donne forme, le sculpte, mais elle fonctionne aussi comme un miroir fiable, non déformant, un lac transparent où se reflète l'être véritable : " I fain would show my soul in these pages, like a face in a pool of clear water. " (CYM, 9) Moore donne par ce pacte initial, sorte de pacte référentiel signé en quelque sorte avec le lecteur, la preuve que son autobiographie est un texte référentiel, mais cette unité narcissique comporte une dualité, un fossé entre le présent de l'acte de narration et le passé de l'histoire racontée, donc entre narrateur et héros, tout comme acte d'écriture et écrivain ne se confondent pas totalement avec acte de narration et narrateur. A ce désir de transparence, de sincérité, viennent s'ajouter l'invention, la déformation inévitable que l'écriture entraîne, d'où le vertige que le lecteur peut parfois ressentir, car il nous apparaît que, dans ces confessions, le " je " intertextué n'est pas défini par la personne, mais que, au contraire, c'est ce " je " qui la définit, comme s'il n'y avait de personne que dans le discours.

Le jeu du même et de l'autre, de la transparence et du masque, s'inscrit dans cette dualité fondamentale et inévitable, et Moore, bien vite, se plaît à trahir le pacte autobiographique initial, montre que la première personne n'est qu'un rôle : l'écrivain affiche la vanité de son jeu sur de multiples images, mais aussi la vanité de son " je ", utilisant l'écriture comme miroir et masque. L'écriture est spectacle, mise en scène, et la dimension comédienne de l'écriture, l'histrionisme de l'écrivain, doivent ici être soulignés. La dimension spéculaire de l'écriture se situe à deux niveaux : l'écrivain se regarde comme autre dans le jeu des reflets qu'il projette dans l'espace du texte, mais il sollicite également le regard d'un lecteur (fréquemment interpellé), regard qui doit rassembler ce corps mosaïque fragmenté en une série d'images et restaurer son unité. C'est le portrait d'un " sujet truqué " que Moore dessine, ce sont les confessions d'un pervers polymorphe qu'il veut nous donner à lire, l'auto-portrait fantasmatique d'un être féminin, pervers, morbide :

Les poses du narrateur s'associent à ce portrait de l'artiste en décadent, à cette image d'un être vibrant au moindre souffle, à l'écoute de toute impulsion et dépourvu de toute forme de préceptes moraux. L'inspiration ainsi que la passion de créer, les fureurs du désir, sont bien, selon les conventions, identifiées à une fièvre, mais aussi un tourment, un désir irrépressible de s'exprimer, une sorte de fatum inscrit dans le sujet. L'être, tourmenté par des impulsions, doit répondre à leur exigence de s'incarner dans une forme : " Now I am full of eager impulses that mourn and howl by turns, striving for utterance like wind in turret chambers. " (CYM, 192) Confronté à l'angoisse du possible non réalisé, hanté par le tournoiement intérieur de multiples aspirations qui demandent à être tirées de ce chaos et à voir le jour dans une forme qui en même temps donnerait naissance à un être nouveau, le narrateur moorien se laisse porter par ce tourbillon des sens et de l'esprit, balloté ici et là par des forces inconnues.

Engagé dans un dialogue difficile avec sa conscience, le narrateur moorien, le " je " qui s'exprime dans les Confessions, dramatise, au sens où il met en scène, un dialogue exposant les soi-disant tourments de la création. Il affronte une conscience sévère (Conscience) qui le juge, lui reproche son instabilité, sa perversité, sa sensibilité excessive, et affirme que ses élans créateurs ne sont que le résultat de désordres charnels, condamnés à être éphémères : " But your inspiration springs from the flesh, and is therefore ephemeral even as the flesh. " (CYM, 201) L'inspiration que la gratification de son corps et de son esprit lui procure est comparée à une décharge électrique qui le galvanise et relance sa quête artistique, mais ne lui fournit qu'un courant d'énergie éphémère qui très vite s'épuise. Tous les clichés véhiculés par le thème de l'inspiration sont ici présents, aussi bien la notion d'étincelle, d'électricité, liée à celle d'énergie, que celle de tourments et de souffrances subis par la figure de l'artiste.

Un être protéiforme : terres vierges et corps de cire

D'autre part, cette autobiographie demeure très représentative d'un courant qui connaît un nouveau développement dans la dernière décennie du XIXe siècle, et que l'on pourrait nommer " the Art of the Self ", art qui est une sorte de jeu associant ces objets symboliques que sont le miroir, le masque et la plume, tous d'ailleurs liés au thème de l'identité. La fascination pour le thème du double, de l'épiphyse, du miroir, thème lié bien sûr au développement de l'art du portrait, correspond également à cette pratique de l'auto-portrait littéraire, qui elle-même véhicule la notion de création de soi par soi :

S'inscrivant donc dans un genre renouvelé, s'appuyant sur cette notion du double, de l'être souterrain et parfois embryonnaire dont la quête artistique doit permettre le développement, la pratique de l'autobiographie par Moore revêt une dimension particulièrement intéressante. Elle apparaît comme une sorte de défi lancé à la croyance en l'unité et la stabilité de l'être, croyance psychologique répandue à l'époque victorienne mais menacée de toute part, autant par les récentes et balbutiantes découvertes de la psychanalyse que par les révélations du Darwinisme, tour à tour reprises par la littérature. L'unité du moi est remise en question, les fondements mêmes de la personnalité sont dotés d'un coefficient d'opacité. Instabilité, mouvance et multiplicité de l'être sont mises en lumière, d'où la nécessité, comme l'affirme Dorian Gray, de fonder une nouvelle conception du moi : A la manière de Wilde, Moore semble remettre en question cette conception du moi, accordant, dans ses romans comme dans son autobiographie, une part essentielle à l'instinct, et à un ensemble de forces inconnues qui façonnent le sujet. D'autre part, l'acte autobiographique même est entreprise de révélation du double, des doubles, de l'être écrivain. Nous n'avons cependant pas choisi d'aborder dans le cadre de cette étude l'ensemble des écrits autobiographiques de Moore, mais il nous a semblé nécessaire d'accorder une certaine attention à ces " confessions d'un jeune anglais " (titre de la traduction française), ouvrage qualifié par les critiques d'autobiographie fictionnelle, car il est vrai que les confessions de Moore, ces Confessions of a Young Man, tout d'abord rédigées avec un héros à la troisième personne - Edwin Dayne -, puis réécrites à la première personne, peuvent être considérées, en raison même de cette transformation, comme une fiction, un récit de souvenirs, filtrés

par la conscience d'un narrateur à la première personne, retranscrits et transformés par la mémoire, l'écriture, le désir de leur donner forme et sens.

L'intérêt principal de cette oeuvre réside en fait dans ce désir de mise en forme dans une fiction autobiographique de l'informe, du flux, mise en forme qui, paradoxalement, reflète l'aspect protéiforme de l'oeuvre de Moore et du personnage de l'auteur lui-même qui se met en scène, affiche ses propres contradictions, ses multiples facettes. L'écriture du soi que représente finalement l'autobiographie, sorte de tentative d'incarnation dans les mots, implique paradoxalement une prise de distance par rapport à soi, une forme de mise en scène, la projection de soi dans des mots, dans une langue qui est un système de contraintes, de codes, et qui réalise donc une forme de désincarnation. Cependant, elle est histoire d'une conscience mais aussi d'un corps, car l'utilisation du " je " constitue comme une invasion de l'écriture par le corps, écriture qui devient alors tour à tour quête d'un corps perdu - sans qu'il s'agisse là du corps réel - un instant retrouvé puis perdu à nouveau dans les mots.

Parallèlement, la figure de l'artiste s'élabore lentement, le " corps " artistique, tel un morceau de cire, subit des mutations successives liées aux variations de ses goûts et " appétits ". C'est bien un corps fait de mots que ce corps artistique, un corps nourri et façonné à l'origine par ses propres lectures, par les mots des autres. Les Confessions sont à la fois le récit d'une genèse mais aussi un livre fondateur, récit des origines et récit-origine, point de départ de la création d'un corpus et d'un nouvel être, Moore écrivain : " The book is a sort of genesis : the seed of everything I have written since will be found herein. " (CYM, xi) Roman de formation, les Confessions retracent un parcours artistique, mais leur rédaction même consacre la naissance à l'écriture et l'avènement d'un nouvel être, l'artiste lui-même.

Générés donc par une forme de projet corporel (projection du moi et construction d'une image cohérente), les reflets de l'artiste dans cette oeuvre se substituent au corps réel, détesté et pesant, leur élaboration obéit à cette impatience d'échapper à un corps difficilement supportable. Il ne s'agit pas uniquement de relater la genèse d'une âme d'artiste, mais d'un être tout entier, de se créer, en quelque sorte, un corps élaboré à partir des mots, construit sur de nouvelles images. Cette obsession du corps, qui a pour conséquence ce désir de substituer au corps réel un corps idéal, fictif, voire fantasmatique, rejoint un problème fondamental que l'on retrouve dans de nombreuses lettres de Moore, où son corps est mentionné comme un objet encombrant dont les maux ralentissent considérablement la quête artistique, quête qui est elle-même une lente formation de sa personnalité d'artiste.

Moore nous livre le portrait de l'artiste en malade mais ici les souffrances de la création se trouvent diluées dans celles d'un corps qui constitue une entrave, freine les progrès de l'oeuvre en formation, en gestation, empêche la concrétisation des élans de l'esprit : " My story has been progressing slowly, if it has been progressing - not from lack of inventions but from heat, medicine bottles, and general lassitude ! ". Il s'agit cependant de surmonter ces obstacles, d'abolir les maux du corps réel et de substituer à ce dernier un nouveau corps, incarné dans les mots, dans le corps des mots, dans la chair du langage. Moore se prend pour sujet et les représentations de l'artiste constituent un des

enjeux principaux des Confessions ; pour être plus précis, il faudrait parler de représentations de l'esprit et du corps de l'artiste.

L'image de la cire permet de souligner un processus incessant de modelage et de solidification, mais suggère également la déconstruction, la forme souple et éphémère, susceptible de fondre, de se métamorphoser. Cette substance devient le lieu où s'effectue un travail de modelage et de remodelage qui renvoie au travail créateur : [...] elle est par excellence la substance qui enregistre les mouvements, les perceptions, pour en conserver, gravé en elle, le tracé, elle est donc la matière même du psychisme humain. Identifié à une sorte de cire vierge, c'est-à-dire une substance non gravée et lisse, l'esprit de l'artiste est comparé à un matériau façonnable et perpétuellement changeant, polymorphe et protéiforme.

Un corps retouché

" I am a victim to the disease of rewriting " : le travail de l'écriture même, les nombreuses corrections auxquelles se livrait Moore, semblent venir conforter l'idée d'un processus d'assimilation douloureux, d'une nécessité constante pour l'artiste de polir son ouvrage, de travailler à son unité, d'en faire un corps intègre. L'ajout de préfaces, de dédicaces, la réécriture intégrale de certaines oeuvres, l'angoisse si souvent exprimée dans la correspondance au sujet du travail des imprimeurs et éditeurs, renvoient à la notion du texte comme une forme de corps auctorial imaginé aux dimensions changeantes, retouché un peu à la manière d'un vêtement sans cesse modifié. " But no more than in the second has the skeleton, or the attitude of the skeleton been altered in this third version, only flesh and muscle have been added [...] " : Moore évoque son travail de réécriture en usant d'une métaphore corporelle. La correction, réaffirmation constante de l'autorité de l'auteur sur son oeuvre mais aussi expression d'une angoisse de la forme parfaite, est une lutte infinie avec le langage, lutte qui devient vertige.

Or ce travail d'écriture représente un véritable corps-à-corps avec la langue maternelle qui fonctionne comme un corps étranger, une substance résistante, ou encore une contrainte, un moule dans lequel il ne parvient pas à couler ses pensées. La langue est, selon Barthes, " un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque ", " une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain ", " une limite et une station ", " un réflexe sans choix " :

Nul ne peut, sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle, c'est l'Histoire entière qui se tient, complète et unie à la manière d'une Nature.

Le choix initial d'écrire dans une autre langue, le français, peut être envisagé comme une tentative de libération, mais se solde par un échec. Le corps-à-corps avec le langage est douloureux, parfois paralysant, mais si la langue anglaise s'identifie à une forme de pâte, c'est peut-être au double sens du terme car de cette lutte et de cette souffrance peut naître le plaisir, celui des mots. Le travail sur ce matériau résistant est vécu comme une passion, car la langue est un code subi, une contrainte aliénante, mais aussi le lieu d'un désir, le jeu avec le corps maternel, jeu exaltant auquel se livre

l'écrivain devenu alchimiste : " I am writing very hard and am tired but it seems to me that I am turning clay into gold. " L'interprétation psychanalytique selon laquelle écrire, c'est jouer avec le corps maternel, nous renvoie à cette notion de passion ; tout d'abord, elle nous amène à considérer l'activité littéraire chez Moore comme un véritable drame familial, mettant en scène le complexe d'Oedipe, la mort du père, libératrice, puis la répudiation du corps maternel (rejet de l'anglais et amour pour la langue française) qui laisse place finalement à la confrontation difficile avec le corps maternel, c'est-à-dire la langue anglaise. Mais cette langue n'est finalement qu'un substitut, car la véritable langue maternelle, celle que Moore voudrait tant posséder, c'est le gaélique.

On retrouve l'opposition entre santé et maladie, la santé correspondant à une forme achevée et pleine, la maladie renvoyant, si l'on veut poursuivre la métaphore adoptée par Moore, à un dysfonctionnement de l'estomac artistique, à la discontinuité, l'inachèvement. En effet, la métaphore de la digestion utilisée pour décrire la formation de l'artiste établit le lien entre l'organique et la création, entre les qualités corporelles de l'artiste et l'oeuvre engendrée, comme si cette dernière prolongeait la chair de celui qui l'a enfantée. Moore lui-même, dans un article sur Whistler, s'appuie sur cette équivalence du corps et de l'oeuvre et cherche à expliquer les défauts de l'une par les insuffisances de l'autre.

Ces interférences entre la douleur physique et le fantasme de donner naissance entraînent une forme de télescopage du corps réel et du désir d'auto-crédation dans l'image de l'artiste en quelque sorte " enceint " de son oeuvre. Le thème doloriste de la création, de l'écriture comme dur labeur, revient dans sa correspondance mais aussi son autobiographie. L'échec renvoie à une forme d'avortement, à des produits que Moore lui-même nomme " abortive " : " Will my novel prove as abortive as my paintings, my poetry, my journalism ? " (CYM, 216) C'est sur ce constat d'une impuissance à accoucher de lui-même, à donner forme et vie à ce nouvel être, l'artiste, que se terminent les Confessions, tour à tour " a record of [Moore's] mental digestion " (CYM, 210) et le récit de nombreuses naissances avortées, d'un échec répété à engendrer une oeuvre qui en même temps le constituerait comme artiste. La poésie ne lui a permis de s'adonner qu'à une imitation servile de Baudelaire, l'écriture journalistique lui a imposé une vision fragmentaire, asservie au paragraphe, et opposée à son idéal d'unité et de plénitude : " I could not learn to see life paragraphically. " (CYM, 216)

Le corps mis en scène

La voix, le chant : le chiasme chair-esprit

La scène de théâtre est peut-être pour Moore le lieu par excellence d'une possession-dépossession, phénomène non seulement vécu par le dramaturge mais aussi par l'acteur, et plus particulièrement l'actrice. En effet, Moore s'intéresse à cette figure de l'artiste qu'est l'actrice, actrice qui se situe au sein d'une dialectique entre servitude et liberté, obéissance au texte et marge d'autonomie pour créer son personnage, et à travers cette construction, pour s'auto-crédier. A Mummer's Wife et Evelyn Innes

sont deux romans où la carrière artistique dans le théâtre et l'opéra prend une dimension existentielle, représente pour les personnages féminins la conquête d'une liberté et une forme d'auto-
création. " L'épanouissement de sa personnalité, c'est plus encore que simple crainte de création
anormale ou de solitude : c'est aussi fidélité à sa propre loi ", écrit Jung, donnant ainsi une forme de
définition de la vocation : pour Evelyn Innes, la vie créatrice implique qu'elle place sa propre loi, c'est-
à-dire sa voix, au-dessus des conventions, et s'engage dans cette voie salvatrice qui la mène vers
une recréation de son être au-delà des conventions sociales qui pèsent sur elle.

Son activité artistique prend une autre dimension existentielle, révèle une quête qui est recherche de
la mère morte, renouement avec l'absente, absente omniprésente, voix qui elle aussi l'appelle. Il s'agit
de reprendre ou perpétuer le chant de l'absente, mais cette quête, intimement liée à la figure
maternelle et à sa carrière inachevée de cantatrice, renvoie bien sûr à la figure du père, pygmalion et
mentor, obscur artiste et force autoritaire. La recherche d'un ailleurs - un ailleurs géographique,
spirituel et corporel, car cette quête est intimement liée à la faim, au désir - est d'un autre côté
reniement de la figure paternelle et allégeance à la mère absente, mais aussi transgression, parce
que l'art d'Evelyn fait de sa voix - de son corps - le centre de son existence : le développement de son
talent est pour elle synonyme d'une quête de la plénitude, de l'intégrité ; sa voix constitue le pivot
autour duquel s'articule son identité et définit une voie qui est celle du corps. Or, renoncer à sa voix,
c'est renoncer à son corps et vice-versa, c'est renier un don peut-être divin et se condamner à
l'insignifiance :

Le développement de soi passe pour Evelyn par sa voix, voix qui devient voie qu'elle doit suivre, mais
aussi voix qui l'appelle, vocation qui lui apparaît également comme une forme d'auto-création. Sa voix
est d'ailleurs chant, écho, mémoire, principe spirituel et émanation charnelle, " rencontre d'une
fraîcheur individuelle et d'une virginité cosmique ". Pour Evelyn, ce chant s'oppose au monde réel,
monde construit sur la rupture et l'isolement, lieu d'avènement de la brisure, du morcellement, et de
l'hétérogénéité. Force d'expansion, la musique ne représente aucune réalité distincte, mais elle est
émotion, incitation à une vague rêverie, rappel d'un bonheur passé, ou annonce d'un bonheur futur, et
restaure la communication entre le corps et l'âme, une forme de transparence.

Duelle, la voix participe de la matière et de l'intériorité, restaure un contact charnel avec l'émotion, et,
libérée de toute entrave, apparaît comme expression du

corps, élan charnel et spirituel vers une idéalité. Substance fluide, écho d'une chair absente,
frémissante, la voix, par sa capacité à soudain s'altérer, se voiler, s'enfler, est expression de la
sensibilité et de l'émotion, exploration du fugace et de l'infiniment petit ; elle semble être une force
sans origine déterminée, profondément humaine mais aussi terriblement inhumaine, étrangement
familiale mais aussi mystérieuse. D'elle, provient " le malaise d'un double, venu insidieusement d'une
sur-nature, chtonienne ou céleste, bref d'un dépaysement ". Les sentiments que la musique - forme
d'essence, de quintessence, véhicule de l'âme sans le corps - traduit abstraitement, le chant, la voix

humaine, les relie au corps et à tous les mouvements de l'être, même les plus cachés, délivrés du poids de la matière qui les déforme et les altère, mais cependant portés par la chair.

Le " grain de la voix " reflète la dimension charnelle et idéale d'un chant qui nous fait entendre un corps qui est le signe d'un ailleurs, un ailleurs de l'être, de la chair, un corps qui demeure cependant présence charnelle, mais présence transfigurée par un chant, chant qui, lui, constitue une exploration d'un invisible. Moore trouve dans le personnage d'Evelyn Innes le support idéal d'une réflexion sur ce que Merleau-Ponty appelle le chiasme, structure qui exprime les liens de l'âme et du corps, leur inextricable embrouillement, indébrouillable entremêlement :

[...] les idées dont nous parlons ne seraient pas mieux connues si nous n'avions pas de corps et pas de sensibilité, c'est alors qu'elles nous seraient inaccessibles : la 'petite phrase', la notion de lumière, pas plus qu'une 'idée de l'intelligence', ne sont épuisées par leur manifestation, ne sauraient comme idées nous être données que dans une expérience charnelle.

Sorte de corps de l'esprit, et esprit du corps, le chant engage totalement l'être, met en scène un corps ému, mais demeure chant de l'âme, exploration de l'invisible, simultanément mise en scène d'une présence corporelle et manifestation de " l'absente de toute chair ", du corps comme expression de l'intériorité et des émotions -

Sorte d'alchimie, entreprise de sublimation du corps, aboutissement suprême de l'art, la musique et le chant dans Evelyn Innes constituent une forme d'expression idéale, et l'on décèle dans ce roman l'influence de Pater et de son idéal artistique - " All art constantly aspires to the condition of music " - influence qui se mêle intimement à celle de Wagner. La musique surpassant toutes les autres formes d'expression, Evelyn se voit attribuer un pouvoir créateur et une exaltation que ne possèdent pas les autres figures d'artistes. Ce pouvoir, elle l'exerce sur sa propre existence, s'auto-créant à travers les divers rôles qu'elle incarne, se pénétrant des personnages des héroïnes wagnériennes pour se déconstruire, se reconstruire : aussi n'est-elle pas envisagée comme une simple interprète, pur véhicule d'une idée, d'une vision, mais comme puissance de création.

Mais si l'extase du chant et de la musique envahit un être qu'elle imprègne au point de faire apparaître sa vie intérieure comme soumise aux sensations qu'elle engendre, cet envahissement qui magnifie l'existence d'Evelyn représente aussi une menace d'aliénation. Chanter l'opéra wagnérien entraîne un épuisement de l'héroïne qui, à travers les multiples incarnations des personnages wagnériens, décline toute la gamme des sentiments violents, toutes les secousses de la passion, les pulsations d'une sensualité débridée, et finit par conserver de toutes ces agitations une vague

nausée, une infinie lassitude. Sa sensibilité à la musique est d'ailleurs identifiée à une sorte d'hypertrophie des nerfs, liée au corps poreux vibrant sous l'effet de la sensualité du chant, torture exquise où la chair tressaille, semble se dissoudre.

Le théâtre : espace duel, espace de confusion

Lieu d'une mise en scène des émois du corps dans Evelyn Innes, *A Mummer's Wife*, la scène engage le corps féminin qu'elle expose et altère, consacre le corps glorieux mais accélère aussi un processus d'aliénation qui conduit à la déchéance ; grandeur et misère du corps de l'actrice qui, impliquée dans un art qui mêle représentation et création, subit les troubles de l'incarnation. Le théâtre devient un espace symbolique, lieu où se produit ce brouillage, cette confusion entre l'art et le réel, l'identification et la distance, entre l'actrice et le public, mais aussi entre l'actrice et son rôle. L'acte théâtral engage toute la chair, il est présence et communion avec la présence, communion qui devient combustion et consommation, acte charnel, selon la définition de Bernard Dort :

L'acte théâtral est acte d'amour. Il se consume pendant qu'on le consomme. Ensuite, il n'en reste rien - rien qu'un vague souvenir et, qui sait ? peut-être un dégoût. Du moins la chair est-elle comblée, sinon l'esprit.

Claudiel, dans *L'Echange*, écrit une pièce sur le théâtre lui-même, sur cet acte social mais aussi magique que la représentation constitue. L'actrice, Lechy Lebanon, est associée au mouvement, à l'instabilité géographique, tout comme le sont Evelyn Innes et Kate Ede. Le théâtre, affirme-t-elle, est un lieu clos et duel où se font face la scène - sur laquelle se déplacent les corps des acteurs - et la salle. D'autre part, l'exposition du corps sur la scène semble entraîner une forme de dépossession, l'actrice, " exposée à tout venant, comme un spectacle ordinaire et public ", est en quelque sorte un corps prostitué sous les regards qui s'en emparent et le possèdent, mais un corps qui en même temps s'épanouit dans cet exhibitionnisme qui lui confère d'un autre côté un pouvoir, celui de pénétrer des consciences et d'exercer sur elles une forme de fascination :

Je n'ai point honte ! mais je me montre, et suis toute à tous. Ils m'écoutent et ils pensent ce que je dis ; ils me regardent et j'entre dans leur âme comme dans une maison vide.

C'est moi qui joue les femmes :

La jeune fille, et l'épouse vertueuse qui a une veine bleue sur la tempe, et la courtisane trompée.

Et quand je crie, j'entends toute la salle gémir.

Lié à la transgression, le théâtre renvoie à la prostitution, et à l'indécence du spectacle, qui avant d'être sur la scène, prend place également dans la salle elle-même, espace de confusion où se mêlent les classes sociales, les odeurs, les lumières, où les chairs se dévoilent, les épaules se dénudent. La scène, elle, devient le lieu d'un spectacle des corps qui affiche son caractère provocateur et indécent, le théâtre est ce lieu clos où prend place un jeu de miroirs, de reflets, de désirs, jeu qui, pour l'actrice, fait du théâtre le lieu d'une aliénation de son corps exposé sous les

regards ; mais, paradoxalement, ces regards dont il est le point focal contribuent finalement à renforcer un plaisir narcissique et à élaborer une image d'une féminité épanouie, d'un corps glorieux qui semble lui-même s'écrier " 'Look at me here ! lookat me there ! Criticize me everywhere !' " (MW, 228) Ce corps épanoui s'inscrit dans un rapport sensuel avec cette salle tapissée de " chair vivante et habillée ", s'offre et se perd dans un vertige sensuel, intoxiqué et exalté par ce contact