



**HAL**  
open science

# Fenêtres sur couples : trois nouvelles de Sean O’Faolain

Christelle Seree-Chaussinand

► **To cite this version:**

Christelle Seree-Chaussinand. Fenêtres sur couples : trois nouvelles de Sean O’Faolain. *Études irlandaises*, 2003, 28 (1), pp.45-64. halshs-00483774

**HAL Id: halshs-00483774**

**<https://shs.hal.science/halshs-00483774>**

Submitted on 8 Jun 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

## Fenêtres sur couples : trois nouvelles de Sean O'Faolain

Christelle Chaussinand

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Chaussinand Christelle. Fenêtres sur couples : trois nouvelles de Sean O'Faolain. In: Études irlandaises, n°28 n°1, 2003. pp. 45-64;

doi : <https://doi.org/10.3406/irlan.2003.1648>

[https://www.persee.fr/doc/irlan\\_0183-973x\\_2003\\_num\\_28\\_1\\_1648](https://www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_2003_num_28_1_1648)

---

Fichier pdf généré le 06/05/2018

### **Abstract**

In several short stories, Sean O'Faolain ponders over the complexity of love relationships and tries to unveil some of the unconscious motivations underlying them. This essay focuses on three of these short stories, namely "There's a Birdie in the Cage", "Discord" and "An Inside Outside Complex", and shows how, in each of them, the fissures or cracks in love relationships are figuratively represented by an isotopy of windows, the various qualities of which are artfully exploited by O'Faolain (the window as partition between contiguous spaces, as transparent filter, as surface or frame). The position of characters with regard to windows (their framing) and their relations to windows (how they look through them, the images they see reflected in them), are taken here as symptoms of the fact that love relationships are undermined by otherness.

### **Résumé**

Dans plusieurs nouvelles, Sean O'Faolain décrit la complexité des relations amoureuses et s'efforce de mettre en lumière les motivations inconscientes qui les sous-tendent. Cet article analyse trois de ces nouvelles, « There's a Birdie in the Cage », « Discord » et « An Inside Outside Complex », et montre comment, dans chacune d'elles, les lignes de fragilisation voire de fracture, de la relation amoureuse sont figurées par une isotopie de la fenêtre, dont O'Faolain exploite astucieusement les diverses propriétés (la fenêtre comme séparation entre des espaces contigus, filtre transparent, surface ou cadre). Le positionnement des personnages par rapport aux fenêtres (leur cadrage) et les relations qu'ils entretiennent avec elles (les regards qu'ils jettent à travers elles, les images qu'ils projettent sur elles) sont ici étudiés comme autant de symptômes de ce que le rapport amoureux est parcouru, et parfois déchiré, par l'altérité.

## FENÊTRES SUR COUPLES : TROIS NOUVELLES DE SEAN O'FAOLAIN

Christelle CHAUSSINAND  
(Université de Bourgogne)

### Résumé/Abstract

Dans plusieurs nouvelles, Sean O'Faolain décrit la complexité des relations amoureuses et s'efforce de mettre en lumière les motivations inconscientes qui les sous-tendent. Cet article analyse trois de ces nouvelles, « There's a Birdie in the Cage », « Discord » et « An Inside Outside Complex », et montre comment, dans chacune d'elles, les lignes de fragilisation, voire de fracture, de la relation amoureuse sont figurées par une isotopie de la fenêtre, dont O'Faolain exploite astucieusement les diverses propriétés (la fenêtre comme séparation entre des espaces contigus, filtre transparent, surface ou cadre). Le positionnement des personnages par rapport aux fenêtres (leur cadrage) et les relations qu'ils entretiennent avec elles (les regards qu'ils jettent à travers elles, les images qu'ils projettent sur elles) sont ici étudiés comme autant de symptômes de ce que le rapport amoureux est parcouru, et parfois déchiré, par l'altérité.

*Amour, altérité, réalité, réel, vision, regard, fenêtre, tableau.*

In several short stories, Sean O'Faolain ponders over the complexity of love relationships and tries to unveil some of the unconscious motivations underlying them. This essay focuses on three of these short stories, namely "There's a Birdie in the Cage", "Discord" and "An Inside Outside Complex", and shows how, in each of them, the fissures or cracks in love relationships are figuratively represented by an isotopy of windows, the various qualities of which are artfully exploited by O'Faolain (the window as partition between contiguous spaces, as transparent filter, as surface or frame). The position of characters with regard to windows (their framing) and their relations to windows (how they look through them, the images they see reflected in them), are taken here as symptoms of the fact that love relationships are undermined by otherness.

*Love, otherness, reality, the real, sight, gaze, window, picture.*

Le poème « Les Fenêtres » de Rainer Maria Rilke <sup>1</sup> associe amour et fenêtre, vision et regard. En cela, il me semble éclairer à merveille le propos qui va suivre :

3

*N'es-tu pas notre géométrie,  
fenêtre, très simple forme  
qui sans effort circonscris  
notre vie énorme ?*

*Celle qu'on aime n'est jamais plus belle  
que lorsqu'on la voit apparaître  
encadrée de toi : c'est, ô fenêtre,  
que tu la rends presque éternelle.*

*Tous les hasards sont abolis. L'être  
se tient au milieu de l'amour  
avec ce peu d'espace autour  
dont on est maître.*

4

*Fenêtre, toi, ô mesure d'attente,  
tant de fois remplie,  
quand une vie se verse et s'impatiente  
vers une autre vie.*

*Toi qui sépares et qui attires,  
changeante comme la mer, –  
glace, soudain, où notre figure se mire  
mêlée à ce qu'on voit à travers ;*

*échantillon d'une liberté compromise  
par la présence du sort ;  
prise par laquelle parmi nous s'égalise  
le trop grand du dehors.*

5

*Comme tu ajoutes à tout,  
fenêtre, le sens de nos rites :  
Quelqu'un qui ne serait que debout,  
dans ton cadre, attend ou médite.*

*Tel distrait, tel paresseux  
c'est toi qui le mets en page :  
il se ressemble un peu,  
il devient une image...*

*Et les amantes, les y voit-on,  
immobiles et frêles,  
percées comme les papillons  
pour la beauté de leurs ailes.*

Notre étude porte sur trois nouvelles de Sean O'Faolain : « There's a Birdie in the Cage » et « Discord », extraites du recueil *A Purse of Coppers* ; « An Inside Outside Complex » tirée du recueil *Foreign Affairs*. Son objet est de montrer en quoi, dans ces nouvelles, les fenêtres et le rapport des personnages à celles-ci (en particulier, leur cadrage, leurs regards à travers elles et les images qui se reflètent en elles) rendent compte de la complexité des relations amoureuses et de leurs motivations inconscientes.

La théorie lacanienne qui distingue notamment le réel de la réalité, le besoin de la demande, mais aussi le regard de la vision, servira de point de départ à la réflexion. Selon Jacques Lacan, toute existence s'appuie sur une perte et une division structurelles qu'au quotidien, dans la réalité ou dans l'imaginaire, le sujet tente de combler par toutes sortes de choses, et au premier chef, par l'amour. Ainsi, ce que j'aime dans l'autre et ce que je lui demande, c'est ce dont je manque dans l'Autre (le grand Autre), à savoir ce qui, par son absence, me place à la merci du réel et m'empêche d'échapper au déchirement de l'altérité hors de moi et en moi. En conséquence, je cadre l'autre que j'aime de telle façon que je le vois tel que je veux ou rêve de le voir, et surtout tel

que je veux ou rêve d'être vu, c'est-à-dire non-divisé. Or, précisément parce que l'autre que j'aime ne peut me donner ce que je désire et que je lui demande, parce que le cadrage que j'opère de lui ne tient pas, parce qu'enfin l'image ou plutôt le cinéma que je me fais de lui sont foncièrement délirants, je me trouve nécessairement toujours « décentré » (à la fois séparé et frustré) par rapport à l'être aimé.

En d'autres termes, l'amour se tient à la croisée de la réalité et du réel dont il souligne la diamétrale opposition. Du côté de la réalité, il est rêvé comme une possible fusion, complémentarité et réciprocité avec l'autre ; il correspond ainsi à une tentative de représentation et de maîtrise de l'autre, par conséquent, à un fantasme car l'autre ne peut jamais être totalement circonscrit. La dimension réelle de l'amour correspond, quant à elle, à tout ce qui m'échappe dans l'autre et m'apparaît comme un impossible. Or, si l'on se réfère au poème de Rilke, on peut également concevoir cette opposition de la réalité et du réel dans l'amour comme une opposition entre l'œil et le regard. De fait, dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan souligne que « dans l'amour [...] ce qu'il y a de foncièrement insatisfaisant et de toujours manqué c'est que *jamais tu ne me regardes là où je te vois* »<sup>2</sup>. Dans cette « optique » et comme l'atteste encore le poème de Rilke, la fenêtre est extrêmement signifiante. En tant que ligne de partage entre deux espaces contigus, la fenêtre figure déjà la séparation réelle entre les êtres et leur division intime en tant que sujets. De même, comme barrière osmotique, c'est-à-dire comme filtre transparent faisant obstacle au corps mais non pas à l'œil, la fenêtre permet de rendre compte des illusions qui sous-tendent toute relation amoureuse et de mettre en scène le désir qui se nourrit de la vision, ou plutôt des visions, du sujet amoureux. Enfin, en tant que cadre, elle constitue un espace de composition quasi artistique, composition qui est autant le fait de celui qui voit que de ce qui est vu. Par là, on touche à la problématique qui fonde ici notre réflexion : déterminer dans quelle mesure, en matière d'amour, la fenêtre fonctionne d'une part comme représentation, vision de l'œil, donc comme réalité fantasmatique, et d'autre part comme tableau, c'est-à-dire – au sens où l'entend Jacques Lacan – comme création qui piège le regard, me regarde et, en me regardant, désigne ma division essentielle.

Plusieurs nouvelles de Sean O'Faolain se prêteraient probablement à une telle étude, notamment « The Patriot », « Passion », « I Remember ! I Remember ! » ou encore « A Shadow, Silent as a Cloud ». Cependant, c'est dans « There's a Birdie in the Cage », « Discord » et « An Inside Outside Complex » que l'isotopie de la fenêtre paraît la plus significative.

Une affaire d'escroquerie sert de toile de fond à « There's a Birdie in the Cage ». La nouvelle s'ouvre sur le procès de Jim Pomfret, second

époux de Mrs Pomfret, jugé pour avoir volé de l'argent à Mr Black, son employeur, propriétaire d'une distillerie à Barronloe. Néanmoins, l'escroquerie financière de Jim est sans commune mesure avec l'escroquerie amoureuse dont est victime la fille de Mr Black, Helen. La jeune femme, personnage principal de la nouvelle, découvre qu'à son insu Mr et Mrs Pomfret ainsi que son propre père ont exilé l'homme qu'elle aime pour empêcher toute union entre eux. Bel, le fils que Mrs Pomfret a eu de son premier mari, a ainsi été envoyé à Sumatra.

« *There's a Birdie in the Cage* » a donc pour objet un amour contre-carré, un amour tenu en échec. Mais le ressort essentiel de la nouvelle tient dans la révélation progressive des raisons profondes de cet échec. Cette révélation s'opère par le biais d'une confrontation saisissante entre Helen et deux autres amantes, sa sœur Lolly et Mrs Pomfret. Trois types de couples, trois types d'amour, sont donc mis en regard dans une sorte de galerie de tableaux ou plutôt de triptyque. Le cadrage de chacune des trois femmes dans les fenêtres de la nouvelle sert de fil conducteur à cette comparaison.

Le premier couple représenté est celui de Lolly Black et Phil, son fiancé. Ce couple figure *a priori* l'amour heureux, à la fois sensuel et tendre. Cette relation amoureuse vécue au grand jour, lumineuse, est décrite par O'Faolain comme harmonieuse. En cela, elle pourrait être placée au centre du triptyque et servir d'étalon ou de contrepoint aux liaisons déviantes de Mrs Pomfret ou à la relation amoureuse malheureuse d'Helen. En cela aussi, cette relation pourrait être qualifiée de « plein cadre ». De fait, dans la première partie de la nouvelle, on peut voir Lolly et Phil assis côte à côte dans l'encadrement d'une fenêtre inondée de soleil et ouvrant largement sur l'océan :

He lifted the window and they sat on the sill and looked out where the two brigs in the little harbour swayed.... He caught her to himself and kissed her hair and brow. With soft, dreamy, sensuous eyes she looked over the sparkling sea, all her little pert and youthful hardness dissolving in her love. (*MNM*, pp. 303 et 306) <sup>3</sup>.

A ce couple « bien cadré » s'opposent les couples décadents ou « mal cadrés » de Mrs Pomfret. Remariée alors même que son premier époux n'est pas mort – par conséquent bigame –, soupçonnée en outre d'entretenir des relations adultères, cette femme d'âge mûr, au passé ambigu de meneuse de revue, incarne sans conteste une forme d'amour illicite au sens où, d'une part, cet amour est dépravé, non conforme à la loi, et où, d'autre part, il est extravagant, c'est-à-dire fondé sur une débauche d'artifice et des plaisirs impurs. Comme précédemment mais en négatif, la représentation de Mrs Pomfret en relation avec les fenêtres rend compte de cette double marginalité. La

fenêtre de sa chambre sert tout d'abord littéralement de cadre à une scène de ménage tonitruante, proche d'une farce grossière, où elle et son premier mari s'accusent mutuellement d'avoir voulu s'égorger. Cette même fenêtre, éclairée tard dans la nuit lorsque Pomfret, son second époux, est absent, signale aussi à tous les passants ses relations extra-conjugales. Enfin, Mrs Pomfret est une fois décrite par Lolly comme une femme double, cadrée en portrait dans l'embrasement de sa fenêtre, la partie visible du corps – son visage qu'elle donne à voir et qui aguiche l'œil du passant – étant outrageusement fardée tandis que la partie invisible est vêtue de haillons :

Helena and I, when we go for a walk down the Harbour Road, see her hanging out of the window, smoking and mooning, her hair done up beautifully, rouged and all the rest of it. But we always said she was probably in rags from the neck down (*MNM*, p. 307).

Ce tableau peint par Lolly fait clairement apparaître le caractère déviant des amours de Mrs Pomfret : ce sont des amours immorales et de mascarade. La réalité bien cadrée, mais tronquée, vue par le passant ne correspond en rien au réel de la personne de Mrs Pomfret et de ses relations amoureuses. Ce réel qui est obscène reste de fait hors champ. Toutefois, dans ce tableau, c'est le corps coupé ou plutôt morcelé de Mrs Pomfret qui regarde réellement le passant. Comme pour souligner ce fait, Lolly ne manque pas de préciser à cet instant : « She just left herself go to pieces » (*MNM*, p. 307). En d'autres termes, malgré les apparences, le passant est amené à contempler moins le portrait glorieux d'une femme du monde que le portrait réaliste d'une dame de petite vertu.

La relation amoureuse entre Helen et Bel, quant à elle, se caractérise par son impossibilité : elle est à la fois irréalisée et irréalisable. Ici encore, la relation d'Helen aux fenêtres a valeur de symbole et de symptôme. Pour Helen, la fenêtre est la frontière infranchissable entre le dedans qu'elle ne quitte jamais et le dehors où elle ne peut s'aventurer. Elle matérialise l'antinomie entre son cadre de vie, au sens fort du terme – la maison paternelle où elle est forcée de vivre – et le monde. Synonyme d'emprisonnement et d'isolement, la fenêtre est encore l'élément concret qui la décentre, l'éloigne de son centre, c'est-à-dire de l'être aimé :

[Bel] was gone. And she was here, and would be here always. He was free – yet. But she was caught as, sooner or later, all human beings are caught in the coil of things from which there is no escape (*MNM*, p. 318).

Ainsi, Helen est indéniablement « the birdie in the cage » annoncé dans le titre. Elle apparaît comme la victime d'une séquestration abu-



sive imposée par un complot familial qui a également entraîné l'exil de l'homme qu'elle aime. Dès lors, en première analyse, l'échec de sa relation avec Bel ne semble résulter que de contraintes extérieures, la distance géographique imposée entre eux n'étant que la matérialisation d'un veto familial.

Cependant, les choses s'avèrent plus complexes. Une autre sorte de veto, inconscient celui-là, apparaît à l'origine de la séparation entre les amants. A maints égards, en effet, Helen rappelle Eveline, l'héroïne de Joyce qui, dans *Dubliners*, choisit une vie de recluse plutôt qu'une vie d'épouse et se rive délibérément à sa fenêtre. De fait, à relire plus attentivement la nouvelle, on se rend compte qu'Helen est toujours décrite à proximité d'une fenêtre et qu'elle est aussi, à proprement parler, une femme « rivée » à sa fenêtre. En l'occurrence, elle passe le plus clair de son temps à contempler, depuis ce point de vue unique, la baie de Barronloe, tantôt méditant sur le passé, tantôt imaginant l'avenir. Or systématiquement, l'élan de son œil ou de son esprit échoue et bute concrètement sur le carreau. A la fin de la nouvelle, les yeux d'Helen se fixent ainsi sur la buée des vitres : « As she sipped [her tea], she saw the moisture on the window-panes » (*MNM*, p. 319). De même, la fenêtre enferme son esprit dans la clôture du ressassement que le narrateur appelle « [Helen's] vain turning and twisting » (*MNM*, p. 318) ; sur l'écran de verre ne se dessine qu'un paysage dont la perspective est bordée ou bornée par des virtualités qui n'ont jamais été ou ne seront jamais, c'est-à-dire par le néant :

she went to the window and sat there for so long a time without stirring that she did not notice her father go. Quite clearly, and with absolute honesty and accuracy, she saw her life stretched out before her ; and she faced it with courage, for there were many dreams that allured her by the way, and many hopeless possibilities that delayed her (*MNM*, p. 318).

De façon plus troublante encore, il apparaît qu'Helen n'est une femme – et *a fortiori* une amante – qu'à sa fenêtre, par fenêtre interposée. Bel est physiquement absent dans le présent de la nouvelle : Helen ne le voit, et ne se voit avec lui, que par les yeux du souvenir, lorsqu'elle contemple rêveusement l'océan depuis sa fenêtre fermée. Son amour pour Bel se réduit donc à une vision du passé, une vision qui est d'autant plus ironique que ce qui revient à l'esprit de la jeune femme, ce sont les images d'une balade en amoureux qui tourne court. Non seulement leur barque s'enlise à cause de la marée descendante, mais le corps de Bel – alors exceptionnellement proche et dénudé – s'esquive et demeure inaccessible : en rêve, Helen le revoit comme elle l'a vu, à la dérobee et en contre-jour, se dessinant comme une fourche sur fond

de ciel étoilé : « She saw him forked against the stars, the water glistening on his thighs, one arm whirling to bring back the blood » (*MNM*, p. 316). A l'insu d'Helen, mais de manière frappante pour le lecteur-spectateur, cette vision du souvenir cadrée dans le champ de la fenêtre prend valeur de tableau et dessine le réel que la jeune femme n'a jamais voulu regarder : le corps de Bel qui avait naguère si irrésistiblement attiré son œil était en fait un corps marqué par l'interdit de la jouissance, un interdit qui s'avère avoir été édicté moins par son entourage que par Helen elle-même.

Ce veto inconscient est suggéré par les différentes descriptions du corps d'Helen rivée à sa fenêtre. Ce corps est à plusieurs reprises figuré comme un corps barré, c'est-à-dire mutilé et à moitié éteint : elle joue plusieurs fois du piano près d'une fenêtre à travers les volets de laquelle la lumière filtre et dessine sur elle des barreaux. Signe d'enfermement certes, mais aussi stigmaté de morcellement et marque d'une énergie entravée. En effet, cette intensité lumineuse diminuée est singulièrement en accord avec la façon dont Helen joue le concerto de Beethoven qu'elle préfère :

Her hands and her hair lit by the sun through the slats of the venetian blind, Helen strummed with too much *rallentando* and too much *molle* and *piano* at her favourite largo from her favourite Beethoven – the Concerto in C Minor [...], a music that is like the sound of human tears. She looked at the dust-motes in the barred sun (*MNM*, p. 307).

Ainsi, la combinaison des différentes représentations d'Helen près d'une fenêtre barrée de persiennes compose un tableau qui laisse entrevoir une autre raison à l'impossibilité de son amour pour Bel. Elle serait une femme éteinte, déchue avant l'heure. Sa déchéance tiendrait précisément au veto inconscient qu'elle opposerait à l'actualisation de l'amour et serait à la mesure de la déchéance de Mrs Pomfret dans le regard de laquelle Helen se retrouve : « [Helen was] looking at [the old woman's] face as at a mirror » (*MNM*, p. 312). A la déchéance morale de l'une répondrait donc la déchéance existentielle de l'autre, et Helen ne mettrait pas moins que Mrs Pomfret l'amour en déroute. Plusieurs éléments viennent étayer cette interprétation. Le lecteur remarquera notamment qu'Helen se plie aux moindres volontés de ses proches : elle joue docilement du piano pour son père, sert le thé sur commande, détourne les yeux du corps de Bel lorsque celui-ci le lui demande. Il remarquera également la série de tournures conditionnelles qui ponctuent le bilan qu'Helen fait de sa vie, suggérant que la jeune femme s'en remet si absolument au destin – « [that] coil of things from which there is no escape » – qu'elle ne désire plus rien :

If she had not known Mrs Pomfret – if she had met Bel far sooner – if Mrs Pomfret was a good woman, that above all – if her father had not found out about Mrs Pomfret – she even thought wildly of going off to Sumatra. Then she remembered that Bel had not written for months and thereby came to the end of her vain turning and twisting (*MNM*, p. 318).

Suspension du désir, détachement de la vie, non-vie ; éclipse d'Helen qui, comme sujet, se perd dans l'absence, se noie dans le manque. Près de sa fenêtre, la jeune femme se pétrifie, perd métaphoriquement la vie :

High over the tide the clouds, warmed by the sunset, were bursting like roses, and as she, a statue by the window, looked at them over the ocean, she saw, without moving either eye or head, the antique lamplighter on the road beneath confess the autumn evening. The door opened gently and the maid appeared. "Tea is ready, miss." ... The statue scarcely nodded. Then, dissolving into a woman, *it* went downstairs to tea (*MNM*, pp. 318-319 – je souligne).

Au total, le tableau d'Helen à sa fenêtre, troisième pan du triptyque, montre au lecteur-spectateur les facettes cachées du désir amoureux, à savoir l'attraction pour l'abîme (l'anéantissement du sujet dans le comblement du désir) et la chute irrésistible dans la déréalité dont parle Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : en attendant de l'autre, il semble que « le monde est plein sans moi [...] je le vois de tout près et cependant séparé, fait d'une autre substance ; je choisis continûment hors de moi-même, sans vertige, sans brouillard, dans la précision, comme si j'étais drogué ». J'entre dans « un monde sidéré, déréel »<sup>4</sup>.

Il est intéressant de noter que la métamorphose qui s'opère de la femme en statue puis de la statue en femme renvoie à la nature changeante de la fenêtre soulignée par Rilke dans son poème (« changeante comme la mer – glace, soudain, où notre figure se mire »), et ce, de manière d'autant plus saisissante que le terme employé par O'Faolain est « dissolution », qui décrit précisément le passage de l'état solide à l'état liquide<sup>5</sup>. Pour Helen, la fenêtre est donc un lieu ambivalent de dissolution tout autant que de pétrification morbide. Une ambivalence qui n'est pas sans rappeler celle que décrit William Gass dans *In the Heart of the Heart of the Country*. Pour Helen comme pour le narrateur du roman de Gass, « the window-pane is painful ; [...] it is cold and blind » : cette paroi de verre la met en cage en même temps qu'elle dissout la vie présente dans les images obsédantes, mais virtuelles, du souvenir. Qui plus est, la fenêtre révèle au regard son désir désincarné et son désir de mort :

My window is a grave, and all that lies within it is dead. [...] Ah, my friend, your face is pale, the weather cloudy. [...] You speak of loving, then give me a kiss. The pane is cold. [...] Your name I've written sentimentally across my breath into the whitening air [...] I gazed with what intensity... A bush in the excitement of its roses could not have bloomed so beautifully as you did then <sup>6</sup>.

Dans « Discord », la fenêtre est également douloureuse, mais d'une manière autre : elle constitue ici une ouverture bouleversante sur l'intime, parce qu'elle montre et force à regarder les sources intimes de la discordance amoureuse.

« Discord » est l'histoire d'un couple de jeunes mariés en lune de miel à Dublin. Angela et Frank profitent de leur séjour dans la capitale pour rendre visite à un vieil ami de ce dernier, Father Peter, prêtre de l'une des paroisses les plus pauvres de la ville. Dès le début, il y a incompatibilité d'humeur entre le couple et le prêtre. Father Peter est hanté par les « sad stories. Rotten stories. Down-and-out stories. Always the same. Drunks, paupers, prostitutes », qui constituent l'essentiel de sa vie quotidienne (*MNM*, p. 280) ; les jeunes mariés, quant à eux, ne songent qu'à leur bonheur tout neuf. La nouvelle est ainsi dominée par une atmosphère de gaieté et de cordialité forcées, de sérénité feinte : Angela est troublée par cette plongée dans un quartier miséreux et par le ton mélancolique de la conversation. Father Peter, de son côté, habituellement mal à l'aise avec des jeunes mariés, tente de tromper sa gêne en orientant la conversation sur l'impersonnel, en l'occurrence sur l'Histoire et, en particulier, sur tout ce qui rattache le quartier au passé révolutionnaire de l'Irlande. Poursuivant sur cette lancée, il invite Angela et Frank à visiter la crypte et jovialement, « speaking like a guide » (*MNM*, p. 283), leur montre les vieux cercueils de gens de la paroisse, éclairant plus volontiers les cercueils défoncés d'enfants morts dans une explosion de gaz ou le cercueil plombé de Leonard MacNally accusé d'avoir livré Robert Emmet aux Anglais. Finalement, les jeunes mariés quittent Father Peter et se précipitent vers leur chambre d'hôtel où, en réaction à tout ce qui leur a été donné de contempler, ils donnent libre cours à leur amour passionné.

Le malaise entre les trois personnages de la nouvelle naît de ce que leur mise en présence révèle à chacun d'eux ce qu'il ne veut pas regarder, à savoir ce que l'on pourrait appeler d'intimes nœuds de discordance. En tant que percée dans un mur donnant un accès visuel à l'intimité des maisons, la fenêtre sert ici naturellement de métaphore à la mise à jour de leurs failles intimes.

Pour Frank et Angela, la fenêtre de la chambre de Father Peter est tout d'abord un point d'observation – au sens de point d'où l'on observe le monde – et symbolise leur confrontation avec le réel de la vie.

Alors qu'il parcourt pour la première fois des yeux toute l'étendue de la ville de Dublin, Frank réalise avec effroi combien il vit en autarcie. S'adressant au prêtre, il lui dit :

I envy you. You meet people, you're in contact with life. There's that fear always over me – being isolated – getting away from life – getting wrapped into myself. Everyone living in the country has that feeling sometimes. It's a bit terrifying (*MNM*, p. 280).

Angela, quant à elle, découvre par la fenêtre l'intérieur sordide des taudis qui jouxtent la paroisse de Peter. La descente dans l'église lui offre aussi le spectacle de la folie, de corps meurtris par la maladie, de corps mutilés. La visite de la crypte la met en présence de cercueils derrière l'écran desquels des corps se putréfient. Enfin, comme si cela ne suffisait pas, elle est également confrontée à l'être intime de l'homme qu'elle aime, et s'en trouve profondément affectée : ce qu'elle entrevoit rompt avec l'image qu'elle s'était faite jusqu'alors de son mari : « His girl looked at him, as if surprised by some cavern in him that she had not seen before » (*MNM*, p. 280), et un peu plus loin : « his wife looked at him, troubled » (*MNM*, p. 281).

Ouverture sur la vie et sur l'autre – l'autre de la vie et l'autre que moi –, la fenêtre a valeur de saisie d'un bout de réel et, levant le voile rassurant de leur vision passée, prend Angela et Frank littéralement « au dépourvu ». Elle devient ainsi pour eux un point de rupture et un « champ » de douleur. De fait, au terme de leur visite, ils ressentent un froid douloureux s'insinuer en eux, effet concret, somatique, du réel qu'ils ont été forcés de regarder :

[Angela] sat looking into the fire and [Frank] stood by the window, looking over the city.... They had come upon one of those moments of life when, like the winter butterflies in the high corners, they felt the hurt of cold (*MNM*, p. 284).

On comprend donc aisément que Frank et Angela n'aient de cesse qu'ils n'aient fui cette fenêtre : non seulement cette ouverture crée une déchirure en eux et entre eux ; mais, à travers elle, ils perçoivent aussi que, comme l'écrit O'Faolain dans *Vive Moi !*, « the possibility of wholeness is as constant and enormous a reality as the manifold actuality of frustration, compromise, getting caught in some labyrinth, getting cut short by death »<sup>7</sup>. La fenêtre qui fut d'abord un point d'observation puis un point de rupture, se commue finalement en point de fuite, c'est-à-dire en point qu'ils fuient, chacun à sa façon. Frank tourne, ou plutôt détourne, la mort en poésie en citant quelques vers de James Clarence Mangan : « The earth was Peri-land awhile, and

then no more. / [...] Death soon would heal my griefs ! » (*MNM*, p. 281). Angela, quant à elle, revendique systématiquement un droit de non-regard, par exemple lorsqu'elle s'exclame à propos de la crypte : « "What's there to be seen ? !" asked the girl distrustfully » (*MNM*, p. 282).

Cependant, c'est à la fin de la nouvelle que le délit de non-regard paraît le plus flagrant. « Discord » s'achève en effet sur une image de passion effrénée. Or, pour que la passion d'Angela et de Frank soit « sans frein », pour que leurs corps puissent jouir sans contrainte ni dissonance intime, la fenêtre de leur chambre d'hôtel doit justement être totalement occultée :

Not until they were quite alone, and [Frank] had drawn down the window blinds, and closed the windows, shutting out the faint cry of a barking dog, did they began to laugh ; and they laughed and laughed over Peter [...]. Then he closed the old-fashioned plush curtains so as to shut the last glow from the arc-lamp. They lay beside one another in the dark. Their passion was wild in its unrestraint (*MNM*, pp. 284-5).

Cette image de clôture est d'ailleurs d'autant plus saisissante qu'elle est aux antipodes de l'image qui ouvre la nouvelle. Cette première image marque en effet une intimité barrée de toutes parts : Angela et Frank sont appuyés sur le rebord de la fenêtre de Peter et le bras vêtu de noir du prêtre s'interpose entre eux, pointant les lieux chargés d'histoire du voisinage. Cadre carré et étroit de la fenêtre, rebord de la fenêtre, séparation arbitraire imposée par le prêtre : ici, les lignes de fracture du couple se multiplient :

At the square and low-pitched window of the priest's room high under the eaves and overlooking the city, the two lovers. [...] clutched the window-frame level with their chins and saw the field of roofs.... Behind them Father Peter, his black arm pointing between their heads, led their eyes over the aerial plain (*MNM*, p. 278).

Bien évidemment, le bras de Peter est la ligne de démarcation qui frappe le plus dans cette image et qui lui donne doublement son sens, c'est-à-dire à la fois son orientation et sa signification. La nature des éléments qui disjoignent les jeunes mariés l'un par rapport à l'autre est ainsi précisée. Par métonymie, le bras du prêtre figure l'Église, et à travers elle, l'emprise du symbolique, au sens lacanien : l'amour de Frank et d'Angela se situe nécessairement dans un cadre social et religieux ; ils sont unis-désunis par une alliance sacrée et consacrée. Métaphoriquement aussi, parce que le prêtre est habillé de noir, couleur emblématique du deuil, et parce qu'il montre des penchants mor-

bides, ce bras figure l'emprise du réel sur eux, dans sa manifestation la plus radicale, à savoir la mort.

Le positionnement du prêtre par rapport à la fenêtre appelle aussi un commentaire. La fenêtre marque en effet sa totale fermeture sur le monde des bien-portants et des vivants : à force de voir l'autre de la vie dans la vie (la misère, la crasse et la putréfaction qui l'entourent), il nie la vie-même. Ainsi, comme pour les jeunes mariés, mais dans un mouvement diamétralement opposé, cette fenêtre prend pour lui aussi valeur de point de fuite. Si Peter dirige, dès leur arrivée, Frank et Angela vers la fenêtre de sa chambre, c'est précisément pour échapper à une relation tripartite qui mettrait trop en évidence sa nature profonde. Le paysage cadré dans sa fenêtre le renvoie directement à ce qui fait son existence, à savoir l'isolement, le vide d'amour et la mort. Or, pour ne pas avoir à contempler lui-même ces autres de la vie composés en tableau, il les donne à contempler. Il s'efforce, en quelque sorte, d'éloigner de lui le tableau de sa vie en lui donnant de la profondeur (profondeur de champ et recul historique). Ou encore, en jouant sur les mots, il se crée une échappatoire à « sa nature morte » en construisant une perspective (perspective géométrique et perspective historique) à partir de sa fenêtre transformée en point de fuite.

Au total, dans « Discord », la fenêtre fonctionne comme interface entre deux extrêmes, incarnés respectivement par Father Peter et par le jeune couple. Elle articule en les opposant l'Histoire et l'histoire d'amour, la Passion et la passion amoureuse, la chair inscrite dans le déroulement historique, vouée au hasard, à la souffrance et à la mort, et la chair vivante et désirante. Father Peter se place résolument sous le signe du réel et du symbolique ; Frank et Angela, pour leur part, font volontairement abstraction de cette double emprise. De toute évidence, ces deux positions radicales ne sont pas tenables. La vie de Peter se caractérise par une sclérose extrême : c'est une vie dévitalisée par le principe de réel. Le prêtre s'identifie d'ailleurs à la crypte (sépulture enfouie) et à ses livres quiaturent symptomatiquement tout l'espace vital : « I am bankrupt from them. But they are a great refuge for me. As you see, I have no room *for any more* » (*MNM*, p. 280). Il est également étranger à la charité, vertu théologique par excellence, qui vise Dieu à travers l'amour de son prochain : plein de dédain à l'égard de ses paroissiens, il se conduit comme un petit fonctionnaire de la religion en refusant sèchement de baptiser un enfant, simplement parce que son père s'est présenté au mauvais moment. A l'inverse, la vision qu'Angela et Frank ont de la vie est marquée par un aveuglement extrême ; la vie conçue par eux est utopique – au sens propre du terme, elle ne peut exister dans aucun lieu – parce qu'ils ferment délibérément les yeux sur les nœuds intimes de discordance. De fait, l'amour

passionné d'Angela et de Frank se situe dans une chambre close, obscure et silencieuse, coupée du monde par une accumulation de clôtures superposées : volets, carreaux, rideaux. Mais cet amour « à corps perdu », au sens figuré habituel et surtout au sens propre, est voilé d'illusion. En se donnant l'un à l'autre, les amants se donnent aussi leur division intime en tant que sujets. De plus, la fenêtre n'est pas supprimée ; il faudra plus tard la ré-ouvrir ; elle ne peut être que momentanément condamnée.

« An Inside Outside Complex » propose une solution astucieuse aux points d'achoppements inconscients de la relation amoureuse ; celle-ci passe justement par l'occultation d'une fenêtre, occultation non pas au sens de rendre impénétrable par la lumière, mais de rendre invisible par l'œil et insaisissable par le regard.

La nouvelle se divise en deux séquences narratives, la seconde répétant la première avec une coda aussi inattendue qu'heureuse. Les deux personnages principaux sont Bertie Bolger, antiquaire et célibataire, et Maisie Benson, couturière et veuve. Un soir de Toussaint, à l'heure ensorcelante du crépuscule, Bertie se promène seul sur le front de mer de Bray, envieux des scènes intimes qu'il observe par les fenêtres des maisons éclairées. L'une d'entre elles fait jaillir en lui l'étincelle du désir : à l'intérieur de la maison nommée « Lorelei », il aperçoit une femme assise, lisant son journal à la lumière d'une lampe. La femme se lève, quitte la pièce mais son bras nu jusqu'à l'aisselle revient dans l'embrasure de la porte pour éteindre la lumière. Immédiatement, Bolger rêve d'habiter cet endroit, de le posséder ainsi que tout ce qu'il contient. C'est pourquoi, faisant usage de ses talents de marchand, il obtient de pénétrer dans la maison, s'insinue dans les affections de la femme, lui apporte des cadeaux de sa boutique avec lesquels il transforme son salon, l'épouse et vient habiter ce paradis terrestre. Mais, parvenu au terme de ce marchandage amoureux, Bertie déchanté aussitôt. Maintenant qu'il voit les choses de l'intérieur, il trouve la vie à l'extérieur beaucoup plus attirante. Il fait donc ses valises et s'en va. Un an plus tard, jour pour jour, alors qu'il se promène encore une fois à Bray, il est à nouveau attiré par l'image de sa femme lisant à la lumière de sa lampe dans son intérieur douillet. Il frappe, elle le laisse entrer, il se réinstalle progressivement et propose d'apporter un grand miroir promis depuis longtemps ; malheureusement, ce dernier est trop grand pour être rentré à l'intérieur. Ensemble, ils décident de laisser le grand miroir là où il est ; la nouvelle s'achève ainsi sur Bertie et Maisie regardant au dehors et voyant à l'extérieur (reflétée dans le miroir) l'image d'eux-mêmes à l'intérieur.

Comme l'indique le titre de la nouvelle, Bertie souffre d'un complexe de positionnement : son attirance irrésistible vers l'intérieur n'a



d'égale que son désir contradictoire de ne pas être enfermé. L'enjeu de l'amour réside pour lui dans cet écartèlement et sa solution.

Durant toute la première séquence, Bolger est le jouet de son complexe. Son désir de jouissance, tout autant que l'angoisse liée à ce désir, sont absolus. Sa logique est invariablement binaire : être dehors, être dedans ; être seul, être en couple ; ne pas posséder, posséder ; être libre, être prisonnier ; souffrir, faire souffrir, etc. Dès lors, si dans cette première partie Bolger parvient en apparence à ses fins, assumant successivement les rôles de voyeur, de séducteur puis de mari, le passage d'un statut à l'autre ne marque pas un progrès dans la relation amoureuse et la satisfaction du désir, mais au contraire, une fixation imaginaire et un enfermement croissants. En fait, la fenêtre est ici à la mesure du fantasme ; en d'autres termes, dans le cadre de la fenêtre s'inscrit une représentation imaginaire de l'objet cause du désir qui masque, ou tente de masquer, le manque structurel du sujet. Dans ces conditions, le risque d'échec de la relation amoureuse est maximum parce qu'il ne s'agit précisément pas d'amour, bien plutôt d'une relation frauduleuse où l'autre n'est qu'un instrument du fantasme. Le texte est d'ailleurs sans ambiguïté sur ce point : « they had both married for reasons the heart knows nothing of » (*FA*, p. 232). Mais analysons de plus près cette première partie et les statuts successifs du héros (voyeur, séducteur, mari).

Lorsque Bolger est en position de voyeur, la fenêtre de la maison de Maisie a indéniablement valeur d'écran ; elle fonctionne donc à la fois comme séparation et comme surface de projection imaginaire. Lorsque Bolger se trouve tout d'abord à l'extérieur de la maison, la fenêtre est la barrière qui maintient la femme désirée concrètement à distance. L'objet du désir de Bolger est littéralement exclu, au sens où il est éloigné et virtuellement inaccessible, où il appartient à un autre espace. Toutefois, la fenêtre offre une saisie visuelle de cet objet, saisie qui est d'autant plus satisfaisante qu'elle se fait à la dérobée et qu'un jeu de lumière et d'ombre laisse la part belle à l'imagination du voyeur. En effet, non seulement Bolger n'est pas soumis en retour au regard de la femme, puisque celle-ci ignore qu'elle est observée, mais il l'assujettit totalement à son œil qui la voit et la façonne à souhait. Le ravissement de Bolger (au sens d'être ravi et de ravir) est par conséquent maximum ; il ne peut quitter Maisie des yeux, et cependant il ne la regarde pas :

What had gripped his attention through the unsuspecting window had been a standing lamp in brass with a large pink shade, and beneath its red glow, [...], a bare-armed woman reading a folded magazine.... He could not discern the details of the room beyond the circle of light from the pink lamp, and he was glad of this : it made everything more mysterious, removed, suggestive, as if he was watching a scene on a

stage.... He wanted only to be inside there, safe, secure and satisfied (FA, p. 218).

Après cette violation par l'œil de la vie privée, le lecteur est témoin d'une violation proprement dite de domicile. Violation d'abord imaginaire – à deux reprises, Bolger s'imagine à l'intérieur de la maison, marié à cette femme inconnue –, puis violation effective : Bolger s'introduit de force dans la maison. Mais en entrant, en abolissant la distance entre lui et ce que son œil saisissait, Bolger perd sa vision : « She opened the door. So close, so solid, so near, so real he could barely recognize her » (FA, p. 221). Et c'est en vain qu'il tente de faire coïncider l'image de femme créée par son fantasme depuis l'extérieur et la Maisie bien réelle qui lui ouvre la porte : « she was two women » (FA, p. 222). Finalement, cette dernière devient une intruse, justement parce que, en s'incarnant, elle gâche sa vision :

he turned to look at her uncertainly – like a painter turning from easel to model, from model to easel, wondering which was the concoction and which was the truth.... He looked at her coldly. If he were outside there now on the pavement, looking in at her rosy lamp lighting. (FA, p. 223).

Il se met même à détester Maisie parce que, comme on dit vulgairement mais judicieusement, il ne peut plus « la voir en peinture » comme avant. Ainsi, une fois à l'intérieur, Bolger n'a de cesse de recréer la séparation qui existait avant qu'il entre et surtout de recomposer « his Portrait of Unknown Lady » (FA, p. 221). Pour raviver son attirance, Bolger place donc à nouveau Maisie dans un cadre, en l'occurrence à l'intérieur du cadre d'un miroir qu'elle possède et sur lequel s'est déplacée sa convoitise d'antiquaire : « He considered her avidly in the frame.... They were side by side, in her mirror, in her room, in her life.... She laughed at him in the mirror, "We're not a bad looking pair." He stepped sideward out of her memories, keeping her framed » (FA, p. 224). Par ce recadrage, Bolger remet Maisie à sa place, c'est-à-dire sous l'empire de son œil, à distance, dans son champ visuel mais non pas personnel, donc hors de son *Lebensraum*. Maisie redevient désirable parce qu'elle est déplacée dans un autre champ.

De fait, à l'extérieur comme à l'intérieur de la maison, la logique de Bolger en tant que voyeur, sous l'emprise du fantasme, est de « voir sans être vu ». Au propre et au figuré, tant qu'il n'est pas vu, il n'est pas pris, c'est-à-dire enfermé, captif ; tant qu'il échappe au regard de Maisie, il a le fantasme de la maîtriser totalement et avec elle, de maîtriser son propre désir. Cette logique perverse conduit naturellement soit au fétichisme soit au masochisme : Bolger jouit de parties du corps de Maisie

qu'il érotise ; de même, il se réjouit du mal qu'il peut lui faire : « [she was] so appealing in her contrition, a fallen Eve.... Catch her being sorry for anything » (*FA*, p. 224).

Bolger est, dans un deuxième temps, en position de séducteur. La fenêtre et le miroir de Maisie ont alors tous deux statut de miroirs et renvoient, à chacun des deux personnages, leur propre image. D'une part, la fenêtre comme écran noir montre à Bolger le spectacle de lui-même à l'intérieur de la maison de Maisie : « He rose, walked to the window, now one of those black mirrors that painters use to eliminate colour in order to reveal design. The night had blotted everything except [...] inside, himself and a lampshade » (*FA*, p. 227). D'autre part, le miroir de Maisie permet à cette dernière de se refaire une beauté, c'est-à-dire de recomposer son image en se débarrassant du profil imposé par Bolger, sorte de portrait en anamorphose, « a profile soft as a seaflower chang[ing] to the obtuseness of a deathmask » (*FA*, p. 226) : « she glared furiously at her double and silently mouthed the word "Fathead !" ... She would fix him » (*FA*, p. 228). Ainsi, durant la phase de séduction, le narcissisme prédomine. Une cristallisation s'opère ; cependant, cette cristallisation ne se fait pas autour de l'être convoité mais plutôt autour de soi ; l'autre est encore une fois radicalement exclu car chacun se projette et s'aime à la place de l'autre. Précisément, Bolger pousse Maisie hors de chez elle et, dans l'intervalle, métamorphose son salon pour créer un décor à son image à lui : « On her return she found that [...] he had got rid of every scrap of her life except her mirror, [...] her pink lamp and, she said it to herself, "Me ?" » (*FA*, p. 229).

Au terme de la première partie, Bolger est enfin le mari. Il semble avoir atteint son but et devrait être comblé. Mais il n'en est rien, car le réel – jusque-là camouflé tant bien que mal en réalité fantasmagorique – fait violemment retour. Maisie renvoie ainsi à Bolger sa personnalité réelle : il n'est pas seulement un « conflator » (*FA*, p. 216) en matière d'antiquités mais aussi un « bluffer » (*FA*, p. 230) en matière d'amour. De fait, Bolger se révèle impuissant dans les bras de sa femme. La situation vire même au cauchemar car aucune séparation, aucun écran ou cadre ne s'interpose plus entre « Mr B. » et « Mrs B. » : la fenêtre qui donne sur la rue est masquée par des rideaux Tudor ; le miroir sert maintenant à parfaire le décor et se trouve relégué au-dessus de la cheminée. Finalement, la cohabitation conjugale est insupportable : ils se tuent l'un l'autre avec des phrases assassines car l'un ou l'autre doit disparaître. Bolger cède à des fantasmes de dévoration : « I thought you had brains but I've eaten better » (*FA*, p. 230) ; Maisie a des fantasmes de meurtre : « She read a thriller about a manic-depressive strangler, and peeping cautiously over the pillows, felt that she should never go to

bed with him without a pair of antique duelling pistols under her side of the mattress » (*FA*, p. 230).

Heureusement, la deuxième séquence narrative propose une parade à cette impossible cohabitation. Elle reprend la première séquence à l'identique : Bolger redevient le « Peeping Tom from Tipperary » (*FA*, p. 220) et entame sa reconquête amoureuse de Maisie. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, la fin devrait être aussi catastrophique si un élément nouveau et salvateur n'était introduit. Cet élément est un second miroir, appartenant à Bolger, promis à Maisie depuis longtemps, mais jamais offert. En honorant sa promesse, Bolger entre déjà dans une structure d'échange : pour conquérir Maisie, il donne quelque chose de lui-même. Ensuite, ce cadeau lui permet d'intégrer la castration, désignée jusque-là par maintes allusions aux ciseaux de couturière de Maisie, et qu'il avait toujours refusée : le miroir doit symboliquement rester dehors ou être coupé pour rentrer à l'intérieur. Enfin, le grand miroir vient se superposer à la fenêtre de Maisie et cette disposition ingénieuse quoique fortuite constitue un dispositif littéralement prodigieux. La combinaison de la fenêtre et du miroir fait qu'ils se dissimulent l'un l'autre, sans qu'ils perdent pour autant leurs statuts respectifs de séparation, cadre, surface de réflexion et surface de projection imaginaire. Le couple se forme *de facto* mais cela ne se voit pas, et les déboires de la première séquence sont ainsi évités. Le grand miroir de Bolger dans le jardin efface virtuellement, de façon illusoire mais opératoire, la présence de la fenêtre comme limite entre intérieur et extérieur. Par l'entremise de l'œil, on circule sans obstacle apparent entre les deux espaces ; néanmoins, ce qui est miraculeux, c'est que le corps lui-même se trouve doté d'un don d'ubiquité puisqu'il se tient à l'intérieur bien que l'œil le perçoive simultanément à l'extérieur. Bolger peut donc être dedans sans cesser d'être dehors, être centré tout en préservant une image d'excentrement, être époux sans perdre son statut d'observateur-voyeur et de séducteur. Le grand miroir en ligne de mire de l'autre côté de la fenêtre fonctionne ainsi comme un trompe-l'œil (« eye-catcher », que l'on serait presque tenté d'écrire « I-catcher »). Il est d'ailleurs symptomatique qu'à ce stade, il n'y ait plus, comme auparavant, d'oppositions binaires. De même, l'introduction d'une tierce personne dans le champ (Scofield, employé de Bolger) indique la constitution d'une structure de couple ouverte. L'union et la cohabitation de Bolger et de Maisie peuvent durer car est constitué ce que l'on pourrait appeler un « couple à double foyer » : foyer matrimonial à l'intérieur et foyer optique à l'extérieur, foyer existant dans le réel et foyer mis en réalité. Le couple de Maisie et Bolger se définit ainsi comme une combinaison délirante de réel et de réalité, mais cet excès de délire visuel s'avère justement nécessaire pour que le désir soit viable :

[Bolger] turned for reassurance to the gleaming testimony in the garden and cried, "We'll leave it here always! It makes things more real!" At which, [...] she burst into laughter at the sight of him staring out at himself staring in.

"You bloody loon!" she began, and stopped. She had heard country tales about people who have seen on the still surface of a well, not their own hungry eyes but the staring eyes of love. "If that is what you really want", she said quietly, and kissed him, and looked out at them both looking in (*FA*, p. 235).

Au total, dans « An Inside Outside Complex », l'embrasement de la fenêtre a permis l'embrasement du cœur ; couplée au grand miroir, la fenêtre permet non seulement au feu de naître (le feu amoureux), mais aussi au feu de durer. De la première à la deuxième séquence, on passe donc de la fenêtre seule, filtre du fantôme, à travers laquelle le sujet qui croit aimer s'aliène et aliène l'autre, à la fenêtre-miroir ou au miroir-fenêtre qui fonctionnent comme des philtres d'amour.

Le temps est venu de conclure et d'articuler brièvement, en citant à nouveau le poème de Rilke, les huit termes de notre problématique : amour et altérité, réalité et réel, vision et regard, fenêtre et tableau.

Dans l'histoire de « There's a Birdie in the Cage », la fenêtre sert de cadre et de support au ressassement d'Helen ; dans le champ de celle-ci s'inscrivent les visions ou la réalité illusoire de son souvenir. En d'autres termes, cette fenêtre ouvre sur le néant et révèle l'exclusion radicale de la jeune femme par rapport à la vie. Qui plus est, sur le plan du récit, pour le lecteur-spectateur, l'image répétée d'Helen à sa fenêtre se transforme en tableau et désigne l'essence réelle du désir qui, dans son élan absolu et ininterrompu, s'anéantit lui-même ou plonge le sujet dans un univers déréel où tout est figé, pétrifié et où l'imaginaire même est bloqué. Au total, Helen est la « tendre amante » que Rilke évoque dans « Les Fenêtres » : « Rien dans le ciel matinal que la tendre amante contemple, / rien que lui-même, le ciel, immense exemple : profondeur et hauteur ».

Dans « Discord », au contraire, la fenêtre fonctionne d'emblée comme tableau. Mettant en regard le monde, elle impose la saisie d'un bout de réel et désigne le défaut de chacun des personnages : le refus de la mort par Frank et Angela, le refus de la vie par Father Peter. Parce qu'ils mesurent à quel point la fenêtre peut leur être intimement fatale, chacun d'eux s'efforce de la ramener à sa fonction de simple point de vue. C'est précisément ce danger intime que Rilke suggère lorsqu'il interroge la fenêtre en ces termes : « Devrais-je, ô fenêtre, à ton invite me rendre ? / Ou me défendre, fenêtre ?... / Ne suis-je intact, avec cette vie qui écoute, / avec ce cœur tout plein que la perte complète ? »

Enfin, dans « An Inside Outside Complex », la fenêtre est d'abord le support d'une réalité fantasmatique et sert d'écran précaire au réel. Lorsque cet écran se déchire, il faut élaborer un stratagème, en l'occurrence le couplage de la fenêtre avec un miroir. Certes, le complexe de Bolger n'est pas résolu, mais il est subtilement pris en compte, voire institué, comme le suggère le maintien de la dialectique extérieur/intérieur. Quoique présente, cette dialectique ne pose plus problème, car le regard se déguise en vision, et le réel en réalité, grâce à l'hybridation de la fenêtre en tableau et du tableau en fenêtre : Bolger et Maisie peuvent enfin « se regarder » sans « se quitter des yeux ». Autrement dit, ils tirent avantage de l'osmoticité-hybridité de la fenêtre ainsi formulée par Rilke : « Toi qui sépares et qui attires, / changeante comme la mer, – / glace, soudain, où notre figure se mire / mêlée à ce qu'on voit à travers ».

## NOTES

- 1 Rilke, *Œuvres*, vol. 2, pp. 511-515.
- 2 Lacan, *Séminaire XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 118.
- 3 Les abréviations utilisées sont les suivantes : pour *Midsummer Night Madness* : « MNM » ; pour *Foreign Affairs* : « FA ».
- 4 Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 104.
- 5 Cette allusion à la dissolution d'Helen un instant statufiée en femme permet un rapprochement inattendu avec sa sœur Lolly dont il est dit qu'elle « se dissout » sous l'effet des baisers de Phil : « He caught her to himself and kissed her hair and brow. With soft, dreamy, sensuous eyes she looked over the sparkling sea, all her little pert and youthful hardness dissolving in her love » (*MNM*, p. 306). Subtilement, O'Faolain suggère que, malgré les apparences, les deux sœurs pourraient être des incarnations différentes d'une même féminité.
- 6 Gass, *In the Heart of the Heart of the Country*, pp. 195-7.
- 7 O'Faolain, *Vive Moi !*, p. 177.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.  
 GASS, William, *In the Heart of the Heart of the Country*, Boston, Nonpareil Books, 1981.

- LACAN, Jacques, *Séminaire XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- O'FAOLAIN, Sean, *Complete Short Stories*, vol. 1 : *Midsummer Night Madness*, London, Penguin, 1982 ; vol. 3 : *Foreign Affairs*, London, Penguin, 1986.
- O'FAOLAIN, Sean, *Vive Moi !*, London, Sinclair-Stevenson, 1993.
- RILKE, Rainer Maria, *Œuvres*, vol. 2 : *Poésie*, Paris, Seuil, 1972.