

The Djinn in the Nightingale's Eye de A.S. Byatt (1994) : palimpseste intemporel et parabole à l'usage de simples mortels

Catherine MARI

Université de Pau et des Pays de l'Adour

'*The Djinn in the Nightingale's Eye*', 'novella' de A.S. Byatt, qui clôt le recueil du même nom, se présente comme un récit hybride mêlant réalisme et merveilleux. Cette longue nouvelle qui inclut toute une série d'histoires, apparaît de prime abord comme la métaphore d'une origine qui se perd. Le personnage central, une universitaire d'âge mûr, spécialiste en narratologie, que son mari vient de quitter pour une femme plus jeune, se rend à Ankara à l'occasion d'un colloque sur le thème '*Stories of Women's Lives*', qui est prétexte à la narration en abyme de plusieurs contes ayant tous trait, de près ou de loin, à la mort.

La nouvelle, qui emprunte de façon manifestement ludique les conventions du conte, s'apparente également à ce genre de par son contenu. Elle introduit en effet à mi-récit un djinn plus vrai que nature qui s'avère jouer un rôle de guide spirituel à l'égard de la protagoniste, littéralement hantée par l'idée de la mort. L'impossibilité de situer l'origine, masquée par la prolifération des récits ou encore distanciée par la forme parodique, ne conduit pas, de façon postmoderne, à un morcellement, voire à un déni du sens qui se construit au contraire, récit après récit.

Comment le texte concilie-t-il ce que William Gass appelle les '*deux pulsions contradictoires*' de la littérature¹, à savoir la tentation narcissique d'une écriture uniquement préoccupée d'elle-même et le désir inverse d'aboutir à un sens? Comment la nouvelle de Byatt, qui constate de façon récurrente la disparition de l'origine et se présente dans un premier temps comme un palimpseste indéfini, non borné par une origine ni d'ailleurs par une fin, finit-elle par s'écrire de façon linéaire? Comment permet-elle l'écriture d'un sens à la fois littéral et métaphorique?

¹ '*In every art two contradictory impulses are in a state of Manichean war : the impulse to communicate and so to treat the medium of communication as a means and the impulse to make an artifact out of the materials and so to treat the medium as an end*' (cité dans *Metafiction*, pp.14-15).

Pour tenter de répondre à ces questions, nous étudierons en premier lieu les manifestations de l'ensevelissement de l'origine, puis nous analyserons l'inscription ludique dans le genre du conte. Finalement, nous nous intéresserons à la façon dont le sens s'élabore (trouve à la fois unité et dynamisme) à partir du patchwork que constitue le texte.

Le sous-titre de DNE (*'Five Fairy Stories'*) affirme sans équivoque le choix générique de l'auteur, même si l'utilisation du conte merveilleux n'est évidemment pas naïve. L'adoption déclarée de cette forme à l'origine (historique) à la fois multiple et reculée est significative: très proche du mythe, comme l'ont remarqué Vladimir Propp et Claude Lévi-Strauss², ce genre se caractérise par son intemporalité et constitue en lui-même un constat d'effacement de l'origine³.

La situation narrative propre à DNE illustre de façon flagrante cette disparition : le récit, apparemment pris en charge dans son ensemble par un narrateur omniscient, laisse entrevoir à deux ou trois reprises, dans ses premières pages, comme par mégarde, un narrateur homodiégétique⁴. Ce recours extrêmement ponctuel à la première personne⁵ intrigue car le 'je' (ou 'jeu') de ce narrateur qui désigne, comme le suppose le lecteur, l'instance narrative première, disparaît aussi vite qu'il était intervenu, pour ne ressurgir qu'à la toute fin de la nouvelle sans aucune précision supplémentaire quant à son origine.

Le personnage central, dont le fond de commerce est la narration d'histoires (*'Her business was storytelling'*, 95) n'est pas davantage à l'origine des récits qu'elle raconte : elle n'est, selon l'expression utilisée,

² Propp qualifie le conte merveilleux de 'mythique' (dans la mesure où le conte, dans sa genèse, se fonde sur le mythe) ; Lévi-Strauss voit dans le conte un mythe légèrement affaibli (*Morphologie du Conte*, p.212).

³ Comme le souligne clairement Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* : 'On peut, à plusieurs titres, comparer l'étude des contes à l'étude des formes organiques dans la nature. Le folkloriste, tout comme le naturaliste, s'occupe des genres et des espèces de phénomènes identiques par essence. La question de l'origine des espèces posée par Darwin peut être posée aussi dans notre domaine. Il n'existe pas, dans le royaume de la nature, comme chez nous, une explication directe, tout à fait objective et absolument convaincante à la ressemblance des phénomènes...' (172).

⁴ Occurrences pages 96 ; 98 ; 100 ; 102.

⁵ Dans les premières pages de la nouvelle, on trouve trois brèves occurrences de ce narrateur homodiégétique : 'At the time when my story begins, the sea was black...' (96) ; 'She was, as I have said, a being of a secondary order' (98) ; 'So, as a child, from time to time, she had seen wolves, bears and small grey men, standing between her and the the safety of the door [...] But I digress, or am about to digress. I called up the snake (I saw him too, in my time) to explain ...' (100).

‘*qu’une simple narratologue, un être de second ordre*’⁶ (96), dans la mesure où sa fonction se cantonne à celle de critique et ne peut par conséquent s’exercer que postérieurement à un texte premier. Sa profession se définit du reste par la répétition. Comme le note le narrateur omniscient: ‘*The best narratologists work by telling and retelling tales*’ (106). Même son nom, Gillian Perholt, apparaît comme un écho anglicisé de l’illustre prédécesseur français (du 17^{ème}) en matière de contes.

Le début de la nouvelle souligne de façon récurrente l’impossible originalité de l’écriture dont la vocation semble être la répétition. Le conte de Chaucer que Gillian décide de commenter à l’occasion du colloque auquel elle participe se caractérise par une longue généalogie rappelée de façon ostensible⁷. La complexité de sa filiation se double d’une hésitation quant au nom de l’héroïne⁸, incertitude de l’identité qui reflète les nombreuses reprises dont ce conte a fait l’objet.

Un peu plus tard, lorsque Gillian, sur les recommandations de ses collègues turcs, décide de visiter le musée des civilisations anatoliennes, cette visite prend rapidement des allures de voyage dans le temps, et plus précisément dans un passé si reculé que la mémoire de l’origine a disparu. Comme le constate le guide devant des figurines primitives en terre, il est impossible de déterminer s’il s’agit d’offrandes à une déesse ou de représentations de cette même déesse, autrement dit d’identifier la matrice et d’établir une chronologie : ‘*what came first, the doll or the goddess, we cannot know*’ (137). De façon plus étonnante, même le guide est marqué par cette dimension intemporelle. La première fois qu’il est fait mention de ce personnage dans le texte, il est simplement dit que Gillian a rencontré ‘*an Ancient Mariner*’ (135). La référence à Coleridge, encore soulignée par le recours généralisant aux majuscules⁹, confère au guide un statut équivoque à la limite entre réel et imaginaire : il semble en effet évoluer dans plusieurs univers fictifs et ne paraît pas en outre asservi aux contraintes temporelles. Ironiquement, ce personnage sans âge fait remarquer à Gillian l’éloignement de l’origine (‘*look [...] how they lived in those days, the first people*’, p.136). Cette distanciation est par ailleurs matérialisée par les vestiges historiques que visite Gillian, vestiges qui défient le temps et nous renvoient l’image de notre propre mortalité, comme le remarque Gillian devant la

⁶ L’expression ‘*a being of secondary order*’ est répétée page 98.

⁷ ‘*No one has ever much liked this story, although it is told by one of Chaucer’s most sympathetic pilgrims, the book-loving, unwordly Clerk of Oxford, who took it from Petrarch’s Latin, which was a rendering of Boccaccio’s Italian*’ (p. 106-107).

⁸ ‘*Now Griseldis, or Grisilde, or Grisildis or Grissel or Griselda was the daughter of poor peasants*’ (p. 109).

⁹ Le qualificatif ‘*ancient*’ est repris quelques lignes plus loin lorsque le guide est à nouveau désigné par l’expression ‘*the ancient person*’ (p. 135).

statue de Diane à Ephèse: '[She] understood that [...] the goddess [...] would stand here before her children, and Orhan's children, and their children's children and smile, when they themselves were scattered atomies' (164).

L'éloignement de l'origine historique se double en outre d'un effacement de l'origine du discours. La visite du musée donne ainsi lieu à un commentaire quasiment ininterrompu du guide, commentaire qui se caractérise par la discrétion des traces de l'énonciation. Le locuteur s'estompe en quelque sorte devant son discours et l'histoire, affirmant une autonomie inusitée, semble se raconter. Douée d'une existence propre, elle peut passer de mains en mains et se prêter à des transformations.

Cette représentation récurrente et multiforme de la disparition de l'origine témoigne de la conscience aiguë qu'a Byatt de '*l'utilisation consciente ou inconsciente du déjà-dit dans le roman contemporain*'¹⁰. Cette présence du déjà-dit qui, comme le note l'auteur, n'est pas un phénomène nouveau dans l'histoire du roman, a toutefois, dans la fiction actuelle, une ampleur et une force particulière '*because of the pressure of the past, because of the accumulation of literary criticism, and because of the weight of anxiety ...*'¹¹

Le recours aux codes du conte de fées dans un cadre contemporain est de toute évidence ludique et parodique. L'étymologie du terme 'parodie' ('chant' (odè) ; à côté de (para)) prend d'ailleurs tout son sens dans le contexte de la nouvelle qui se plaît à souligner la répétition de l'histoire. Clin d'œil au lecteur, l'imitation parodique exploite ici des situations de contraste cocasses. La nouvelle qui débute avec la formule consacrée '*Once upon a time*', enchaîne immédiatement avec la description d'un contexte tout à fait contemporain ironiquement masqué par le langage imagé propre au conte : '*Once upon a time, when men and women hurtled through the air on metal wings, when they wore webbed feet and walked on the bottom of the sea, learning the speech of whales and the songs of dolphins...there was a woman who was largely irrelevant, and therefore happy*' (95). La chute humoristique, tout comme sa logique absurde, en décalage avec les attentes que suscitent le conte, constituent une parodie de situation initiale et

¹⁰ '*reflection on the use, conscious and unconscious, of the déjà-dit in current fiction*', c'est ainsi que Byatt résume son essai intitulé '*People in Paper Houses : Attitudes to Realism' and 'Experiment' in English Post-war Fiction*' dans *Passions of the Mind*, p.176. Byatt y analyse les formes que prennent le 'déjà-dit' dans la fiction d'Angus Wilson, d'Iris Murdoch et de John Fowles.

¹¹ *Passions of the Mind*, p.168.

donnent, en outre, un premier indice quant au thème central de cette longue nouvelle.

Poursuivant sur le mode ludique, l'identification de ce personnage consiste en une énumération de tout ce qu'elle n'est pas, de tous les rôles prestigieux ou spectaculaires qu'elle ne remplit pas : '*she was no ingenious queen in fear of the shroud brought in with the dawn* (allusion à Shéhérazade qui repousse la mort à coup de récits¹²), *nor was she a naquibolmalek [...], nor yet a holy dervish...*' (95-96).

En effet, se démarquant de la tradition, la protagoniste n'est pas une princesse ; elle n'est ni jeune ni belle et elle n'habite pas dans un pays lointain. Elle s'y rend prosaïquement pour raisons professionnelles. On note toutefois une concession légère aux conventions du conte : le choix de sa destination, la Turquie, apporte une coloration orientale, réminiscence ludique du merveilleux des *Mille et une nuits* (contes auxquels il est largement fait référence) dont la structure emboîtée est d'ailleurs reproduite par le texte de la nouvelle qui multiplie les récits métadiégétiques (récits au second degré). L'amphithéâtre où se tient le colloque, '*a cavernous theater with no windows on the outside world*' (106), lieu peut-être propice à l'évasion dans l'imaginaire, est en tout cas une bien pâle version du décor des *Mille et une nuits*. Le cadre temporel, qui distancie ostensiblement l'époque contemporaine comme s'il s'agissait du passé sans âge des contes, est tout aussi parodique¹³. On pourrait, en anticipant un peu sur l'histoire, ajouter que la relation des deux personnages principaux (l'universitaire et le djinn) ne reste pas platonique¹⁴, ce qui constitue une transgression notable des topoï du conte.

Le chiffre trois, autre topos classique de ce genre et chiffre magique par excellence, est utilisé de façon insistante et manifestement parodique. La diégèse se fonde de façon systématique sur le rituel de trois occurrences successives : rituel porte bonheur si l'on s'y plie, il entraîne en revanche des conséquences fâcheuses en cas de non-observance, comme le rappellent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans le *Dictionnaire des symboles*¹⁵. Le texte joue à l'évidence de cette prescription : Gillian a trois malaises dans trois lieux différents¹⁶ avant l'irruption du djinn dans la nouvelle, malaises lors

¹² Formulation empruntée à Gérard Genette dans *Figures III*, p.243.

¹³ '*In those days men and women, including narratologists, were afraid to fly East, and their gatherings were limited*' (97).

¹⁴ Leurs ébats amoureux sont notés à deux reprises (pp.246 ; 265).

¹⁵ *Dictionnaire des symboles*, p.974.

¹⁶ A l'université d'Ankara (p.117), puis à Ephèse, devant la statue de Diane (p.164) et enfin à Sainte Sophie à Istanbul (p.170).

desquels elle voit une forme effrayante, apparemment matérialisation de la mort, comme elle l'explique à son ami turc : *'I've had a sense of my fate – death, that is – waiting for me, manifesting itself from time to time, to remind me it's there'* (165). Lorsqu'il est libéré de la fiole où il était comprimé depuis quelque cent cinquante ans (222), le djinn, conformément à l'usage, accorde à Gillian les trois vœux auxquels elle a droit et lui rappelle la singularité du chiffre trois : *'Three is three, a number of power'* (192). A cette occasion, il précise à nouveau les règles du jeu du conte : *'You may not wish for eternal life, for it is your nature to be mortal, as it is mine to be immortal'* (192). Se conformant à cet impératif, mais hantée par la peur du vieillissement, Gillian émet le vœu que son corps reprenne l'apparence qui était la sienne lorsqu'elle en était encore satisfaite ¹⁷(197).

Finalement 'l'orthodoxie' du conte est également minée par la langue même de la nouvelle qui, se démarquant de la transparence de ce genre, ne se prive pas de jeux de mots qui étoffent le sens et induisent une certaine complicité avec le lecteur: *'Sometimes also, she flew'* (96), observe, par exemple, l'instance narrative à propos des déplacements en avion de Gillian; utilisé sans complémentation, ce verbe laisse aussi entendre qu'elle vole, ce qu'elle fera d'ailleurs, une fois le djinn entré dans sa vie, tel un personnage de Chagall.

La distorsion ludique des codes du conte ne fait pas toutefois obstacle au sens. Loin de se limiter à un jeu réflexif sur la forme ou à un simple collage d'histoires au prétexte d'un colloque, la nouvelle tisse, au fil des contes qui interviennent, le motif du temps qui passe irrémédiablement et rapproche de la mort. Qu'il s'agisse de Griselda (dans le conte de Chaucer), de Shéhérazade ou encore de Gilgamesh, parti au royaume des morts, contre toute prudence, chercher une fleur magique pouvant ramener à la vie son ami disparu mais se la faisant subtiliser au dernier moment par un serpent séduit par son parfum suave, ces récits successifs sont tristes: *'It is so sad to hold the sign and lose it, it is a sad story'*, commente le guide du musée qui la raconte (149). Ils ressassent tous la même histoire de souffrance, de temps gâché et de mort au bout du compte. Le sens se construit donc à partir de ces contes précis mais aussi de références intertextuelles classiques qui le renforcent. La référence en particulier à *The Winter's Tale*, qui est finalement aussi une histoire de bonheur volé, est à cet égard particulièrement efficace. Comme l'explique la protagoniste, en dépit de la fin 'heureuse' de la pièce, il n'en reste pas moins qu'Hermione, la reine, a perdu seize longues années de sa vie, *'a grey void of forced inactivity'* (113) ; littéralement un 'temps mort' que Gillian ne peut admettre, car il

¹⁷ *'I wish', said Gillian, 'for my body to be as it was when I really liked it, if you can do that'* (p.197).

n'est pas, à la différence de l'enfermement cyclique de Perséphone¹⁸, annonciateur de renouveau¹⁹ mais synonyme de vieillissement : '*For human beings do not die and spring up again like the grass and the corn, they live one life and get older*' (113).

Fortement liés entre eux donc par ce motif du temps qui s'écoule inexorablement, les contes se font l'écho du malaise de la protagoniste, malaise ou mal-être dont ils précisent peu à peu la nature. Ainsi, merveilleux et réel se reflètent et s'explicitent mutuellement.

D'abord distincts, ces deux univers se fondent dans la deuxième partie de la nouvelle qui trouve une autonomie propre. Inévitablement statique dans la première partie, l'histoire se met à progresser à partir de l'irruption du djinn (228). C'est une petite phrase en apparence anodine qui marque la rupture: '*Time passes differently in the solitude of hotel rooms*' (182). Elle introduit une autre échelle temporelle et un lieu différent, lieu anonyme et neutre, et donc lieu de tous les possibles. Le cadre spatio-temporel ainsi redéfini, l'histoire peut prendre un nouveau départ. C'est dans ce cadre que va surgir un élément nouveau, le personnage loufoque du djinn, qui donne une impulsion irrésistible à l'histoire. L'introduction métaleptique d'un élément merveilleux n'est paradoxalement pas étonnante, car, comme le souligne T. Todorov, '*[pour] une modification rapide d'une situation stable, il est commode que des forces surnaturelles interviennent..., l'élément merveilleux étant le matériel narratif qui remplit au mieux cette fonction précise*²⁰'.

L'histoire proprement dite (qui réunit Gillian et le djinn) se lit comme un avatar résolument optimiste de tous ces contes qui disent la perte inéluctable et l'amertume qui en résulte. Cette lecture semble suggérée par une observation de Gillian qui remarque à propos du conte de Chaucer : '*There is no play in this tale*' (120) ; cette absence d'interaction provenant, comme elle le précise, du fait que Walter, le personnage principal, cumule quasiment toutes les fonctions de la narration : '*héros, méchant, destin, Dieu et narrateur*' (120), concentration nocive de rôles de pouvoir qui accable de fait le personnage féminin réduit à subir.

DNE, prenant une revanche sur 'Patient Griselda' (le conte de Chaucer), laisse place au jeu des fonctions narratives qui se répartissent de façon beaucoup plus équilibrée. L'histoire de Gillian et du djinn se lit, de fait, comme un don réciproque : le djinn réapprend à Gillian à goûter la vie

¹⁸ Le mythe de Perséphone est brièvement résumé page 113.

¹⁹ Renouveau apporté par la jeune génération dans *The Winter's Tale*.

²⁰ Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, p. 173.

et à envisager la mort avec sérénité; quant à elle, elle lui rend généreusement sa liberté en lui faisant don de son troisième vœu. Le djinn peut ainsi rejoindre le pays de feu, là où ses congénères s'ébattent dans les flammes²¹ (251). L'histoire des deux protagonistes fait de la sorte contrepoint aux récits mélancoliques égrenés dans la première partie et s'intègre parfaitement à l'ensemble de la nouvelle.

La cohérence du texte repose aussi sur l'utilisation récurrente d'une image fondamentale qui cristallise le sens ; utilisation caractéristique de l'écriture de Byatt, pour qui un roman prend forme, une fois déterminée la métaphore fondatrice, *'the ruling metaphor'*²² qui ordonne et régit à la fois. Dans DNE, cette métaphore centrale et unifiante est sans nul doute le verre : objet et symbole à la fois, il est alliance des contraires et fascine la protagoniste : *'Gillian collected glass paperweights: 'she liked glass in general for its paradoxical nature, translucent as water, heavy as stone, invisible as air, solid as earth...'*. Cette propriété du verre, qui est à la fois présence et absence (*'there and not there'*, 266), reflète du reste la nature à la fois substantielle et éthérée du djinn.

Cette métaphore sert aussi, de façon métafictionnelle, de commentaire sur l'écriture : dans l'épilogue de la nouvelle, Gillian observe que le verre est *'a solid metaphor', 'a medium for seeing and a thing seen at once'* (269); sa remarque fait écho à un commentaire d'Iris Murdoch que Byatt cite dans un essai intitulé *'People in Paper Houses'*, commentaire à propos du langage qui ne peut plus être considéré simplement comme outil de communication : *'We are like people who for a long time looked out of the window without noticing the glass --and then one day began to notice this too'*²³. Le verre, qui dévoile et reflète à la fois, concilie deux propriétés en apparence contradictoires, à l'image de la nouvelle de Byatt qui est en même temps représentation d'un univers et jeu sur l'écriture.

Mais c'est tout particulièrement dans le titre de la nouvelle que cette métaphore prend tout son sens. L'œil-de-rossignol (*'çesm-i-bülbul'* en turc, 180) est en effet la matière de la fiole (qui renferme le djinn) dont Gillian fait l'acquisition dans une échoppe du souk d'Istanbul, véritable caverne d'Ali Baba (178). Le vendeur, ancien étudiant en littérature, et par conséquent curieux de signification, tente d'élucider cette étrange appellation. Son explication souligne encore une fois la double nature du verre qui est, dit-il, comme l'est peut-être l'œil du rossignol, *'transparent et opaque'* (180).

²¹ Lorsque Gillian lui demande où il irait s'il était libre de choisir, le djinn lui répond : *'There is a land of fire --where my kind play in the flames'* (251).

²² *Passions of the Mind*, p.10.

²³ *Passions of the Mind*, p. 177.

Riche de sens (ne serait-ce que par la présence du djinn qu'il a contenu si longtemps), il est un symbole approprié de l'imagination. L'œil-de-rossignol est de plus intimement lié au motif central de la nouvelle (motif de la mortalité) de par ses associations avec les poèmes de John Keats ('*Ode to a Nightingale*') et de Tennyson, '*Recollections of the Arabian Nights*'²⁴, dans lesquels, cet oiseau est symbole d'immortalité.

La cohérence d'ensemble du texte, ainsi parachevée par le recours à cette métaphore unifiante, repose également sur le personnage du djinn. Celui-ci assume avec constance et doigté sa fonction d'initiateur, fondée sur une expérience et une compréhension infinies, acquises au fil du temps. Personnage immortel et personnification du merveilleux, le djinn réenchante littéralement le monde de Gillian. Il lui ouvre des horizons jusque-là insoupçonnés : il l'emmène voler, s'avère un amant hors pair, et, conteur né, il la captive avec ses histoires. Pour couronner le tout, il est d'une exquise délicatesse, et lorsque Gillian émet spontanément le vœu qu'il l'aime ('*I wish you would love me*', 245), il lui répond que sa requête, qui l'honore, allait de soi. Gillian, qui connaît enfin grâce à lui un sentiment de plénitude, est désormais en mesure d'accepter sa condition de mortelle, obscur objet de désir selon la théorie de Freud que mentionne la protagoniste²⁵ (263).

C'est en tout cas ce que sous-entend la fin de l'histoire : manière d'épilogue, les deux dernières pages (qui se situent après le premier départ du djinn) achèvent le parcours de la parabole. Retrouvant le djinn dans une boutique d'objets en verre, Gillian se voit offrir deux presse-papiers, l'un contenant une fleur et l'autre un serpent. Ce double présent, dont le sens est à lire à la lumière du conte de Gilgamesh, illustre la coexistence de la vie et de la mort. Coexistence qui ne terrifie plus Gillian, c'est à peine si elle prête attention à la nouvelle tache brune qui est apparue sur sa main (270)²⁶. Indifférence révélatrice, elle est le signe d'une sérénité retrouvée, signe que la leçon de vie donnée par le djinn a été entendue.

Ce conte, qui ne fige pas les personnages dans un rôle, repousse aussi de façon subtile les limites du merveilleux. La promesse du djinn qui

²⁴ Cité dans *Essays on the Fiction of A.S. Byatt : Imagining the Real*, (p.187).

Not he : but something which possessed

*The darkness of the world, delight,
Life, anguish, death, immortal love,
Ceasing not, mingled, unrepressed,
Apart from place, withholding time.*

²⁵ La protagoniste cite à cette occasion la formule de Freud selon laquelle '*the aim of all life is death*' (p.263).

²⁶ '*She noticed, almost abstractedly, that there was a new dark age-stain on the back of the hand that held the weight*' (p.270).

annonce à Gillian, dans les dernières lignes de la nouvelle, qu'il va revenir n'est pas une simple pirouette destinée à clore le texte. Le lecteur comprend qu'il a tenu parole lorsqu'il s'avise que la voix narrative non identifiée qui s'adresse malicieusement au lecteur (trois pages avant la fin) pourrait fort bien lui appartenir : *'And did she ever see him again, you may ask ? Or that may not be the question uppermost in your mind, but it is the only one to which you get an answer'* (268). Cette interprétation est confirmée par l'imprécision temporelle désinvolte qui désigne, sans hésitation ou presque, le djinn comme origine de la narration : *'Two years ago, still looking thirty five and comfortable...'* (268) : l'information *'two years ago'*, en l'absence de tout autre repère temporel, perd à l'évidence tout son sens.

Cette intervention discrète est particulièrement signifiante. Elle bouleverse l'agencement narratif de façon vertigineuse, car, de fait, elle met d'un coup tout le récit en abyme, récit qui se voit ainsi confié à un être imaginaire. Comme l'intervention de Puck à la fin de *A Midsummer Night's Dream*, elle est une façon d'affirmer encore la présence de l'univers merveilleux, dont on oublie parfois l'accès : *'There are things in the earth, [...] that live longer than we do, and cross our lives in stories, in dreams [...]. And Gillian Perholt was happy, for she had moved back into their world, or at least had access to it, as she had had as a child'* (271).

Récit composite qui fait la part belle à l'intertexte, DNE peut se lire comme un constat d'ensevelissement de l'origine. Ce constat ne condamne toutefois pas le texte à une perpétuelle répétition qui serait incompatible avec l'élaboration d'un sens. La prolifération des récits et le recours à la parodie, *'transgression autorisée de la convention'*²⁷, (selon la formule de Linda Hutcheon, p. x), sont plutôt le signe de *'l'anxiété de l'influence'*²⁸ et une façon de l'exorciser. Processus d'exorcisme efficace puisque cette nouvelle constitue une réécriture du conte merveilleux, et, loin de renoncer au sens, acquiert une dimension didactique (qui rappelle la conception arnoldienne de la littérature comme guide²⁹). Leçon de vie, elle est inversement une incitation à faire de la vie un art, autrement dit, à regarder le monde dans l'œil-de-rossignol pour lui restituer sa magie. Métaphore d'un monde où

²⁷ *'an authorized transgression of convention'* (cité dans la préface de *A Poetics of Postmodernism*, px).

²⁸ Selon la célèbre expression de Harold Bloom.

²⁹ Dans l'introduction de *Passions of the Mind*, A. S. Byatt note à ce sujet : *'I grew up in Dr Leavis's Cambridge, in an atmosphere of moral seriousness which placed English literature at the center of university studies and also of social morality'* (p.2). Ce contexte est encore évoqué au chapitre 2 : *'I was trained to think about fiction in the [...] moral climate of the Cambridge of F.R. Leavis, who saw literature and art in Arnold's terms as a 'criticism of life', who privileged these ways of looking over the more apparently exact ones of biography and history'* (p. 23).

l'imagination peut se déployer (à l'inverse du monde anémié de la critique, 'beaucoup moins réel', selon Byatt³⁰), l'univers merveilleux de DNE s'inscrit à contre-courant d'une littérature solipsiste qui n'ose plus représenter le réel et ressasse indéfiniment la dérive du sens. Cette nouvelle réaffirme de la sorte le pouvoir d'envoûtement de l'histoire et confirme le caractère profondément humaniste de l'écriture de A. S. Byatt.

BIBLIOGRAPHIE

- ALFER, Alexa and Michael J. Noble, *Essays on the Fiction of A.S. Byatt: Imagining the Real*, Westport (Connecticut): Greenwood Press, 2001.
- BYATT, A.S., *The Djinn in the Nightingale's Eye*, New York: Vintage, 1998, première édition, 1994.
- BYATT, A. S., *Passions of the Mind: Selected Writings*, London: Chatto & Windus, 1991.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles* (1982), Paris : Laffont, Coll. 'Bouquins', 1993.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, Coll. 'Poétique', 1972.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London: Routledge, 1988.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, Coll. 'Poétique', 1965.
- REYNOLDS, Margaret and Jonathan Noakes, *A.S. Byatt: The Essential Guide*, London: Vintage, 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, Coll. 'Poétique', 1970.
- TREDELL, Nicolas, *Conversations with Critics*, Manchester: Carcanet, 1994.

³⁰ Vue exprimée à plusieurs reprises par A.S. Byatt (*Conversations with Critics*, p.58 ; *A.S. Byatt: The Essential Guide*, p.17).

