



Le retour du refoulé dans « *Crocodile Tears* » d'A. S. Byatt

Walezak Emilie

Pour citer cet article

Walezak Emilie, « Le retour du refoulé dans « *Crocodile Tears* » d'A. S. Byatt », *Cycnos*, vol. 28.n° spécial (Le Refus), 2012, mis en ligne en mai 2012.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/250>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/250>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/250.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Le retour du refoulé dans « Crocodile Tears » d'A. S. Byatt

Emilie Walezak

Emilie Walezak est PRAG à l'Université Lyon 2 depuis la rentrée 2010. Elle a rejoint le laboratoire LCE. Titulaire d'un doctorat d'études anglophones, sa thèse s'intitule « Histoire et fiction dans les romans de Peter Ackroyd, A. S. Byatt et Jeanette Winterson ». Spécialiste du roman et de la nouvelle au 20^{ème} siècle, elle a consacré plusieurs articles à Ernest Hemingway, Katherine Mansfield, A.S. Byatt ou Jeanette Winterson et a co-dirigé l'ouvrage *A Myriad of Literary Impressions. L'intertextualité dans le roman contemporain de langue anglaise* paru en 2010 aux Presses Universitaires de Perpignan.

This paper examines A. S. Byatt's short story "Crocodile Tears" in its relation to the psychanalytical notion of repression. This story about a middle-aged, middle class English woman fleeing to the South of France to avoid facing the death of her husband ideally illustrates the return of the repressed. Such perfection should arouse suspicions. Thus this paper proposes to envisage the ordinariness of the story's subject and the predictability of its narrative (for which the short story has been criticized) as a means to compensate the inefficiency of this traditional psychoanalytical notion in our contemporary post-oedipian world.

Byatt, mode métonymique, récit enchâssé, répétition, répression, trauma.

Dans leur introduction à l'ouvrage collectif *White Trash : Race and Class in America*, Matt Peu d'études¹ ont été consacrées à la nouvelle d'A. S. Byatt « Crocodile Tears » tirée du recueil *Elementals: Stories of Fire and Ice*. C'est qu'elle est d'une facture classique reflétant la banalité assumée de son sujet : l'histoire d'une femme dans l'incapacité d'affronter la perte de son mari. Nous nous donnons précisément pour but d'éclairer ce choix de l'écrivain de la narration attendue d'un drame ordinaire à l'aune du paradoxe qui la caractérise : celui d'être une nouvelle foisonnante sur le refus de dire.

Cette nouvelle d'A. S. Byatt illustre parfaitement – trop parfaitement – les effets du traumatisme que l'on peut définir, à la suite de Lacan², comme l'effraction d'un réel non symbolisé, c'est-à-dire échappant à une articulation signifiante, et, par voie de conséquence, le retour du refoulé comme précisément tentative d'intégration symbolique du trauma par le

¹ Jane Campbell, *A. S. Byatt and the Heliotropic Imagination*, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2004, pp. 193-198.

² Voir Jacques Lacan, « Le noyau du refoulement », in *Les écrits techniques de Freud*, Paris : Seuil, 1975 et Slavoj Žižek, « The Truth Arises from Misrecognition », in Ellie Ragland-Sullivan and Mark Bracher (eds.), *Lacan and the Subject of Language*, New York and London: Routledge, 1991, <http://zizek.livejournal.com>, 01/01/2011.

biais de la répétition³. Mettant en scène le refus sous la forme d'un délit de fuite, la nouvelle se donne à lire comme illustration du processus analytique en tant qu'intégration symbolique, c'est-à-dire inscription signifiante a posteriori, des traces imaginaires que produit le symptôme⁴. Voilà la scène : à la suite d'un désaccord mineur avec son mari à propos de la banalité effrayante (« dreadful predictability », 7) d'un tableau, l'héroïne, Patricia Nimmo, erre seule dans la galerie d'art londonienne un moment avant de le rejoindre pour le trouver mort d'une crise cardiaque sous le tableau d'une avalanche figée. L'effroi, que Freud définit comme le « facteur surprise », « l'état qui survient quand on tombe dans une situation dangereuse sans y être préparé »⁵, saisit Patricia qui s'enfuit vers le sud de la France.

Vient ensuite un enchaînement qui suit à la lettre les étapes du refoulement en commençant par le refus : « She refused food, refused newspapers » (11). Si l'on veut bien considérer le symptôme comme expression du retour du refoulé et le définir comme trace imaginaire, la préoccupation initiale de Patricia lors de son voyage d'effacer ses traces (« without being traced », 11, répété 2 fois) illustre le refoulement à deux niveaux. Au niveau diégétique, Patricia fuit et ne veut pas qu'on la retrouve, autrement dit elle ne veut pas être rattrapée par le traumatisme. Au niveau poétique, l'emploi du verbe « trace » au passif (être suivi, pisté) fait voir le refoulement du nom « trace » en même temps qu'il souligne la passivité du personnage. De la même manière, l'inquiétude de Patricia évoquant le monde contemporain où il est impossible d'échapper aux réseaux de communication et autres systèmes de traçabilité, peut se lire comme l'impossibilité d'échapper aux réseaux signifiants dans lesquels le symptôme va venir s'inscrire par le biais de la répétition : « But everything was linked to every other thing, and that wasn't good. » (13). Et Patricia est en effet rattrapée par son symptôme dès son arrivée dans le sud puisqu'elle choisit de s'arrêter à Nîmes à cause de la proximité du nom avec son nom de famille. La ville devient alors le lieu d'une imaginarisation de l'autre culture sur fond de laquelle s'inscrivent de manière répétitive les traces symptomales du refoulé. Le crocodile nîmois en particulier, reproduit en frontispice de la nouvelle, que l'on voit partout dans la ville, fait surgir des vers d'Antoine et Célopâtre (17) et, avec eux, le souvenir des pièces jouées avec son mari ainsi que le petit nom qu'il lui avait donné, Patra (24). Le crocodile vient symboliser la vie onirique du traumatisme en faisant surface dans ses rêves pour replonger au réveil (« a crocodile slipped through a dream, and went under the surface as she woke », 20). La narration se compose alors d'une succession d'accidents imaginaires venant répéter le refoulé, telle la narration d'un délit de fuite dans un journal français local qui fait pleurer Patricia. Au musée gallo-romain, elle lit la liste des gladiateurs enterrés par les soins de leurs femmes qui vient réveiller son sentiment de culpabilité. Elle prend soin d'éviter les arènes de la ville où les gens se pressent à la corrida pour regarder la mort en face (« watch death », 66). La compulsion de répétition accompagne en effet la pulsion de mort puisque, par deux fois, Patricia tente de se donner la mort et les figures emblématiques du sud que le texte convoque, Hemingway et Van Gogh, évoquent de manière souterraine le suicide. S'ajoutent à cela les thématiques du bouillonnement, avec les multiples fontaines de la ville, et du souterrain, avec l'archéologie et ces squelettes qui remontent à la surface par accident (« turned up by accident », 43).

Dans la névrose traumatique, la répétition vient en lieu et place de la remémoration. Aussi n'est-il pas étonnant que, survivant dans le présent de la répétition (« the next few days, she repeated », 20), Patricia se donne pour projet de lire en français l'œuvre de Proust, *À la recherche du temps perdu*, incapable qu'elle est dans son état de contempler les fragments du passé, ces boîtes à souvenir (« memory box », 7), cause de la dissension initiale avec son

³ La compulsion de répétition est au fondement du refoulement dans la théorie freudienne. Voir Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2005, pp. 47-128.

⁴ «Symptoms are meaningless traces; their meaning is not discovered, excavated from the hidden depth of the past, but constructed retroactively. The analysis produces the truth, i.e., the signifying frame which gives to the symptoms their symbolic place and meaning.» Slavoj Žižek, « The Truth Arises from Misrecognition », in Ellie Ragland-Sullivan and Mark Bracher (eds.), *Lacan and the Subject of Language*, New York and London: Routledge, 1991, pp. 187-188.

⁵ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2005, p. 56.

mari. Le bar Hemingway de l'hôtel où elle réside est également décrit comme « a glass box », rappelant le tableau de Hopper, *Nighthawk*, en hommage à la nouvelle *The Killers*, et peut s'entendre comme un rappel de la culpabilité que ressent Patricia, elle qui s'identifie à un assassin en fuite. Aussi n'est-il pas étonnant qu'elle tente de se donner la mort dans des lieux dont l'architecture évoque le cube, la boîte du souvenir : la Maison Carrée lors de sa première tentative, et le Carré d'art, lors de la seconde. Dans les deux cas, sauvée in extremis par un Norvégien, Nils Isaksen, résidant dans le même hôtel, le regard de Patricia est aveuglé par la lumière ; éblouie (« dazzled », 37) elle tente de se jeter sous les roues d'une voiture ; le regard fixé sur l'horizon (« stared », 53), elle essaye de se jeter du haut du Carré d'art quand Nils la ramène à l'intérieur du balcon, « he dragged her back into the box of the balcony » (53, je souligne). Là où Patricia ne voit qu'un catalogue d'accidents (26) comme un catalogue d'œuvres d'art, son regard sidéré hors du temps identifiant son désir à un désir de mort, Nils tente de lui faire réintégrer le temps en lui racontant l'histoire de la ville, pointant du doigt ses strates archéologiques, en lui racontant sa propre histoire, la mort de sa femme, puis une histoire norvégienne, « Le Compagnon », dans laquelle un homme paye pour l'enterrement d'un criminel jusqu'alors retenu dans un bloc de glace et exposé à la vindicte populaire. Le héros se voit ensuite secondé par un mystérieux serviteur qui l'aide à obtenir la main d'une princesse en échange de la moitié de ses biens. Lorsque le héros, devenu roi, s'apprête à partager en deux son enfant, à la manière de Salomon, le serviteur lui révèle qu'il ne lui doit rien puisqu'il a payé pour son repos. Nils et Patricia vont chacun leur tour jouer le rôle du compagnon, dont il est dit dans le conte qu'il suit la princesse ensorcelée pour remporter les épreuves qu'elle propose au héros (« But the companion followed again, he followed again », 59). Ainsi Nils suit Patricia et l'empêche par deux fois de se suicider. Puis c'est Patricia qui se met à suivre Nils, qui la fuit, « she followed. She followed » (65), et ce jusque dans les arènes. Nils avoue avoir menti à propos de sa femme décédée, il a en fait abandonné une vieille tante impotente dans un hôpital, ses histoires sont un tissu de mensonges, « a tissue of lies and old tales and boasting » (68). Parvenant finalement chacun, par le détour de la répétition aveugle et du mensonge, à reconnaître une dette symbolique, ils réintègrent la loi et vont ensemble faire acte de réparation à la fin de la nouvelle, Patricia se rendant sur la tombe de son mari, et promettant à Nils de l'accompagner en Norvège.

Voilà une illustration parfaite de cette stratégie du refus analysée par la psychanalyse, le refoulement, mais une illustration trop parfaite ainsi que nous l'avons suggéré. En effet, l'incipit, déjà, suggère la résolution du traumatisme refoulé en évoquant la remémoration de fragments de temps, « patches of time ». L'usage du prétérit dans le texte, temps de la narration par excellence, anticipe également le terme du processus d'intégration symbolique. La structure de la nouvelle, très classique, suit les étapes parfaitement ordonnées du processus. Il s'agit d'une nouvelle très ordinaire dans son sujet même, un couple marié d'âge moyen bourgeois, une Anglaise dans le sud de la France, ce qui a fait dire très justement à une critique du *New York Times* : « she can rivet us in a story like "Crocodile Tears" with what, from a less unified talent, might feel like a travelogue, a restaurant review or art criticism »⁶. Tout y est et tout semble transparent. On est là à l'opposé de la théorie de l'iceberg qui sous-tend l'écriture hemingwayenne et dont on peut percevoir l'allusion dans les fjords que Patricia imagine à la fin de la nouvelle ou encore dans la fontaine de l'hôtel « like a moving cube of glass or ice » (19) ou le bloc de glace qui renferme le cadavre du compagnon. Si, pour Hemingway, l'omission est essentielle et donne sa force à ses histoires, ce n'est, à l'évidence, pas le cas pour Byatt. En lieu et place de l'omission, la réticence à dire, Byatt joue avec le trop plein et avec le paradoxe d'écrire une nouvelle foisonnante sur le refus de dire. Ce trop plein prend la forme chez Byatt, dans cette nouvelle, mais aussi dans son œuvre en général, de dévidements métonymiques incontrôlables qui multiplient les réseaux de signification en sorte qu'un mot est toujours plein de toutes ses acceptions possibles.

Tout est lié, ce que Byatt, à l'inverse de son personnage, loin de refuser, met en jeu. Prenons l'exemple du signifiant « stone », signifiant récurrent et important dans son œuvre. Il voyage dans le texte pour désigner la pierre comme métonymie du bâti romain de Nîmes dont l'antiquité fait oublier à Patricia son drame présent, sa difficulté à se remémorer : « It was

⁶ Fernanda Eberstadt, « Running Hot and Cold », *The New York Times*, June 13, 1999, www.nytimes.com, 01/01/11.

hard to remember, here in this square, where the stones were Roman stones, the spotlight flaring passion of that imaginary wooden box. » (23). Il désigne des temps plus reculés encore lorsqu'elle visite le musée où des crânes datent de l'âge de pierre, métonymie de l'outil, « the skull of a Stone Age survivor » (42). Il y a la pierre tombale (« tombstone ») imaginaire de la femme de Nils, « I wrote on the stone only her name » (48) qui s'avère être une histoire, un conte dont la pierre de labrador pourrait être le titre, « The labradorite stone is a story I told myself » (69). Il y a le silence entêté des monuments (« the stony silence of monuments » 67) dans lequel l'adjectif se lit au propre comme au figuré, renvoyant au silence obstiné de Patricia que Nils compare à l'homme pétrifié dans la glace du conte norvégien, autre forme de monument. Toujours dans le conte, des chaises de pierre (« stone chairs », 57) retiennent prisonniers leurs occupants ; ces chaises réapparaissent plus tard dans le texte dans l'ultime rêve réparateur de Patricia qui lui permet d'accomplir son deuil. Elle se trouve dans les arènes où elle doit regarder des gladiateurs se donner la mort encore et encore, ne pouvant bouger de son siège de pierre (« Patricia was not permitted [...] to leave her stony seat », 72), jusqu'à que son mari, Tony, la rejoigne, le prénom du mari pouvant expliquer le choix de l'adjectif « stony » en lieu et place de l'adjectif « stone ». Après quoi, elle retourne en Angleterre se recueillir sur la pierre tombale (« headstone ») de son mari, « staring at the glittering expanse of white chips framed in a white stone square » (77). Les fragments métonymiques épars se trouvent finalement cadrés par cette pierre tombale qui vient clore une narration attendue, carrée. Le nom « square » rapporté à la maison carrée et au carré d'art que l'on a mis en relation avec la boîte à souvenir est finalement intégré si on le compare avec la première citation (23) où, désignant une place, il était distinct de « the wooden box ». Il vient ainsi marquer la résolution, ce d'autant plus que l'adjectif « square » désigne aussi l'effacement de la dette, « we are square » que l'on pourrait traduire par « nous sommes quitte ».

La narration vient encadrer cette prolifération folle. Sa structure rigide semble venir suppléer une déficience que nous identifions dans le texte contemporain comme difficulté à élever en métaphore, conséquence de la défaillance du père symbolique, ce Nom-du-Père qui, pour Lacan, régit la loi signifiante par l'entremise de la coupure métaphorique. C'est ce qui peut expliquer, outre qu'il s'agisse d'un choix de la part de Byatt, la banalité de la nouvelle. Ainsi l'intertexte shakespearien (Shakespeare, père s'il en est un de la littérature anglaise) de la tragédie, Antoine et Cléopâtre, se trouve ramené à la banalité de deux surnoms, Tony et Patra, le drame de la vie ordinaire venant remplacer la flamboyance tragique : « So that the singing words and the brighter light of the dark box became less interesting than the complicated light of common day, so that the drama of international negotiation took over from the eloquent simplicities of love and death and power » (24). L'aspic qu'utilise Cléopâtre pour se suicider apparaît ainsi de manière récurrente sous des formes dégradées : les œufs de caille en aspic avalés au déjeuner (« quails' eggs in aspic, pale little spheres in translucent coffin-shapes of jelly », 38), les serpents du musée conservés dans des bocaux de formol (asps in jars. *Aspic commun. Vipère aspic, vipera aspic* », 46) ou le nom d'une rue, « the Rue de l'Aspic » (65). Et la nouvelle en effet, bien qu'évoquant le suicide, ne revêt pas un caractère tragique et impose une autre loi, celle de la banalité, étymologiquement « loi » de « ban », qui s'apparente à une désacralisation. Ainsi les figures de Van Gogh et Hemingway (qui s'était choisi, rappelons-le, le surnom de Papa) sont évoquées de manière métonymique au travers de lieux communs, l'un le chapeau de paille, l'autre le bar. Le texte revêt un caractère comique ironique. Ainsi du nom Anadyomène, un des noms d'Aphrodite signifiant « celle qui émerge », qui est le nom de l'entreprise dirigée par Patricia spécialisée dans les accessoires de salle de bain, les eaux mythologiques, originelles, devenant ablutions domestiques. Une amusante mythologie de salle de bain qui est aussi l'occasion d'ironiser sur les profondeurs cachées quand l'écriture de Byatt se veut jeux de surface. Les larmes de crocodile du titre obéissent à une logique identique de désacralisation suggérant un chagrin feint, minimisant ainsi la douleur du personnage, tout en évoquant le crocodile nîmois qui n'est pas métaphore mais « motif » (17).

L'écriture de Byatt fonctionne par accrétions et associations. La prédominance du mode métonymique, que Lacan compare au processus freudien du déplacement dans le rêve comme

« moyen de l'inconscient le plus propre à déjouer la censure »⁷, semble donc venir annuler la scission du sujet symbolique en tant que soumis à la loi du père, si l'on considère que la censure est « cette instance qui scinde le monde symbolique du sujet, le coupe en deux »⁸. C'est la narration attendue, sans surprise, qui vient mettre de l'ordre dans cette prolifération. C'est d'abord le rapport de la narration au temps qui effectue cette coupure, selon la phrase de l'incipit : « How do you decide when to stop looking at something? It is not like a book, page after page, page after page, end. ». Et, dans cette nouvelle, c'est ensuite la prévisibilité de l'histoire qui est le sujet même de la nouvelle, ainsi la phrase de Tony sur le tableau s'applique-t-elle au texte lui-même : « It's *about* the dreadful predictability of those colours » (7). Le sens étant assuré par la direction du récit, le lecteur peut alors se livrer au plaisir des mots sans être soumis à la loi de l'interprétation.

On peut ainsi se demander si le refoulement au fondement du mécanisme de substitution réglant la métaphore paternelle est encore une notion opérationnelle dans le champ contemporain post-oedipien. Cette défaillance de la métaphore paternelle pourrait expliquer le retour des récits et récits enchâssés comme nouvel ordre venant opérer la coupure qui assure la possibilité du sens. Byatt identifie ce renouvellement des formes du récit à un tournant de son œuvre : « I have myself become increasingly interested in quickness and lightness of narrative – in small discrete stories rather than pervasive and metamorphic metaphors as a way of patterning and thinking out a text. [...] By the time I wrote *Possession* in the 1980s my interest in both character and narration had undergone a change [...] I found myself using stories within stories, rather than shape-shifting recurrent metaphors, to make the meanings »⁹. Dans cette nouvelle, il a pour effet de réenchanter le quotidien.

Bibliographie

- BYATT, A. S. « Crocodile Tears » in *Elementals: Stories of Fire and Ice*, London, Vintage, 1999, pp. 2-78.
- , *On History and Stories: Selected Essays*, London: Vintage, 1999.
- CAMPBELL, Jane. A. S. *Byatt and the Heliotropic Imagination*, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2004.
- EBERSTATD, Fernanda. « Running Hot and Cold », *The New York Times*, June 13, 1999, www.nytimes.com, 01/01/11.
- FREUD, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2005, pp. 47-128.
- LACAN, Jacques. « Le noyau du refoulement », in *Les écrits techniques de Freud*, Paris : Seuil, 1975.
- , « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Ecrits I*, Paris : Seuil, coll. « Points Essai », 1999.
- ŽIŽEK, Slavoj. « The Truth Arises from Misrecognition », in Ellie Ragland-Sullivan and Mark Bracher (eds.), *Lacan and the Subject of Language*, New York and London: Routledge, 1991, <http://zizek.livejournal.com>, 01/01/2011.

⁷ Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Ecrits I*, Paris : Seuil, coll. « Points Essai », 1999, p. 508.

⁸ Jacques Lacan, « Le noyau du refoulement », in *Les écrits techniques de Freud*, Paris : Seuil, 1975, p. 304.

⁹ A. S. Byatt, *On History and Stories: Selected Essays*, London: Vintage, 1999, pp. 130-131.