

# La résurgence obsessionnelle du passé dans “ Don’t Look Now ” et “ The Apple Tree ” de Daphne du Maurier

Xavier Lachazette

## ► To cite this version:

Xavier Lachazette. La résurgence obsessionnelle du passé dans “ Don’t Look Now ” et “ The Apple Tree ” de Daphne du Maurier. XLVIIIe Congrès de la Société des Anglicistes de l’Enseignement Supérieur: “La Résurgence”, Société des Anglicistes de l’Enseignement Supérieur, May 2008, Orléans, France. hal-02904244

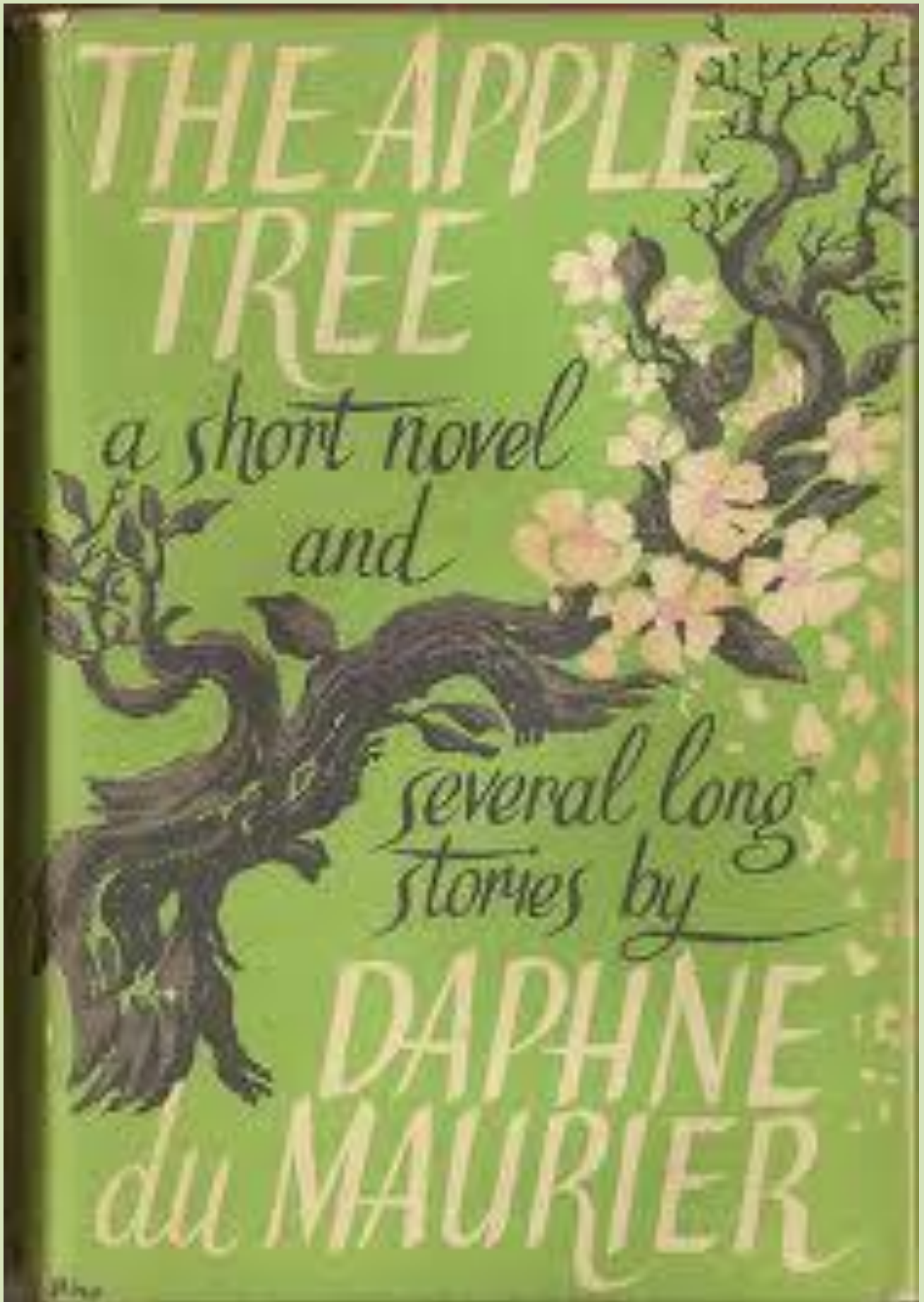
**HAL Id: hal-02904244**

**<https://hal-univ-lemans.archives-ouvertes.fr/hal-02904244>**

Submitted on 12 Aug 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.



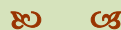
## La résurgence obsessionnelle du passé dans « Don't Look Now » et « The Apple Tree » de Daphne du Maurier

Xavier Lachazette, Université du Maine, Le Mans  
([xavier.lachazette@univ-lemans.fr](mailto:xavier.lachazette@univ-lemans.fr))

**RÉSUMÉ :** Source aussi intarissable qu'incontrôlable de douleur ou de culpabilité, le passé revient hanter les protagonistes de deux longues nouvelles de Daphne du Maurier, « Don't Look Now » et « The Apple Tree », au point de causer leur perte.

Que ce soit dans les canaux et les ruelles détournées d'une Venise de carte postale où rode pourtant un sinistre meurtrier, ou bien dans la silhouette étrangement humaine d'un vieux pommier anglais dont la vue tarabuste maladivement un jeune veuf, les anciens traumatismes ou les regrets que ces personnages voudraient enfouir en eux affleurent inlassablement à la surface de leur conscience. Leur perception des êtres et des choses en est alors troublée, leur jugement brouillé, et l'insaisissable fluidité de la mémoire involontaire sape peu à peu la solidité physique et psychologique de ceux qui se voudraient imperméables et fixes comme des rochers.

Ces deux récits réutilisent le mystère, qui était à la base du succès populaire d'un roman comme *Rebecca*, et s'adjoignent divers phénomènes paranormaux, qui avaient déjà fasciné George du Maurier, le grand-père de l'écrivaine, dans ses propres romans. On aboutit ainsi à des textes qui sont de véritables plongées fictionnelles dans l'inconscient humain, où l'on sent sourdre un attrait profond pour toute irruption de l'irrationnel dans les manifestations les plus saisissantes de la vie (quasiment) quotidienne.



Que le passé fasse irruption dans la vie des personnages de Daphne du Maurier ne surprendra certainement pas. L'existence entière de cette écrivaine a en effet été guidée par **sa passion et son attirance instinctives pour l'histoire**. Neuf de ses romans s'intéressent ainsi au passé de la Cornouailles anglaise, par exemple ses pirates, ses généraux, ses contrebandiers, ses naufrageurs et ses constructeurs de bateaux. Ses cinq biographies, où du Maurier fait véritablement œuvre de chercheuse, se penchent non seulement sur sa propre histoire familiale (les quatre générations précédentes, du côté de son père), mais également sur quelques grandes figures philosophiques et littéraires anglaises, à savoir la famille de Francis Bacon et celle de Branwell Brontë, le frère du célèbre trio de sœurs du Yorkshire. Nina Auerbach résume bien le poids et l'importance du passé dans la vie de du Maurier en la qualifiant d'« héritière hantée » (« haunted heiress »).

Ce passé devient obsessionnel dans **les deux longues nouvelles que j'ai choisi d'analyser ici**, à savoir « The Apple Tree » et « Don't Look Now », extraites de recueils publiés respectivement en 1952 et en 1971<sup>1</sup>. Dans la première, un jeune veuf se convainc peu à peu que le pommier qu'il voit depuis toutes les fenêtres de sa maison est en fait la réincarnation réprobatrice de sa femme. Dans la seconde, un couple essaie de retrouver un semblant de paix à Venise, quelque temps après la mort de Christine, leur petite fille âgée de cinq ans, des suites d'une méningite. John et Laura vont pourtant de catastrophe en catastrophe à partir du moment où ils rencontrent deux sœurs jumelles, dont l'une est censée avoir des dons de clairvoyance et déclare recevoir des messages de Christine depuis l'au-delà, enjoignant son père de quitter Venise avant qu'un malheur ne survienne.

Comme nous le verrons, de véritables liens obsessionnels sont tissés par ces textes entre les personnages et leur passé traumatique, dans **un rapport de verticalité entre la surface et la profondeur des êtres ou des choses**, rapport qui devient problématique lorsque la mémoire involontaire fait sourdre subtilement ou surgir brusquement des souvenirs qui perturbent psychologiquement les protagonistes. Pour étudier ces rapports dynamiques et conflictuels entre surface et profondeur, j'étudierai dans un premier temps les **diverses images de verticalité** dont ces textes sont émaillés. Je me pencherai ensuite sur les modalités et les raisons de **la victoire sans conteste de l'irrationnel** dans ces récits, cette victoire se faisant au détriment des personnages qui s'efforcent tout d'abord d'endiguer le flot intarissable de leurs souvenirs.

## 1<sup>ère</sup> partie : Résurgence et images de verticalité.

Dans ces deux histoires, le passé s'impose de manière péremptoire à la conscience des protagonistes. **Un objet ou un être tiers se dresse physiquement devant eux** et les absorbent à tel point qu'ils se voient incapables de songer à autre chose. Le pommier isolé dans le jardin, le troisième en partant de la gauche, fascine le veuf – qui était jadis surnommé Buzz par sa femme – et procède à un recadrage affectif des pensées de ce dernier en s'installant au centre de ses préoccupations. Son tout, autant que chacune de ses parties, joue ensuite un rôle dans la déchéance progressive de Buzz, dont on comprend peu à peu l'humeur acariâtre et le désintérêt total que lui inspirait sa femme, morte d'étiollement et de frustration. La silhouette tombante et dépressive de l'arbre agit sur lui comme un reproche, la branche tombée une nuit brûle dans la cheminée en libérant une odeur qui incommode Buzz, la tarte et la confiture aux pommes que prépare la femme de ménage l'étranglent de dégoût et lorsqu'enfin Buzz se résout à abattre l'arbre, la souche du tronc le fait trébucher et l'emprisonne, suggérant qu'il ne survivra guère aux gelées de la nuit et à la neige fraîchement tombée. De même, dans « Don't Look Now », un enfant courant dans les sombres ruelles de Venise, à peine visible sous son manteau à capuche pointue, **crystallise sur sa personne furtivement aperçue la souffrance de John**, qui s'imagine devoir la sauver de l'assassin dont la ville a déjà été témoin des méfaits.

Dans les deux cas, le passé se matérialise donc, se faisant chair ou fibre, sang ou sève. Les démons du passé des protagonistes, leurs peurs ou les remords inconscients qu'ils abritent prennent littéralement corps, comme si le monde réel devenait une simple extension de leur psychisme, le monde visible une manifestation de leurs pensées.

La résurgence du passé est ici comparable à l'apparition d'**un fluide caché, ou plutôt réprimé, qui affleure à la surface** dès que les barrières psychiques protectrices s'abaissent (sous le coup de l'émotion, de la colère, ou d'un stress précis), puis menace de tout engloutir en se déversant. De fait, un fluide s'échappe des premières bûches de pommier qu'utilise Buzz. Ce petit filet suintant s'avère être de la sève, « désagréable, visqueuse » (128). De même, tout le début de « Don't Look Now » s'organise autour d'images de diverses montées à la surface et de rapides disparitions. John est ravi de réentendre chez sa femme le rire ou le ton de voix « pétillant » d'autrefois (« the old bubbling quality he loved », « her bubbling laugh », 8, 16), à la faveur d'un jeu de rôles dans lequel ils imaginent que les personnes alentour mènent une vie scandaleuse. Ce divertissement ne fait pourtant pas longtemps diversion. Dès qu'ils s'aventurent au-delà des rues fréquentées par les touristes, l'envers du décor vénitien les dégoûte, sous la forme d'un rat qui traverse le canal, puis sombre dans l'eau au moment où John tente de l'atteindre avec un caillou, « ne laissant rien derrière lui, sauf quelques bulles » (15).

On reconnaît ici l'ambivalence de Venise dans l'inconscient collectif. Vénus sortie des eaux limpides le jour, Venise sentant les égouts fétides la nuit, la ville offre tour à tour à l'imaginaire de puissantes images de beauté et de corruption, de vives couleurs et de palais décati, d'essor magistral vers le ciel et d'**inévitabile enlissement**. Cet enfoncement et cette décrépitude s'illustrent dans un passage en focalisation interne qui révèle le désespoir et l'abandon de soi croissants du protagoniste :

#1: The experts are right, he thought, Venice is sinking. The whole city is slowly dying. One day the tourists will travel here by boat to peer down into the waters, and they will see pillars and columns and marble far, far beneath them, slime and mud uncovering for brief moments a lost underworld of stone. Their heels made a ringing sound on the pavement and the rain splashed from the gutterings above. A fine ending to an evening that had started with brave hope, with innocence. (26)

Un **double mouvement simultané** se produit donc : tandis que remontent fatalement à la surface le traumatisme réprimé d'un décès ou la possibilité d'un remords après une vie d'indifférence et d'égoïsme, les protagonistes connaissent un lent déclin qui les mène à leur perte. En outre, le texte se

joue du lecteur en brouillant systématiquement les pistes puisque ce sont les personnages censément forts qui sombrent finalement (les deux hommes, ici) tandis que ceux dont la fragilité est annoncée dès le début, qui sont l'objet de tous les soins et de toutes les prévenances, sortent vainqueurs ou vivants du récit. C'est la suggestibilité de Laura que le texte rappelle et c'est elle aussi que l'on soupçonne d'être sujette à des moments d'amnésie. De même, Midge, la femme de Buzz, a poussé l'effacement maladif de soi jusqu'à mourir purement et simplement. Pourtant, c'est au déclin des maris que le lecteur assiste, tandis qu'ils noient le malaise croissant qui est le leur, dans quelques tournées offertes dans un pub pour Buzz, dans différents degrés d'ébriété pour John (« sloshed », « pissed », « too much vino at mezzo giorno », 17, 44, 49).

## 2<sup>ème</sup> partie : Résurgence et victoire de l'irrationnel.

C'est dire que ces récits établissent **une dichotomie claire entre rationalisme et spiritualité**, entre raison et instinct, entre doute et croyance dans l'existence de phénomènes paranormaux – avant de pencher, notamment dans le cas de « Don't Look Now », pour une acceptation *littéraire* des thèses paranormales. Le scepticisme de John est cocasse au début, son esprit rationaliste refusant de croire que la jumelle aveugle ait pu voir sa fille décédée, car à cette heure avancée de la soirée, Christine aurait été mise au lit depuis longtemps. De même, il imagine que les deux sœurs mettent un casque au moment de recevoir des messages codés, transmis depuis l'au-delà jusque dans leur chambre (22, 51). Le rationalisme de Buzz, et donc son incapacité à se sentir hanté par ses méfaits passés, occasionne de même des lignes drolatiques dans l'autre nouvelle, quand ce dernier imagine pour sa femme, une fois montée au ciel, un destin en tous points semblable à celui qu'elle a connu ici-bas :

#2: Her parents had died in India many years ago; she would not have much in common with them now if they met her at the gates of Heaven. He had a sudden picture of her waiting her turn in a queue, rather far back, as was always her fate in queues, with that large shopping bag of woven straw which she took everywhere, and on her face that patient martyred look. As she passed through the turnstile into Paradise she looked at him, reproachfully. (26)

Tout comme l'emprise du passé, les phénomènes parapsychiques (tels que la clairvoyance, la précognition ou la télépathie) trouvent pourtant leur preuve *littéraire* dans le récit, et le souvenir d'un être proche – aimé ou non – émerge fréquemment du passé. Pour cette raison, les personnages évitent instinctivement les **lieux détournés ou souterrains**, comme étant trop proches de l'inconscient et des horreurs qui y sont sans doute tapies. Buzz est près de céder à la panique quand la chaudière de la cave ne parvient pas à brûler les bûches de bois, entassées les unes sur les autres comme des membres humains (130), et il se tient soigneusement à l'écart des zones reculées (« back regions », 140) de la maison. Ces mêmes lieux souterrains donnent naissance aux épisodes macabres de « Don't Look Now ». La « fillette » aperçue deux soirs d'affilée dans les canaux vénitiens est une créature des caves ou celliers de la ville (« a small figure suddenly crept from a cellar entrance below one of the opposite houses », 19), dont elle sort et dans lesquels elle disparaît comme par magie. Son royaume nocturne est celui des bateaux amarrés qui ressemblent à des cercueils (19), et c'est par une porte dérobée, à l'arrière d'une maison, que proie et prédateur pénètrent sur le lieu du meurtre final.

Loin de donner lieu à la résurrection de l'enfant décédée que le mari recherche malgré lui, la résurgence du passé se fait donc sur **un mode malsain et gothique**. John est l'objet d'une tromperie et d'une illusion morbide qu'il crée lui-même et dans laquelle il entraîne le lecteur. À part la petite taille des deux êtres mis en relation, le texte n'établit en effet aucun lien physique ou vestimentaire entre Christine et la meurtrière naine<sup>2</sup>. C'est au seul niveau lexical que le lien se fait immédiatement, le texte préparant le lecteur à l'idée que le « petit lutin » décédé (« sprite » en anglais, 10) trouve sa réincarnation dans la créature énigmatique, vêtue d'une capuche pointue, le terme anglais « pixiehood » (53) évoquant en effet ce type de vêtement, mais faisant également référence aux « farfadets » de la mythologie celtique<sup>3</sup>.

Dès lors, **la victoire de l'irrationnel** est complète et le passé dicte sa loi sans aucun frein. L'idée qu'un arbre puisse tenter de contrecarrer des plans d'abattage par une floraison abondante ne surprend guère Buzz. Tous ses sens lui jouent des tours : il est le seul à trouver déprimante la silhouette du pommier, déplaisante l'odeur du feu de bois ou écœurant le goût d'une confiture de pommes produites par le même arbre. Le passage suivant, décrivant la première vision qu'a Buzz du pommier en fleurs qu'il retrouve au retour de ses vacances sur le continent, donne une idée de l'obsession paranoïaque qui s'empare graduellement de lui :

#3: There was something monstrous in the sight, something distasteful; yet it was pitiful too that the months had brought this agony upon the tree, for agony it was, there could be no other word for it. The tree was tortured by fruit, groaning under the weight of it, and the frightful part about it was that not one of the fruit was eatable. Every apple was rotten through and through. He trod them underfoot, the windfalls on the grass, there was no escaping them; and in a moment they were mush and slime, clinging about his heels – he had to clean the mess off with wisps of grass. (142)

On remarque dans ce paragraphe la cruauté instinctive du personnage, qui écrase les pommes sous ses pieds et interprète la riche production de l'arbre – référence ironique à son propre mariage infructueux – comme un signe d'excès, de sensualité déclarée et de monstruosité morbide. De manière plus importante encore, on peut y voir la préfiguration de la toute fin de la nouvelle, en ce sens que les pommes qui semblent s'accrocher aux talons des chaussures du mari annoncent la brindille humide qui, dans l'obscurité et la neige, « telle une main, hésitante et timide » (157), se fraye un chemin jusqu'à Buzz, lequel a été projeté à terre et se trouve dans l'incapacité de se relever.

Une telle victoire de l'irrationnel trouve un écho direct dans l'**organisation temporelle des récits**. En effet, les fréquentes analepses, typiques des nouvelles dont le début se fait *in medias res*, ne se contentent pas dans « The Apple Tree » de donner au lecteur le complément d'informations qui lui est nécessaire. Au-delà de la compréhension de la tromperie qu'exerce sur lui le récit, qui adopte uniquement le point de vue du bourreau, les déplacements dans le temps du signifiant sont autant d'occasions ratées d'introspection, de retours obsessionnels sur une vérité du passé que Buzz se refuse à admettre, peut-être même jusqu'à la conclusion ambiguë du récit, au moment où Buzz verse « des larmes de frustration et de peur » (157). Ainsi, les analepses permettent de saisir le rôle ancillaire que Midge jouait dans le couple, l'absence totale de désir sexuel de Buzz et sa préférence pour les rencontres brèves et hygiéniques. Elles nous apprennent aussi le souvenir ému qu'il a d'un unique baiser échangé avec une fille de ferme, prénommée May, décédée elle aussi et réincarnée – nous invite-t-on à penser – dans le jeune pommier fragile auquel l'avatar végétal de Midge fait de l'ombre. Inversement, c'est la figure de la prolepse qui occupe le premier plan dans « Don't Look Now », du fait même que cette nouvelle se préoccupe de la véracité ou non des quelques visions et prophéties que la prétendue voyante égrène dans le récit.

Dans les deux cas, la structure narrative souligne la préséance du passé, qui est capable de perturber la chronologie du récit ou d'affaiblir les protagonistes en les obsédant et en mettant à mal le rationalisme dont ils se réclament. Le mal-être qui tenaille John et l'errance de ce dernier dans les rues de Venise – dont on comprend mal ici le surnom de Sérénissime – prennent alors une valeur symbolique. Plus qu'à la progression difficile du personnage dans un labyrinthe horizontal (« maze », 20, 53), ils renvoient à une introspection vertigineuse, à la **redécouverte au fond de soi de peurs primitives et d'incertitudes ancestrales**. Ce faisant, ils évoquent d'autres nouvelles de du Maurier où abondent des références antiques, païennes ou chrétiennes<sup>4</sup>, où des thèmes parfois risqués sont abordés (comme la cruauté, l'état sauvage, le désir sexuel ou l'inceste<sup>5</sup>) et où est creusée la question de la nature duelle, à la fois humaine et animale, de tout être. Dans ce sens, la peur panique qui s'empare des personnages et cause leur perte doit être entendue au sens antique et étymologique de peur profonde et incapacitante, inspirée par le dieu Pan, tandis que dans le dédale de ruelles où ils se perdent les attend symboliquement un Minotaure à corps d'homme et tête de taureau.

## CONCLUSION

Ces deux nouvelles de Daphne du Maurier s'apparentent donc à une véritable plongée fictionnelle et introspective dans les recoins de l'inconscient humain. Elles doivent notamment leur réussite à leur illustration puissante de phénomènes psychiques, aux images obsédantes de caves, de boue ou de souterrains qu'elles utilisent, à leur utilisation de sombres peurs ancestrales communes à tous les êtres et à la malice de leur technique narrative.

Il est intéressant de remarquer que, dans ces deux nouvelles, la nature des forces psychiques ou paranormales décrites et leur effet sur le lecteur sont entièrement contradictoires. Par son ironie et son extrême concentration sur la figure centrale l'arbre, « The Apple Tree » rappelle un type précis de nouvelles, dont « Le manteau » et « Le nez » de Gogol pourraient être l'archétype. Et l'on peut naturellement voir dans la mort probable, mais non affirmée, de Buzz l'illustration plaisante du châtiment moral que mérite, même tardivement, tout machiste misogyne. En revanche, de façon bien plus dérangeante, « Don't Look Now » affirme l'existence de forces supérieures à l'homme, qui causent son horrible mort quand il leur cède finalement.

En fait, dans un cas comme dans l'autre, bien plus que la moralité ou non de ses récits, ce sont le trouble et le doute générés par les remontées d'inconscient qui intéressent la nouvelliste, ainsi que la tension entre la perversité du destin et le degré plus ou moins grand de ténacité dont les êtres sont capables.

Ce même thème avait déjà fourni à du Maurier sa plus belle et plus poétique nouvelle, « The Pool »<sup>6</sup>, où une jeune fille, à peine adolescente, hantée par la mort accidentelle de ses parents, rêve de sombrer dans le bassin du jardin de ses grands-parents et de les rejoindre dans l'au-delà aquatique qu'elle s'est créé. Le thème de l'eau et de la terre nourricières a donc donné à la nouvelliste et romancière un matériau d'une extrême fécondité, qu'elle a utilisé de manière récurrente, voire obsessionnelle.



---

<sup>1</sup> À l'origine, « The Apple Tree » était la nouvelle éponyme de son recueil, mais depuis 1963, à la suite du succès du film d'Alfred Hitchcock, ce recueil est connu sous le titre *The Birds and Other Stories*. L'inverse s'est produit pour « Don't Look Now » : c'est cette nouvelle qui, depuis 1973, donne désormais son titre au recueil originellement publié en 1971 sous le titre *Not After Midnight*. Les éditions utilisées ici sont les suivantes : *The Birds and Other Stories*, Londres : Arrow, 1992, p. 114-157 ; *Don't Look Now and Other Stories*, Londres : Penguin, 1976, p. 7-55.

<sup>2</sup> Avec ses manches ballon, la robe blanche et bleue d'anniversaire de Christine ne ressemble guère à la jupe et au manteau, tous deux de courte taille, de la meurtrière (voir p. 13, 19 et 53).

<sup>3</sup> On se rappelle que le souvenir des *pixies* ou *piskies* est très présent en Cornouailles...

<sup>4</sup> Voir les nouvelles « The Chamois » et « Ganymede », dans *The Breaking Point*.

<sup>5</sup> Je pense ici à « A Border-line Case » (*Don't Look Now and Other Stories*), « The Lordly Ones » (*The Breaking Point*) et « The Old Man » (*The Birds and Other Stories*).

<sup>6</sup> Dans le recueil *The Breaking Point*.