

Lady Macbeth dans les Smoky Mountains : empreintes shakespeariennes dans *Serena* (2008) de Ron Rash

Frédérique Spill, Université de Picardie

Mots clés : *Serena*, *Macbeth*, Rash, Shakespeare, empreintes, échos, forêt, féminin, ambition, violence, chœur antique.

Keywords : *Serena*, *Macbeth*, Shakespeare, traces, echoes, forest, femininity, ambition, violence, ancient chorus

« Dire : Macbeth c'est l'ambition, c'est ne dire rien. Macbeth, c'est la faim.
Quelle faim ? la faim du monstre toujours possible dans l'homme.
Certaines âmes ont des dents. N'éveillez pas leur faim. »
(Hugo, *William Shakespeare*, 221)

Paru en 2008, *Serena*, quatrième roman de Ron Rash, a offert à son auteur, jusqu'alors essentiellement considéré comme un auteur régional, une reconnaissance internationale unanime. Ron Rash a également publié quatre recueils de poèmes, cinq recueils de nouvelles et un cinquième roman, *The Cove* (2012). Toile de fond de l'ensemble de son œuvre, les Great Smoky Mountains en Caroline du Nord sont son propre « petit coin de terre natale, grand comme un timbre-poste » (Faulkner, 1967, 20)¹, pour citer William Faulkner, à savoir la région singulière et strictement délimitée où se trament sous sa plume des drames universels². Comme Faulkner avant lui, Rash semble convaincu que les lieux où ils évoluent exercent une influence décisive sur le développement des individus et qu'en littérature, l'exploration minutieuse et approfondie d'une région circonscrite constitue

¹ La citation originale est issue d'un entretien avec Jean Stein publié en 1956 dans *The Paris Review*.

² Cet extrait d'une autre interview confirme la perception très faulknérienne que Rash a de l'espace qu'il investit par l'écriture : « *You are often characterized as an Appalachian writer. In what ways is this appropriate? Is it limiting?* It's certainly appropriate, my family has lived in the North Carolina Mountains for about 250 years, so I am of the region and the region is my spirit country, I guess you could say. But though there is no doubt I'm very proud to be Appalachian, I am sometimes worried that when we put adjectives in front of "writer" there's a sense that he or she is *only* that. If my work only appeals to people in the region, then I've failed as a writer because I think what we want to do is what Eudora Welty said: "One place understood helps us understand all other places better." So by writing about a particular place, I also hope I'm writing about all other places as well », « An Interview with Ron Rash by Marann Mincey », *The Pedestal Magazine*, Issue 49.
<http://www.pedestalmagazine.com/gallery.php?item=2949>

une voie d'accès privilégiée à l'universalité : « One thing that really interests me is how the most regional work is often the most universal » (Lang, 344).

Dans *Serena*, Ron Rash évoque le destin d'une exploitation forestière au début des années 1930, dans le tumulte engendré par la crise de 1929, à laquelle le roman fait d'ailleurs de multiples allusions. Cette industrie rassemble une communauté presque exclusivement masculine de bûcherons dévoués corps et âmes à la coupe du bois. Mais d'une main de fer, c'est Serena Pemberton, l'épouse du patron, qui dirige l'entreprise, prête à tous les sacrifices et à toutes les extrémités pour faire fructifier l'affaire. Roman régional s'inscrivant dans la grande tradition de la littérature du Sud des États-Unis, à laquelle il emprunte notamment sa prédilection pour le gothique, *Serena* se déploie à la manière d'une tragédie en cinq actes (le roman se compose de quatre parties suivies d'une brève coda) qui observe les principales caractéristiques du genre telles que les définit Victor Hugo dans sa « Préface de *Cromwell* » : « Ses personnages sont encore des héros, des demi-dieux, des dieux ; ses ressorts, des songes, des oracles, des fatalités ; ses tableaux, des dénombrements, des funérailles, des combats » (Hugo, 1827, 13).

Dans une interview conduite par Gary Carden en novembre 2010, Ron Rash s'exprime sur les auteurs qui l'inspirent et parfois l'influencent : il reconnaît volontiers que William Faulkner et Cormac McCarthy sont haut placés dans le palmarès de ses écrivains favoris. Il est cependant un auteur que Rash n'a jamais cessé de lire et de relire et qui suscite en lui une admiration inégalée, qu'il exprime ici en des termes caractérisés par leur candeur naïve. Il s'agit de William Shakespeare : « Shakespeare's the one writer that I don't understand how he did. I don't understand how he could be that good... It's not first the language. It's the ability to create a memorable character with ten lines »³. Dans le même entretien, Ron Rash admet qu'il a conçu le personnage de Serena (« a true villain ») sur le modèle de Lady Macbeth. Comme c'est le cas de *Macbeth*, *Serena* met en scène un couple meurtrier pétri d'ambitions, bien qu'il faille remarquer que dans le roman de Rash cette ambition est moins politique qu'économique. L'intrigue de *Serena* évoque en effet la course effrénée opposant les nouveaux barons de l'industrie qui, pour s'enrichir, dépouillent systématiquement les forêts des montagnes appalachiennes à des

³ « Gary Carden and Ron Rash on writing and Appalachia », November 11, 2010. <http://www.tuckreader.com/gary-carden-and-ron-rash-on-writing-and-appalachia>

protecteurs de l'environnement soucieux d'acquérir les terres inexploitées en vue de la création du Parc National des *Great Smoky Mountains*.

Macbeth et *Serena* se caractérisent en outre par leur titre éponyme⁴, même s'il faut là aussi noter un déplacement, cette fois du masculin au féminin : là où Lady Macbeth, bien qu'elle catalyse et aiguise la folie meurtrière de son mari, demeure dans les coulisses du drame, *Serena* en tient et en tire toutes les ficelles. Le roman de Rash est ainsi sous-tendu par un système de résonances et d'échos qui va bien au-delà de ce portrait en miroir d'une figure féminine qui, avide de pouvoir, déjoue toutes les conventions que son époque associe volontiers à la différence entre les sexes. Tandis que la forêt, refuge d'augures, de superstitions et de créatures fantastiques, diminue sous les coups de hache, elle n'est pas sans rappeler les collines de Dunsinane, dont les bois semblent avancer en direction de Macbeth pour accomplir son destin tragique⁵.

Dans un article qui se construit autour de la notion d'adaptation, Christopher L. Morrow montre combien ce rapprochement, *a priori* assez insolite, entre un drame shakespearien et un roman américain du vingt-et-unième siècle⁶ a constitué un élément décisif de la stratégie éditoriale élaborée pour la publication originale du roman. Sur la quatrième de couverture de sa première édition par Ecco Books, *Serena* est décrit comme une réécriture pure et simple de *Macbeth*⁷. Morrow souligne également que les premières critiques du roman parues dans la presse ont systématiquement réinvesti ce motif. Ce matraquage marketing aurait d'ailleurs fini par exaspérer Rash, l'encourageant à reléguer Shakespeare au second rang des influences littéraires en jeu dans son roman, au profit d'un autre dramaturge de la Renaissance, Christopher Marlowe : « Marlowe more than any writer I know writes

⁴ La composition du roman fut précédée d'une nouvelle parue un an auparavant dans *Chemistry and Other Stories* (2007) qui, comme son titre l'indique – « Pemberton's Bride » – focalise déjà son attention sur le personnage féminin improbable que constitue *Serena*, bien que la forme possessive du titre semble suggérer qu'elle n'apparaît encore que comme la compagne de son mari, dont elle paraît indissociable. « Pemberton's Bride » forme un écho ironique avec la nouvelle de Stephen Crane intitulée « The Bride Comes to Yellow Sky » (1898), qui dépeint également l'arrivée en train d'un membre éminent d'une petite communauté avec sa nouvelle épouse. Mais *Serena* apparaît comme l'antithèse absolue de la jeune mariée de Jack Potter dans la nouvelle de Crane, une jeune mariée docile, timide et totalement dépourvue d'identité en dehors de son nouveau statut de jeune épouse (elle n'est d'ailleurs désignée que par l'expression *bride*).

⁵ Ce sont en vérité des soldats dissimulés sous des branches coupées qui avancent vers Dunsinane, créant ainsi l'illusion que la forêt avance. Cette mutilation des arbres n'est pas sans rappeler les branches qui tombent dans *Serena*, réduisant la forêt immémoriale à un spectacle de désolation.

⁶ Le roman de Jane Smiley, *A Thousand Acres* (1991), détenteur du Prix Pulitzer en 1992, constitue toutefois un précédent remarquable : Smiley a en effet conçu son roman comme une version modernisée et délocalisée (l'intrigue se déroule en Iowa) du *King Lear* de Shakespeare.

⁷ Telle est la mention exacte figurant sur la quatrième de couverture : « [a]n Appalachian retelling of *Macbeth* » (Rash, *Serena*, New York, Ecco Books, 2008). Morrow relève que ce type de mentions tend à disparaître des rééditions du roman, peut-être—suggère-t-il—en conséquence des réticences de Rash face à ce choix éditorial.

[...] honestly about power » (Morrow, 152). *Serena* s'ouvre en effet sur une épigraphe empruntée au dramaturge – « A hand, that with a grasp may grip the world »⁸ – qui introduit le fantasme de toute-puissance caractéristique de son personnage, mais également de Lady Macbeth.

Il est assurément abusif de considérer *Serena* comme une adaptation de *Macbeth* au sens où les théoriciens du genre⁹ définissent le terme. Mais, n'en déplaise à Rash, son roman se construit manifestement sur de multiples réverbérations – conscientes ou non ; la littérature n'est-elle pas inévitablement constituée, comme l'entend Barthes, de « citations sans guillemets », « anonymes, irrepérables et cependant déjà lues » (Barthes, 76) ? – qui évoquent le drame shakespearien et, plus particulièrement, la figure de Lady Macbeth. Aussi est-il tentant de lire *Serena* comme un hommage appalachien au chantre de Stratford-upon-Avon, qui trouve d'ailleurs un double improbable dans le personnage de Horace Kephart, surnommé « the bard of Appalachia » (117)¹⁰.

C'est donc la notion d'empreinte plus que celle d'emprunt qui attire ici notre attention. Par-delà les évidences systématiquement inventoriées, nous nous proposons d'analyser le jeu d'échos, mais aussi de divergences révélatrices, qui permet d'établir de multiples connexions entre la pièce de Shakespeare et le roman de Rash, que ce dernier se plaît d'ailleurs à caractériser comme « un roman élisabéthain »¹¹.

Traces de l'héritage shakespearien dans *Serena*

Aussi surprenant que cela puisse paraître, la continuité entre *Macbeth* et *Serena* est avant tout culturelle et linguistique. Les habitants des *Smokies* présentent en effet la particularité de s'exprimer dans un anglais dont les formes désuètes rappellent la période élisabéthaine aux citadins du Nord qui découvrent la région : « 'These highlanders,' Serena said as she looked out the window. 'I've read they've been so

⁸ Rash n'en précise pas la source, mais il s'agit d'une citation de *The Massacre at Paris* (1593).

⁹ On pense notamment aux ouvrages de Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* et de Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*.

¹⁰ Toutes les citations empruntées à *Serena* se rapportent à l'édition figurant dans la bibliographie.

¹¹ « I wanted to create an Elizabethan novel » (Morrow, 152), avoue Rash à Morrow dans l'entretien téléphonique sur lequel repose la dernière partie de l'argument de son article sur *Serena* et *Macbeth*. Morrow rappelle cependant que *Macbeth* ne saurait être considéré comme un drame élisabéthain, puisqu'il a été commandé par James I, le successeur d'Élisabeth, et donc composé pendant le règne de ce dernier : « Elizabethan is the 'feel' that Rash wanted to evoke » (Morrow, 158).

isolated that their speech harks back to Elizabethan times' » (13)¹². Les accents anglo-écossais du dialecte appalachien s'expliquent du fait que la majorité des premiers colons de la région, au XVIII^{ème} siècle, étaient originaires de la frontière anglo-écossaise, dont ils paraissent avoir préservé un héritage constitué de chansons et ballades, évoquant étrangement le contexte de *Macbeth* : « all the while singing of murder and retribution on the shores of a Scottish loch. Border ballads were what Buchanan called such songs, and claimed the mountaineers had brought them from Albion » (57-58). Le lien entre les Appalaches dans *Serena* et l'Écosse de *Macbeth* paraît renforcé par l'utilisation que fait Rash du nom "highlanders" pour désigner les habitants des *Smokies*. En écho à Lady Macbeth, l'anglais de *Serena* est, pour des raisons différentes, également marqué par ses inflexions d'outre-Atlantique. L'échange qui suit a lieu le lendemain de son arrivée au camp, au cours du premier dîner du jeune couple en compagnie de leurs deux partenaires, Buchanan et Wilkie, et du Docteur Cheney :

'My father brought tutors to the camp. They were all British, Oxford educated.'
'Which explains the British inflection and cadence of your speech,' Wilkie noted approvingly.
'And no doubt also explains a certain coldness in the tone,' Doctor Cheney added as he stirred cream in his coffee, 'which only the unenlightened would view as a lack of feeling towards others, even your own family.' (37)

La tension singulière du roman est d'emblée palpable et l'ironie est mordante sous les amabilités. Vingt-quatre heures à peine après son arrivée, *Serena* se singularise déjà non seulement par son caractère exceptionnel, mais aussi et surtout par une froideur glaciale qui ne présage assurément rien de bon.

Serena est un roman ainsi jalonné de traces et d'empreintes, des détails d'apparence anodine progressivement investis d'une fonction dramatique essentielle aux intrigues qui s'y dénouent¹³. Dans le premier chapitre, qui remplit magistralement sa fonction d'exposition, l'entrée en scène des Pemberton, alors jeunes mariés, correspond à leur arrivée en train à Waynesville, la capitale du comté de Haywood

¹² D'autres romans de Ron Rash poursuivent cette idée d'une insolite continuité entre la période élisabéthaine et les Appalaches contemporaines ; c'est notamment le cas de *Saints at the River* : « 'I've heard some of these ballads date back to Elizabethan times,' Allen said, when the song ended. 'Some of the language up here as well.' 'That gets exaggerated a good bit. People come up here expecting to wander into a Shakespeare play. But there's some truth in it. Some of the old words and ways have held on' » (Rash, 2004, 115).

¹³ Dans *Figures III*, Genette définit ce type de signe comme « de simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la 'préparation' » (Genette, 1972, 112).

en Caroline du Nord, une petite ville située entre les *Great Smoky Mountains* et les *Blue Ridge Mountains*. Leur comité d'accueil sur le quai de la gare rassemble tous les protagonistes de l'intrigue à venir (et la plupart des futures victimes du couple), que Pemberton désigne nonchalamment par l'expression « les gens du coin »¹⁴, par laquelle il revendique d'emblée la supériorité du statut et de la stature du couple qu'il constitue désormais avec Serena sur les manants. Parmi les éléments qui concourent à la caractérisation de Pemberton en ces premières pages de roman, la référence aux empreintes identifiées par un bûcheron comme celles d'un lion des montagnes révèle aussitôt la teneur de son personnage : on apprend en effet qu'à la recherche d'un adversaire à sa mesure, Pemberton est à l'affût d'une créature susceptible d'étancher sa soif de puissance. Mais ce lion qui hante l'imaginaire collectif sans jamais être aperçu est-il réel ou fait-il lui aussi partie du folklore local ?

'There's quite a bit of lore about it, which the workers are all aware of, not only about its great size but its color, which evolves from tawny to jet-black. I'm quite content to have it remain folklore, but your husband desires otherwise. He's hoping the creature is real so he can hunt it.' (6)

Cette incertitude persiste jusqu'au dernier chapitre du roman, point d'orgue d'une fin tragique dont on s'aperçoit rétrospectivement qu'elle s'esquisse dès la réflexion incidente que fait ici Buchanan à Serena¹⁵. Ce qu'annoncent encore les supposées traces du lion des montagnes, c'est le fait que Pemberton, et bientôt Serena, entretiennent un rapport prédateur et destructeur à l'endroit d'une nature aux beautés de laquelle ils semblent indifférents, considérant que la flore et la faune sont à la disposition de leur quête de profit et de plaisir. C'est d'emblée tout un programme qui s'esquisse en filigrane : celui d'un couple mégalomane prêt à tout pour étendre son empire, l'accès au pouvoir, son accumulation et son maintien reposant, comme dans *Macbeth*, sur la destruction, le meurtre, la dévastation ; celui d'un modèle économique – le pillage inconsidéré des ressources naturelles –, auquel le destin de toute la région est intimement lié, et ce de façon d'autant plus inextricable que le pays est ballotté par une crise financière et économique sans

¹⁴ « 'Our welcoming party includes some of the locals,' Pemberton said to his bride » (4).

¹⁵ Les dernières lignes du chapitre final (précédant la Coda qui se dénoue un demi-siècle plus tard) jouent d'ailleurs sur la confusion entre le lion des montagnes, réel ou fantasmagorique, et Serena, pareillement félins, souverains et sauvages, féroces et insaisissables. En effet, tandis que Pemberton, sur le point d'être vaincu par les multiples morts qui lui ont été infligées, attend la créature qui viendra à bout de ses ultimes résistances, ses perceptions brouillées assimilent Serena au lion des montagnes : « A few minutes later he heard something brushing the broom sedge, moving resolutely toward him, and Pemberton knew, knew more surely than he'd ever known anything, that Serena had come for him » (367).

précédent¹⁶. En dépit de leurs inimitiés, travailleurs et employeurs se rejoignent donc dans leur intérêt commun, au mépris de la nature : la forêt qui décline sous les coups de hache, c'est de l'argent, désormais rare, qui rentre dans les coffres forts des uns et dans les poches des autres¹⁷.

Serena, dont l'action couvre à peu près trois années, raconte ainsi l'histoire d'arbres qui tombent, puis sont débités en tronçons avant d'être acheminés vers leurs acheteurs par le chemin de fer. À mesure que les terres dont ils ont fait l'acquisition sont défrichées, les Pemberton laissent ainsi derrière eux la scène d'un carnage – un paysage scarifié, portant la marque de ses mutilations : « *Serena rode out behind the cutting crews as they followed the train tracks toward the south face of Noland Mountain, passing through acres of stumps that, from a distance, resembled grave markers in a recently vacated battlefield* » (23). Mais, comme le suggère ici la comparaison des souches à des pierres tombales sur un champ de bataille, ce ne sont pas seulement les arbres qui tombent : dans leur chute, ils emportent souvent des hommes. Les accidents sont en effet innombrables dans *Serena*, où la Grande Faucheuse semble redoubler d'inventivité : « *Several men died when they slipped trying to avoid falling trees or limbs. Another tumbled off a cliff edge and one impaled himself on his axe and still another was beheaded by a snapped cable* » (101). Chutes, empalements, décapitations – une liste à laquelle il faut ajouter les écrasements, les noyades et les morsures de serpents, pour n'évoquer que les morts accidentelles qui, chapitre après chapitre, ponctuent le roman –, les supplices auxquels leur labeur éreintant expose les travailleurs semblent couvrir tout le champ des possibles. Arbres et hommes subissent donc un destin dramatiquement semblable. Un bûcheron dénommé Ross – un clin d'œil à l'un des nobles écossais qui dans la tragédie shakespearienne forment une coalition pour détrôner Macbeth – remarque : « *There's men falling dead near about fast as the trees* » (301).

¹⁶ La permanence et la diversité des expressions désignant la crise de 1929 dans *Serena* sont à la mesure de ses effets dramatiques et durables sur les économies locale et nationale : « *this depression* » (56, 177), « *this stock market collapse* » (69), « *a potentially long-term depression* » (137), « *this continuing depression* » (187). Tandis que ses partenaires redoutent les conséquences de la crise sur l'avenir de l'exploitation, *Serena* se réjouit cyniquement des besoins spécifiques qu'elle accroît : « *'Perhaps the need for coffins will offset that,' Serena said. 'There's evidently quite a demand for them on Wall Street'* » (69).

¹⁷ Rash est conscient de cette singulière concomitance des intérêts économiques des faibles et des puissants. Dans un entretien pour *Tinge Magazine* à l'occasion de la publication de *The Cove*, il explicite sa posture dans *Serena*, qui consiste moins à critiquer la déforestation des Appalaches, en dépit de ses sympathies écologistes, qu'à se placer en témoin d'une logique industrielle d'autant plus infaillible qu'elle répond aux intérêts des deux parties : « *My role is to witness and leave it to the reader to decide. These things are complex. It's much easier for someone such as myself to say we shouldn't be logging anywhere in the Appalachian mountains, or digging coal, but—and I'm very much against mountaintop removal—if I were a miner with a 10th-grade education and three children at home, and that's the one well-paying job, we have to acknowledge that* » (Hauck & Basl).

Les instruments de torture qui éliminent tantôt les arbres, tantôt les hommes, tantôt les deux à la fois, sont singulièrement similaires. Au nombre des accessoires fétiches dans *Serena*, couteaux et haches servent à sectionner, à égorger, à éventrer. Harmon, dans la mémorable scène d'ouverture, est littéralement éviscéré : « He lifted his hands to assess the damage, and his intestines spilled onto his lap in loose gray ropes » (10). Il est notable qu'une fois que Pemberton et elle sont arrivés au camp, c'est Serena qui prend l'initiative de nettoyer le sang sur la lame du couteau qui vient de transpercer Harmon, un couteau dont on apprend d'ailleurs qu'elle l'a offert à Pemberton pour célébrer leurs noces, plaçant ainsi d'emblée leur union, avant même le début du roman, sous l'insigne de la violence délibérée et du sang : « Serena picked up the knife and took it into the kitchen, cleaned the blade with water and a cloth. She dried the knife and returned to the back room » (19). Dans une version plus apaisée, cette scène n'est pas sans rappeler le célèbre tableau de Füssli, « Lady Macbeth s'emparant des poignards » (1810-1812), qui illustre la scène 2 de l'Acte II de la pièce de Shakespeare. En écho, les trois œuvres signalent de façon similaire la manière dont l'épouse cherche à dérober, de façon littérale et symbolique, ses armes à l'époux, le féminin marquant ainsi son fantasme d'ascendance sur le masculin puisque l'ustensile dérobé est à la fois une arme et l'objet phallique par excellence. C'est, en effet, l'émasculatation – temporaire de Macbeth, définitive et inexorable de Pemberton – qui se trouve ainsi programmée.

Une fois dépecée, la forêt finit par ressembler à une gigantesque carcasse : « It was Snipes' crew who cut the last tree. When a thirty-foot hickory succumbed to Ross and Henryson's cross-cut saw, the valley and ridges resembled the skinned hide of some huge animal » (333). La contiguïté entre sujets et objets du travail, c'est-à-dire entre les bûcherons et les arbres, ainsi que l'évocation de leur destin commun se parachèvent dans la personnification des arbres. Ici, les arbres de la forêt constituent une communauté qui, pareille à celle des lecteurs happés dans les rets du récit, semble dans l'attente d'un dénouement : « The woods were hushed and attentive, the trees seeming to huddle themselves close together, as if awaiting not just the rain but some story about to be told » (81). Là, sous la blessure que leur inflige la scie, ils paraissent en proie à une lente agonie : « The cross-cut saw resumed, the blade's rapid back-and-forth like inhalations and exhalations, a sound as if the tree itself were panting » (111). Et il est évidemment tentant d'interpréter la personnification des arbres de la forêt comme un prolongement de la prédiction des

sorcières et du mirage qui annoncent la défaite de Macbeth, à savoir l'avancée vers Dunsinane du grand bois de Birnam : « Macbeth shall never vanquished be, until / Great Birnan Wood to high Dunsinane Hill / Shall come against him » (*Macbeth*, IV, 1, 91-93). Les arbres sont cependant associés à deux dynamiques contraires : dans *Macbeth*, la forêt semble avancer, tandis que dans *Serena* elle recule au profit d'une désertification méthodiquement organisée.

La précarité de l'existence dans *Serena* est thématifiée par l'accroissement du cimetière en marge du camp. En effet, à mesure que les souches remplacent la forêt immémoriale, de nouvelles stèles s'élèvent, rappelant dans la pierre la verticalité des arbres déchus : « As if to acknowledge the easy transition between the quick and the dead in the timber camp, no gate led into the graveyard and no fence surrounded it » (245). L'absence de délimitation claire entre l'exploitation et le cimetière, entre les vivants et les morts, signale l'ironie amère du destin des bûcherons qui, à tout instant, risquent leur vie pour tenter de rester en vie, en débitant les arbres qui constituent en puissance le matériau de leur propre cercueil. Mais on s'accommode aisément de la mort dans *Serena*, où la vie a finalement peu de prix, comme l'attestent les hordes de travailleurs désœuvrés qui attendent impassiblement l'apparition d'un nouveau cadavre, dans l'espoir paradoxal de servir à leur tour de chair à broyer : « Men seeking work came to the camp in a steady procession now. Some camped out in the stumps and slash, waiting days for a maimed or killed worker to be brought from the woods in hopes of being his replacement » (199). La syntaxe (l'antécédent de l'attribut « his replacement » étant moins « a worker » que « a maimed or killed worker ») semble en effet suggérer qu'une nouvelle recrue est avant tout une nouvelle victime potentielle.

Échos du chœur des bûcherons dans *Serena*

La thématique de la précarité de l'existence, omniprésente dans *Serena* comme c'est le cas dans *Macbeth* où la vie d'autrui a peu de prix, est portée par un chœur que constitue une équipe de bûcherons menée par un dénommé Snipes, qui se plaît à se définir comme un intellectuel¹⁸ et qui peut en être considéré comme le coryphée. À intervalles réguliers, le narrateur hétérodiégétique focalise son récit sur ces quelques individus dont le sort est évidemment emblématique du destin de toute

¹⁸ « 'An educated man such as myself would of knowed better than try to kill them in their natural element,' Snipes mused » (322).

la communauté à laquelle ils appartiennent (mais aussi, d'une manière plus générale, de l'âpreté des conditions de travail pendant la crise). Ce chœur remplit les fonctions multiples qui lui sont assignées depuis l'Antiquité. Le chœur des bûcherons dans *Serena* se situe en marge de l'action centrale, dont il ne rencontre à aucun moment les principaux protagonistes. Son rôle consiste à observer et à commenter les agissements des puissants, en spéculant sur leurs motivations, comme ici sur la raison d'être de l'aigle que Serena entreprend de dompter : « The bird's arrival was an immediate source of rumor and speculation, especially among Snipes and his crew » (86)¹⁹. Le chœur semble également avoir parfois la prescience de certains développements, comme lorsque Snipes suggère que le cadeau de Noël le plus adapté pour Galloway, l'homme de main de Serena, serait une dose de mort aux rats²⁰ – une plaisanterie qui s'interprète rétrospectivement comme l'annonce du dernier déjeuner de Pemberton.

Il est bien sûr assez tentant de considérer le chœur des bûcherons dans *Serena* comme une version masculinisée des sorcières dans *Macbeth* : ces dernières ne sont pas clairement genrées, mais elles font explicitement office de chœur. Alors qu'elles savent tout, elles recèlent les vérités qu'elles détiennent, n'en laissant, dès la première scène, transparaître que des bribes elliptiques. Les sorcières dans *Macbeth* ne se contentent donc pas de commenter les agissements de Macbeth et de ses pairs ; par leurs prophéties, elles instillent le mal et engendrent indirectement l'ambition meurtrière de Macbeth et de sa Lady²¹. Serena, n'a, pour sa part, pas

¹⁹ Les motivations de Serena finissent par s'éclairer au moment où l'aigle dompté entre en action : son rôle consiste à mettre fin au fléau des serpents qui mordent, puis déciment les hommes. Dans son analyse du personnage de George Pemberton et des figures de la masculinité dans le roman, Rachel Willis démontre la manière dont la fonction pratique du rapace se double d'une fonction symbolique : « The effect is to make the loggers' natural environment safer while increasing their awareness of the danger of crossing or being disloyal to the Pembertons » (Willis, 21). L'intelligence tacticienne de Serena se trouve ainsi une nouvelle fois confirmée. Si le lecteur en doutait encore, Ross confirme, à la fin du Chapitre 10, l'idée que l'aigle opère comme un double, et bientôt une représentation en synecdoque, de Serena : « 'I'd no more strut up and tangle with that eagle than I'd tangle with the one that can tame such a critter,' Ross concluded » (107). Lady Macbeth est elle aussi associée à un oiseau de proie, à savoir la chouette, oiseau nocturne, qui fait écho à ses machinations secrètes, tandis que Serena agit en plein jour, au vu et au su de chacun, ce qu'illustre l'aigle, prédateur diurne.

²⁰ « 'What do you reckon Galloway got from Santy Claus?' Dunbar asked. [...] 'Maybe some rat poison for to season his victuals,' Snipes suggested » (158).

²¹ Dans « *Macbeth le Mécéant* », sa préface à sa propre traduction de la pièce, Yves Bonnefoy considère ces puissances surnaturelles improbables comme le procédé grâce auquel « Shakespeare a visité dans *Macbeth* un des cercles les plus retirés de la nuit humaine » (15). Le fait que les sorcières soient aveugles et prescientes, évoquant ainsi le devin Tirésias, nous encourage à un autre rapprochement avec *Serena*. On se souviendra que Mrs. Galloway, qui est elle aussi aveugle et incline aux prophéties, annonce indirectement la mort de Pemberton en dressant l'inventaire des circonstances dont il ne mourra pas, comme le font les sorcières dans *Macbeth*. D'une part, Mrs. Galloway prédit que Pemberton ne mourra pas d'une mort ordinaire dont une cause unique pourra être clairement déterminée ; d'autre part, les sorcières annoncent que Macbeth n'est susceptible de périr qu'aux mains d'un homme qui ne sera pas « né d'une femme » (IV, 1). L'expression est empruntée à la traduction de Bonnefoy : la naissance de Macduff par Césarienne l'exclut de cette clause.

besoin qu'on lui insuffle son rêve de toute-puissance, qui semble la caractériser comme de toute éternité ; Serena est la cause unique des drames qu'elle engendre. Le chœur dans *Serena* ne participe donc aucunement à l'action, même de manière indirecte. Il commente ses effets et s'interroge sur ses répercussions.

Le chœur a aussi pour fonction d'apporter des informations concernant des événements que la diégèse écarte dans les ellipses du texte : dans la seconde moitié du roman, lorsque la cadence des meurtres s'accélère, ceux-ci ne font plus l'objet de récits circonstanciés comme c'est le cas pour l'élimination de Buchanan, la première victime des Pemberton. Cette accélération, qui caractérise également le rythme de la violence dans *Macbeth*, figure la banalisation du meurtre, dont les descriptions deviennent de plus en plus succinctes, sinon allusives. Ainsi la structure même du roman de Rash fait écho à la pièce de Shakespeare. C'est, en effet, à travers la presse qu'on apprend le sort qui a été réservé aux individus dont les positions, ou parfois la seule existence, constituent un obstacle à la réalisation des ambitions de Serena. Ardent lecteur du quotidien local, Snipes est, qu'il pleuve ou qu'il vente, toujours équipé d'un journal, dont il partage volontiers les brèves avec les hommes de son équipe : « 'Says here they still ain't got no suspects in the recent demise of Doctor Cheney,' Snipes said » (217). À la version des faits officielle, partielle et parfois fallacieuse, qui se trouve consignée dans le *Asheville Citizen*, s'opposent les réflexions du chœur, qui se caractérisent par leur esprit (*wit*), leur liberté de parole et leur appréciation directe des événements, dont les bûcherons sont en mesure d'évaluer les effets sur le devenir de l'exploitation. C'est ainsi que l'on apprend notamment les circonstances de la disparition du Docteur Cheney, dont le mauvais diagnostic est en partie responsable de la fausse couche de Serena : ce dernier a été retrouvé mort dans les toilettes de la gare, un billet de train pour Kansas City dans la poche, la langue coupée et une pastille à la menthe (le remède qu'il avait préconisé pour soigner l'« inconfort » de Serena) dans chaque main. Tandis que les autorités locales cherchent prétendument²² toujours un coupable, le chœur n'a, quant à lui, bien sûr aucun doute sur les responsabilités en jeu dans la mort de Cheney.

À la fois cynique et d'une extrême lucidité, le chœur des bûcherons rappelle les bouffons dans d'autres pièces du théâtre shakespearien : par la proximité de leur

²² Il ne s'agit en effet que d'une apparence dans la mesure où la majeure partie des autorités sont à la solde des Pemberton : « They'll be needing every lawman in this state on their payroll at the rate they're going » (218).

tâche, la nature et l'objet de leurs réparties, ils évoquent les fossoyeurs qui apparaissent dans le cinquième acte de *Hamlet*. Mais on pense surtout au « motley fool »²³, le bouffon de *As You Like It*, une ressemblance renforcée par l'accoutrement de l'équipe de Snipes, qui rappelle le « motley coat »²⁴ de Touchstone. Sous l'influence de superstitions locales – « Them's pagan believings » (62) – soucieuses d'écarter le mauvais sort qui n'en finit pas de s'abattre sur les travailleurs, le chœur décide en effet d'adopter les couleurs bariolées qui caractérisent l'équipement de leur coryphée²⁵, convaincu que les couleurs vives éloignent les fléaux. Le chœur devient ainsi « a tribe of deposed harlequins en route to a more hospitable court » (184). Enfin, nul n'énonce plus clairement que le chœur le principe de l'action dans *Serena*, les méthodes sanglantes et corrompues des Pemberton ne faisant plus pour lui aucun mystère. En écho au *fool* dans *King Lear*, le chœur des bûcherons est ainsi associé à l'énonciation de la vérité :

'Anything more on Harris in your newspaper?' Ross asked.
Snipes delicately set the wide wings of the paper onto his lap.
'There is. Says here the county coroner still has the brass to claim Harris' death was an accident, and that's after Editor Webb's article about the coroner being in the Pembertons' pocket.'
'Makes you wonder who's next, don't it?' Henryson said. (247)

Ce qu'Henryson (un des bûcherons du chœur) dénonce ici, c'est la surenchère du meurtre, à laquelle obéit désormais la logique impitoyable de Serena – le personnage, le roman –, le sang appelant le sang : « It will have blood, they say; blood will have blood » (*Macbeth*, III, 4, 121). L'un après l'autre, tous les individus qui font obstacle à l'accroissement de l'empire de Serena (les anciens alliés qui nourrissent d'autres rêves que les siens, ceux qui en savent de trop) ou qui simplement la contrarient²⁶, apparaissent en effet sur la liste des personnes à

²³ « A fool, a fool! I met a fool i' th' forest, A motley fool. A miserable world! » (*As you Like It*, II, 7, 12-13). La description que fait Frederick Ward de Touchstone, le « clown » de *As You Like It*, dans *The Fools of Shakespeare* met en relief une acuité, un esprit incisif et un sens de la répartie qui caractérisent également le chœur des bûcherons dans *Serena* : « He is a man of considerable learning, his wit is never lacking in wisdom, he chooses the object of his jests with prudence, the time with discretion, the matter with judgment, and he is never at a loss for a reply that is apt and to the point ».

²⁴ « and in his brain, / Which is as dry as the remainder biscuit / After a voyage, he hath strange places cramm'd / With observation, the which he vents / In mangled forms. O that I were a fool! / I am ambitious for a motley coat » (*As You Like It*, II, 7, 38-43).

²⁵ « The men turned as one and contemplated the deranged rainbow that now covered every inch of their foreman's overall » (185).

²⁶ Ainsi en est-il de la jeune Rachel Harmon et de son fils, Jacob, fruit de ses amours coupables avec Pemberton l'hiver précédant sa rencontre et son mariage avec Serena. Jacob est en effet le fils que Serena ne pourra jamais donner à Pemberton, ce pour quoi il constitue l'élément indésirable par excellence : « I think it's because I could give him the one thing that she couldn't » (265).

éliminer²⁷. Dans *Macbeth*, la violence est au service de la royauté illégitime ; dans *Serena*, la fin qui justifie tous les moyens est le monopole capitaliste. D'un texte à l'autre, se confirme ainsi le glissement du politique à l'économique évoqué préalablement ; mais dans un cas comme dans l'autre, la quête de pouvoir prend des formes similaires. La suspension de la justice dans le roman ne tarde pas à se manifester, la seule autorité respectée par Serena étant celle de ses désirs. La défiance des Pemberton à l'égard des droits le plus élémentaires est ainsi stigmatisée par le Sheriff McDowell, qui demeure finalement le seul représentant de la justice à tenir tête aux Pemberton : « Do you people think you can do anything ? » (255).

Lady Macbeth chez les bûcherons : portrait d'une femme sans cœur

Serena et Lady Macbeth présentent des points communs évidents : présidant aux festins (et les scènes d'agapes sont nombreuses dans les deux textes), elles endossent toutes deux leur rôle domestique à rebours des conventions : elles s'imposent comme des femmes de pouvoir et leurs hôtes (exclusivement des hommes) s'inclinent devant cet état de fait. Toutes deux présentent des troubles du sommeil qui apparaissent comme l'unique manifestation de vulnérabilité : Serena passe des nuits exceptionnellement agitées, Lady Macbeth devient somnambule. Aucune des deux n'est mère, mais – et ce n'est pas un effet du hasard – chacune exprime volontiers sa propre disposition à la violence en projetant sa cruauté sur un enfant. Avant de se résigner à éliminer Pemberton, Serena choisit pour cible le fils qu'il a eu avec Rachel Harmon ; mais son obsession ne sera pas assouvie et c'est donc le père qui subira le destin médité pour son fils illégitime. Quant à Lady Macbeth, elle se dit prête à fracasser la tête de nouveaux nés (I, 7) plutôt que de renoncer à son projet mortifère. C'est donc dans leur incarnation de la quête du pouvoir et du pouvoir lui-même qu'elles sont particulièrement proches, ainsi que dans la manière dont elles interagissent avec leurs époux respectifs.

Dans le roman, c'est toujours Serena qui insuffle les décisions, versant – comme avant elle Lady Macbeth, qui relayait en les augmentant les prophéties des sorcières

²⁷ Ils seront peu nombreux à échapper au sort que leur réserve Serena. Le roman est, à ce titre, peut-être moins terrible que la nouvelle qui le précède, dans la mesure où dans *Serena* la jeune fille et l'enfant sont épargnés : « And to think the only ones ever to get away from them was a eighteen-year-old girl and a child. That's the wonder of it » (334).

– sa détermination dans l’oreille de son mari²⁸ : « Get your knife and settle it now, Pemberton » (8), « We’ll rid ourselves of Buchanan » (140), « What shall we do about our former sheriff? » (325). Même lorsqu’elles empruntent une forme interrogative, les paroles de Serena sont toujours des intimités, sinon des ordres, à travers lesquelles elle s’efforce d’élever Pemberton à la hauteur de ses propres ambitions. Il est singulier que l’expression « worthy of » encadre littéralement le récit, à la manière d’un lien indéfectible qui enchaîne Pemberton à celle qu’il a épousée : « It’s a weapon *worthy of* a man like you, and built to last a lifetime » (19) ; « He rested and tried to gain up some strength. It was the only way, he told himself, not so much to survive as prove to Serena he was strong enough after all, *worthy of her* » (367 ; nous soulignons). L’ironie qui émane de la confrontation de ces deux scènes, qui se trouvent respectivement à la fin des premier et dernier chapitres, est tranchante : dans le premier cas – qui correspond à la scène du couteau évoquée précédemment –, Serena, flattant la virilité de Pemberton, l’enjoint implicitement à être homme qui la mérite et paraît lui promettre une longue vie à ses côtés ; dans le deuxième cas, quelque trois années plus tard, le lecteur a accès aux dernières pensées de Pemberton, relatant ses ultimes efforts pour survivre au châtement pluriel auquel Serena le condamne, précisément parce qu’il a failli. Mais c’est moins son désir de vie qui l’habite alors que son vœu, irréalisable mais sans relâche, de plaire à celle qui l’a choisi et de lui prouver qu’elle ne s’est pas trompée. Par-delà son estime de soi, Pemberton est ainsi constamment habité par l’image que Serena a de lui²⁹.

Après le meurtre de Buchanan, à l’occasion duquel c’est lui qui a servi d’homme de main, Pemberton laisse percer son soulagement de s’être montré à la hauteur de la tâche ; mais il est évident que sa lecture des événements récents diverge radicalement de celle de Serena : « ‘He’s dead,’ Pemberton replied. ‘That’s all that matters. It’s over and done with and we’ve got all we wanted.’ ‘At least for today,’ Serena said. ‘A start, a true beginning’ » (152). Au moment où Pemberton pense

²⁸ « That I may pour my spirits in thine ear, / And chastise with the valour of my tongue / All that impedes thee from the golden round / Which fate and metaphysical aid doth seem / To have thee crowned withal » (*Macbeth*, I, 5, 24-28).

²⁹ Dans *Serena*, le respect est une chose qui se gagne dans la violence. Dans le premier chapitre, Pemberton se flatte des conséquences du meurtre de Harmon devant un public constitué de ses hommes : « The workers already understood Pemberton was as physically strong as any of them, had learned that last spring when they’d put down the train tracks. Now they knew he could kill a man, had seen it with their own eyes. They’d *respect* him, and Serena, even more » (10-11). La caractérisation de Galloway opère de manière analogue : « Galloway had spent five years in prison for killing two men during a card-game dispute. Other workers, many with violent tendencies of their own, gave Galloway a wary *respect* » (54 ; nous soulignons). Il paraît évident que si Rash, dont l’œuvre témoigne d’une prédilection pour les femmes à fort tempérament – c’est un euphémisme – convoque ainsi les stéréotypes associés au masculin, c’est implicitement pour les déjouer et illustrer leur vanité puisque Serena les surpasse sur tous les plans.

avoir atteint un but, Serena annonce déjà le programme à venir : la mécanique d'une ambition inextinguible est désormais en marche et les chapitres qui suivent le récit de ce premier meurtre à deux mains ne feront qu'augmenter le tableau de chasse de Serena. Et Pemberton, fasciné et transi de désir, n'a pas d'autre choix que de la suivre : « 'Just us,' she whispered, her lips still touching his » (250). « Just us » : cette formule qui constitue le mot d'ordre d'un amour exclusif et souverain s'interprète aussi comme la formule annonciatrice de l'élimination d'un nouvel intrus³⁰. Comme Lady Macbeth, Serena est une redoutable manipulatrice qui sait faire un usage très efficace de ses charmes. Pour parvenir à ses fins, Serena a elle aussi recours à l'humiliation et à la cajolerie, qui s'avèrent être l'endroit et l'envers d'une même stratégie. Chaque compliment qu'elle adresse à la virilité de Pemberton est une manière à peine dissimulée de l'intimider. En vantant le courage que leurs époux ne possèdent peut-être pas (« When you durst do it, then you were a man; / And to be more than what you were, you would / Be so much more the man », *Macbeth*, I, 7, 49-51), ces femmes maléfiques les incitent et les obligent à l'action. Mais Serena paraît intimement convaincue de sa propre supériorité intellectuelle³¹ sur la gent masculine : « You men notice so little, Pemberton. Physical strength is your gender's sole advantage » (140). Ses paroles révèlent ici le vacillement de son respect pour Pemberton, dont elle s'émancipe peu à peu³². Cet aspect distingue radicalement Serena de Lady Macbeth, que, dans son analyse de la tragédie, A. C. Bradley décrit, non sans ironie, comme « une épouse parfaite »³³ dans la mesure où son dévouement à Macbeth est à toute épreuve. Lady Macbeth s'ingénie à trouver des ruses pour que la prophétie des sorcières s'accomplisse et que Macbeth devienne et demeure roi, tandis que Serena ne pense qu'à sa propre jouissance du pouvoir. Leurs fins respectives, sur lesquelles nous reviendrons, exemplifient magistralement cette essentielle différence.

³⁰ « We should never have allowed it to be otherwise. Just us » (243).

³¹ Dans le premier chapitre, alors qu'elle soigne la blessure que Pemberton s'est faite suite à son altercation avec Harmon, Serena accompagne les soins qu'elle lui prodigue d'une citation littéraire dont Pemberton reconnaît qu'elle lui est inconnue ; sa femme est plus savante que lui. Il s'agit d'une référence à *Médée* d'Euripide : « *Myself will grip the sword—yea, though I die* » (18). Cette citation répète avec variation l'épigraphe de Marlowe et inscrit Serena dans une longue tradition de femmes meurtrières qu'elle revendique d'ailleurs.

³² C'est en effet Galloway qui se substitue progressivement à Pemberton. Dans la Coda, bien qu'il ne soit pas explicitement nommé, on devine que c'est lui qui est couché, tel un chien fidèle, sur le sol à côté du lit de Serena. Rachel Willis analyse en détail l'évolution de la relation triangulaire qui lie Serena à Pemberton et à Galloway.

³³ « Strange and most ludicrous as the statement may sound, she is, up to her light, a perfect wife. She gives her husband the best she has. [...] She urges, appeals, reproaches, for a practical end, but she never recriminates » (Bradley, 377).

Comme Macbeth avant lui, Pemberton acquiesce, consent et obéit : « ‘All right,’ Pemberton said » (227), « ‘Yes,’ Pemberton said [...]. ‘You’re right’ » (244) ; mais c’est la femme qui incarne le mal et l’inspiration du mal³⁴. Il est évidemment tentant de suggérer qu’en écho à Lady Macbeth qui exhorte les puissances surnaturelles à la « déséxuer »³⁵ afin d’accroître sa cruauté, c’est aussi Serena qui incarne le mâle au sein de son couple. « Beyond gender », le portrait de Serena apparaît, en effet, comme la combinaison de traits féminins – la blondeur de ses cheveux coupés au carré, la sensualité de sa silhouette mise en valeur par la robe de soie verte (l’unique qu’elle possède), pour laquelle elle troque, à quelques rares occasions, son accoutrement de cavalière : « the beige oxford shirt and black jodhpurs » (6) – et de caractéristiques conventionnellement associées à la masculinité (son intrépidité, ses poignées de main viriles, sa dureté en affaires, son goût du pouvoir). De toute évidence, Serena surpasse en taille la plupart des hommes qui l’entourent – « At five-nine, Serena stood taller than either man » (5) – et en autorité : « She’s the equal of any man here, and you’ll soon find the truth of it » (22). Tantôt les travailleurs du camp s’émerveillent de sa hardiesse (« I’ve never seen a woman shoot a bear before », 74), tantôt ils semblent s’interroger sur son appartenance au genre humain (« Pemberton noticed several men stared at her stomach in amazement. He suspected the workers thought of Serena as beyond gender, the same as they might some phenomenon of nature such as rain or lightning », 180). Les regards interloqués des travailleurs sur le ventre grossissant de Serena révèlent leur surprise de constater qu’elle est bien femme.

Mais la vraie surprise de *Serena* réside peut-être dans le fait qu’au-delà des stéréotypes engendrés par son époque, Pemberton – qui au début du roman est lui-même un représentant presque caricatural de l’hégémonie masculine – cautionne et encourage l’autorité de son épouse, y puisant, dans un premier temps tout au moins, sa propre force. Au début du chapitre 2, lorsqu’il présente sa nouvelle épouse à ses équipes, Pemberton vante explicitement la masculinité de cette dernière, ainsi que le révèle le double emploi de structures comparatives d’égalité : « She’s the equal of

³⁴ La lecture de « Pemberton’s Bride » est, à ce titre, particulièrement révélatrice dans la mesure où s’y esquisse la genèse du roman à venir. Les premières pages de la nouvelle correspondent au premier chapitre de *Serena*, qui augmente toutefois considérablement le récit de l’arrivée en train dans la petite ville de Waynesville en Caroline du Nord de Pemberton, l’un des patrons de la scierie locale et de sa nouvelle épouse, « an unexpected bonus from his time in Boston » (S, 3 / « PB », 164). Mais ce qui est d’emblée frappant si l’on compare les deux textes, c’est la manière dont Rash choisit de durcir le personnage de Serena.

³⁵ « Come, you spirits / That tend on mortal thoughts unsex me here / And fill me from the crown to the toe top-full / Of direst cruelty » (*Macbeth*, I, 5, 38-41).

any man here, and you'll soon find the truth of it. Her orders are to be followed the same as you'd follow mine » (22). S'il s'accommode volontiers du fait que Serena soit son égale, Pemberton n'est cependant pas prêt à accepter d'être surpassé par sa femme.

Le motif de la virilité de Serena est également suggéré par ses jeux érotiques avec Pemberton, dont elle prend systématiquement l'initiative³⁶. L'intimité du couple est décrite dans des termes qui évoquent davantage le rut de fauves que les ébats de jeunes mariés : « Sometimes at night they cleaved so fiercely the bed buckled and leaped beneath them. Pemberton would hear their quick breaths and not know which were Serena's and which his. *A kind of annihilation*, that was what Serena called their coupling » (20). *Cleave* et *couple* sont en effet les verbes qui apparaissent le plus souvent dans l'évocation de l'« accouplement » des titans que sont Serena et Pemberton. Il apparaît en outre que l'excitation sexuelle de Serena est singulièrement aiguësée par le voisinage de la mort. La mort elle-même, comme ici celle de l'ours, est érotisée dans *Serena* : « I liked the way we killed the bear together » (75). Les ardeurs de Serena ne sont jamais aussi résolues que lorsque, de manière symbolique ou littérale, elle a du sang sur les mains : « 'We've both killed now,' Serena said urgently. 'What you felt at the depot, I've felt too. We're closer, Pemberton closer than we've ever been before' » (278). Il serait assurément pertinent de lire le roman à travers le prisme de Bataille, et bien sûr de Sade, ici évoqué dans *L'Érotisme* : « il n'y a pas un libertin un peu ancré dans le vice qui ne sache combien le meurtre a d'empire sur les sens » (Bataille, 1957, 17). Car c'est ce vertige des sens provoqué par le sexe et la mort que décrit encore *Serena* : « Que signifie l'érotisme des corps sinon une violation de l'être des partenaires ? une violation qui confine à la mort ? qui confine au meurtre ? » (Bataille, 1957, 24).

Mais par-delà le vertige sadomasochiste né de la rencontre d'Eros et de Thanatos, les ébats des Pemberton sont aussi, de façon beaucoup plus pragmatique, les objets presque systématiques de transactions – un système de gratifications et de privations qui n'est pas sans évoquer la manière dont ils gèrent leur entreprise. Dans cette perspective, le terme d'« annihilation » (qui revient à plusieurs reprises dans les réminiscences érotiques de Pemberton, fasciné par la constance de son désir pour Serena) rappelle sur le terrain privé les destructions sur lesquelles repose, aux yeux

³⁶ Le développement qui précède nous engage à constater la dimension homo-érotique de la relation de Pemberton à sa femme virile.

de tous, leur monopole industriel. Il est donc logique que, comme celle du couple royal à la tête de l'Écosse, leur union demeure stérile, et que ce soit là leur drame : « Que sera-ce donc, se demande [...] Macbeth, qu'être un roi qui n'a pas d'enfant ? » (Bonney, 12). Qu'est-ce que cela signifie, semble se demander Pemberton, d'être à la tête d'un empire économique sans successeur ? Car Serena et Lady Macbeth sont pareillement dans l'impossibilité d'engendrer la descendance de leur époux³⁷ : et peut-être faut-il lire dans cette faiblesse l'une des causes des extrémités de la violence dont elles sont toutes deux capables.

Lady Macbeth et Serena sont semblablement mues par un individualisme et un égocentrisme indétrônables, toutes deux soufflent à leurs conjoints les décisions mortifères auxquelles ils acquiescent sans sourciller, toutes deux insufflent un régime de terreur et de violence pour satisfaire leurs ambitions personnelles. Mais peut-être plus encore que Lady Macbeth, dont la conscience coupable finit par hanter les nuits, le remords ponctuant alors son discours de somnambule, Serena est un monstre dans tous les sens du terme : c'est un prodige, un phénomène incroyable digne d'être érigé en spectacle (*monstrare*) ; c'est un être hybride, une créature terrifiante qui résiste à toute catégorisation claire. La dernière scène du chapitre 28 correspond à l'arrivée au camp d'un cirque itinérant et décrit le combat entre un dragon de Komodo, un monstre supposément invincible, et l'aigle de Serena. À l'issue de ce combat, qui s'interprète volontiers comme une parabole de l'extrême cruauté de Serena, cette dernière et son aigle viennent à bout de la monstrueuse créature en lui dérobant son statut de « WORLDS DEADLIEST CREATURE » (285).

Dans l'ombre omniprésente de Lady Macbeth, la caractérisation de Serena peut donc se lire comme le résultat d'un collage associant des figures historiques (Néfertiti, Fulvia) et mythologiques (Médée) auxquelles elle semble emprunter ce qu'elles ont de plus terrifiant, comme la synthèse littéralement monstrueuse d'éléments hétérogènes pareillement associés à un fantasme de puissance : « From a certain angle, the eagle itself appeared mounted on the saddle. At a distance, horse, eagle and human appeared to blend into one being, as though transmogrified

³⁷ Dans son analyse du personnage de Lady Macbeth, dont Henriette Michaud montre combien il l'obsédait (donnant même des raisons d'ordre biographique à cette obsession), Freud relève le caractère essentiel de « cette espérance d'enfant constamment déçue » (Freud, 28) dans *Macbeth* : « Si [...] on porte son regard à la ronde, on voit que la pièce tout entière est traversée de relations ayant trait au rapport père-enfants » (26-27).

into some winged six-legged creature from the old myths » (102). Pareille au lion qui, entre mythe et réalité, rôde dans les montagnes, Serena fascine et terrifie.

Il est pourtant un aspect qui distingue radicalement Lady Macbeth et Serena : c'est la manière dont elles meurent. Tandis que Lady Macbeth succombe à sa propre dualité, mettant fin à ses jours, Serena jamais ne choisit, ni même ne tressaille. Dans « Ceux qui échouent du fait du succès », Freud fait de Lady Macbeth le modèle du symptôme qu'il analyse : « Un personnage qui s'effondre, une fois atteint le succès, après avoir lutté pour lui avec une énergie que rien n'arrête, c'est la Lady Macbeth de Shakespeare » (Freud, 23). Cette dernière renonce en effet au pouvoir acquis de longue lutte au moment même où elle pourrait en jouir : « Naught's had, all's spent, / Where our desire is got without content. / 'Tis safer to be that which we destroy / Than by destruction dwell in doubtful joy » (*Macbeth*, III, 2, 6-9). Serena, quant à elle, ne met jamais en question son rêve de puissance et les sacrifices qu'il génère ; imperméable à toute forme de conscience morale, elle est complètement étrangère à « cette joie qui s'angoisse » (Bonnefoy, III, 2), mais jouit pleinement de la réalisation de ce rêve jusqu'au terme d'une longue vie. Pour la faire disparaître, il faudra donc un ultime meurtre : quarante ans après l'intrigue, la Coda retrace la vengeance de Jacob, le fils de Pemberton qui, ayant retrouvé la trace de Serena au Brésil, où elle a augmenté sa fortune dans l'exploitation de la forêt amazonienne, use contre elle de l'arme de prédilection qui a tué son père. Serena fait donc infailliblement preuve d'une cohérence redoutable là où Lady Macbeth succombe à sa « névrose de succès » (Michaud, 122)³⁸.

Ouvrages cités

BATAILLE, Georges, *L'Erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.

BARTHES, Roland, « De l'œuvre au texte », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BONNEFOY, Yves, « Macbeth le Mécréant », in *Macbeth*, Traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2010.

BRADLEY, A. C., *Shakespearean Tragedy*, New York, St Martin's Press, 1967.

³⁸ Je tiens à remercier Ronan Ludot-Vlasak et Vincent Broqua pour leurs relectures attentives et leurs suggestions précieuses d'échos entre *Serena* et *Macbeth* qui avaient, dans un premier temps, échappé à ma lecture et, de manière plus générale, de rapprochements entre les figures investies par Rash et le théâtre de Shakespeare.

- CARDEN, Gary, « Gary Carden and Ron Rash on writing and Appalachia », *The Tuckasegee Reader*, November 11, 2010. Page consultée le 15 avril 2012.
<http://www.tuckreader.com/gary-carden-and-ron-rash-on-writing-and-appalachia>
- CARROLL, William C., ed., *Macbeth. Texts and Contexts*, Boston, Bedford / Saint Martin's, 1999.
- COMPTON BROWN, Joyce, « *Serena* (Review) », *Appalachian Heritage*, Volume 37, Number 1, Winter 2009, 61-64.
- CRANE, Stephen, « The Bride Comes to Yellow Sky » (1898), in *Great Short Works of Stephen Crane*, New York, Perennial Library, 1968.
- FAULKNER, William, « Interview by Jean Stein », *The Art of Fiction* No. 12, *The Paris Review*, Spring 1956, n°12.
<http://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner>
- , « William Faulkner », in *Romanciers au travail*, Traduit de l'anglais par Jean René Major, Paris, Gallimard, 1967.
- FREUD, Sigmund, « Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique », in *Œuvres Complètes, Volume XV, 1916-1920*, Traduit de l'anglais par André Bourguignon, Jean Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- HAUCK, Jeremy, BASL, Kevin, « An Interview with Ron Rash », *Tinge Magazine*, Issue 3, Spring 2012. Page consultée le 6 décembre 2013.
<http://www.tingemagazine.org/an-interview-with-ron-rash>
- HUGO, Victor, « Préface de *Cromwell* » (1827), Paris, Larousse, 2009.
---, *William Shakespeare* (1864), Paris, GF Flammarion, 2003.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- LANG, John, ed., « Joyce Compton Brown Interviews Ron Rash (2003) », in *Appalachia and Beyond. Conversations with Writers from the Mountain South*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 2006.
- MICHAUD, Henriette, *Les revenants de la mémoire. Freud et Shakespeare*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- MINCEY, Marann. « An Interview with Ron Rash », *The Pedestal Magazine*, Issue 49. Page consultée le 30 avril 2012.
<http://www.pedestalmagazine.com/gallery.php?item=2949>
- MORROW, Christopher L., « Acknowledgment, Adaptation and Shakespeare in Ron Rash's *Serena* », *South Central Review* 30.2 (Summer 2013), 136-161.
- PATRICE, Stéphane, *Macbeth et le Mal*, Paris, Descartes & Cie, 2010.
- RASH, Ron, *Serena* (2008), London, Canongate, 2010.
---, *Chemistry and Other Stories*, New York, Picador, 2007.
---, *Saints at the River*, New York, Picador, 2004.
- SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropriation*, London, Routledge, 2006.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth* (1606), London, Penguin Books, 1967.

- , *Macbeth*, Préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2010.
- , *As You Like It* (1599), New York, Oxford University Press, 1993.
- SMILEY, Jane, *A Thousand Acres* (1991), New York, Flamingo, 1992.
- VERLAINE, Paul, « Le monstre » (1868), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962.
- WARDE, Frederick. *The Fools of Shakespeare* (1915), London, McBride, Nast & Company, Shakespeare Online. 2 Aug. 2011. Page consultée le 30 avril 2012.
<http://www.shakespeare-online.com/plays/asu/touchstone.html>
- WILLIS, Rachel, « Masculinities and Murder: George Pemberton in Ron Rash's *Serena* », *James Dickey Review*, XXIX (II) (Spring / Summer 2013), 13-34.