

De Galsworthy à Patrick White : quelques lignes de forces

Autor(en): **Giddey, Ernest**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1987)**

Heft 4

PDF erstellt am: **29.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870638>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DE GALSWORTHY A PATRICK WHITE: QUELQUES LIGNES DE FORCES

Trois aspects de la création romanesque anglaise du XX^e siècle sont rapidement analysés: l'apport du roman dit du flux de conscience et le rôle du monologue intérieur; l'importance des notions d'espace et de temps, non seulement comme valeurs structurales, mais aussi dans leur charge émotionnelle; la mission tragique ou épique confiée à certains personnages apparemment médiocres. Les principaux écrivains interrogés sont Galsworthy, Virginia Woolf, Malcolm Lowry, Patrick White.

La présente leçon¹ a des ambitions limitées. Elle veut servir de conclusion à un cours donné en anglais pendant le semestre qui s'achève et intitulé: «Aspects du roman anglais du XX^e siècle» (*Aspects of the 20th century English novel*). Vouloir définir le roman anglais des quatre-vingts ou quatre-vingt-dix dernières années est une gageure ou — la cautele du mot «aspects» n'y change rien — un acte d'outrecuidance irréfléchie. Comment, en une dizaine de leçons — le semestre était fort court — rendre compte de la prodigieuse richesse de la création romanesque contemporaine sans courir à chaque instant le risque de trahir par omission l'essence même de cette création? L'alpiniste qui a gravi deux ou trois sommets de la vallée de Zermatt ou de la région de Grindelwald n'a pas percé tous les mystères de l'arc alpin; et le visiteur de Chambord ou de Chenonceaux ne saurait se dire expert en histoire de l'architecture profane de la France.

Les cimes que nous avons voulu gravir, en nous perdant parfois dans les éboulis, et les demeures que nous avons parcourues, sans ouvrir toutes les portes, avaient nom Galsworthy, Conrad, Dorothy Richardson, Joyce, D.H. Lawrence, Virginia Woolf, Aldous Huxley, Malcolm Lowry, Patrick White. Choix arbitraire, à n'en pas douter, inspiré d'une part par mes propres intérêts et par quelques modestes travaux de recherche et d'autre part

par certains mémoires de licence ou thèses de doctorat dont j'ai eu le privilège de devoir m'occuper.

En cette pérégrination dans trois ou quatre générations de romanciers, est-il possible de discerner quelques orientations majeures? Je n'en suis pas certain. La diversité des panoramas mais aussi la variété des marches d'approche rendent bien difficile une vision globale. Le Matterhorn n'est pas le même contemplé du Gornergrat ou de Cervinia-Breuil, et le géologue lira dans les flancs de la montagne un message différent de celui qui s'offre au peintre ou à l'historien de l'alpinisme. Il en va de même des chefs-d'œuvre littéraires: la multiplicité des intérêts et des théories critiques — j'y reviendrai brièvement dans ma conclusion — rend illusoire une lecture objective et condamne à un pointillisme personnel qui décevra les amateurs de synthèse exhaustive. Mais même les compréhensions partielles ont leur pouvoir de fascination.

* * *

Le début du cours qui se termine aujourd'hui a été consacré au phénomène de rupture qui, dès les deux premières décennies du siècle, se manifesta par l'apparition de ce que maints critiques appellent le roman du flux de conscience (*the stream of consciousness novel*), terme commode parce qu'il permet de beaucoup recouvrir, avec le danger de beaucoup simplifier. Joyce, Virginia Woolf, D.H. Lawrence, plus récemment Malcolm Lowry ou Patrick White, essayent, dans la lecture psychologique qu'ils font de leurs personnages, de transpercer la croûte de surface que présentent l'analyse logique des traits de caractère et la présence de conventions sociales pour révéler des esprits, des cœurs et des corps plus dépouillés, c'est-à-dire plus authentiques, plus sensibles à la mouvance de la vie, à la continuité des idées et des pulsions qui se succèdent inlassablement, comme les gouttes qui forment le ruisseau ou le fleuve. L'on s'insurge contre la schématisation qui marque le roman traditionnel, contre la dramatisation ponctuelle que l'on croit percevoir chez Jane Austen, Dickens ou Hardy. Pourquoi privilégier certains moments de l'existence humaine? Peut-on isoler de tels instants? L'eau de la rivière coule sans qu'on puisse la scinder en fragments clairement définis.

Cette notion de fluidité, que les romanciers dits du flux de conscience considéraient comme primordiale, même si certains d'entre eux, Dorothy Richardson, par exemple, trouvaient

l'expression détestable, n'était à vrai dire pas totalement nouvelle. Elle n'était que la reprise partielle d'idées émises par Locke à la fin du XVII^e siècle et développées soixante-dix ans plus tard par Laurence Sterne dans son *Tristram Shandy*. Dans un passage souvent cité, Sterne imagine un lecteur capable d'observer, par quelque mystérieuse petite fenêtre, les idées qui se succèdent et se dénouent à l'intérieur de la tête d'un homme; il croit ainsi découvrir «l'âme toute nue» (*the soul stark naked*), avec «ses machinations..., ses gambades, ses cabrioles, ses caprices» (*her machinations..., her frisks, her gambols, her capricios*)². Gardons-nous cependant d'exagérer l'influence de Sterne sur les romanciers du flux de conscience. Ceux-ci ont recours, pour mieux sonder les mystères de l'écoulement ininterrompu des sentiments et des opinions, au monologue intérieur, l'exemple le plus célèbre étant fourni par les quarante-cinq dernières pages d'*Ulysses* de Joyce, où Molly Bloom, avant de s'endormir, dévoile les méandres de ses préoccupations érotico-sentimentales et physiologico-morales, l'absence quasi totale de ponctuation évoquant les eaux d'un fleuve qui glissent vers je ne sais quel océan. Sterne ne connaît pas le monologue intérieur et préfère s'insinuer dans le tréfonds de l'âme de ses personnages par le biais d'un dialogue fictif avec son lecteur. Sa méthode est plus socratique qu'introspective.

Le monologue intérieur peut prendre des formes variées, que je me garderai bien de décrire, faute de temps. Je dirai simplement que, dans son souci d'investigation profonde, il fait irruption dans la sphère intime d'une existence humaine, abordant des sujets jadis proscrits de la recherche romanesque. Le flux de conscience véhicule les fantasmes les plus cachés. D'où les accusations d'obscénité — Sterne aussi les avait connues — qui frappèrent Joyce et D.H. Lawrence et la mise à l'index en Grande-Bretagne d'*Ulysses*, de *The Rainbow* et de *Lady Chatterley's Lover*. C'est dans ce contexte, où un sentiment de frustration paraît légitime, qu'il faut lire une page bien connue de Lawrence attaquant Galsworthy avec autant de véhémence que d'injustice. Lawrence ne peut tolérer que les personnages de la Forsyte Saga soient des êtres sociaux dissimulant les impulsions du sang et de la chair :

When one reads Mr Galsworthy's books it seems as if there were not on earth one single individual. They are all these social beings, positive and negative. There is not a free soul among them...

The Forsytes are all parasites, and Mr Galsworthy set out, in a really magnificent attempt, to let us see it. They are parasites upon the thought, the feelings, the whole body of life of really living individuals who have gone before them and who exist alongside with them. All they can do, having no individual life of their own, is out of fear to rake together property, and to feed upon the life that has been given by living men to mankind.

Mais, rétorquera-t-on, il y a chez Galsworthy des personnages qui connaissent l'amour, la passion :

We look at this love, this PASSION, and we see nothing but a doggish amorousness and a sort of anti-Forsytism. They are the *anti* half of the show. Runaway dogs of these Forsytes, running in the back garden, and furtively and ignominiously copulating — this is the effect, on me, of Mr Galsworthy's grand love affairs...

Alas! This is the Forsyte trying to be freely sensual. He can't do it; he's lost it. He can only be doggishly messy.

Et Lawrence de conclure :

The world is one sticky mess, in which the little Forsytes indeed may keep on bobbing still, but in which an honest feeling can't breathe.

But if the sticky mess gets much deeper, even the little Forsytes won't be able to bob up any more. They'll be smothered in their own slime along with everything else. Which is a comfort.³

La vigueur du langage trahit la volonté indignée de l'écrivain : il faut secouer les critères de l'esthétique romanesque hérités de l'époque victorienne ; il faut sortir des chemins battus et témoigner d'un esprit d'aventure qui donnera à l'acte d'écriture une puissance explosive. Le roman se doit de conquérir des terres nouvelles, qui ne sont pas seulement les zones mystérieuses de la psychologie des profondeurs, mais aussi ces terrains vagues qu'une certaine critique, faute de terme plus approprié, appelle *Trivialliteratur* (le mot anglais «trash» est plus contestable encore) : le roman policier, où la violence du réalisme contrastera avec l'urbanité des Sherlock Holmes ou des Hercule Poirot ; la science fiction, qui bouscule toute forme de retenue ou de vraisemblance ; la bande dessinée, omniprésente et omnipuissante ; le roman à l'eau de rose, véritable industrie (que l'on songe à Bar-

bara Cartland et aux centaines de romans qu'elle écrivit) qui bat tous les records de production et de vente.

Ainsi, paradoxalement, l'audace élitaine des romanciers qui pratiquent le monologue intérieur et les visées conquérantes du roman populaire participent d'un même besoin de libérer l'art d'écrire de règles trop astreignantes. Forme nouvelle de la vieille querelle des anciens et des modernes.

* * *

Ambition, audace, explosion... Ce sont là quelques-uns des termes dont j'ai fait usage pour caractériser une première ligne de force du roman anglais du XX^e siècle. Mais aussitôt apparaît un mouvement apparemment inverse, où les mots-clefs sont réduction, limitation, mais aussi anxiété, désarroi.

Les mêmes œuvres, celles qui tâchent de transcrire le courant de la conscience, vont nous servir de tête d'étape. Elles tentent d'explorer la prodigieuse richesse de la vie intérieure des personnages, mais veulent aussi exprimer les émois qui naissent lorsque la fluidité de la conscience se heurte brutalement à la réalité extérieure, qui se présente, lourde de dangers, dans sa complexité spatiale et temporelle.

Le romancier ne peut tout voir ni tout décrire. Il doit réduire le monde extérieur à quelques éléments assimilables par la conscience qui glisse et qui fuit. Le choix qui s'opère prend presque inmanquablement une valeur symbolique. Chez Dorothy Richardson, des objets tout simples — un fragment de linoléum baigné de lumière, un escalier traversé par un rayon de soleil, un humble morceau de savon — ont le pouvoir quasi miraculeux de concrétiser l'émerveillement et le bonheur qui émanent du monde de l'espace. Dorothy Richardson est frappée par le nombre des illuminations qui ainsi s'offrent à sa faculté de percevoir; il en résulte un besoin de décrire avec minutie de nombreuses visions souvent très restreintes, qui défilent devant ses yeux, procédé qui ralentit le rythme de l'action et lasse le lecteur: *Pilgrimage* (c'est là le titre général des treize romans laissés par Dorothy Richardson) n'est plus guère lu aujourd'hui.

Chez Joyce, Virginia Woolf ou Malcolm Lowry, le choix du domaine spatial est effectué avec plus d'habileté. Une ville (Dublin, Londres ou la bourgade mexicaine de Quauhnahuac) concentre sur sa superficie limitée les «vastitudes» du monde

entier. Ailleurs, la réduction symbolique dirige le regard sur une chambre, celle de Jacob, dans *Jacob's Room* de Virginia Woolf, ou celle où, dans *The Eye of the Storm* de Patrick White, agonise Mrs Hunter, la chambre résumant, entre ses quatre murs, l'opulence et la profondeur de l'environnement visible. Une maison ou un édifice peut jouer le même rôle, par exemple le phare dans *To the Lighthouse* de Virginia Woolf.

Cette volonté d'acheminer la sollicitude du lecteur vers un objet ou un endroit limité apparaît plus d'une fois comme un moyen pour l'auteur (pour Virginia Woolf surtout) de se tranquilliser, de se cacher dans les replis d'une intimité spatiale. «Ne crains plus la chaleur du soleil» (*Fear no more the heat o' the sun / Nor the furious winter's rage*; ce sont deux vers de *Cymbeline* de Shakespeare) se répète Clarissa Dalloway dans les moments de panique qui l'assaillent, le soleil concrétisant l'immensité naturelle qui happe l'être humain, comme si elle voulait le détruire. Nous voici parvenus au point de jonction de deux plans dimensionnels, celui de l'espace et celui du temps. Le soleil, en effet, suggère non seulement la profondeur infinie de l'univers, mais aussi la permanence des siècles et des millénaires, qui souligne l'éphémère fragilité de la créature humaine.

Le problème du temps — c'est un truisme que de le dire — a séduit et hypnotisé plus d'un écrivain de la première moitié du XX^e siècle. On pourrait ici se lancer dans de fertiles considérations, feu d'artifice éclatant en multiples étoiles: remonter une fois encore à Sterne et à sa «ronde des durées» (le mot est d'Henri Fluchère⁴) et établir une carte des différents temps possibles, temps de l'action, temps historique, temps psychologique, temps de l'écriture, temps de la lecture...; parler de Bergson et de son *Essai sur les données immédiates de la conscience*; évoquer Proust, ou le Joyce des visions cycliques de *Finnegans Wake*. Je me contenterai, toujours dans le dessein de dégager une orientation caractéristique, de deux simples constatations.

La première est qu'à la concentration spatiale mentionnée il y a un instant correspond une réduction temporelle. Le roman anglais des siècles précédents aimait à choisir comme cadre de l'intrigue la vie du personnage principal. Les mots «vie et aventures de...» apparaissent maintes fois dans le titre de l'œuvre. Cette perspective globale donne leur structure à des romans tels que *Robinson Crusoé*, *Tom Jones*, *Roderick Random*, *Henry Esmond* et à plus d'un roman de Dickens. Même si toute la vie du héros ou de l'héroïne n'est pas racontée, l'intention est d'embras-

ser plusieurs années d'une existence. La chronologie narrative peut couvrir des décennies; ainsi 1771 et 1802 sont les points de repère qui encadrent l'action de *Wuthering Heights* d'Emily Brontë.

A l'opposé, nous trouvons maintenant les romans qui se réduisent à une journée ou à moins de vingt-quatre heures, les «one day novels», *Ulysses*, *Mrs Dalloway*, *Under the Volcano*, ou des œuvres — *The Sound and the Fury* de Faulkner, par exemple — qui ne s'arrêtent qu'à quelques jours isolés. Les journées ainsi choisies peuvent se fixer parfois avec précision sur la trame du temps: 16 juin 1904 pour le roman de Joyce, 1^{er} novembre 1938 pour le chef-d'œuvre de Lowry, le 2 juin 1910 ainsi que les 6, 7 et 8 avril 1928 pour l'œuvre de Faulkner. Ce sont là des jours apparemment ordinaires, qui ne sont pas des dates-charnières du temps historique, mais qui absorbent en eux tout le passé des personnages et conditionnent leur avenir. Le flux de la conscience, qui par définition est non chronologique et illogique, joue ici tout son rôle. Les innombrables irradiations de chaque minute qui passe (je reprends l'image des étoiles du feu d'artifice) confèrent au présent une densité d'idées et d'émotions qui peut être tout aussi éclairante que le contenu des romans-chroniques traditionnels.

Un endroit, un jour... Au niveau de la structure superficielle, nous sommes en un sens à l'opposé du roman picaresque, qui promenait son héros, des années durant, sur les chemins de France ou d'Espagne ou le faisait naviguer pendant de longues semaines vers les Indes occidentales. Le roman cependant reste une entreprise de découverte, avec tous les espoirs et toutes les anxiétés qui naissent de l'inconnu. La peur de l'immensité spatiale (et c'est ma seconde constatation) va de pair avec l'effroi résultant de l'éternité du temps. La limitation à une journée du temps du roman devient une manière de se rassurer: la notion de biographie conduit implicitement à la notion de mort, alors que la journée, même si elle amène la mort du héros, est perçue comme une des unités renouvelables de la trame vitale.

C'est sous cet angle qu'il faut interpréter la démarche romanesque, mais aussi la quête personnelle, de Virginia Woolf: une tentative d'exorciser le temps. En focalisant l'attention du lecteur sur une brève période, l'auteur tente de nier l'existence de la durée et par suite celle de la mort, qui clôt toute expérience humaine. Ce qui rappelle la toute-puissance du temps — les montres, les pendules — suscite une forme sournoise de la panique; une horloge

qui va sonner l'heure annoncera qu'une heure de plus s'est écoulée:

For having lived in Westminster — how many years now? over twenty, — one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a peculiar hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air.⁵

Horloges et pendules sont des motifs hautement symboliques ailleurs que chez Virginia Woolf; elles ponctuent le passage des heures dans *Ulysses*, *Under the Volcano* ou *The Eye of the Storm*. Nulle part cependant elles ne sont aussi obsédantes, révélant une préoccupation de tous les instants. De façon plus générale, les titres que la romancière donna à ses différentes œuvres en disent long sur ses inquiétudes intimes. Ils illustrent une subtile algèbre émotionnelle, où la fixation d'objets ou de lieux d'espace réduit mais de durée illimitée alterne avec un défi jeté au temps, comme si on essayait de l'ignorer ou de le regarder dans le blanc des yeux. Certains titres se passent de commentaires: *Night and Day*, *The Years*, *The Moment*. D'autres ont valeur de sortilège, mettant en pleine lumière la faculté de l'objet de survivre à la créature: *Jacob's Room* (la chambre de Jacob existera après la mort de Jacob, avec les mêmes craquements du mobilier), *To the Lighthouse* (le phare se dressera sur la mer et sera but d'excursions même après le décès de Mrs Ramsay), *The Waves* (la vague est peut-être le seul moyen de définir le sens de la vie). Certains titres d'essais abordent de front cette mort que l'on voudrait oublier: *The Death of the Moth*, *A Haunted House*, *The Captain's Death Bed*. Deux seuls titres se réfèrent à des êtres mortels: *Mrs Dalloway* et *Orlando*. Mais le premier désigne un roman qui initialement devait s'intituler *The Hours* et ne devint *Mrs Dalloway* que le jour où l'auteur décida que son personnage central, Clarissa Dalloway, ne devait pas mourir (à l'origine, il était prévu qu'elle se suicide), mais rester en vie, par opposition à Septimus Smith, le second personnage en importance, qui se tue dans un moment de dépression. Quant à *Orlando*, autre roman dont le titre est un nom de personne, il met en scène un être particulier: né sous la reine Elisabeth, au XVI^e siècle, Orlando est encore en vie en 1928, longévité surnaturelle qui est en elle-même un rejet de la mort. Ce refus exprime un fol espoir, seul moyen de ne pas sombrer dans les angoisses de l'inéluctable, ce qui advint à Virginia Woolf ce

jour de mars 1941, où, l'esprit à la dérive, elle sauta volontairement dans l'inconnu. Chez Galsworthy, certains des Forsyte s'étaient eux aussi révoltés contre l'idée de la mort, proclamant qu'elle était contraire à leurs principes, simplement parce qu'ils étaient attachés aux biens de ce monde et ne pouvaient imaginer qu'ils devraient un jour les quitter. La tonalité chez Virginia Woolf est d'une autre nature.

C'est précisément ce changement de tonalité qui me paraît intéressant et caractérise en dernière analyse la deuxième des lignes de force qui constituent mon propos d'aujourd'hui: la manipulation du temps et de l'espace débouche sur une prise de conscience plus aiguë de l'attrait douloureux de la mort; elle vous ensorcelle, comme la lampe attirant le soir les moucherons qui se brûleront à son contact.

De tout temps, les romanciers ont été séduits par le thème de la mort et lui ont consacré de belles pages: la fin de Heathcliff dans *Wuthering Heights* ou celle de Jo, l'enfant des rues et des taudis dans *Bleak House* de Dickens. Je crois pourtant que dans plus d'un roman anglais du XX^e siècle, ce thème revêt une signification particulière: il devient souvent un élément important de la structure romanesque, il catalyse les émotions, il permet de jauger les individus à leur vraie valeur; il inspire surtout des épisodes qui se gravent dans la mémoire du lecteur: le vieux Jolyon Forsyte, dans son jardin, sous un chêne, par un beau soir de mai, mourant paisiblement, son chien Balthasar à ses pieds; une même chaude soirée, quand Jim, le personnage de Conrad, conscient de l'échec de sa vie, meurt aux antipodes, magnifiquement; cet autre soir, un soir d'orage qui voit la double fin — c'est vraiment le jour des morts — du consul et de sa femme dans *Under the Volcano*; ou encore Voss, une des figures romanesques les plus envoûtantes de notre temps, décapité par les aborigènes dans la chaleur hallucinante du désert australien, sa tête roulant sur les pierres comme un melon... Faut-il trouver à ces morts un commun dénominateur? Peut-être est-il fourni par le mot «pathétique».

* * *

L'adjectif, très vite, apparaît comme insuffisant. Si les personnages des romans que j'ai évoqués frappent mon imagination (les remarques qui vont suivre auront, je m'en excuse, un caractère plus personnel, qui rendra vos réserves ou vos critiques

d'autant plus aisées), c'est qu'ils entraînent l'esprit dans des zones où volontiers l'on situe la tragédie ou l'épopée. Sans m'aventurer sur le chemin des définitions théoriques de l'épique et du tragique, je me bornerai à quelques rapides réflexions sur le caractère et le rôle de l'un ou l'autre des personnages que nous avons rencontrés.

Ils se signalent d'abord presque tous par leur incontestable médiocrité. Les étiquettes «épique» ou «tragique» sont traditionnellement attribuées à des êtres qui surprennent par leur grandeur ou par leur force, même s'ils échouent ou se comportent en criminels: les héros homériques ou miltoniens, par exemple; Richard III, Macbeth ou le roi Lear. C'est parce qu'ils se distinguent du commun des mortels qu'ils accèdent à une vision supérieure des choses qui leur permet de percer quelques-uns des mystères du destin de l'homme ou de comprendre qu'il n'y a pas de mystère et que la vie n'est qu'un songe, ou un récit raconté par un idiot, plein de bruit ou de furie, ne signifiant rien. Dans les œuvres romanesques qui ont constitué l'objet du cours de ce semestre, les personnages qui assument un rôle épique ou tragique n'ont rien d'exceptionnel; ce sont souvent des ratés. Jim, le héros de Conrad, est un homme qui connaît l'échec et la dégradation sociale; Léopold Bloom, dans *Ulysses*, a, tout compte fait, une vision restreinte et prosaïque de l'expérience humaine; les romans de Huxley comportent une belle galerie d'individus sans envergure, qui sont parfois répugnants dans leur vulgarité ou leur bassesse; les femmes dépeintes par Virginia Woolf sont souvent faibles ou hésitantes, et les hommes sans vraie chaleur; le personnage central de *Under the Volcano* est un diplomate qui a perdu son emploi et se signale par son éthylisme et son manque de volonté; ses compagnons? Un ex-producteur de film sans envergure, un journaliste en rupture de ban, une actrice qui vit de souvenirs.

Les couples, là où ils jouent un rôle, sont souvent d'une pathétique banalité. L'amour n'est que de surface, disparaît bien vite ou ne peut s'épanouir. Soames et Irene, chez Galsworthy, Leopold et Molly chez Joyce, Clarissa Dalloway et son mari, ou encore les Hunter, les Bonner ou les Pringle chez Patrick White... autant d'exemples qui ne sont guère enthousiasmants. Même chez Lawrence, les faillites de l'amour sont nombreuses, semblant, juste retour des choses, donner raison à Galsworthy créant les petites bêtes sociales que sont les Forsyte.

Et pourtant c'est à ces êtres faibles et décevants que le romancier confie le soin d'incarner la mission épique ou tragique qui est

quelquefois dévolue à l'homme. Il se sert d'humbles réceptacles, vases sans valeur, banals dans leur conformisme bourgeois, inexpérimentés dans leurs hardiesses, chancelants dans leurs résolutions. Le mythe du voyageur par excellence, Ulysse, est rejoué par un petit Juif qui ne connaît guère que son Irlande natale. La quête dantesque — découvrir l'au-delà dans ses composantes opposées — est reprise, chez Lowry, par un ivrogne à la main tremblante, qui doute de sa propre identité. Il y a, dans ce choix du romancier (Joyce, Lowry, White, qu'importe) une indéniable connotation chrétienne; ce n'est pas le riche qui entrera le plus aisément dans le Royaume. La critique ne s'y est d'ailleurs pas trompée, qui, sur sa lancée, a souligné avec un schématisme parfois excessif la fonction trinitaire des trois personnages principaux d'*Ulysses* ou la parenté qui unit, dans leur aspect et dans leurs attributs, Voss, cette extraordinaire création de Patrick White, et la figure du Christ.

Prenons Geoffrey Firmin, le consul de *Under the Volcano*. Deux mots exercent sur son esprit un attrait tout particulier: enfer et paradis. La recherche de l'un et de l'autre oriente ses lectures et ses réflexions. Sa vie est un tâtonnement parfois incohérent, où il demande au Faust de Marlowe, aux traités cabalistiques ou simplement aux inspirations de l'alcool de lui indiquer la route à suivre. Le lecteur s'aperçoit bientôt que le cheminement du consul, en ce jour des morts 1938, est une façon de parcourir quelques-unes des étapes du périple dantesque. Dès la première page du roman, une indication est là, «Hôtel Casino de la Selva», qui fait écho à la «selva oscura» du deuxième vers de la *Divine Comédie*. Et le premier vers bientôt retentit, dans le flux de conscience du demi-frère du consul, ironiquement, parodiquement maculé, comme pour affirmer que dans une quête moderne, la notion de hiérarchie des genres littéraires n'a plus cours: «Nel mezzo del *bloody* cammin di nostra vita...» Les allusions au grand poème italien surgissent de divers côtés: une utilisation des termes «dolente» et «dolore» qui fait penser au début du chant III de l'*Enfer*; une allusion aux Malebolge du huitième cercle infernal; et la présence, aux côtés du consul, d'un compagnon, le Dr Vigil, dont le nom rappelle étrangement celui de Virgile, le guide de Dante dans la première partie de son voyage.

Dans son propre cheminement, le consul ne dépassera pas l'étape de l'enfer. Il ne croyait d'ailleurs pas, en son for intérieur, qu'il pourrait jamais gagner le seuil du paradis. Il se savait vaincu d'avance. Effectivement il meurt assassiné au soir de cette jour-

née, sous le regard impassible du volcan, symbole de ce qu'il n'atteindra pas:

But there was nothing there: no peaks, no life, no climb. Nor was this summit a summit exactly: it had no substance, no firm base. It was crumbling too, whatever it was, collapsing, while he was falling, falling into the volcano, he must have climbed it after all, though now there was this noise of foisting lava in his ears, horribly, it was in eruption, yet no, it wasn't the volcano, the world itself bursting, bursting into black spouts of villages catapulted into space, with himself falling through it all, through the inconceivable pandemonium of a million tanks, through the blazing of ten million bodies, falling, into a forest, falling —

Suddenly he screamed, and it was as though this scream were being tossed from one tree to another, as its echoes returned, then, as though the trees themselves were crowding nearer, huddled together, closing over him, pitying...

Somebody threw a dead dog after him down the ravine.

Le ravin où plonge le corps du consul est le puits de son enfer, comme le montre la présence du chien mort. En anglais (Joyce n'avait pas manqué de le noter dans *Ulysses*), le mot «dog» est le nom de Dieu, «God», lu à l'envers.

Yvonne, la femme adultère du consul, s'est envolée, elle, vers le paradis et ses étoiles:

And leaving the burning dream Yvonne felt herself suddenly gathered upwards and borne towards the stars, through eddies of stars scattering aloft with ever wider circlings like rings on water, among which now appeared, like a flock of diamond birds flying softly and steadily towards Orion, the Pleiades...⁶

* * *

Pousser plus loin le souci de conclure serait un pur artifice rhétorique. Il faut se garder de violenter les œuvres littéraires pour les insérer dans un schéma conceptuel préétabli et leur faire dire non ce qu'elles contiennent, mais ce qu'on aimerait leur voir déclarer.

Ce qui m'amène à rompre une ultime lance en faveur d'une critique claire et accessible à tous. Dans mon exposé d'aujourd'hui, j'ai délibérément écarté toute référence à une théorie littéraire particulière. J'ai évité de faire usage de la terminologie propre à certaines orientations (structuraliste, psychanalytique, linguistique, post-moderniste, etc.) de la critique.

Non que je conteste la valeur ou l'intérêt de telles démarches. Je dirais même que tout étudiant en lettres doit les connaître, savoir les repérer et les considérer comme des outils d'analyse auxquels il peut avoir recours. Mais ni l'étudiant ni le critique ne doivent oublier qu'ils sont au service de l'œuvre littéraire. L'inverse n'est pas vrai. Romans, comédies et poèmes n'ont pas été créés pour le plaisir intellectuel de ratiocineurs académiques. Shakespeare, quand il écrivit *Hamlet* ou *Othello*, était soucieux de répondre à l'attente des spectateurs de classes sociales diverses qui se pressaient dans le théâtre du Globe et ne concevait même pas qu'un jour on pourrait écrire, en nombre propre à donner le vertige, des commentaires aussi subtils qu'hermétiquement clos sur ses intentions profondes. Il ne faut jamais perdre de vue la finalité d'une création, qu'elle soit artistique, érudite ou littéraire. Toute interprétation doit en tenir compte. Je dirais plus: il doit y avoir une correspondance entre le message de l'œuvre commentée et le langage du commentaire. Sans renoncer à la rigueur ni à la pénétration qui doivent guider tout effort d'analyse, la lecture interprétative doit conserver à l'œuvre le caractère de communicabilité générale qui est le sien. Nul besoin d'être théologien pour lire l'Evangile. Nul besoin d'être au courant des tendances critiques les plus absconses pour aimer lire *Mrs Dalloway*, *Under the Volcano* ou *Voss*.

Aimer l'œuvre, c'est-à-dire rechercher, pour son propre plaisir, la beauté souvent toute simple qui prend forme dans le cristal des mots.

Ernest GIDDEY

NOTES

¹ Leçon d'adieu donnée le 10 juin 1987 à Dorigny.

² Livre I, ch. 23.

³ *Selected Essays*, Harmondsworth, Penguin, 1969, pp. 220-221, 222, 223, 230.

⁴ *Laurence Sterne, de l'homme à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1961, p. 318.

⁵ *Mrs Dalloway*, Harmondsworth, Penguin, 1969, p. 6.

⁶ *Under the Volcano*, Harmondsworth, Penguin, 1985, pp. 375-376, 337.

E. G.

