

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Lawrence Durrell

Pierre Trottier

Volume 2, Number 3-4 (9-10), May–August 1960

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59733ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Trottier, P. (1960). Lawrence Durrell. *Liberté*, 2(3-4), 200–208.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1960

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Chroniques



Lawrence Durrell

Lawrence Durrell a 48 ans. Il est né en Inde de parents Irlandais protestants. Poète, essayiste et romancier, il a publié son premier ouvrage en 1937. Après vingt ans d'une relative obscurité, après divers emplois au service du Foreign Office, au Proche-Orient, il décrit sa tétralogie alexandrine — quatre romans dont l'action se passe à Alexandrie et qui ont pour but d'illustrer la théorie einsteinienne de la relativité. Ces quatre romans le placent presque du jour au lendemain parmi les maîtres du roman occidental contemporain. Leurs titres — JUSTINE, BALTHAZAR, MOUNTOLIVE et CLEA — sont les noms des quatre principaux personnages qui éclairent de façon différente une même histoire d'avant guerre que l'auteur raconte trois fois, dans les trois premiers romans, avant de la faire avancer dans CLEA dont l'action se passe pendant la guerre.

* * *

Un personnage de Lawrence Durrell dit à un autre qui est barbier et qui a une vaste clientèle de soldats — c'est-à-dire d'hommes exposés à la mort: "Tu rases les morts pendant qu'ils sont encore en vie" (CLEA, p. 18). Un autre personnage dit que "... nous sommes morts et vivons en cette vie comme en une espèce de limbes. Pourtant les vivants ne peuvent pas se passer de nous. Nous les infectons, nous leur injectons un désir de faire de nouvelles expériences, de grandir" (JUSTINE, p. 86-7). Ailleurs, Durrell écrit: "La mort et la vie ne sont tous deux que les hasards d'un destin qui ne peut être évité" (BALTHAZAR, p. 211). Un autre de ses personnages dit: "Quant aux morts, j'ai toujours pensé qu'ils nous considéraient comme morts. Eux, ils ont rejoint les vivants après cette banale incursion dans notre quasi-vie" (JUSTINE, p. 202).

Je prise fort (autant le dire tout de suite) cet écrivain qui me parle ainsi de la vie et de la mort, comme si elles s'imbriquaient l'une dans l'autre, s'interpénétraient, s'équilibraient, se prolongeaient l'une l'autre, objets d'une infiniment variable mais non moins inéluctable équation, l'une s'appuyant sur l'autre, donnant valeur à l'autre et inversement dans la grande algèbre de l'expé-

rience humaine. Que les événements entraînent addition ou soustraction, multiplication ou division, réduction à zéro ou ouverture sur l'infini, la vie et la mort sont là, à gauche et à droite du signe d'égalité, partageant la même qualité de simultanéité, au cœur de l'homme et dans l'univers qu'il habite.

* * *

Si, entre vie et mort, il y a coexistence et interpénétration, si vie et mort ne sont pas deux phénomènes en état de succession l'un par rapport à l'autre, mais en état de présence simultanée comme dans un tissu le fil et la trame, il s'ensuit, chez Durrell, que le temps n'est plus celui du roman classique où le personnage allait d'un jour A à un jour B de sa vie physique, que le développement de l'histoire n'est plus linéaire, que l'intrigue n'est plus à nouer et à dénouer chronologiquement mais plutôt selon le point de vue alterné de la vie et de la mort ainsi que de chacun des différents personnages qui, à tour de rôle, vivent ou meurent, apparaissent ou disparaissent. Le sens du roman n'est plus celui de l'intrigue mais celui qu'il a pour chaque personnage à tour de rôle, l'éclairage de chaque événement et aussi de chaque personnage variant selon le personnage en scène à tel ou tel moment car, chez Durrell, le Temps, individuel ou collectif, se trouve affecté d'un coefficient d'espace qui le modifie constamment. Même quand Durrell ne fait pas jouer ce coefficient d'espace, il ne retombe pas dans la chronologie car, écrit-il, *"ce dont j'ai le plus besoin, c'est de traduire des expériences, non pas dans l'ordre où elles sont arrivées — car cela, c'est de l'histoire — mais plutôt dans l'ordre où elles ont d'abord acquis signification pour moi"* (JUSTINE, p. 115).

Ce n'est pas là le temps du déroulement du film intérieur — pas le temps du subconscient — pas le temps de James Joyce, ni de Virginia Woolf. Ce n'est pas non plus le temps proustien, ni le temps bergsonien. Dans une interview (*Encounter*, décembre 1959), Durrell a déclaré que jadis il avait confondu le temps bergsonien et le temps einsteinien: *"Ce n'est que plus tard qu'il me vint à l'esprit que le temps lié à la matière chez Einstein n'était plus exactement le temps bergsonien et que la notion de temps de Platon à Bergson n'avait pas changé beaucoup. En fait Bergson (avec qui Proust étudia) a dit qu'il ne pouvait pas comprendre le temps einsteinien et que le 'continuum' pour lui était une énigme"*.

Durrell dit dans JUSTINE (p. 176): *"à chaque étape de l'évolution, chaque homme résume l'univers entier et l'adapte à sa propre nature; cependant que chaque penseur, chaque pensée féconde à nouveau l'univers entier"*. Transposé sur le plan de l'art, cela veut dire: *"A chaque étape du roman, chaque personnage résume... etc."* Les romans de Durrell sont faits de l'ensemble de ces résumés.

Mais chaque nouveau résumé modifie le ou les résumés précédents et la réalité n'est jamais fixée une fois pour toutes car chaque personnage, occupant une place différente dans l'espace, et changeant aussi de place avec le temps, voit et interprète cette réalité de façon toujours différente. Alors se pose le problème de la personnalité.

Pour Durrell, la personne humaine est mouvante et ne se fixe que dans l'amour. *"Je la considère"*, fait-il dire à un personnage qui est romancier et lui sert ainsi de porte-parole, *"comme aussi dépourvue de substance qu'un arc-en-ciel — elle ne devient cohérente et n'acquiert un état et des attributs identifiables que lorsqu'on fixe son attention sur elle. L'attention véritable dans sa forme la plus parfaite est évidemment l'amour"* (BALTHAZAR, p. 141). Et Durrell de fixer toute son attention de romancier sur le comportement amoureux de ses personnages. Il considère l'amour comme ce qu'il y a de plus révélateur de l'homme et ses romans sont les laboratoires d'un photographe qui, ayant pris des images autour de lui, passe et repasse ses négatifs au révélateur de l'amour avant d'en tirer les portraits qui vont remplir ses pages. (Peut-être serait-il plus exact de dire que le photographe se sert d'un appareil dont l'objectif est l'amour). Mais comme la réalité est mouvante, l'art de ce photographe est stéréoscopique et stéréophonique et d'un chapitre à l'autre, d'un roman à l'autre, l'image se dédouble et redédouble presque sans fin. A l'instar des prestidigitateurs, il se sert d'un appareil photographique à double, triple ou quadruple fond, et même davantage.

Les amours que nous dépeint Durrell sont fort diverses, car il étudie une grande variété de types d'hommes. De l'amour conjugal à la prostitution, de la passion classique à l'inceste et à l'homosexualité (chez les deux sexes), tout y passe, ou presque. Ce n'est évidemment pas de la littérature pour l'édification des bonnes âmes. Mais ce n'est pas non plus du roman salace, n'en déplaise aux lecteurs superficiels ou aux directeurs de conscience. Hélas, *"très peu de gens comprennent"*, écrit Durrell, *"que l'acte sexuel est psychique et non pas physique. Le maladroit accouplement des êtres humains est simplement une paraphrase biologique de cette vérité — une méthode primitive de présentation des esprits les uns aux autres, afin de les engager. Mais la plupart des gens sont empêtrés dans l'acte physique, inconscients du rapport poétique que cet acte essaie si maladroitement d'exprimer. Voilà pourquoi"* (le personnage qui parle s'adresse à une femme dont la promiscuité est notoire), *"toutes tes ennuyeuses répétitions de la même erreur ne constituent tout simplement qu'une grande table de multiplication assommante et il en restera ainsi tant que tu n'auras pas commencé à te servir de ta tête pour réfléchir de façon responsable"* (BALTHAZAR, p. 124).. Ailleurs, Durrell dénonce

“l'idée de l'amour qui a pris forme dans la psyché fragmentée de l'Européen — idée dont la prise de conscience (ou l'invention) était destinée à faire de l'Européen la plus vulnérable des créatures dans l'échelle des êtres, assujetti à des appétits qui ne pourraient être étouffés que par la satiété sans jamais être satisfaits, idée qui a pourri toute une littérature d'affectations dont le sujet aurait autrement appartenu au domaine de la religion — son véritable champ d'opération” (BALTHAZAR, p. 56).

Cette phrase me rappelle *“L'AMOUR ET L'OCCIDENT”*, ce grand ouvrage dans lequel Denis de Rougemont entreprit de dépis-ter le concept occidental de l'amour-passion dans ses diverses ramifications et répétitions littéraires à travers les siècles depuis l'hérésie cathare. C'est dans cette hérésie que Denis de Rougemont situe les origines de l'amour-passion che l'Occidental dont la première grande manifestation littéraire fut le Roman de Tristan et Yseult — la notion d'amour contenue dans l'hérésie ayant été refoulée vers la littérature malgré tous les efforts de l'Église pour remplacer le culte cathare de *Ma Dame* (et tout le code d'amour courtois de l'époque) par le culte de *Notre Dame*.

Mon propre *COMBAT CONTRE TRISTAN* n'est qu'une assez modeste borne kilométrique à côté du monument que Durrell a dressé dans ses quatre romans. Qu'il me soit pourtant permis de rappeler ce *“Combat”* pour faire comprendre tout l'intérêt que je prends aux travaux romanesques de Durrell — après ceux, différents mais parallèles par endroits, de Denis de Rougemont. Or, si mes souvenirs de lecture sont exacts, ce dernier assignait, par delà l'hérésie cathare, une origine hindoue à l'amour-passion de l'homme occidental. Durrell, qui est né en Inde, ne chercherait-il pas, en luttant contre un courant occidental déjà plusieurs fois séculaire, à remonter à cette origine hindoue, pour retrouver l'amour épuré de toutes ses erreurs européennes? Dans son interview précitée avec le collaborateur d'*ENCOUNTER* il déclare avoir cherché à poser, dans ses quatre romans, *“la question de savoir si la personnalité humaine n'est pas une fiction de l'esprit. Le fait de soulever des questions telles que celle du Principe d'Indétermination affecte tout le fondement de la personnalité humaine — et l'on débouche ainsi dans la métaphysique hindoue”*, conclut-il.

Et voilà que tout ce chemin a été fait par notre auteur à partir de la notion einsteinienne du Temps! Acheminement singulier, à première vue. En fait, il ne semble pas que Durrell soit encore allé jusqu'au bout du chemin pour déboucher effectivement dans la métaphysique hindoue, où il ne prend, à mon avis, qu'un bain de pieds, indiquant ainsi qu'elle se situe dans le prolongement de sa pensée, laquelle n'est pas celle d'un mystique, bien qu'elle s'intéresse à la mystique, mais celle d'un artiste. En somme, il dresse

une espèce de temple littéraire de Khatdjuraou (temple de l'Inde dont les murs sont recouverts de bas-reliefs illustrant l'amour dans une infinité de manifestations et de positions, classiques et ... moins classiques) et se contente d'indiquer que le temple monte vers le ciel (le ciel de l'Inde, bien entendu) sans y monter lui-même car son rôle est celui de l'artiste qui s'intéresse au temple en tant qu'oeuvre d'art d'abord.

Mais avant de voir comment Durrell conçoit son art et quel rôle il lui assigne, constatons que son "temple", s'il est hindou par la généreuse quantité des "bas-reliefs" amoureux qui le recouvrent est aussi un temple proche-oriental où l'on trouve, comme dans celui de l'Évangile, toute une faune de vendeurs et de brasseurs d'affaires, auxquels se mêlent gens de plume, politiciens, intrigants, agents de police et d'espionnage, agents consulaires et diplomatiques, femmes du monde et du demi-monde, etc. En effet, les personnages de Durrell ne sont pas seulement mus par l'amour sous ses formes les plus diverses, mais aussi par des intérêts non moins divers, des plus nobles aux plus mesquins. Notons d'abord que ce jeu d'intérêts n'a rien d'artificiel ou de gratuit et qu'il n'est pas seulement juxtaposé par l'auteur aux jeux de l'amour à seule fin de compliquer l'intrigue et de lui donner la forme — fort rentable de nos jours — du roman policier. Au contraire, chez Durrell, l'intérêt prolonge l'amour et vice-versa. Et la façon dont le personnage "amoureux" devient personnage "intéressé" (ou l'inverse) ne fait qu'étendre logiquement le champ d'observation du romancier et, par voie de conséquence, le champ d'application de sa théorie ou notion du temps.

Ainsi, du diplomate anglais Mountolive, chargé de l'exécution de la politique britannique en Égypte, et du banquier copte Nessim, qui achète des armes à l'Allemagne et comploté avec les Juifs contre Britanniques et Français — tous deux, Mountolive et Nessim, amis intimes depuis l'âge de 20 ans — de l'influence politique du premier et de l'influence de l'argent du second, Durrell nous dit toute la vanité et l'illusion, lorsqu'un événement surgit qui les met dos à dos, sur le double plan politique et personnel. Illusion du pouvoir. Illusion aussi de l'amitié: *"Et Nessim aussi",* écrit Durrell, *"si longtemps trompé par le même rêve d'une parfaite action finie, libre comme l'impulsion d'une volonté dirigée, se trouvait maintenant, comme son ami, la proie de cette force de gravité inhérente au temps-ressort de nos actes, qui les fait se déployer comme une tache se répand sur un plafond blanc. En effet, les maîtres commençaient maintenant à s'apercevoir qu'ils n'étaient, après tout, que les serviteurs des forces mêmes qu'ils avaient mises en mouvement, et que la nature est en soi ingouvernable"* (MOUNTOLIVE, p. 214).

Il s'agit évidemment de la fameuse *force des choses* qui démène les hommes tout comme l'amour les démène et Durrell lui-même cite le Roman de Tristan et Yseult à ce sujet (MOUNTOLIVE, p. 175):

*Amors par force vos démeine!
Combien durra vostre folie?
Trop avez mené cette vie.*

Un peu plus loin, Durrell, tournant le fer dans la plaie, nous décrit Mountolive et Nessim (et par extension les Britanniques, les Coptes et leurs alliés Juifs) "*sortis de l'orbite de la libre volonté de l'homme. Ils étaient maintenant liés tous les deux, liés comme des serfs au développement d'une action qui n'illustrerait les prédispositions personnelles ni de l'un ni de l'autre. Ils ne s'étaient lancés dans ce libre jeu de la volonté que pour se trouver emmurés par le processus historique*".

* * *

Si dans le jeu de l'amour ou dans la poursuite de ses intérêts, l'homme n'a pour Durrell qu'une liberté bien illusoire, par contre l'artiste travaillant à son oeuvre est doué de pouvoirs très étendus. En effet, Durrell se fait de son art une conception souveraine et, comme il le fait dire à son personnage-romancier Purswarden: "Les gens vont bien s'apercevoir un jour qu'il n'y a que l'artiste qui peut faire *arriver* des choses; c'est pourquoi la société devrait être fondée sur lui" (MOUNTOLIVE, p. 215). Nous pouvons encore lire dans BALTHAZAR (p. 116) au sujet du même Purswarden qu'il "*s'était plongé jusqu'au cou dans le roman qu'il était en train d'écrire et comme toujours il trouvait que sa vie de tous les jours se déformait d'une façon curieuse et se mettait à suivre la courbe de son livre. Il expliquait ceci en disant que toute concentration de la volonté déplace la vie (comme Archimède déplaçait l'eau dans son bain) et lui imprime un mouvement nouveau. La réalité, croyait-il, essaye toujours de copier l'imagination de l'homme, dont elle est dérivée*"¹.

¹ Il est intéressant de rapprocher ces lignes de celles où Boris Pasternak dit que "l'art s'intéresse à la vie au moment où celle-ci est traversée par un rayon de la force... La force se nomme sentiment... Fixé sur la réalité déplacée par le sentiment, l'art représente un enregistrement de ce déplacement." (*Sauf-conduit*, pp. 111-112.)

Que la réalité dérive de l'imagination de l'homme est une idée qui selon ses développements peut mener à la métaphysique hindoue ou aux philosophies idéalistes, mais, sans doute, s'agit-il plutôt chez Durrell d'une notion souveraine de l'art en tant que puissance "*qui peut faire arriver des choses*", selon l'expression qu'il met dans la bouche de son Pursewarden. Idée généreuse et, à mon avis, pleine de possibles résonances canadiennes. L'heure n'est-elle pas venue, en effet, où l'artiste canadien doit prendre la relève de l'homme politique qui, depuis plus de cent ans, par lois, par décrets et par toute une politique délibérée, a voulu que le Canada soit, au grand défi de l'économie et de la géographie? Notre politique ne commence-t-elle pas à s'essouffler à la tâche et à souhaiter, sans le savoir peut-être, qu'une autre puissance vienne à son aide pour continuer et approfondir l'oeuvre exigée par la présence du pays sur la planète? Que l'action poétique vienne suppléer à l'action politique! Quelle vienne témoigner de la présence de l'homme sans laquelle la présence du pays sur terre ne sera jamais qu'illusion!

Qu'elle vienne enfin, aussi, témoigner de la présence de nos morts parmi nous, de cette présence sans laquelle notre vie actuelle n'est que solitude dans le temps, étant dépourvue de point d'appui dans la mort. Il n'y a pas de tremplin qui ne soit fixe — comme la mort — à une extrémité afin qu'à l'autre il ait le ressort nécessaire au sauteur. Mais même à cette autre extrémité, le saut en fin de compte est un saut dans la mort. La mort en effet nous possède plus que nous ne la possédons — sauf dans la perspective de la résurrection, laquelle relève toutefois de l'eschatologie et non de l'art. L'art, c'est mettre, le temps que nous sommes vivants, la mort au service de la vie. C'est, dirait Durrell, non pas rechercher le temps perdu, ni même le retrouver, mais le libérer en le faisant devenir histoire. Attention, pas cette histoire qui est chronologie et somme de dates et d'événements passés, mais plutôt celle qui est à créer grâce à cet art "*qui peut faire arriver des choses*". Et cet art consiste à mettre la mort au service de la vie, l'histoire révolue au service de l'histoire à faire. C'est l'actualisation de la mémoire, ou mieux, la mémoire en acte, la mémoire créatrice et non plus seulement enregistreuse. C'est l'antidote du désespoir. Dans CLEA (p. 222) Durrell nous dit que les mots "*ont été d'abord inventés contre le désespoir*" et qu'ils sont "*les miroirs de nos déceptions; ils contiennent tous les énormes oeufs non couvés des malheurs du monde*".

Ah, nos malheurs, nos malheurs à nous! C'est, je crois, une idée assez ancienne de notre ami Gilles Marcotte que, depuis la "Promenade des Trois Morts" d'Octave Crémazie qui remonte à 1850, le sentiment de la mort, le sentiment de l'exil, le sentiment

d'être étranger à la vie est une constante de la poésie canadienne-française. Eh bien, le temps ne serait-il pas venu de mettre à profit ce sentiment de la mort qui est nôtre depuis si longtemps pour travailler non pas à réaliser la formule de l'historien "notre maître, le passé", mais à transformer ce passé pour qu'il serve le présent, à transformer notre sentiment de la mort pour servir la vie que nous avons à vivre, pour qu'il y ait parmi nous des morts qui infectent les vivants et leur injectent le goût de faire des expériences et de grandir, comme dit Durrell dans *JUSTINE* (voir le passage déjà cité au deuxième paragraphe de cet article). Il nous dit encore dans *CLEA* (p. 183) que "la vie ne prend tout son sens que pour ceux qui co-optent la mort". Enrôlons, conscrivons, mobilisons la mort et tous nos morts! Qu'ils travaillent pour les vivants et que travaille également tout le passé, ce capital que nous accumulons comme si l'histoire était une banque d'épargne alors qu'elle est plutôt une entreprise où il faut investir et réinvestir sans cesse.

Écoutons donc nos morts, ces prolétaires de *notre* temps qui attendent la grande révolution de la mémoire enfin créatrice, qui attendent le "*Je me souviens*" enfin tourné vers la vie — écoutons-les comme Durrell écoute ses morts à lui dans le passage suivant de *CLEA* (pp. 229-230) que je citerai en anglais pour n'en rien perdre:

Yes, but the dead are everywhere. They cannot be so simply evaded. One feels them pressing their sad blind fingers in deprivation upon the panels of our secret lives, asking to be remembered and re-enacted once more in the life of the flesh — encamping among our heart-beats, invading our embraces. We carry in ourselves the biological trophies they bequeathed us by their failure to use up life — alignment of an eye, responsive curve of a nose; or in still more fugitive forms like someone's dead laugh, or a dimple which excites a long-buried smile. The simplest of these kisses we exchanged had a pedigree of death. In them we once more befriended forgotten loves which struggled to be reborn. The roots of every sigh are buried in the ground.

Est-ce que cela ne se lit pas particulièrement bien au pays de feu Mackenzie King qui "écoutait" sa feuë mère? On peut sourire du spiritisme de notre ancien premier ministre, comme aussi de ces fausses ruines d'un mauvais néo-classique qu'il conservait sur sa propriété de Kingsmere. Pour ma part, je suis plutôt porté à prendre au sérieux ces consultations maternelles et cette interrogation des ruines et à trouver cela profondément sym-

bolique d'un peuple qui a à faire un travail d'homme avec une âme en quelque sorte encore adolescente, aux aspirations jamais encore réalisées mais régulièrement transmises de génération en génération, faisant boule de neige, rocher de Sisyphe embarrassant dont on voudrait aujourd'hui se libérer alors que peut-être il faudrait plutôt libérer le premier souffle qui, dans la bouche de nos pères et des pères de nos pères, n'a été jusqu'ici qu'un dernier souffle... Ils l'ont gardé dans leurs gorges toute leur vie et en le rendant ils ne nous ont laissé que de fausses ruines parce qu'ils n'ont pas su la valeur et le pouvoir de l'art. Ai-je tort de croire qu'il nous appartient de savoir cette valeur et ce pouvoir — et d'exprimer ce savoir — peut-être, au début, dans la solitude et dans l'indifférence des morts, surtout de ceux qui sont encore vivants, mais assurément pour les morts, autant que pour nous-mêmes?

Yves Bonnefoy demandait "*Serai-je le dernier qui s'arme pour les morts?*" et dans l'article que je lui consacrais ici-même je répondais que non, mais sans peut-être expliquer assez clairement ce non. J'espère en avoir maintenant fourni, avec l'aide de Durrell, une explication un peu plus complète.

Pierre TROTTIER