

Article

« Le Carnet Noir de Laurence Durrel et le roman de la transition »

Jacques Pelletier

Études littéraires, vol. 27, n° 2, 1994, p. 123-133.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501086ar>

DOI: 10.7202/501086ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LE CARNET NOIR DE LAWRENCE DURRELL ET LE ROMAN DE LA TRANSITION

Jacques Pelletier

■ Écrivant *le Carnet noir* au milieu des années 1930, Durrell, tout à la fois, se met au monde comme écrivain, formule de manière saisissante — et déjà accomplie — l'essentiel de la problématique de l'œuvre à venir et s'inscrit à sa manière dans la constellation des grands écrivains — Flaubert, Proust, Gide, Joyce, Kafka, Broch et Musil — qui font alors connaître au roman une mutation décisive. Celui-ci devient sous leur poussée le grand genre littéraire, esthétiquement et socialement légitimé, du monde moderne.

Le Carnet noir peut et doit en effet être lu comme l'expression de la recherche d'une voie nouvelle pour le roman. La quête de Durrell se manifeste d'une part, négativement, comme refus de la tradition, dénégation des formes canoniques du genre romanesque, « cri de révolte contre la littérature » (*le Carnet noir*, p. 9) et d'autre part, positivement, comme affirmation de l'écriture en tant que moyen privilégié d'échapper à la culture dominante répressive, à la « mort anglaise », et de trouver l'épanouissement de soi. La littérature apparaît

ainsi comme un instrument de connaissance de l'homme et de la société, un outil particulièrement approprié pour exprimer les malaises de la civilisation moderne, qui incluent et dépassent ce que l'auteur appelle les « vrais problèmes de la psyché anglosaxonne » (*Ibid.*, p. 10).

Cette recherche de renouvellement passe par la mise en forme d'une thématique de l'apprentissage (apprentissage de la vie, apprentissage de l'art) qui se déploie au cœur même du processus d'écriture. L'écriture est ainsi éprouvée et perçue comme expérience existentielle, quête fiévreuse du sens, tant sur le plan du « vécu » que sur celui de l'art. Le roman se présente comme lieu d'une lutte, d'une découverte douloureuse de la liberté, comme une « bataille, écrit Durrell, orientée tout entière vers la découverte de soi » (*Ibid.*, p. 9), une sorte d'itinéraire spirituel au cours duquel un personnage/écrivain « grandit » et trouve sa vérité qui est de se réaliser comme artiste.

Cette quête s'exprime dans une forme que l'auteur qualifie de « chaotique » dans son « refus

d'obéir à toutes les règles de la composition » (*Ibid.*, p. 9) (entendre : de la composition romanesque classique). C'est sur ce plan qu'il se réfère très explicitement à Joyce, Lawrence comme sources d'inspiration générales et à Miller (au *Tropique du cancer*) comme influence directe.

Or, au-delà de ces appartenances explicites, il me semble que la recherche de Durrell n'est pas sans affinités profondes avec les grandes entreprises romanesques de l'époque qui font évoluer le genre progressivement, sur une période d'un demi-siècle, du « modèle balzacien » au « nouveau roman » tel qu'il surgit dans l'immédiate après-guerre.

Son œuvre, prise globalement et plus particulièrement *le Carnet noir*, me paraît participer de cette révolution romanesque dans laquelle elle s'affirme d'une manière originale et qu'elle contribue à faire avancer.

Le roman de la transition

Flaubert

Considéré par les critiques, les historiens de la littérature et les écrivains eux-mêmes comme le père de la modernité romanesque, Flaubert, auquel Durrell renvoie de manière allusive¹ dans *le Carnet*, est le premier grand écrivain français à rompre radicalement avec le programme balzacien.

On ne trouve pas chez lui, au principe de l'œuvre, un projet social et historique explicite,

des indications suggérant qu'il se soit proposé de rendre compte globalement de son temps. Il évoque, bien entendu, la province française dans *Madame Bovary* et la révolution de 1848 dans *l'Éducation sentimentale* mais ces représentations ne s'inscrivent pas dans une perspective d'ensemble, dans une volonté totalisante d'exprimer les contradictions du réel, à la manière dont Balzac l'avait fait dans cette énorme encyclopédie de l'époque que constitue *la Comédie humaine*.

D'emblée Flaubert se situe sur un terrain esthétique délibérément pensé et investi à l'exclusion de paramètres historiques. Opposant la Vérité à la Beauté, il hypostasie cette dernière, la privilégie comme assise et objectif ultime de son art en sacrifiant la réalité, qu'il qualifie parfois d'anecdote, à l'exercice exclusif du langage conçu comme un en-soi. C'est cette conception auto-référentielle de l'art qu'exprime le fameux fantasme du livre ne reposant sur rien, trouvant sa substance par la seule vertu de l'écriture.

Cette théorie sert de fondement à des œuvres romanesques ne comportant pas (ou peu) de personnages « pleins » — si l'on excepte Emma Bovary — mais de nombreux héros fuyants, inactifs, à la dérive dans un monde stable où il n'y a rien à accomplir, où tout est déjà joué. Un monde qui ne les interpelle pas et qu'ils ne transforment pas, qu'ils se contentent de subir passivement sans y inscrire leur marque, leur

1 Le héros-narrateur, par exemple, confie avec ironie que son « habileté à comparer les styles d'Huxley et de Flaubert » (p. 33) est plus appréciée par les femmes que ses « prouesses physiques » elles-mêmes ! Ailleurs il fait allusion à quelques reprises aux théories de l'art pour l'art, en les associant à l'auteur de *Madame Bovary*.

trace, glissant mollement dans le flux d'un temps qui les engloutit inexorablement. Une dérive que Lukács a si justement décrite, dans *la Théorie du roman* (p. 115-130), comme la métaphore de ce « romantisme de la désillusion » qui caractérise l'œuvre de Flaubert.

Dans cet univers, en effet, le monde ne figure plus que comme un décor, un cadre flou dans lequel s'agitent des personnages falots cherchant nostalgiquement les promesses d'une enfance mythique ; cette quête se déroule dans une réalité éclatée, décomposée, image et produit de leurs propres hésitations, de leurs craintes de vivre. Cette dissolution du référent, de l'espace social et historique, apparaît comme l'envers, la contre-partie d'une attitude sacralisante à l'égard de l'art. Celui-ci est perçu comme un Absolu, un sacerdoce que le romancier, prêtre et célébrant de la sainte messe qu'est l'écriture, pratique de manière exemplaire en saint moderne de la nouvelle religion du Beau promu et vénéré comme valeur suprême.

Proust

Proust, que Durrell qualifie non sans humour d'« astrologue sociologique » (*le Carnet noir*, p. 203), reprend et prolonge cette tradition naissante en mettant en place, dès les débuts de *la Recherche*, la question, la problématique de l'écriture comme axe central de son œuvre et trait caractéristique de son incontestable modernité.

Posée d'abord comme rapport social mondain à la littérature, cette question est ensuite relayée par une réflexion sur la nature même de cette expérience singulière que constitue l'acte d'écrire. Il s'en dégage que la littérature n'est

pas d'abord un travail de représentation du monde, quoiqu'elle soit aussi cela, *la Recherche* présentant sur ce plan de nombreuses parentés avec *la Comédie humaine*, mais qu'elle est avant tout une expérience vitale, une quête et une expression d'une vérité personnelle que le narrateur poursuit tout au long de sa vie et de son œuvre.

Au terme de *la Recherche*, *le Temps retrouvé* nous révèle cette grande découverte que le narrateur fait pour son propre compte à la fin de sa vie, à savoir que celle-ci a été d'une certaine manière l'apprentissage long et souvent sinueux d'une vocation d'écrivain. Grâce à l'écriture, il sera possible de renaître dans et par l'œuvre d'art, cet « équivalent spirituel » permettant de récupérer et d'éterniser les sensations passées et perdues, travail de reconstitution et de création qui donnera enfin accès au sens, à la vérité recherchés depuis l'enfance. Et l'œuvre sera édifiée sur la reprise, la re-création de ce qui a été vécu et perdu et qu'il n'est désormais plus possible de rejoindre autrement que par l'art qui est à la fois trahison et assumption de l'existence, œuvre de vie et de mort, ou plutôt œuvre de vie — lieu d'une renaissance — s'édifiant à même la mort : « un livre, précise Proust, est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés » (Proust, p. 265). En ce sens, l'écriture comme activité, comme entreprise, comme geste est sans conteste une quête existentielle, une recherche des origines qui engage l'être dans ses fondements les plus personnels, les plus intimes.

Si, par le primat de l'écriture, Proust prolonge Flaubert, son œuvre s'inscrit par ailleurs

dans le sillage de l'entreprise balzacienne. Le créateur de *la Comédie humaine* avait exploré le « continent histoire », s'était fait sociologue de la nouvelle société post-révolutionnaire. Proust reprend à sa manière un tel projet pour les milieux aristocratiques et mondains de la fin du siècle sur lesquels il produit une sociographie exemplaire — exprimant la vérité de leur culture, de leur mentalité à travers sa fiction — mais il ouvre surtout un nouveau continent au roman, celui de la psychologie individuelle (voie déjà empruntée par les romanciers psychologiques à la Bourget, mais qu'est-ce que le roman psychologique avant la découverte de l'inconscient ?)

Il se révèle en effet un analyste particulièrement pénétrant au moment où la psychologie va connaître un essor décisif à partir des découvertes de Freud comme la science, sur un autre plan, sera transformée par la conception einsteinienne de la relativité. Freud, Einstein, ces deux grands révolutionnaires de la science moderne convoqués de manière ostensible à l'orée du *Quatuor d'Alexandrie* et que l'on trouve « derrière » les œuvres aussi bien d'un Proust, d'un Gide, d'un Joyce que d'un Durrell.

Gide

Comme Flaubert rêvait d'écrire un « livre sur rien », Gide se propose de créer un « roman pur », un roman d'idée, se démarquant du réalisme balzacien par une ascèse visant à l'épurer des descriptions et actions inutiles : « laissons aux romanciers réalistes, écrit-il dans *les Faux-monnayeurs*, l'histoire des laisser-aller » (p. 352).

Cette intention se concrétise dans deux directions : la production d'une part d'un roman

traditionnel (une histoire d'adolescents « tricheurs » illustrant le tragique de cet âge d'incertitudes, d'hésitations) et l'insertion d'autre part, dans la trame même du récit, d'un commentaire métadiscursif sur la littérature : le fameux journal d'Édouard, personnage/ écrivain s'interrogeant sur un roman qu'il entend consacrer justement aux *Faux-monnayeurs*.

Ce journal fictif contient la théorie du roman de Gide qui entend écrire un roman « pur », sans « sujet » au sens de la « tranche de vie » naturaliste. Un roman dont le propos sera « abstrait » : « la lutte entre les faits proposés par la réalité, dit-il à Laura, et la réalité idéale » (*Ibid.*, p. 186), ou encore entre la réalité et la représentation, toujours changeante, qu'on s'en forme. Préoccupation qui renvoie à une problématique de la relativité. Édouard écrit encore : « Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis — et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir » (*Ibid.*, p. 72-73). On reconnaîtra là des propos qui nous renvoient directement à la thématique centrale des œuvres de Proust et de Durrell (aussi bien au *Carnet* qu'au *Quatuor*).

Le journal d'Édouard constitue, on le sait, une manifestation exemplaire d'une pratique d'écriture que Gide a caractérisée comme étant une « mise en abyme » (et s'il n'a pas inventé la chose, il en a tout de même créé l'appellation !). En héraldique, science du blason, des armoiries, on définit l'abyme comme « le cœur de l'écu ». On précise qu'une figure est en abyme « quand elle est avec d'autres figures au milieu de l'écu, mais sans toucher aucune de ces figures » (Dallenbach, p. 17). Marc Angenot

fait remarquer qu'en littérature un épisode narratif en abyme est « destiné à refléter sous une forme réduite, en un point stratégique et par homologie, l'ensemble des structures (ou l'essentiel des structures) de l'œuvre dans lequel il s'insère » (Angenot, p.29). Il s'agit donc d'un passage qui sert de miroir au texte principal, et dans lequel on peut voir une lecture, une interprétation provenant de l'intérieur même du roman.

La fonction de la mise en abyme, chez Gide, est cependant d'ordre essentiellement explicatif ; elle fournit une théorie du roman qui l'enchaîne, ou du moins de ce que l'auteur projette de faire. Et Édouard lui sert en quelque sorte de porte-parole, ce qu'une lecture du *Journal des Faux-Monnayeurs* confirme par ailleurs.

Grâce à cette technique notamment, le roman accuse donc un caractère de plus en plus auto-réflexif qui imprègnera l'ensemble de la production de la modernité littéraire.

Joyce

Si le nom de Gide est généralement associé à la mise en abyme, celui de Joyce l'est tout aussi fortement au monologue intérieur ; c'est d'ailleurs ce que retient Durrell qui, dans la préface du *Carnet*, lui est reconnaissant d'avoir ouvert la voie de « l'exploration intérieure » (p. 10).

Avec Joyce, en effet, le roman devient enquête, exploration systématique de la conscience, de la psyché de l'homme contemporain, tentative d'en exprimer la réalité la plus profonde, le rapport au monde à travers une technique — ou plutôt une méthode — d'écriture : le monologue intérieur. Je rappelle rapidement

qu'Édouard Dujardin, écrivain français mineur lu par Joyce, le définit ainsi : « discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes, réduites au minimum syntaxial » (Dujardin, p. 24).

Dans *Ulysse* on trouve le plus souvent une alternance, une juxtaposition de passages descriptifs pris en charge par un narrateur extra-diégétique et de monologues, parfois très brefs, parfois plus élaborés de personnages, comme le héros, Léopold Bloom, dont on nous donne à entendre la *voix intérieure*. Le discours procède alors d'un mot à l'autre, d'une image à l'autre, dans un incessant aller-retour sans véritable direction, comme dans le rêve, avec toute la confusion qui caractérise ce type de récit dicté par l'inconscient. On rencontre donc dans ce prodigieux roman et dans ceux qu'il a inspirés ce que Michel Zérafra appelle une « co-existence du récit événementiel et du romanesque subjectif » (Zérafra, p. 225).

Le roman apparaît ainsi comme une manifestation privilégiée de la conscience de l'homme atomisé de la société moderne : ce solitaire perdu dans la foule, dépossédé de toute identité, réduit à un numéro matricule. Et la littérature est d'abord affaire et pratique de langage, recourant à toutes les possibilités sur le plan linguistique, intégrant, absorbant les discours de la politique et de la publicité, les références mythologiques, les lieux communs, la vaste rumeur du monde à laquelle font écho les discours singuliers ; elle devient en cela un lieu

de rencontre des langages, un carrefour polyphonique, pour reprendre la célèbre expression de Bakhtine, un révélateur des contradictions profondes de l'époque telles quelles se reflètent dans des trajectoires individuelles.

Broch

C'est cette dimension globalisante qui fascine Broch dans *Ulysse*, qui lui apparaît « l'œuvre d'art totale » du monde moderne, « le miroir de l'esprit du temps » (Broch, p. 189), son expression littéraire la plus achevée.

Avec l'écrivain allemand, qui est un contemporain immédiat de Durrell, le roman se rapproche de l'essai. Il devient mode de connaissance de l'homme, de la société, des valeurs ; l'œuvre d'art, soutient Broch, « porte le principe de la formation de l'être, elle est, même dans ses extrêmes déviations, expression de la volonté de connaissance qui est exigence de l'esprit » (*Ibid.*, p. 212). Et elle est pleinement réussie, authentique lorsque animée d'une intention éthique visant la promotion de l'homme. Sur ce plan Broch renverse la perspective de Flaubert et de Proust : l'art n'est plus hypostasié, fétichisé mais atteint la grandeur dans la mesure où il contribue à l'élargissement du champ de l'expérience et de la conscience humaines. L'éthique a priorité sur l'esthétique, la vie sur l'art. Ce qui rejoint une intuition de Durrell dès *le Carnet noir*.

Ses romans sont par suite autant d'interrogations sur le destin de l'homme et l'avenir des valeurs dans une société en profonde mutation. Dans *les Somnambules*, à travers trois personnages représentant trois époques et trois rapports aux valeurs, il se livre à une analyse serrée

de la société allemande contemporaine en proie à la tentation nazie. Dans *les Irresponsables*, il s'intéresse à la genèse de cette tentation, aux attitudes, aux mentalités qui l'ont rendue possible et séduisante. Dans *la Mort de Virgile* il médite sur le sens de la vie, de la mort, de l'art comme tentative de donner une signification à l'expérience humaine.

Ce sont des préoccupations de cet ordre qui inspirent aujourd'hui son disciple le plus célèbre, Milan Kundera, qui définit le roman comme « la grande forme de la prose où l'auteur, à travers des *égo* expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence » (Kundera, p. 178). Cela me paraît décrire de manière éclairante et convaincante la tradition du roman de la transition à laquelle appartient Durrell.

Durrell et le Carnet noir

C'est donc d'un cadre général, d'un air du temps, ou pour parler autrement d'un paradigme nouveau en littérature que relève l'œuvre de Durrell, des origines lointaines jusqu'à et y compris *le Quintette d'Avignon* que l'auteur évoque dans *Quinte* comme « une métaphore de la condition humaine » (p. 154), l'architecture compliquée du livre étant en quelque sorte un miroir de la complexité du réel.

L'œuvre entière se construit à partir d'une remise en question radicale de la tradition littéraire, et notamment du réalisme, forme inappropriée à une représentation adéquate du monde moderne. Cette remise en question littéraire se greffe sur une contestation encore plus radicale d'une culture, d'une civilisation judéo-chrétienne reposant sur la répression des

besoins spontanés, des désirs humains, sur leur dressage et leur soumission à un principe de raison contraignant, castrateur, dissociant l'individu de son corps, le clivant au profit de ce qu'Adorno appelle la domination. C'est cette réalité aliénante que Durrell désigne et dénonce par sa fameuse métaphore de la « mort anglaise » dans *le Carnet noir*.

Son œuvre ne se présente donc pas comme un reflet, une doublure du réel, une chronique sociale ni même comme un roman d'apprentissage classique (quoiqu'il y ait incontestablement chez lui cette dimension) mais bien comme un instrument de connaissance, d'exploration et d'expression de soi, une recherche de vérité par et dans l'écriture. En cela l'écriture est éprouvée, ressentie comme expérience vitale, existentielle, travail sur soi avant que d'être production esthétique, fabrication d'un bel objet. Contrairement à ce qu'on peut constater chez Flaubert ou Proust, elle n'est pas pratiquée comme activité séparée, éloignant de la vie, elle ne cesse au contraire d'y ramener et de rappeler que la « vraie vie » n'est pas uniquement, ni même d'abord, dans les livres.

La réflexion critique sur la littérature est ainsi toujours intégrée à l'invention romanesque à travers notamment des figures d'écrivains faisant office, à des degrés divers, de porte-parole de l'auteur. C'est par eux, de l'intérieur, que provient le questionnement sur l'écriture qui assure à cette œuvre son caractère auto-réflexif. Si elle parle du monde, si elle le représente sous ses diverses facettes, elle parle aussi d'abord d'elle-même, de ses aspirations et de ses modalités de réalisation.

Le Carnet noir se présente ainsi à la fois comme une matrice et comme un condensé de

l'ensemble de ces traits structuraux de l'œuvre. Première création reconnue comme telle par l'écrivain, véritable acte de naissance de son œuvre, foyer générateur de la production à venir qui prend largement son sens par rapport à cet embryon, elle intègre et synthétise à la manière de Durrell les acquis récents du roman.

Il s'agit d'abord, rappelons-le, d'un récit d'initiation qui sert au narrateur de véritable catharsis. Initiation qui n'est pas d'abord un apprentissage du monde social, comme chez Balzac ou Stendhal, mais quête de soi, de sa vérité comme individu et comme artiste : naissance donc d'une vocation.

Cet apprentissage (chez Lawrence, chez Gregory, doubles complémentaires de Durrell ?) passe par et dans la création, par et dans l'imagination, dans un récit où la fiction se donne pour telle.

C'est ainsi que Lawrence, par exemple, confie écrire son « premier livre » dans lequel il entend « tout mettre » et « transmuier ce tout en la matière d'un poème » et il précise qu'il ne sait pas « par où commencer » (*le Carnet noir*, p. 67). Désarroi qui, à vrai dire, se maintiendra jusqu'à la fin du roman.

On a donc affaire à un livre en élaboration, en chantier, à un « work in progress » dont nous sommes les témoins privilégiés. À propos de la création des personnages, Lawrence écrit : « Tenez, je prends une gorgée d'encre et je la recrache multicolore contre le ciel. De cette fragile colonne tombent deux ou trois personnages » (*Ibid.*, p. 93). Plus loin il dira de même que Miss Smith est une « personnalité d'encre qui n'appartient qu'au monde de l'imaginaire » (p. 129), Miss Smith qui représente, à la fois un

certain humanisme traditionnel et la sexualité exubérante, généreuse à laquelle aspire Lawrence, une sorte de Rabelais en jupon quoi !

Le caractère auto-générateur du texte est encore plus accusé dans la lettre à Alan Thomas, un ami de Durrell, insérée au milieu du roman et qui a le statut d'une mise en abyme. Lawrence affirme de son récit qu'il s'agit d'« une querelle que je vide avec le destin » et il précise d'une manière encore plus explicite qu'il faut y lire des « adieux très nécessaires, non seulement à l'Angleterre mais, si vous voulez, au monde » (p. 143-145).

La signification de l'entreprise est ainsi dégagée nettement par le narrateur qui ajoute plus loin : « Ces écrits sont donc la projection de ma lutte contre le dragon qui me disputait l'entrée des baronnies héraldiques. Pour moi, en tout cas, ce fut capital ; car j'y ai subitement grandi » (p. 234). L'expression « baronnies héraldiques », dans le contexte où elle apparaît ici, désigne l'univers de la liberté personnelle, de l'art et de la littérature et le dragon qui en bloque l'accès, c'est bien entendu la culture dominante, puritaine, fondée sur la répression du corps, du désir et une certaine tradition littéraire alors régnante. Ce propos est d'ailleurs repris en substance dans la correspondance échangée avec Miller.

Au terme du récit, Lawrence n'est toutefois pas certain d'avoir atteint son but, d'avoir trouvé sa vérité et sa vocation d'écrivain : « Parfois, écrit-il, je m'interroge sur ces pages, j'essaie de leur trouver une clé à l'énigme de la personnalité, mais j'y suis trop englué pour y voir clair

[...]. Qu'est-ce que je fais ici avec cette machine bruyante et ces mains de papier blanc ? [...] Quand je pense à cela, je suis trop effrayé pour continuer à écrire » (p. 256). Et plus loin incapable « d'expliquer » la signification de son aventure intérieure, il se contente de l'évoquer en la réduisant à « quelques morceaux que je vous offre sur une assiette » (p. 260). Aveu désarmant qui ne masque heureusement pas l'essentiel : la naissance *in fine* d'un nouvel homme et d'un écrivain.

Ainsi lu, du point de vue d'un Lawrence tenu pour un double et un porte-parole de Durrell, le roman semble posséder une belle ordonnance classique qu'en réalité il ne récèle guère. Les choses, en effet, ne sont pas aussi simples. La réflexion sur l'écriture — comme sur l'ensemble des autres thèmes du récit — ne passe pas seulement par Lawrence, mais par Gregory, Mort Gregory, autre figure d'écrivain en quête de vérité. Loin d'être monologique, le roman apparaît ainsi bi-vocal et binoculaire, profondément dialogique.

Ce dialogisme est inscrit dans la structure même du texte, dans sa composition. Le journal de Gregory, ce fameux *Carnet noir*, écrit à l'encre verte, qui donne son titre au roman, son blason en quelque sorte, est inséré, enchâssé dans le récit-tuteur de Lawrence. C'est ce dernier qui introduit Gregory dans le roman, qui l'évoque, bien qu'il ne l'ait jamais vu, semble-t-il : il le connaît par son journal — « petits arabesques vertes » (p. 29) — dans lequel il se présente comme une énigme : « Qui était Gregory ? se demande Lawrence. Voilà ce que je n'ai pas encore pu découvrir » (p. 29). Il est donc

attiré par son mystère et sans doute par des affinités profondes...

Son rapport au mystérieux écrivain est cependant ambivalent. Parfois il se reconnaît dans certains propos de Gregory, sur le manque de consistance, d'épaisseur de la réalité par exemple. Mais à d'autres moments il s'en démarque, refusant notamment — et c'est tout à fait capital — sa conception de la littérature : « Gregory, écrit-il, et le comportement monstrueux de la littérature dont il se servait comme d'un manteau pour ses terreurs comme pour ses réalités » (p. 67-68). Gregory qui a rêvé d'un livre qui aurait porté le titre d'*Urine* et qui aurait été une critique féroce, impitoyable, par l'absurde, de la condition humaine. Œuvre de dérision qui aurait témoigné du scepticisme radical de cet écrivain désespéré, ne croyant finalement à rien, pas même à l'art et qui annonce d'une certaine manière Pursewarden, l'écrivain désespéré du *Quatuor d'Alexandrie*.

Opposées dans la diégèse, ces figures sont sans doute complémentaires lorsque rapportées à Durrell. Gregory représente en effet la face sombre de l'écriture, la lucidité qui paralyse et qui conduit au suicide alors que Lawrence incarne, en dépit de tout, un certain espoir dans le pouvoir de rédemption, de transformation de l'art. Tout se passe comme si Durrell avait besoin de ces deux figures emblématiques pour créer une représentation de l'écrivain total, accompli, capable de produire une œuvre significative.

Sur un autre plan, celui de la quête amoureuse, Gregory symbolise également une autre « tentation » à laquelle est confronté le narrateur durrellien : celle du conformisme

affectif (et social). D'abord séduit par Gracie, petite Anglaise des faubourgs londoniens, première figuration des filles du peuple des romans à venir (Melissa, Lolanthe), Gregory voit dans cette relation une possibilité de s'échapper de lui-même, du moi tyrannique qui le paralyse : « Elle me fit, écrit-il, sortir de moi-même » (p. 194). Elle représente en effet pour lui la possibilité d'une vie plus spontanée, plus simple, à l'écoute des vrais besoins et désirs, si bien que lorsqu'elle meurt, Gregory, qui était en train de renaître dans cette relation étrange aux yeux du monde, se sent aussi entraîné dans cette mort : « elle me portait dans ses entrailles », note-t-il, et c'est sur lui-même, sur ce possible manqué — un nouveau Gregory libéré de la culture dominante — qu'il pleure. Se jetant ensuite dans les bras de Kate, cette Anglaise ultra conformiste de la classe moyenne, la « personne la plus ordinaire » (p. 222) qui soit, il a l'impression de se réfugier dans un « monastère », un « sanctuaire » et de se couper définitivement du monde vivant. Ce choix est d'ailleurs évoqué comme un « suicide baroque » (p. 256), une façon de se résigner au monde tel qu'il est.

En tant qu'écrivain, Lawrence apparaît aussi d'abord comme un personnage désespéré. Il ne croit guère à lui-même : « J'ai parfois peur de devenir fou » (p. 140), écrit-il en avouant son désarroi, son profond malaise devant la vie et le monde : « Je suis une sorte de ruban, précise-t-il, sur lequel la vie imprime sa médiocre substance. Ce qui est écrit dessus, je ne peux pas le déchiffrer » (p. 143). Et même la littérature ne lui est pas d'un grand secours : « Page après page, note-t-il, le nocturne journal avance. Images. Nuages. Des

ombres dans l'encre. *Franchement, je ne sais pas ce que je fais* » (p. 141; c'est moi qui souligne). C'est cette fragilité, cette incertitude que l'on retrouve dans la fameuse lettre à Alan Thomas, fragilité à laquelle s'oppose le *parti* de la fin, la conviction désormais acquise qu'il est possible de se réaliser, de s'épanouir notamment par l'art, voie d'accès aux « baronnies héraldiques », à « l'absolu inaccessible » (p. 246), au « pays où Dieu est un petit homme jeune, un vieux philosophe se contemplant le nombril » (p. 250).

Cette « foi » est pour une large part le produit d'une conversion, d'une transformation personnelle qui intervient dans le rapport aux femmes. D'abord à Hilda, prostituée au grand cœur, figure fantasmée de l'amour maternel dans laquelle Lawrence se blottit, espérant y trouver une seconde naissance : « Hilda, écrit-il, est la genèse d'où je ressusciterai le troisième jour » (p. 103). Son ventre est assimilé à une mer dans laquelle, nouveau Jonas, il s'ébat comme un poisson, y trouvant la nourriture nécessaire à sa renaissance. Hilda qui est tenue pour le « Graal, la genèse de la vie, le folâtre coussin en peluche de la vie » (p. 173) et qui sera relayée par une autre figure de femme, la narrataire à qui le récit est dédié, personnage mystérieux, non représenté auquel Lawrence s'adresse par moments et dont il cherche, sous la robe, « l'aura de la vie » (p. 175), le langage d'une « nouvelle baronnie » (p. 259) pour reprendre son expression, c'est-à-dire d'une manière nouvelle de vivre et d'aimer.

À travers Hilda et la femme aimée, Lawrence est donc profondément transformé, modifié : « Toute la question, au fond, est celle de l'acceptation, de la dépersonnalisation du moi, de la société où l'on s'est perdu ». Et il

ajoute, précision capitale : « Ce n'est pas seulement une question d'art, mais une question de vie » (p. 156). Il comprend qu'au-delà de la visée du Livre, qu'il n'est pas convaincu de pouvoir réaliser — « Je suis une telle cuvée de matériaux hétéroclites et délabrés que ce serait miracle si, de ce magma, de ce fumier géologique, se dégageait un seul tout organique, voire un livre » (p. 246) — ce qui l'anime fondamentalement, c'est une « soif de vivre » et de se re-crée pour pouvoir peut-être un jour devenir lui-même un créateur. C'est là-dessus que se termine le roman, sur une renaissance, une résurrection d'entre les morts qui évoque irrésistiblement celle de Darley à la fin du *Quatuor*, se découvrant d'abord comme homme et ensuite comme véritable écrivain et artiste.

* * *

C'est ce fantasme d'auto-génèse comme sujet et comme écrivain qui révèle sans doute de la manière la plus suggestive l'appartenance de Durrell à la modernité romanesque. Au-delà des références explicites, des influences directes, des emprunts de techniques spécifiques qui n'expliquent pas l'essentiel, ce désir exacerbé signale une communauté de pensée et de vision du monde avec les écrivains qui œuvrent alors à la transformation du genre. C'est au niveau d'un discours culturel élaboré implicitement avec d'autres grands esprits du temps qu'il faut donc chercher l'ancrage de la pratique littéraire de Durrell. C'est à ce niveau qu'il faut tenter de comprendre ce qui fait sa singularité sur fond d'une toile d'horizon communément partagée : une révolution littéraire qui est elle-même partie prenante d'une mutation décisive du monde.

LE CARNET NOIR DE LAWRENCE DURRELL

Références

- ANGENOT, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, HMH, 1979.
- BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard (Tel), 1966, [1985].
- DALLENBACH, Lucien, *le Récit spéculatif*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- DURRELL, Lawrence, *le Carnet noir*, Paris, Gallimard, 1961.
- — —, *Quinte*, Paris, Gallimard, 1985.
- GIDE, André, *les Faux monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.
- — —, *Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927.
- KUNDERA, Milan, *l'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LUKÁCS, Georg, *la Théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier (Bibliothèque *Médiations*), 1963.
- PROUST, Marcel, *le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard (Éditions *Livre de poche*), 1954.
- ZÉRAFFA, Michel, *la Révolution romanesque*, Paris, Klincksieck (10/18), 1969.