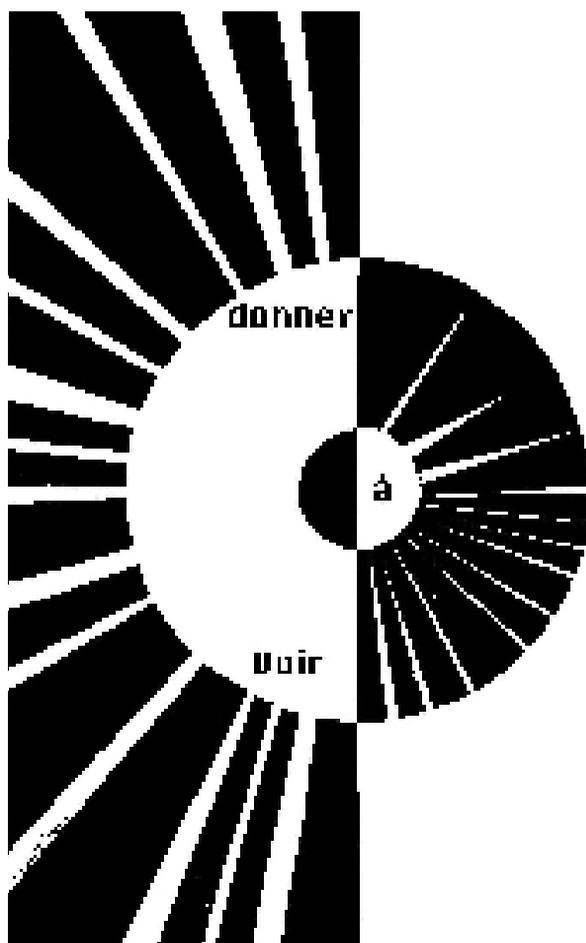


Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 10

DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Le spectacle de la sainteté :
The Ordeal of Sigbjørn
***Wilderness* de Malcolm Lowry**

Écrire, chez Malcolm Lowry, c'est toujours un peu voir ; or il n'y a de vision que du même et de l'autre, du surgissement et de la disparition des différences. Quand, âgé de vingt ans, Lowry écrit à Conrad Aiken, le romancier américain qu'il admire entre tous et dont il attend la confirmation de son talent littéraire, c'est déjà un dispositif optique qui figure la production et la circulation du texte, et ce dispositif a une double fonction, défaire les structures dont dépend la réapparition de l'identique, mais aussi recréer ces structures au sein du divers :

The mirror opposite the foot of my bed reflects the window set between two mysterious green curtains to the right of the head of my bed and this window – I cheat myself that it (this) is good for my health – I keep open all night. In the mirror I can also see the road behind me when it is light. Early yesterday morning, it must have been about dawn, when I imagined that I could actually see in the mirror, I saw a long and never ending procession of postmen labouring along this road. The letters were

Le spectacle de la sainteté

*delivered and among a great pile for other people was one for me from you.*¹

C'est bien d'une scène originaire qu'il s'agit ici. Aiken ne l'a pas repoussé, au contraire : il l'encourage à correspondre avec lui d'égal à égal, ou si l'on veut l'autorise à être écrivain. Ce verdict parvient au jeune Lowry dans l'entrebaillement d'un monde où toutes les frontières vacillent, quelque part entre jour et nuit, entre veille et sommeil, entre réalité et imaginaire (il ne s'agissait que d'un rêve, et pourtant la lettre est bien là). Pièce maîtresse de cet étrange montage, le miroir en suggère à lui seul le pouvoir de déstabilisation, puisqu'il ne reflète pas celui qui s'y contemple et, à la place, donne à voir une infinie procession d'individus presque identiques, images ironiques de l'écrivain dépossédé de l'acte d'écrire, livré pieds et poings liés aux errances de la lettre, dépouillé de son moi invisible et donc à jamais différent de lui-même. Mais le miroir ne cesse pas pour autant d'être l'instrument par excellence de la contemplation narcissique : si Lowry ne s'y voit pas, c'est qu'en réalité il ne voit rien d'autre, car son corps a les dimensions du monde, son regard démiurgique est à l'origine de tout ce qu'il perçoit, et donc rien n'existe en dehors de lui. Le décalage est à l'œuvre ; mais ce qu'il produit, c'est la vision extasiée du même, d'un « je » égocentrique et dominateur dont les fictions hallucinatoires ont pour objet l'unique qui ne concerne que lui : « among a great pile [...] was one for me from you ».

Figure de ce qui justifie l'écriture, voire, tout simplement, la rend possible, le miroir est ainsi ce qui, d'emblée, lui impose de s'affronter au mythe, en un combat auquel les textes ultérieurs seront impuissants à donner une issue décisive. Le mythe, si l'on en croit Jean-Luc Nancy, est ce qui donne à la communauté l'aspect d'une totalité unie par son rapport à l'Origine commune² ; récit du Même, de l'homogène, il rapporte le multiple à l'Un et prive ainsi la différence de

¹ Lettre à Conrad Aiken du 12 mars 1929, in *Sursum Corda ! The Collected Letters of Malcolm Lowry*, vol. 1 (1926-46), Sherrill E. Grace (ed.), Londres, Jonathan Cape, 1995, p. 61.

² Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 110.

son pouvoir de divergence et d'ouverture. En ce sens, la lettre à Aiken du 12 mars 1929 jette bien les bases d'un mythe de la littérature, puisqu'elle lui assigne pour tâche d'aider le sujet écrivain à réinventer ce qu'il est depuis toujours, l'enferme dans une dialectique d'auto-légitimation et ne l'autorise à cheminer vers l'imprévisible et le non-totalisable qu'à condition de servir à l'imitation de ce qui est donné d'avance. Mais ce mythe est trompeur, comme ce texte de jeunesse le dit déjà très clairement : il n'est pas premier, mais dérivé, et indique moins la vraie nature de l'écriture qu'il ne cherche à en restreindre l'autonomie, en un geste autoritaire de reprise et d'enfermement. Selon la logique identitaire du mythe, Conrad Aiken serait en quelque sorte le double de l'écrivain, le reflet dans le miroir où Lowry feint de ne pas reconnaître ses propres traits pour mieux s'approprier ce qu'il lui écrit de flatteur. Mais le double, comme l'indique Deleuze, est moins ce qui permet la reproduction du Même que la répétition du différent³ ; le visage du double, fût-il très ressemblant, est un autre visage, et faire du miroir le prétexte d'un cheminement de soi à soi revient à ignorer ce qu'est le miroir lui-même, à occulter ses affinités avec le divers, la divergence et la disjonction. Aussi l'écriture ne cessera-t-elle de vouloir défaire cette fiction qui la fait exister, pour s'abandonner au « devenir-autre » infiniment précaire où Deleuze voit le mouvement même de la littérature, « ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant »⁴.

Texte inachevé que Lowry rédigea en 1950 et dont il comptait faire le « récit-cadre » au sein duquel devaient venir s'insérer les autres éléments du vaste cycle romanesque auquel il songeait alors⁵, *The Ordeal of Sigbjørn Wilderness* est peut-être, de toute son œuvre, le lieu où cette problématique omniprésente affleure le plus clairement et où ses implications sont le mieux mises en lumière : d'abord parce c'est là, et là seulement, que réapparaît tel quel le dispositif fondateur mis en

³ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 105.

⁴ Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (CC), Paris, Editions de Minuit, 1993, p. 15.

⁵ Voir par exemple la lettre du 10 mai 1954 à David Markson, in *Sursum Corda ! The Collected Letters of Malcolm Lowry*, vol. 2 (1946-57), Sherrill E. Grace (ed.), Londres, Jonathan Cape, 1996, p. 720.

Le spectacle de la sainteté

place dans la lettre à Aiken, et que son potentiel mythopoïétique trouve à s'exprimer pleinement ; mais aussi parce que le rappel des événements historiques survenus dans l'intervalle, c'est-à-dire, au premier chef, l'extermination nazie, y interdit de céder à l'appel du mythe, suspect de collusion avec le pouvoir totalitaire. Ce qui se joue dans ce récit, c'est le destin de l'altérité et de la différence, pierre de touche d'une poétique en devenir, mais aussi d'une politique du voir qui n'en est que l'expression la plus achevée.

Avant d'apparaître dans le récit sous son aspect habituel de surface réfléchissante, le miroir, dans ce roman, est celui de l'intertexte : le geste d'écriture, comme souvent chez Lowry, est inséparable du rapport spéculaire au texte d'autrui, qu'il s'agit de s'approprier afin de le ramener à de l'identique⁶, et la thématique de la captation par le regard, bien qu'envahissante, n'est jamais que la métaphore d'une logique purement textuelle sans laquelle les vicissitudes de l'œil demeurent incompréhensibles. Ironie du sort, ou plutôt signe de la persistance d'un même schéma fondateur, c'est Conrad Aiken qui, comme dans la lettre de 1929, fait les frais de toute l'entreprise. La situation décrite par Lowry est la suivante : au cours d'une mauvaise nuit passée à l'hôpital, le protagoniste, qui ne s'appelle pas Sigbjørn Wilderness mais Martin Striven, est assailli par des visions étranges, peut-être d'origine surnaturelle, qu'il a le plus grand mal à distinguer de la réalité ordinaire. S'il y a là une allusion à des événements vécus par l'écrivain en 1949 lors de son séjour à l'hôpital

⁶ Bien connue de la critique, la question de l'imitation et du plagiat chez Lowry est inséparable de la problématique de l'autoscopie, voire de l'autofiction : Lowry ne se fait pas le disciple des écrivains qu'il admire, mais s'identifie à eux, de sorte que leurs œuvres sont bel et bien le miroir où il croit voir le reflet de sa propre écriture, voire de son moi. Selon Sherrill Grace, cette obsession du Même serait ce qui explique l'incapacité de Lowry à achever quoi que ce soit après *Under the Volcano* (1947) : « Lowry's plagiarism, I believe, his hysterical identification with the words and works of other male writers, had caught up with him in the form of auto- or self-plagiarism. [...] He had turned narcissistically in on himself and was attempting to write his life when he could no longer, or at least only with extraordinary effort and difficulty, live it. » « The Play's the Thing : Reading 'Lowry' in the Dark Wood of Freud, Cocteau, and Barthes », in *A Darkness That Murmured. Essays on Malcolm Lowry and the Twentieth Century*, Frederick Asals et Paul Tiessen (eds.), Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. 247.

Saint-Paul de Vancouver⁷, le prétexte autobiographique compte moins que la référence à « Mr. Arcularis », une nouvelle d'Aiken où un Bostonien d'âge mûr part en croisière pour se remettre d'une opération difficile, mais se découvre sujet à des crises de somnambulisme au cours desquelles il fait des cauchemars de plus en plus troublants⁸. Dans les dernières lignes du texte d'Aiken se produit un brusque renversement : Mr. Arcularis n'a jamais quitté Boston ; sous anesthésie, il a fait un dernier rêve avant de mourir sur la table d'opération, et ce qu'il a pris pour le fruit de son imagination malade n'était autre que le pressentiment lucide de l'au-delà. La similitude est assez frappante pour avoir été soulignée par la critique⁹, pourtant peu abondante puisque le texte de *The Ordeal of Sigbjørn Wilderness* demeure inédit à ce jour ; et elle est assez poussée pour qu'on puisse voir là un exemple de ce qui, aux yeux d'Aiken lui-même, relevait chez son élève et protégé d'une fâcheuse tendance au plagiat (Bowker, 113). Sans aller jusqu'à de telles conclusions, il n'en est pas moins manifeste que l'imitation d'Aiken vise en l'occurrence à éliminer la différence sous toutes ses formes, thématique ou textuelle, et à préparer l'épiphanie de l'identique. « Mr. Arcularis » est un récit fantastique ; or c'est justement l'inquiétante étrangeté du texte d'Aiken que Lowry cherche par tous les moyens à supprimer, comme réfractaire à l'appel de l'imprévisible et du mystère. L'une des différences les plus frappantes entre le récit de Lowry et son modèle tient au ton adopté : *The Ordeal of Sigbjørn Wilderness* est un texte d'un comique souvent irrésistible, et si le dénouement manque, il ne fait guère de doute qu'on doive l'imaginer heureux ; dans cet hôpital canadien, la maladie ne saurait avoir d'autre issue que la guérison, et les symptômes même les plus douloureux se réduisent à d'amusantes péripéties dont on devine aussitôt l'innocuité foncière. Ce parti-pris occulte d'emblée ce qui fait tout l'intérêt du texte d'Aiken, méditation sur la duplicité des apparences, sur l'irruption du

⁷ Gordon Bowker, *Pursued by Furies. A Life of Malcolm Lowry*, Londres, HarperCollins, 1993, pp. 456-61.

⁸ *The Collected Short Stories of Conrad Aiken*, New York, Schocken Books, 1982, pp. 33-53.

⁹ Voir les remarques de Sherrill Grace, in *Sursum Corda ! The Collected Letters of Malcolm Lowry*, vol. 2, *op. cit.*, p. 195.

Le spectacle de la sainteté

radicalement autre et sur l'impuissance du personnel et du banal à faire durablement obstacle à l'appréhension de l'indicible. L'entreprise parvient d'autant plus facilement à ses fins que le mouvement de réappropriation de l'imprévu et de l'altérité au profit d'une identité présentée comme intangible s'ébauche déjà, par endroits, dans la nouvelle d'Aiken ; Mr. Arcularis ne se contente pas de cheminer vers l'informe (« Oh, God, [...] light, delight, supreme white and brightness, whirling lightness above all », 53), mais tente de s'approprier l'Absolu pour ne plus avoir à le chercher qu'en lui-même, c'est-à-dire qu'il cherche à en nier l'altérité : « In no time at all we'll be back [...] with the frozen rime-feather, the time-feather, the snowflake of the Absolute, the Obsolete » (53). Aussi peut-on dire que Lowry ne trahit son modèle que pour mieux être fidèle au geste par lequel Aiken lui-même trahit l'ailleurs qu'il vise pourtant : dans *The Ordeal of Sigbjørn Wilderness* comme dans « Mr. Arcularis », c'est la même chose qui se manifeste, à savoir l'autorité du Même, en un redoublement significatif qui confère au mouvement d'appropriation de l'autre la valeur de l'universel.

Quand le dispositif optique ébauché dès 1929 réapparaît dans le texte de Lowry, c'est pour figurer cette captation de la différence au profit de l'*ego* et de ses structures, voire pour faire la démonstration de sa nécessité ; aussi le récit se penche-t-il d'emblée sur un cas exemplaire, celui du divin. Dieu est l'un des noms que l'on donne d'ordinaire à ce qui, dans l'ordre humain, peut surgir de plus radicalement autre ; c'est donc lui qui sera visé cette fois par le truchement du miroir, et non plus quelque banale « figure du père », substitut inférieur du Tout-Puissant. Mais le Dieu de Lowry, on s'en rend compte bien vite, a tout d'un « Absolu obsolète » : il se dépouille peu à peu de sa transcendance pour n'apparaître, reflété à la surface d'une vitre, que comme le double glorieux d'un sujet autonome, source de tout sens et de toute légitimité.

La religion est partout dans *The Ordeal of Sigbjørn Wilderness*, d'autant que le texte en donne une définition très étendue ; convaincu d'avoir été témoin, lors de son hospitalisation, de ce qu'il appelle

Mathieu Duplay

« psychic phenomena of [...] an incontrovertible nature »¹⁰, l'auteur-narrateur affirme dans un passage autobiographique : « from the Catholic point of view [...] such a thing pertains to the devil and is to be hushed up as soon as possible. Actually it did not pertain to the devil at all, and it seems to me [...] that I showed myself the Christian in refusing to deny it » (10). Les documents divers joints au roman ne cessent d'évoquer l'au-delà, puisqu'on y trouve un article de journal sur un jeune garçon victime de phénomènes paranormaux (4-5) et des notes sur l'occultiste Annie Besant (144-55). Dans le récit lui-même viennent s'intercaler deux épisodes surnaturels, mal reliés au contexte mais, semble-t-il, destinés à mieux s'y intégrer lors d'une rédaction ultérieure : l'apparition d'un fantôme (11-15) et un conte fantastique, « Whitey's Ghost Story », à l'origine écrit ou recueilli par Margerie, l'épouse du romancier (74-77). Cela dit, la présence du divin est moins liée à une thématique particulière qu'au dispositif optique qui donne naissance aux visions étranges de Martin Striven et où le lecteur reconnaît sans peine, soumis à quelques transformations minimales, le schéma mis en place dans la lettre à Aiken. La description détaillée des lieux accorde une importance très grande à la paroi vitrée qu'aperçoit le protagoniste depuis son lit d'hôpital :

Martin's ward [...] was [...] in what was presumably the south wing of the hospital, and on the first floor. So far as he could gather it was a very narrow wing, and his ward opened on a long corridor, that is at the very end of it. [...] [O]n the other side of the corridor, a long glass window resembling that of a bank, divided him from some activity that had nothing to do with the hospital at all. [...] In this window there were several doors, from the point of view of a man lying on his back, the function of which, it was difficult to gauge. (38)

Limite extrême de l'espace intime, mais aussi du visible, la vitre est également le lieu où affleure l'invisible et le seuil d'un incontrôlable au-delà ; pareille au miroir qu'évoquait la lettre à Aiken, elle peut aussi bien renseigner le protagoniste sur son domaine privé que refléter

¹⁰ Malcolm Lowry, *The Ordeal of Sigbjørn Wilderness* (O), ts. inédit, 22 : 19, Special Collections Division, University of British Columbia, Vancouver, p. 9.

Le spectacle de la sainteté

l'image floue d'une autre réalité, projetée par une source de lumière soustraite à l'observation directe :

the bed had been moved to some extent away from the window and over the corridor. [...] He was [...] that much nearer to the mysterious activities beyond the glass. Part of this he was informed seemed a club, etc. : or part of a club, that was shut up for the night. On the other hand, half a floor above was the real club. Evidently it was reached from this massage room by steps, this too was of glass, and though he could not see through it he could see glassy shadows moving beyond it [...]. (38-39)

Ainsi, contempler cette vitre, c'est y discerner l'indicible, lever les yeux vers la divinité, et, peut-être, s'apercevoir qu'elle aussi nous regarde : « [A]s his bed was now placed, though he could not see up or through into this room half a floor above his, from that eminence it would presumably be quite possible to see him » (39).

Cette réversibilité du dispositif a tout d'abord des effets déstabilisants : la vitre, dans un premier temps, est moins une frontière qu'une ligne de front, lieu d'un affrontement dont l'enjeu est la maîtrise du visible. A supposer que Dieu soit là, c'est son regard, et non celui du protagoniste, qui est structurant, et Martin est condamné, pour sa part, à ne voir que l'envers des choses, un envers fluctuant et incertain puisque gouverné par une logique dont il ignore tout. La révolte d'un monde réfractaire à la saisie et au regard humains est d'abord évoquée sur le mode comique, conformément au parti-pris rassurant sur lequel se fonde toute la démarche d'écriture : « before he was settled for the night Miss Ford [the nurse] moved his bed. Perhaps [...] she had one job as a maid in a hotel and was one of those people who take unselfish delight in changing around the furniture of a room so that it may not just offer one boring aspect to its occupant » (38). Néanmoins, le trouble finit par gagner jusqu'au narrateur, qui avoue son impuissance à donner des lieux une description claire :

I have been at some pains to give an accurate [...] description of this curious geography. But lying down as he was, and his bed moved as it was, and the light now put in a different position on the floor, Martin had no such clear picture of it. So that to anybody reading this, if they have the

Mathieu Duplay

confused impression that is usually conveyed to a reader by an accurate description which tells you which is west, which is east, [...] this general impression, even if you have been invited by its style to work it out for yourself, is of superimposition and flux, [...] you will get the kind of impression which was Martin's. (40)

Mais il ne faut pas s'y tromper : si l'inquiétude perce à ce point, c'est pour mieux être dissipée par la suite, à mesure que le récit se réapproprie le divin, prive le surnaturel de son pouvoir de déstabilisation et rétablit l'hégémonie du Même. Le tournant est pris quelques pages plus loin, quand Martin croit entendre, de l'autre côté de la cloison vitrée, des éclats de voix et le bruit de verres entrechoqués. Il commence par se dire qu'il s'agit d'une hallucination : « The sound of glasses being rinsed out mingled with the sound of ice being dropped into glasses. 'Drink drink drink drink – you always drink. You're always drunk.' Here if anything was a curious externalization and he listened to it with interest » (45). Après réflexion, il reconnaît la voix gouailleuse et sensuelle d'une certaine Roxy McEwin, ou Ann Roxy-Evans, ou Anne Roxy Sully, une femme plus âgée qui, tombée amoureuse de lui alors qu'il était étudiant en Angleterre, avait en vain tenté de le séduire (la voix narrative, le plus souvent, l'appelle simplement Anne). Elle finit par apercevoir Martin ; persuadée qu'il ne l'entend pas, elle échange des propos désobligeants sur son compte avec son compagnon de beuverie, puis vient lui rendre visite, et, pour finir, descend dans la rue où la police menace de l'arrêter pour tapage nocturne.

Ainsi, ce qui se manifeste derrière la paroi vitrée, et qui d'abord a pu passer pour radicalement autre, est assimilé à une « extériorisation », c'est-à-dire à la projection de pensées ou de désirs issus du domaine intime du protagoniste : Martin non seulement reconnaît ce qu'il perçoit, mais s'y reconnaît sans équivoque, et réduit du même coup l'altérité de l'image à une simple modalité du même. C'est là ce qui permet, non seulement de regarder l'apparition en face, mais de lui donner un visage et un nom : ce que révèle l'intervention du divin n'est pas une réalité transcendante, mais le passé enfoui de Martin, et ce passé détermine et structure l'identité du personnage, non seulement parce qu'il est contemporain de ses années de formation,

Le spectacle de la sainteté

mais parce qu'Anne, qui, en ce temps-là, écrivait des romans, est l'auteur d'un texte où il reconnaît le modèle de ce qu'il est devenu entre-temps. « [T]oo well he knew that by her creation of that character in that God-awful book of hers [...] she had created him in real fact, as he was now, physically, sixteen years after he'd last seen her » (58). Certes, le personnage jadis imaginé par Anne n'avait alors qu'un rapport très lointain avec la réalité : « the good poor lady must have imagined she had slept with an imaginary Martin so often during the course of writing *I Bring Not Peace* [...] that it had probably begun to seem like reality » (86-87). Mais ses fantasmes, même les plus débridés, n'étaient que le fruit de leur rencontre et d'une première impression qui, dit-on, ne trompe pas : « too well he remembered [...] her words, everything depends on the first impression you have of a man, very often you never lose it » (58). En définitive, l'aventure d'Anne et de Martin est exactement l'inverse de celle de Pygmalion et Galatée : tandis que le sculpteur grec parvient, à force d'art, à recréer la vie, Anne, « Pygmalion in reverse » (67), fait du vivant une œuvre d'art et transfigure un être à qui elle permet de devenir pleinement lui-même. Aussi Martin peut-il se dire qu'Anne n'est pour rien dans son évolution ; elle n'est que la médiation dont il s'est servi pour advenir à lui-même : « he had made something good out of himself » (107).

Cette archéologie du moi, on l'aura remarqué, est une archéologie de l'écriture : si Martin doit à Anne d'être devenu ce qu'il a toujours été, c'est donc à son roman qu'il doit d'être aujourd'hui écrivain. De façon générale, la circulation de la parole et de l'écrit, dans *The Ordeal of Sigbjørn Wilderness*, se fait selon exactement les mêmes modalités que celle de l'image et du regard, voire se confond avec elle. De l'autre côté de la chambre, face à la cloison vitrée, se trouve une fenêtre dont l'ouverture est obstruée par un objet étrange, « a round cylindrical object like a cymbal that looked as though it were made from aluminum » (35) ; il fait sans doute partie d'un système de sonorisation destiné à donner l'alerte en cas d'attaque aérienne (37). L'objet, tout à coup, se met à parler ; mais Martin ne se laisse pas troubler, car le haut-parleur ne fait, pour l'essentiel, que lui redire, bizarrement accentuées, ses paroles et ses pensées : « nOt Only sOUNds would you be able to hear, Martin Striven, but sEE gOblins of sOUNd, yes, you will

be able to sEE them if you listen, gOblins of sound EVEntually – » (51). Ce que dit, ou se dit, le protagoniste lui revient rythmé comme un poème et parvient au lecteur retranscrit sous la forme d'un étrange calligramme où la pulsation de l'accent tonique est donnée à voir par l'intrusion des majuscules, de sorte que l'écriture, une fois de plus, est affaire avant tout de vision. Comme la cloison vitrée, l'appareil acoustique, ou la page, fabriquent de l'autre avec du même et mettent l'intime en communication avec une réalité mystérieuse : « it was evident that the entity, whatever it was, that had coalesced with whatever it was in Martin's brain, was playing a sort of game », commente aussitôt Martin (p. 51). Si cette transformation n'est pas inquiétante, c'est que le même prédomine malgré tout ; comme au cinéma, l'écran ne montre rien qui n'y soit projeté depuis l'intérieur de la salle : « 'gOd forbId we should have cOLOUr. Yes, Martin Striven. nonetheless gOblins of sound – and not technicolor.' 'I hope, anyway,' Martin added. 'not technicOLOR anyway, we hope,' came from the acoustic object » (51-52). La même voix se fait entendre alors que Martin écoute la retransmission d'un de ses poèmes à la radio (51) : c'est celle de l'œuvre, devenue autonome au point de pouvoir se passer de la présence de son auteur, tout comme le fantôme d'Anne est capable de s'échapper de la chambre d'hôpital et d'aller parcourir la ville ; mais c'est tout aussi bien la voix de Martin lui-même, comme il l'affirme avec insistance (44).

C'est ici que s'affirme clairement la fonction mythique de tout le dispositif. Martin est le seul à avoir véritablement accès à l'Origine, c'est-à-dire au divin, dont le fantôme d'Anne est une manifestation et qui n'est jamais que le révélateur de son être le plus intime ; aussi doit-il se battre pour faire reconnaître aux autres, nécessairement incrédules, la valeur et la portée de son savoir : à la fois poète, prophète et voyant, il est à ce titre condamné à la persécution et au martyre. Quand l'infirmière entend la voix du présentateur lire le poème de Martin à la radio, elle lui lance, agacée : « can't you get it through your head that it's someone else, not you [?] » ; et le protagoniste de lui répondre : « But my God, it is me. What's so dreadful about me that I can't be myself in a Catholic hospital ? » (44). Quoique de culture protestante, Lowry avait, comme de nombreux textes en témoignent par

Le spectacle de la sainteté

ailleurs, de réelles affinités avec le catholicisme. La façon dont Martin se pose en champion de la cause protestante et la tonalité très anti-catholique du manuscrit n'en sont que plus significatives : la dénonciation de l'Eglise de Rome, accusée de confisquer la Révélation à son seul profit, relève en effet de la logique d'une démarche qui reconnaît à l'individu un accès direct au divin. Le mot d'épreuve, « ordeal », ne figure pas par hasard dans le titre : Martin est un saint, un martyr de la vraie foi égaré parmi les infidèles, et ses souffrances ont à ce titre valeur de témoignage et d'exemple. Si Lowry songe ici à l'hôpital Saint-Paul de Vancouver, et donc à une grande figure de l'Eglise militante, il le rebaptise hôpital Saint-Nicolas de Bari : il fait ainsi référence, non seulement à la ville d'Italie méridionale où les Croisés venaient jadis se recueillir avant d'aller combattre en Palestine, mais aussi à un saint thaumaturge longtemps vénéré pour ses guérisons miraculeuses, comme pour suggérer que Martin, quoique malade, est porteur d'un message capable de régénérer l'humanité (29). A moins, bien sûr, que l'on doive aller jusqu'à dire qu'il n'y a plus ni catholicisme, ni protestantisme dans ce texte, et qu'il n'y a là d'autre Dieu que Martin lui-même : autonome au point de faire figure de *causa sui*, et doté, malgré les apparences, de tous les attributs de la toute-puissance, le personnage est identique au Verbe, dont la plénitude est telle qu'il s'adresse à tous les sens à la fois et qu'il est simultanément donné à voir et à entendre.

L'Origine est retrouvée, le Tout se constitue, le Même triomphe et, avec lui, le mythe de l'écriture ; mais l'on ne peut s'arrêter là, car le succès de toute l'entreprise est aussi ce qui en révèle les limites, voire la nocivité foncière, en raison notamment du passage de l'individuel au collectif qu'autorise la référence au martyr et à la sainteté. En effet, la persécution religieuse a une signification spirituelle, mais aussi politique, et que la religion mise en cause soit, en fin de compte, celle de la littérature ne change rien à l'affaire. L'expérience de la discrimination dont Martin, protestant anglais, s'estime victime aux mains d'un personnel soignant composé d'Irlandais catholiques (33) l'amène à s'interroger sur d'autres formes d'oppression, notamment le racisme dont souffrent ses amis noirs ou les préjugés dont sont victimes les Européens partis s'installer au Canada (17). « After all,

there were national problems », se dit-il en préambule à ces réflexions (17) : c'est donc bien l'idée de nation qui est en cause, entendue au sens, non d'Etat-nation, mais de communauté unie par des liens culturels ou historiques. Or c'est la littérature qui, aux yeux de Martin, révèle ou reflète le mieux l'identité, qu'elle soit individuelle ou nationale, et c'est à deux écrivains qu'il songe d'emblée lorsqu'il cherche à définir ce que signifie être anglais : « Then he thought of his Englishness. [...] [H]e did not differ so vastly from the priceless silly ass type of individual celebrated by Wodehouse on the one hand and the butt of Aldous Huxley on the other » (18). Des deux, c'est encore Wodehouse qui, à son avis, exprime le mieux la quintessence de l'Angleterre, autrement dit le type – « silly ass type » – ou le mythe anglais ; ses romans sont le miroir dans lequel l'Angleterre aperçoit son vrai visage, tout comme Martin lui-même a besoin des reflets sur la paroi vitrée pour se doter d'un moi autonome et autoritaire : « he had vastly entertained a huge part of the English population [...] by holding up a mirror to themselves » (on notera que l'emploi inattendu de la forme réflexive fait de l'écrivain, conformément à la logique du mythe, l'émanation ou l'incarnation du peuple anglais : il ne peut y avoir de différence entre eux puisque tout, selon ce raisonnement, est du ressort du Même) (18). Si cette comparaison est troublante, c'est, souligne Martin, que Wodehouse s'est rendu coupable d'intelligence avec le régime hitlérien en participant depuis Berlin à des émissions de propagande pendant la Seconde Guerre Mondiale (18)¹¹. Assimiler la littérature au mythe, et le

¹¹ Il est exact que P. G. Wodehouse, alors prisonnier en Allemagne, accepta de participer à plusieurs émissions de propagande en juillet 1941 afin, semble-t-il, de rassurer ses admirateurs américains qui le croyaient mort. Il s'est pourtant toujours défendu d'avoir voulu cautionner le régime nazi. De fait, le texte de ces émissions où l'écrivain décrit sur un ton sarcastique son expérience de la captivité ne sous-entend aucune complicité consciente avec le pouvoir hitlérien. Cela dit, l'ironie à laquelle il a recours est à double tranchant : si elle implique une prise de distance vis-à-vis de ses geôliers, elle les fait par ailleurs passer pour de simples excentriques assez inoffensifs, d'autant que la prison silésienne où Wodehouse eut la chance d'être incarcéré ne ressemblait en rien à un camp de concentration : « [s]o remote was Tost from the obscenities of concentration camp life that internees over the age of fifty were excused heavy labour, there were Sunday religious services, a social centre where inmates were able to amuse themselves and each other, and even, for those prisoners in specialized occupations, a degree

Le spectacle de la sainteté

mythe à la révélation d'une identité à la fois individuelle et collective, sur le mode d'une « eschatologie de l'identique », c'est être complice du nazisme, dont le discours, tel que l'analyse Philippe Lacoue-Labarthe dans *La Fiction du politique*, repose sur une équation exactement semblable : « le mythe (de la race) est le mythe du mythe, ou le mythe de la puissance formatrice de mythes. [...] [N]e signifiant rien d'autre que lui-même, le mythe relève d'une pure auto-formation et s'avère ou se vérifie comme l'auto-fondation du peuple [...] selon son type. [...] Le nazisme est le mythe nazi, c'est-à-dire le type aryen, comme sujet absolu, pure volonté (de soi) se voulant elle-même »¹². Martin est donc pris au piège d'une terrible contradiction : s'il se sent proche des victimes de la tyrannie, c'est qu'il pense être lui-même victime de persécutions ; mais s'il est, ou se dit, persécuté, c'est au nom d'un mythe de la littérature dont les affinités avec le discours totalitaire sont réelles et profondes, ce qui rend le personnage complice des crimes qu'il dénonce.

Il est donc de la plus haute importance de résister à la logique de l'identification et de l'immanence telle qu'elle se met en place grâce au dispositif optique dont Martin est prisonnier. Le texte s'emploie donc à réévaluer ce qui est donné à voir et refuser à l'écran ou au miroir le rôle métaphysique de vecteur d'une quelconque essence de la subjectivité. Pour l'essentiel, la stratégie adoptée consiste à substituer au paradigme religieux ou mystique de la révélation celui, strictement matérialiste, de la production : ce qui se reflète dans la vitre ou se projette à travers elle n'est pas l'expression d'une vérité préexistante, mais une image fabriquée. La disposition des lieux a beau faire songer au mythe platonicien de la Caverne (69, 86), c'est en réalité à une séance de cinéma que Martin est convié (51-52), et s'il se croit en contact avec le divin, c'est que le film inséré dans l'appareil du projectionniste donne

of privacy » (Benny Green, *P.G. Wodehouse. A Literary Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1981, p. 182). L'écoeurement de Martin est donc parfaitement compréhensible, et sa critique absolument justifiée : « [Wodehouse's] delivery of the five broadcasts represented stupidity of a magnitude so overwhelming as to remain the despair of his admirers for ever after » (Green, 184).

¹² Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois, 1998, pp. 136-37.

de façon convaincante le spectacle, c'est-à-dire l'illusion, de la sainteté. L'Église catholique, qui se dit investie d'une mission surnaturelle, repose sur une hiérarchie analogue à celle des *public schools*, comme le suggèrent les notes jointes au manuscrit (158) ; mais les *public schools* ne sont guère que des machines à produire le « type » anglais illustré par Wodehouse : « [h]is public schools were machines too, every bit as Hitler's legions were, machines that ground out his type, whose perfections were only to be found in warfare » (19). Si Martin rejette le catholicisme, le mysticisme dans lequel il se complait n'est guère plus authentique : il a ses hallucinations alors qu'il est sous sédatifs (42) ; or, comme le rappelle un article de journal recopié dans son intégralité en tête du manuscrit, la science moderne a démystifié une fois pour toutes les psychotropes : « [i]n striking contrast to the empiricism, mysticism and ancient drug lore which cloak the early history of the natural hypnotics, the barbiturates present a picture of modern scientific research and rational drug therapy » (27). Ainsi, la révélation du Même n'a rien à voir avec ce qui n'est, en définitive, qu'une dangereuse illusion d'optique entretenue par des moyens chimiques, et le texte ne décrit pas une vision, mais un délire.

Cette réinterprétation radicale de tout le dispositif est ce qui permet au texte de sortir du piège où il s'était laissé prendre. Le mythe de l'écriture est une machine de guerre parfaitement huilée ; mais toutes les machines se dérèglent un jour, et c'est ce qui arrive à Martin. Ses retrouvailles avec Anne, ou son fantôme, auraient dû donner lieu à d'émouvantes effusions, mais l'appareillage médical avec lequel il se débat les fait sombrer dans le grotesque : comme il souffre, à la suite de son accident, d'une distension de l'estomac, on a dû lui poser une sonde abdominale qu'il cherche désespérément à cacher à son amie par peur du ridicule (57). Bien entendu, tous ses efforts échouent ; Anne et son compagnon, à qui pas un détail n'échappe, en profitent pour commenter les moindres détails de son aspect physique sur un ton mi-sarcastique, mi-égrillard : « What beautiful arms he has. [...] [T]hey are beautiful arms... You don't often see arms like that these days. [...] But if he has such beautiful arms why doesn't he use them to hide those horrible teeth of his » (67). Ainsi, ce qui est donné à voir, c'est surtout le corps du protagoniste : un corps obèse, un corps-machine

Le spectacle de la sainteté

hérissé de tuyaux et sujet à un aussi réjouissant délire que celui de l'énorme Sir John Falstaff (« And Falstaff at night shall lie with Mistress Ford », se dit Martin en regardant sa ravissante infirmière) (34).

On reconnaît ici, sur les ruines de la machine paranoïaque, par laquelle « le sujet [...] [s'installait] à la limite, à l'horizon, dans le désert, sujet d'un savoir déterritorialisé qui le [reliait] directement à Dieu et le [connectait] au peuple », ce que Deleuze et Guattari, dans *L'Anti-Œdipe*, appellent la « machine célibataire » :

Il y a une consommation actuelle de la nouvelle machine, un plaisir qu'on peut qualifier d'auto-érotique ou plutôt d'automatique où se nouent les noces d'une nouvelle alliance, nouvelle naissance, extase éblouissante comme si l'érotisme machinal libérait d'autres puissances illimitées.¹³

Autour de cette machine gravite tout un petit monde, toute une galerie d'illuminés et de joyeux ivrognes dont le seul désir est de la détourner à leur profit, voire de la détraquer encore plus : Martin, pour qui la sonde abdominale évoque les délices de l'Orient, « some Oriental musical instrument or hookah » (118) ; Anne, qui improvise à son sujet une chanson absurde dont elle étourdit le voisinage (120-21) ; ou bien son compagnon anonyme, qui suggère de s'en servir pour ravitailler Martin en alcool (115). Un nouveau peuple surgit ainsi, qui n'a plus rien à voir avec le type ou la typologie : c'est un peuple hétérogène, métissé, bâtard, au sein duquel se mêlent, en un joyeux désordre, les religions, les partis politiques et les nationalités. Les Irlandais catholiques qui peuplent l'hôpital sont encore ivres un 13 juillet : c'est qu'ils ont passé la journée de la veille à célébrer la fête des Orangistes protestants. Le compagnon d'Anne, qui est anglais, parle avec un léger accent américain (62). Toute l'action se déroule au Canada, c'est-à-dire dans un pays qui est, et n'est pas, l'Angleterre. « [S]he's [...] the younger daughter of our Minister of Health », dit Martin quand il veut expliquer qui est Anne. « I didn't know we had a minister of health », répond l'infirmière, et Martin est contraint de préciser : « Not of Canada, of England » (85). Tout quiproquo mis à part, les Canadiens anglais, au

¹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe (AO)*, Paris, Editions de Minuit, 1972, pp. 25 et 229.

nombre desquels se compte Martin, sont un peuple suspect, un ramassis de criminels et de repris de justice : « it was generally assumed that, for an Englishman to be in Canada at all, he must have committed some sort of crime, a prejudice in which there was often alas some justice » (17-18). Miroir d'un Canada imaginaire, d'une nation réprouvée et sans identité, le texte renoue ainsi avec ce qui, pour Deleuze, est le « but ultime de la littérature » : « dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie » (CC, 15).

Quoique Deleuze et Guattari aient soin de souligner que le modèle qu'ils proposent dans *L'Anti-Œdipe* fait l'économie de toute référence mythologique, à la différence de la psychanalyse (AO, 67-69), c'est pourtant bien ici un nouveau mythe de l'écriture qui se dessine, si par mythe on entend le récit grâce auquel le poète « [octroie] sa langue à un peuple » (Lacoue-Labarthe, 88). Sans doute faut-il en conclure que si l'on peut penser, ou écrire, *contre* le mythe, il n'est en revanche guère possible de le faire *sans* lui ; Deleuze, après tout, ne dit pas autre chose lorsqu'il souligne que la littérature est sans cesse entraînée vers ce qu'il appelle « un fascisme larvé, la maladie contre laquelle elle lutte, quitte à la diagnostiquer en elle-même et à lutter contre elle-même » (CC, 15). C'est ce combat qui, dans *The Ordeal of Sigbjørn Wilderness*, explique les vicissitudes du voir, activité ambiguë capable de se mettre au service d'un projet d'assujettissement et de maîtrise comme de participer, sous sa forme désacralisée, à l'exploration d'un univers machinique, délirant, non-totalisable, où, sur les ruines de la subjectivité tyrannique, prolifèrent des agencements sans visage d'individus pris dans un devenir erratique. La littérature, les « belles-lettres » dont Martin élabore le mythe, ne cherchent qu'à montrer le Même, c'est-à-dire qu'elles creusent l'abîme où disparaît toute vision possible, toute circulation de l'image et du regard. Mais l'écriture fait autre chose ; cheminement vers la surprise et le jamais-vu, elle travaille à inventer de nouveaux modes de vision, voire à donner des yeux à ceux qui n'en ont pas, tels l'écrivain ou le lecteur qu'aveugle le prestige de l'écrit :

Le spectacle de la sainteté

Martin more vividly than any scene he had ever read in a book, let alone anything he had ever written, which he could never see at all, now saw the scene, the car with Police on the front, the two cops in front, and the one behind, who had got out, the door open, Anne standing there [...], her scarlet lips, her earrings, Anne smoking a lipstick-stained cigarette, which she smoked in the rather brazen way she had [...]. (O, 125)

Défaire le voir, ou le mythe, pour donner à voir l'indéfini d'un monde encore à venir, voilà ce qu'il s'agit d'accomplir ; et c'est peut-être pour cette raison que réchappe du discrédit qui frappe les figures du sacré une citation de la première Epître aux Corinthiens, puisqu'il y est question du pouvoir du rien (27) : « the foolishness of God is wiser than men ; and the weakness of God is stronger than men. [...] And base things of the world, and things which are despised, hath God chosen, yea, and things which are not, to bring to nought things that are » (1 Corinthiens 1, 25-28)¹⁴.

Mathieu Duplay
Université Lille III

¹⁴ Le texte de Lowry ne se réfère qu'au seul verset 28, ici replacé dans son contexte.

Mathieu Duplay

BIBLIOGRAPHIE

- Aiken, Conrad. « Mr. Arcularis », in *The Collected Short Stories of Conrad Aiken*, New York, Schocken Books, 1982.
- Bowker, Gordon. *Pursued by Furies. A Life of Malcolm Lowry*, Londres, HarperCollins, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique (CC)*, Paris, Editions de Minuit, 1993.
— *Foucault*, Paris, Editions de Minuit, 1986.
- Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix. *L'Anti-Œdipe (AO)*, Paris, Editions de Minuit, 1972.
- Grace, Sherrill. « The Play's the Thing : Reading 'Lowry' in the Dark Wood of Freud, Cocteau, and Barthes », in *A Darkness That Murmured. Essays on Malcolm Lowry and the Twentieth Century*, Frederick Asals et Paul Tiessen (eds.), Toronto, University of Toronto Press, 2000, pp. 225-52.
- Green, Benny. *P.G. Wodehouse. A Literary Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1981.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La Fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois, 1998.
- Lowry, Malcolm. *The Ordeal of Sigbjørn Wilderness (O)*, ts. inédit, 22 : 19, Special Collections Division, University of British Columbia, Vancouver.
— *Sursum Corda ! The Collected Letters of Malcolm Lowry*, Sherrill E. Grace (ed.). Londres, Jonathan Cape, 1995-96 (2 vols.)
- Nancy, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1990.