

Moïse au berceau

Cahiers de l'Herne, « D. H. Lawrence », 1988

Marie-Claire Pasquier

Etudes sur la littérature classique américaine : sagesse rassurante du titre, en anglais — *Studies in Classic American Literature* comme en français. Sagesse aussi de la table des matières, qui s'en tient au programme annoncé : Benjamin Franklin, St John de Crèvecoeur (l'auteur des *Lettres d'un fermier américain* fut l'un des tout premiers, dès 1782, à poser la question : un Américain, qu'est-ce que c'est ?), Fenimore Cooper, Hawthorne, Dana (l'auteur de *Deux ans sur le gaillard d'avant*, livre que Melville lut passionnément, à bord du baleinier l'*Acushnet*, en 1840 ; il n'avait encore que vingt-et-un ans, et il écrivit à Dana pour lui dire qu'il se sentait son frère siamois), Melville (un chapitre est consacré à *Typee* et *Omoo*, l'autre à *Moby Dick* ; rappelons que Lawrence ne pouvait pas avoir lu *Billy Budd*, qui ne fut exhumé qu'en 1924) ; enfin Whitman. Manque Mark Twain, manquent Emerson et Thoreau ; sinon, le programme d'initiation est classique, en effet. On remarquera tout juste une légère désinvolture, ou liberté de présentation, dans le fait qu'un chapitre s'intitule « Nathaniel Hawthorne et *La Lettre écarlate* », un autre « *Le Moby Dick* de Herman Melville », un autre encore « Whitman », tout simplement. Tiens, se demandera le lecteur sans s'attarder, veut-il nous parler de l'œuvre ou de l'artiste ?

Mais, sous l'emballage banalisé, la cargaison est plutôt explosive : ça fuse de tous les côtés, ça vous apostrophe, ça se contredit, ça vitupère, ça accumule les cris d'enthousiasme et les accusations dévastatrices, à grand renfort de majuscules, de mots soulignés, de points d'exclamation, d'italiques emphatiques. C'est une parole en pleine action, et tout est là ensemble devant nous : le mouvement de convaincre, par la chaleur et la force de l'argument ; le mouvement de réduire à quia l'adversaire ; mais aussi et surtout le mouvement de capter une vérité, d'exploiter une intuition jusqu'à l'image excessive, injuste, la seule finalement qui puisse voir juste, et dire juste. Miraculeusement, ce livre écrit entre 1919 et 1922 et publié en

1923 a résisté à toutes les vagues successives de modes et de théories critiques. Pourtant, par quelque bout qu'on le prenne, il est condamnable. D'un point de vue théorique, il n'a rien des prudences de la démarche scientifique, il n'est jamais objectif, il est péremptoire, assertorique, il aime ou rejette. La cohérence du propos se révèle surtout par la conviction qui, elle, s'exprime par un entêtement réitératif. Or, n'est-ce pas, ce n'est pas forcément parce qu'on dit trois fois la même chose, ou qu'on crie plus fort que les autres, qu'on a raison. Du point de vue de la bienséance, ce n'est pas non plus un livre tellement recommandable ; les grands hommes s'y font interpellés avec irrévérence : le vieux Papa Franklin, ce petit chérubin de Hawthorne, Walter (ce prénom, qui irait bien à un autre, ridiculise Walt Whitman) ; le roi Arthur lui-même doit sursauter en s'entendant appeler « Art » : il est vrai que c'est par un personnage de Fenimore Cooper, dans un dialogue improvisé. Car il y a mélange des genres, aussi, de brèves scènes vite campées, vite abandonnées, des citations en latin, en français. Il y a des ruptures, des cassures, de brusques revirements, une démarche par bonds et saccades aussi imprévisible que la course du lièvre, avec apparemment la même stratégie : déjouer l'attente, être là où on ne vous attend pas : le contraire de tout protocole. Et puis on nous annonce qu'on va nous parler de littérature, et même de littérature classique, et que lisons-nous ? Eh bien des phrases telles que : « Le monde n'est pas ce qu'il paraît être. » « La femme est un phénomène étrange et assez effrayant pour l'homme. » « L'Américain est obligé de détruire, c'est là sa destinée. » « Je suis moi. Me voici. Où êtes-vous ? ¹ ». Il y a quelqu'un d'autre qui a toujours opéré de cette façon qui serait cavalière si elle n'était pas à chaque instant fiévreuse, intense, visionnaire, tourmentée, c'est Artaud. Artaud, fasciné lui aussi par le Nouveau Monde. Le Mexique pour l'un, le Nouveau-Mexique pour l'autre sont des lieux exotiques lancés à la tête du lecteur français ou anglais comme un défi presque, une manière de dire, non pas seulement : « Me voici, où êtes-vous ? » mais : « Je suis ici, au bout du monde, et vous, ne bougerez-vous jamais ? ». Artaud parle d'une pantomime « les gestes ne sont que des équivalences de mots » ; ce que pratiquent Lawrence et lui, c'est à l'inverse une sorte de

¹ Il existe une traduction en français du livre de D.H. Lawrence, sous le titre *Etudes sur la littérature classique américaine* (Thérèse Aubray, Seuil, 1945, réédition non revue et non corrigée, 1979). Je l'utilise quand c'est possible, mais je me suis permis de la modifier quand c'était nécessaire, car elle n'est pas fiable, c'est le moins qu'on puisse dire. « An odd couple » est traduit par « un bien vieux couple », « actuality » par « l'actualité », et « come on ! » par « eh bien, on s'en va ! », pour ne prendre que trois exemples représentatifs. Quarante ans, pour une traduction, ce n'est peut-être pas le bon âge...

pantomime verbale où les mots sont des équivalences de gestes. Écoutons l'un (on a envie de dire : regardons-le) exprimer :

Je crie en rêve
mais je sais que je rêve,
et sur les DEUX CÔTÉS DU RÊVE
je fais régner ma volonté.

Écoutons, regardons l'autre :

Si c'est là de l'orgueil, désolé. Mais la seule chose qui compte, ce sont les dieux
qui sont en moi. Et dans les autres hommes.

L'un dit parler de théâtre, l'autre de Fenimore Cooper. Qui l'eût dit. Le thème traité s'efface derrière l'homme qui parle. C'est l'occasion de redire, après Willem de Kooning et Susan Sontag : « Le sujet — un aperçu, une fugitive rencontre — le sujet c'est vraiment très, très peu de chose. »

Sauf que le sujet, ici, c'est tout. Non pas au sens de « la seule chose qui compte », mais dans ses *Etudes*, Lawrence prend pour objet, entre autres, et même pour souffre-douleur, *tout*. Ce qu'il appelle *allness*, la totalité. La totalité, c'est ce dans quoi Whitman voulait se fondre. Commençons par là, même si c'est à la fin du livre. Arrête ton char, Walter, lui dit à peu près Lawrence. Car cette volonté qu'a Whitman de noyer les différences, de tout embrasser, de tout enfermer en soi, de s'amalgamer à tout, et au Grand Tout, cela lui soulève le cœur. Ce Grand Tout, cette Totalité envahissante, annihilatrice, creuse, qu'est-ce que c'est ? Un œuf pourri. Whitman n'arrête pas de faire de la métamorphose à vue, fourmi, étoile, brin d'herbe, c'est ridicule à la fin. Tenez, voilà qu'il se prend pour un Esquimau dans un kayak : « Si vous lui parliez d'un Esquimau assis dans un kayak, voilà aussitôt son Walt, tout petit, jaune et gras, assis dans un kayak... Et d'abord, qu'est-ce que c'est qu'un kayak ? ». Un dialogue s'instaure, où l'accusé a, croit-il, le droit de se défendre : « Mais qu'est-ce que c'est que ces mesquines exigences de définition ? Il suffit qu'on se voie assis-dans-un-kayak. » Et l'autre de ricaner de plus belle : « Je ne vois rien de tel. Tout ce que je vois c'est un vieux type un peu bedonnant, plein d'une sensualité cérébrale plus ou moins sénile. »

Le terme choisi, le plus péjoratif possible, est celui de *sensuosity* : un vague appel des sens dans une chair passablement assoupie.

Tout de suite après le petit Esquimau gras, c'est en automobiliste des années vingt fonçant dans le brouillard que Lawrence se représente Whitman : « Il conduisait une automobile aux phares très puissants, à travers les ténèbres du monde, en suivant la piste tracée par son idée fixe. » Lawrence se met en scène lui aussi dans ce scénario qu'il vient d'inventer : « Moi qui me trouve être là, endormi dans le noir, caché dans les buissons, à espérer qu'un serpent ne va pas venir me ramper dans le cou quand je vois passer Walt dans sa machine infernale, je me dis : quel drôle de monde il voit, ce type. » La scène prend vie, elle s'adjoint une bande-son : « SENS UNIQUE ! prévient Walt à grands coups de klaxon en fonçant sur la route... SENS UNIQUE ! gueule l'Amérique qui fonce à son tour en automobile. »

C'est un exemple parmi d'autres de la liberté d'approche de Lawrence. On pouvait se demander, à première vue, si Lawrence ne se sentirait pas des affinités avec Whitman, l'homme qui chante le moi et l'expérience vécue. Or il lui reproche au contraire de perdre son moi dans cette expérience vague, mystificatrice, de la fusion universelle : « Oh Walter, Walter, qu'as-tu fait de ton moi ? De ton moi unique, singulier ? » Cette fois-ci, Whitman n'a pas droit à la parole : « Non, non, ne viens pas mettre ça sur le compte de la poésie » ... Quant à la préférence de Whitman pour les garçons, on aurait pu croire que Lawrence en applaudirait le non-conformisme ? Pas du tout : il y voit sombrer la précieuse différence des sexes. Qu'est-ce que c'est que cette camaraderie universelle, un peu boy-scout ? Les femmes athlétiques et mères-des-hommes ? Très peu pour lui. « Elles ne sont que muscles et matrice, elles n'ont même pas besoin d'avoir un visage », soupire cet amoureux, ce passionné. Mais soudain, retournement. Car il y a de la passion, tout de même, chez Whitman, et c'est quand Eros frôle Thanatos que cela commence à intéresser Lawrence. Il cite le beau poème « Sea-Drift » où le mot « Mort » est répété comme une incantation.

« Whitman est un très grand poète, le poète de la fin des choses. Un très grand poète *post mortem* qui décrit les transitions de l'âme qui perd son intégrité. Le poète de l'âme qui pousse son dernier cri, aux confins de la mort. *Après moi le déluge.* » Whitman ? Un pionnier, le Moïse de l'Amérique. Et Lawrence reprend l'image de la grand' route, sans l'automobile cette fois : « La demeure de l'âme est sur la Grand' Route. Ni ciel ni paradis. Pas "au-dessous", pas même "dedans". L'âme n'est ni au-dessous ni au-dedans. Elle est un voyageur sur la grand' route. » Et c'est sur cette image whitmanienne des âmes en marche que s'achève le chapitre, et le livre.

La grande thèse de Lawrence, tout au long de ce livre, c'est celle de la duplicité de l'artiste américain. D'où l'aphorisme qui est comme la clé de ces *Etudes* : « Ne vous fiez jamais à l'artiste. Fiez-vous à l'histoire qu'il raconte. » C'est là ce qui fait la différence, pour lui, entre la littérature russe et la littérature américaine : « Les Russes sont explicites, ils ont horreur de l'éloquence et des symboles, tandis que les Américains refusent tout ce qui est explicite et présentent toujours une sorte de double-sens. Ils ont une prédilection pour la mystification. Ils aiment que la vérité soit soigneusement enveloppée dans des langes, cachée dans une corbeille de joncs et déposée au milieu des roseaux en attendant qu'une gentille princesse égyptienne vienne délivrer le bébé. »

La vérité nue, la vérité folle, la vérité cruelle, ou même simplement désagréable, ce qui est presque pire, c'est dans la fable, dans l'affabulation (*tale*) qu'on la trouve. L'artiste, lui, est obligé, ou se croit obligé de la dissimuler, de la présenter sous un déguisement. Et de se présenter, lui, comme l'innocent, l'agneau. Moi ? Jamais. C'est le cas de Poe, qui cultivait un goût pervers pour les extrémités de l'amour, les extrémités de la haine, et « la volonté de posséder l'âme de l'autre par une violence mystique ». Poe est mort, tué par l'amour qui, dans cette conception, est une effroyable maladie. Eh bien Poe, dans sa duplicité, parvient parfois à rendre positivement attirant cet univers morbide qu'il dépeint. Un autre exemple, c'est ce chérubin aux yeux bleus qu'est Hawthorne. Un vrai petit saint. Pour sa femme, il était si pur qu'il n'appartenait pas tout à fait à ce monde. Et pourtant, pourtant, « Ecoutez la voix secrète et diabolique de *La Lettre écarlate* ». Les symboles, c'est une trouvaille, pour avancer masqué. « Il faut percer la surface de l'art américain, et voir par dessous le diabolisme du symbole ». C'est comme le vice ou l'athéisme, charmant jeune homme par devant, dans la statuaire gothique. Tout cela commence avec Adam et Eve, et la pomme, et le péché, qui n'est pas dans l'acte mais dans la mauvaise conscience. « Le péché est une drôle de chose. Il n'est pas rupture des commandements de Dieu, mais bien rupture de notre propre intégrité. » *La Lettre écarlate*, c'est « la grande allégorie du triomphe du péché. » En apparence, elle chante la vertu. Le sens caché n'est que diabolisme. Hester, Pearl, la Némésis. Avec sa description du dualisme de l'homme, et du dualisme en quelque sorte redoublé de la femme, Lawrence est à son affaire, il est en terrain connu, délectable. Hester n'est pour lui qu'un exemple, un magnifique exemple qui lui permet, une fois de plus, de s'émerveiller en frissonnant du terrible pouvoir

de destruction de la femme. « La femme est un phénomène étrange et assez effrayant pour l'homme. Quand le subconscient d'une femme se refuse à son union créatrice avec l'homme, il devient une force destructrice. Il exerce, qu'elle le veuille ou non, une influence invisible, destructrice. La femme elle-même peut être, en apparence, douce comme le lait, tout comme Ligéïa. Malgré cela, elle ne cesse d'émettre des ondes silencieuses pour détruire l'âme incertaine des hommes. Elle n'en sait rien. À la limite, elle n'y peut rien. Mais c'est comme ça. Le diable est en elle. »

La littérature américaine c'est d'abord, pour Lawrence qui en rêve sans jamais y être allé, la littérature de l'Amérique. Il n'oublie pas que l'artiste américain est venu d'Europe (ne lui demandez pas pourquoi, il vous mentirait encore une fois). Mais l'artiste américain est aussi le produit d'un sol, d'un continent — terre, air, océan. L'océan surtout. Pour Lawrence, les Américains n'ont jamais aimé la terre américaine comme les Européens aiment leur terre. L'Amérique n'est pas ce qu'il appelle leur « patrie par le sang » (*a blood homeland*). C'est une patrie idéale, et on sait ce que ce terme « idéal », comme le terme « idée », peut avoir de péjoratif pour lui. Et donc les Américains, les écrivains américains, se sont tournés vers la mer, notre *Magna Mater*. Là est notre source à tous, là est notre sang originel, le fondement de notre universalité. Et Fenimore Cooper, dira-t-on ? Ses prairies, ses montagnes, ses lacs, ses cascades, ses pistes indiennes, ses bisons ?

Oui, bien sûr, il y a Fenimore Cooper ; mais son paysage est un « accomplissement de désir » (autrement dit un rêve, la référence à Freud est ici claire), et il n'est que « vu de loin » : une image, en somme, un fantasme, pas une réalité charnelle. Je l'ai dit, ce livre ne procède pas par preuves mais par évidences. Dans la langue qu'écrit Lawrence, évidence a force de preuve. Quant à Thoreau et à son *Walden* ? Ça ne compte pas non plus, pour d'autres raisons, presque inverses. Le paysage est vu de trop près : « Thoreau a en quelque sorte isolé son coin de terre pour l'examiner à la loupe, son admiration confine à l'anatomie. » Trop près, trop loin. Quelle serait la bonne distance ? Thomas Hardy sans doute. Lawrence dit bien que Sherwood Anderson est russe, mais il est certain que Thomas Hardy n'est pas du tout américain. Les Américains, donc, se tournent vers la mer. Certains ne font même qu'y *retourner*, car c'est de la mer qu'ils viennent, qu'ils sont issus, et la mer réclame son bien. C'est le cas, on s'en doute,

de Melville. Lawrence nous le représente tout gluant d'algues, une créature aquatique, presque un marsouin. Il tourne le dos à l'humanité, il retourne à « la vaste mer corrosive », à « la mer élémentaire, salée, nue » ; Lawrence ne dit pas « élémentaire », il dit *elemental*, c'est un terme qu'il emploie volontiers en conjonction avec *immemorial* : deux formes de retour aux origines, qu'il s'agisse de l'espèce ou du cosmos. Le Melville que se représente Lawrence est aussi un Nordique, un Viking moderne. C'est un homme aux yeux bleus, et Lawrence a sa théorie là-dessus : un homme aux yeux bleus n'est pas tout à fait humain. Car si la littérature naît du sol, de l'humus, à plus forte raison l'homme. Ceux qui sont vraiment nés de l'humus ont les yeux marrons, comme la terre dont ils sont pétris. Mais les yeux bleus, ça vient du ciel, de la mer, c'est abstrait : « Dans les yeux bleus il y a le soleil et la pluie, et des éléments incréés, abstraits, l'eau, la glace, l'air, l'espace, mais pas l'humanité. »

Avec Melville, Lawrence n'oppose pas l'œuvre à l'artiste, mais plutôt l'artiste à l'homme. L'homme manque de charme : solennel, mystico-transcendentaliste, volontiers sentencieux. Mais l'artiste est un grand artiste, et *Moby Dick* un grand livre. « L'un des plus étranges et des plus merveilleux livres du monde, et qui referme sur lui son mystère et son symbolisme torturé. » Dans l'admiration, Lawrence va aussi loin que dans l'imprécation : « En tant que révélation du destin, le livre, par sa profondeur, dépasse la douleur même. Il est au-delà du sentiment. » Ce qu'il admire, c'est la double dimension du livre, aventure de l'âme et aventure de la mer, avec une préférence pour cette dernière, dans ses exagérations propres à tout récit de matelot. Il voit bien aussi que la grandeur épique tient au fait que l'auteur a plongé dans des eaux mystiques, est allé « plus profond que la métaphysique. » Et maintenant ? demande Lawrence, qui n'apporte pas la réponse : « Le *Pequod* a coulé. Et le *Pequod* était le bateau de l'âme de l'Amérique. Il a coulé en emportant avec lui Nègres, Indiens, Polynésiens, Asiatiques, Quakers, et les bons Yankees avec leur sens strict des affaires, et Ishmaël. Tous coulés sans exception. »

Ces Indiens, ces Nègres, qui coulent avec le *Pequod*, parce qu'un capitaine fou s'est lancé dans une course folle, ne reviendront-ils pas se venger ? N'est-ce pas le début de la fin pour la civilisation blanche, n'est-ce pas le symbole du suicide de l'Amérique ? C'est bien ce que suggère Lawrence, et sa fascination pour le Nouveau-Monde lie elle aussi Eros à Thanatos. Il voit l'homme blanc, et plus encore la femme blanche, avec les yeux du Nègre, de l'Indien : c'est comme le prolétaire convoitant la femme d'une autre classe, ça ne peut que mal finir. Dès le début, il l'a annoncé : la terre américaine est en proie à une sorte de malédiction, c'est celle

que fait peser sur elle le génocide (il n'emploie pas ce terme) des Indiens : « L'Homme rouge est mort, ayant perdu sa foi en nous. Il est mort et n'est pas apaisé. Ne l'imaginez pas heureux de chasser dans les Prairies éternelles. Non, seuls meurent heureux ceux qui sont morts ayant gardé leur foi. » L'Homme rouge reviendra se venger : « Aujourd'hui le démon du lieu et les fantômes inapaisés des Indiens morts agissent sur l'inconscient ou le subconscient des Américains blancs. Ils sont la cause de la grande insatisfaction américaine, de cette agitation frénétique, comparable à celle d'Oreste, qui secoue l'âme des Yankees, de ce malaise intérieur qui va jusqu'à la folie, parfois. » Et Lawrence plisse un regard myope de visionnaire : « Les Indiens survivants sont condamnés à se laisser engloutir dans le grand marécage blanc. C'est alors que le *Daimon* de l'Amérique opérera au grand jour, et que l'on assistera à des changements radicaux. » Ce n'est pas le lieu de dire dans quelle mesure les prophéties de Lawrence se sont réalisées ou pas. Mais on comprend comment chaque génération nouvelle a pu trouver dans ce livre — comme d'autres l'ont trouvé dans *Le Théâtre et son double* — de quoi alimenter ses fièvres, ses hantises, ses soifs de rupture et de retour aux origines.