



HAL
open science

“ Á l’origine est le rythme ” : réflexions à propos du 'paysage originel' de John Cowper Powys

Florence Marie

► To cite this version:

Florence Marie. “ Á l’origine est le rythme ” : réflexions à propos du 'paysage originel' de John Cowper Powys. lines.fr - Revue en ligne d'études anglaises, 2007. hal-02002792

HAL Id: hal-02002792

<https://univ-pau.hal.science/hal-02002792>

Submitted on 21 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« *À l'origine est le rythme* » : réflexions à propos du « *paysage originel* » de John Cowper Powys

Florence MARIE-LAVERROU
Université de Pau et des Pays de l'Adour

La ville de Weymouth n'était pas pour Powys une simple localité sur une carte. Il la connaissait intimement, l'ayant, dans son enfance, arpentée en tous sens. Bien que s'étant à diverses reprises approché de cette station balnéaire dans ses précédentes œuvres, ce n'est qu'à l'âge de soixante ans, juste avant de quitter les Etats-Unis et de revenir s'installer au pays de Galles après presque trente années d'absence, que Powys s'empara de cette ville, ou plutôt se laissa envahir par elle, pour en faire l'unique lieu de la diégèse tout au long du récit, intitulé *Weymouth Sands*¹, qui ne compte pas moins de cinq cent quatre-vingt pages. Il semblerait qu'une certaine distance temporelle et spatiale lui ait été nécessaire pour cela, afin de pouvoir, de loin justement, s'interroger sur son œuvre, et plus précisément sur l'origine de cette œuvre. Aussi n'est-il pas surprenant que la pensée de l'origine ait une telle place dans ce roman. Il s'agira pour nous, dans un premier temps, de nous interroger sur les figures thématiques de l'origine privilégiées dans le roman et ce qu'elles révèlent quant à cette notion même, pour voir dans un second temps, comment l'origine est à l'œuvre au cœur de l'écriture.

1. Les figures thématiques de la pensée de l'origine : quelle origine ?

Weymouth, la ville éponyme, constitue, avec la presqu'île de Portland Bill qui la jouxte, l'unique lieu de la diégèse. La faible amplitude de cet espace fictif n'empêche pas ce dernier d'être fortement marqué d'un point de vue symbolique. De nombreuses caractéristiques concourent en effet à faire de cette ville balnéaire et de son promontoire de calcaire, un lieu des commencements, de l'origine. Le site concentre tous les traits distinctifs qui sont ceux du chaos primordial dans les récits mythiques: la terre, toute de quiétude, jouxte la mer en

¹ Toutes les citations sont extraites de John Cowper Powys, *Weymouth Sands*, Harmondsworth: Penguin Books, 2000.

perpétuel mouvement («the rooted earth and the unresting waters» [561]), la vaste grève s'adosse à de vertigineuses falaises, les vagues se fracassent avec violence contre les hauts flancs monolithiques de Portland Bill, les contraires se côtoient, échangeant parfois leurs caractéristiques. C'est cette confusion même, en l'absence de toute synthèse, qui rappellerait le chaos des commencements, avant qu'il ne soit ajointé en monde². La simple présence de la mer, qui plus est déchaînée comme elle l'est au chapitre 8 du roman, y suffirait. Elle fut, en effet, longtemps considérée comme «la relique de cette substance primordiale indifférenciée qui avait besoin, pour devenir nature créée, de se voir imposer une forme» pour reprendre la formulation d'Alain Corbin (Corbin, 12), qui poursuit en notant combien les représentations de la mer furent longtemps marquées – en l'occurrence jusqu'au XVIII^e siècle – par l'interprétation de la *Genèse* et du *Livre de Job* (Corbin, 12). L'un des personnages du roman a l'intuition de ce lien mer / chaos lorsqu'il examine les remous de l'élément liquide: «in that rushing whirl of waters he was aware of gaping holes out of which jets of the aboriginal chaos kept bubbling up» (350). De fait, il semble que le narrateur joue sur de telles associations enfouies dans l'imaginaire collectif lorsqu'il évoque le serpent de mer, monstre primitif s'il en est, qui dormirait au fond des océans (129, 246, 281) ou cette aube de février où les eaux et le firmament se mêlent :

[H]e could discern the grey level of the sea's horizon, broken by two small fishing-smacks. The sea was calm, this Saturday morning, but it lay under a low, sad, cloudy sky, neutral and grey as itself. Richard derived [...] a peaceful and soothing pleasure from the faint contrast between the greyness below the horizon-line and the greyness above it. Both these expanses were reduced to the lowest possible level of emphasis to which any material phenomenon could be reduced without actually becoming invisible... (87)

La monochromie en gris de la scène, l'eau étale («the sea was calm»), la thématique de l'en deçà («neutral», «faint», «the lowest level of emphasis»), l'insistance sur la position respective des eaux et des cieux («under», «below», «above»), tout rappelle les sixième et septième versets de la *Genèse*³. Le monde semble à la fois sur le point de paraître et prêt à retourner à l'indistinct. Lisière spatiale où un acte démiurgique pourrait s'être exercé («the rooted earth and the unresting waters were

² Voir à ce propos les réflexions de Jean-Marc Ghitti dans *La parole et le lieu* : «rencontre de deux mondes distincts, échange déroutant entre les contraires, transgression des frontières, et nous voici plongés dans une sorte de confusion originelle qui ressemble au chaos» (Ghitti 1998, 111).

³ 6/ Puis Dieu dit : «qu'il y ait une étendue entre les eaux ; et qu'elle sépare les eaux d'avec les eaux. 7/ Dieu fit donc l'étendue, et sépara les eaux qui *sont* au-dessous de l'étendue d'avec celles qui *sont* au-dessus de l'étendue ; et ainsi fut. 8/ Et Dieu nomma l'étendue, Cieux.

divided here in a way worthy of the demiurgic artist » [561]), Weymouth est d'ailleurs à quatre reprises évoquée à l'aube, cet entre-deux temporel qui s'accorde avec l'idée des commencements, du monde tel qu'il existe en dehors de la présence humaine : « [The sea] grew whiter and ever whiter, and its whiteness was [...] the whiteness of that mysterious act of creation that came even before the word » (525). Cette présence de l'aurore se couple aux nombreuses notations concernant l'enfance. Certes, les enfants ne figurent pas au rang des personnages principaux du roman, mais la grève humide de Weymouth où s'ébattent garçonnets et fillettes offre une image de cette enfance de l'humanité : « the *wet* sands of Weymouth were imprinted by the "printless" feet, light, immortal, bare, of what might easily have been the purer spirits of an eternal classical childhood, happy and free, in some divine limbo of unassailable play-time » (463). Eaux, aube et enfance, telles sont les traditionnelles figures du commencement et de l'origine que le roman déploie.

Pourtant, à y regarder de plus près, ne pourrait-on déceler quelques ambiguïtés dans ces figures ? En effet, il faut ici concilier l'idée d'une origine, c'est-à-dire d'un début absolu, d'un passé révolu et fondateur, avec le renouvellement répétitif et rythmé de l'aurore et plus particulièrement avec celui de la mer, les vagues de la masse maritime apparaissant et disparaissant indéfiniment, sans commencer ni finir. L'un des protagonistes n'hésite d'ailleurs pas à dire de l'étendue liquide : « It is always the same sea » (328), ce qui s'oppose à toute idée d'un déroulement diachronique porteur de changement. De la même manière, comment ne pas être troublé par l'utilisation de l'adjectif « immortal » dans la citation concernant les sables humides (525) ? L'adjectif soustrait l'enfance au temps des commencements pour la projeter dans un intemporel sans début ni fin (« some divine limbo of unassailable play-time »). Comment ne pas percevoir que ce ne sont pas tant les souvenirs d'enfance qui irriguent le vécu des personnages du roman que des « blocs d'enfance » (Deleuze et Guattari, 158), susceptibles de toujours renaître d'une manière anonyme et transindividuelle, non d'être remémorés, avec nostalgie, comme une première fois à jamais perdue ? Je songe ici plus particulièrement à l'un des passages du roman où Ellen Gadget, femme d'âge mûr, se laisse, au cours d'une tempête, traverser par des sensations qui sont, pour reprendre l'expression de Deleuze et Guattari, « des devenirs-enfants du présent » (Deleuze et Guattari, 158) en ce sens que ce ne sont pas des souvenirs d'enfance qui lui reviennent pour l'emporter à la suite du vent mais bien une capacité d'enfant réactivée en elle – celle d'un « pur être de sensations » (Deleuze et Guattari, 158) – hors de toute chronologie (266).

De telles ambiguïtés nous incitent à nous pencher davantage sur le terme « origine » et à suggérer deux acceptions de ce mot. Le premier sens,

le plus évident, ferait peu ou prou de l'« origine » un synonyme du mot « commencement » et nous ramènerait à un seuil initial ancré dans le passé. L'étymologie du terme le confirme, qui attribue au mot latin « *origo* » la signification de « source ». Toutefois, même à ce stade-là, un certain hiatus peut être perçu : la notion d'origine introduit en effet par rapport à celle du commencement l'idée d'un principe fondateur qui serait historiquement inconcevable et c'est ce hiatus qui nous guide vers la seconde acception du terme, qui ne se laisse cependant pas appréhender avec autant de facilité. Il s'agit de concevoir l'origine comme un processus, qui ne serait ni achevé ni fondateur d'un schéma d'ordre consécutif, processus toujours potentiellement à l'œuvre, quoique souvent étouffé, tel un écho imprévisible et infini qui déploierait « un rythme inchoatif » (Didi-Huberman 2000, 255). Ces deux interprétations de la notion d'origine semblent bien présentes dans ces paradigmes que sont la mer, l'aurore et l'enfance, où l'on peut choisir de lire tout à la fois l'idée du passé révolu s'inscrivant à l'initial d'une suite chronologique – je songe par exemple au mythe de la genèse ou à ceux de l'âge d'or – et celle de l'écho d'une origine qui se manifesterait, « tel un travail insistant du retour » (Didi-Huberman 1990, 107)⁴, dans l'immanence du renouvellement. Cette distinction je l'emprunte à Walter Benjamin, via George Didi-Huberman, qui, la faisant sienne, a pu écrire d'une façon quelque peu provocatrice : « l'Origine, c'est maintenant » (Didi-Huberman 2000, 239). Walter Benjamin proposait en effet de concevoir l'origine non comme une source mais comme un tourbillon. Voici ce qu'il écrivait au sujet de « l'origine-tourbillon » (par opposition à « l'origine source ») :

L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert (cité dans Didi-Huberman 2000, 82-83)⁵.

⁴ « L'origine n'est pas seulement ce qui a lieu une fois et n'aura plus jamais lieu. C'est tout aussi bien – et même plus exactement – ce qui au présent nous revient toujours comme de très loin, nous touche au plus intime et, tel un travail insistant de retour, mais imprévisible, vient délivrer son signe ou son symptôme. De loin en loin, donc, mais toujours en s'approchant de notre présent » (Didi-Huberman 1990, 107).

⁵ La citation de Walter Benjamin est extraite de son *Origine du drame baroque allemand* (1928) et citée dans George Didi-Huberman 2000, 82-83. Voir aussi l'analyse rapide de cette citation si dense dans Didi-Huberman 1992, 125-128.

C'est la notion d'aura telle que Benjamin la développa et en dépit des multiples remaniements dont elle fut l'objet qui est la plus à même de faire comprendre au lecteur les implications de cette définition quelque peu paradoxale, en tous les cas surprenante, de l'origine. L'aura est une notion polymorphe, qu'il est difficile, voire vain, de tenter de cerner en quelques phrases. Je m'y hasarderai toutefois en retenant des diverses définitions proposées par Benjamin les idées suivantes : l'aura suppose un jeu du proche et du lointain, qui permet que quelque chose toujours se dérobe, que le mystère perdure ; elle lie aujourd'hui à jadis dans la mesure où en elle le temps est en travail, enfin, elle se fonde sur une anthropomorphisation du monde naturel ou inanimé. Or, pour en revenir à ce qui nous intéresse aujourd'hui, Benjamin établit explicitement un lien entre l'« origine-tourbillon » et l'« aura » lorsqu'il qualifie cette dernière de « qualité anthropologique *originnaire* de l'image » (cité dans Didi-Huberman 2000, 235), idée que Didi-Huberman (qui insiste lui sur la nécessité de séculariser la notion d'aura) reformule en ces termes : il s'agit, selon lui, « d'une forme originnaire de la sensorialité » (Didi-Huberman 1992, 125). Cela semble signifier que l'expérience de l'aura permet, entre autres, à celui qui regarde et se sent regardé de passer avant le recul inhérent au rapport Sujet-Objet, de rouvrir une dimension essentielle, première, « originnaire » du regard, de retrouver ce qui fonde la phénoménologie de ce regard⁶.

En conséquence, il n'est pas indifférent que le narrateur de *Weymouth Sands* lui-même emploie à plusieurs reprises ce terme d'« aura » d'une manière qui n'est pas sans évoquer la définition qu'en donne Benjamin (« The "Logos" itself thus uttered by the elder Muir [...] escaped the grown man now completely, but a kind of aura of it hung in the air and came to him in his tension like the clear light at the end of a tunnel » [307]. Voir aussi 338). En outre, le roman de Powys montre, par intermittence, des personnages faisant l'expérience du caractère auratique du lieu où ils se trouvent. Ainsi de ces moments où l'un des principaux protagonistes, Magnus Muir, semble entrer en conversation avec les monuments et les sites de Weymouth, que son père, avant lui, aimait (14, 307, 507). Que le passé lui revienne n'est pas le fait majeur de cette expérience, qui se résumerait alors à l'idée d'une continuité par-delà les générations (d'une « trace » pour emprunter un autre concept à Benjamin). Ce qui importe bien davantage c'est le rapport que Magnus entretient au présent – un présent réminiscent – avec ce passé, l'accueil de ce passé au présent et les conflagrations qu'une

⁶ Voir George Didi-Huberman 1992, 116-120 : dans ces pages, Didi-Huberman tisse des liens entre la notion d'aura chez Benjamin et la question de l'espace telle qu'elle a été reformulée par Merleau-Ponty, par l'intermédiaire, en particulier, de la notion de « voluminosité » dont parle Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*.

telle expérience déclenche : Magnus alors n'objective plus ces lieux pour en faire un objet nostalgique du souvenir, d'un souvenir personnel. Il accepte de voir le monde « lever les yeux sur lui » (Benjamin, 382)⁷ et engager avec lui une conversation par l'intermédiaire de monuments et de sites dépositaires des songes et des mystères qu'abritaient les paupières de ceux qui, avant lui, les avaient regardés ou arpentés: « he still seemed to hear these inanimate identities [...] calling out to him to accept himself on the lowest terms and still hold on » (14) ; « Thus every one of these objects, the White Horse, Hardy's Monument, the White Nose, the Nothe, the Breakwater, Sandsfoot Castle, and above all this great pebble-bank where he now stood, was seen by Magnus in a different way from the way others saw it. *It was a piece of his father's life* » (281). En un mot, il fait l'expérience d'une sensation quasi physique du temps, en se voyant restitué, de manière intempestive, ce qui avait été oublié ou avait sombré dans l'inconscient, et en conséquence voit son rapport au monde se modifier.

« L'origine-tourbillon », telle qu'elle se manifeste dans l'expérience de l'aura d'une image dans le cas qui occupe Benjamin, ou l'aura d'un lieu et de ses monuments pour ce qui est du protagoniste de Powys serait une invite à une reformulation dialectique de notre rapport au monde. Reformulation qui serait la suite logique et tout à la fois intenable de l'expérience de « restitution et d'ouverture » que fait celui qui se retrouve face à l'aura de quelque objet et qui se voit confronté à une puissance dans toute la force de son surgissement, confronté à ce qui fait événement dans le réel et instaure une rupture avec ce que le sens commun nomme l'ordre des choses, ordre qu'il est confortable de penser établi une bonne fois pour toute. Ainsi s'expliquent les nombreux passages du roman où les protagonistes, voire le narrateur, oscillent, dialectiquement pour ainsi dire, entre le désir de croire au statut auratique des monuments qui les entourent, d'y voir « l'apparition unique d'un lointain » (Didi-Huberman 2000, 233), et le sens commun qui fait de ces monuments de simples choses en soi :

When for nearly a hundred years the thoughts of men and women have been eddying, drifting, revolving, round the Statue, the Spire, the Bridge, the Fort, it is difficult to think that the spiritual intensity of no human words, words roused by feelings of anguish, ecstasy, treachery, heart-rending indignation, maniacal concealment, has the least effect upon them! That this is the state of the case, however, many among us, and not only scientists, feel quite confident. (499)

⁷ La formulation est là encore de Benjamin dans « Sur quelques thèmes baudelairiens » : « Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux » (Benjamin [1939] 2000, 382).

Si une pensée de l'origine, terme qui serait donc à considérer tantôt comme « source » tantôt comme « tourbillon », se dessine en filigrane comme l'un des thèmes du roman, c'est peut-être que ce dernier est une œuvre qui s'interroge, certes de manière non explicite, sur sa propre origine, qu'elle soit personnelle ou non, et qui met en œuvre cette origine.

2. L'origine à l'œuvre dans l'œuvre

L'expérience de l'aura acquiert une réelle importance dans *Weymouth Sands* car elle permet, comme on vient de le voir, d'accéder à une expérience non de l'espace – donnée objective et géométrique si l'on pense à l'espace cartésien – mais du lieu, c'est à dire une relation d'ordre phénoménologique entre le sujet et l'endroit où il se trouve. En ce sens, elle reflète aussi le rapport de l'auteur lui-même à cette ville et les liens que cette ville entretenait avec son œuvre.

En effet, Weymouth est le lieu de l'origine dans la géographie personnelle de l'auteur, tout comme put l'être la ville qui prit le nom de Combray dans celle de Proust. Ville des vacances estivales de l'enfance tout d'abord, ville de la filiation aussi sur laquelle planaient deux figures tutélaires. Celle du père de Powys dont les récits au sujet de Weymouth, sa propre ville natale, influencèrent la vision que Powys avait de la station balnéaire⁸ ; celle de Thomas Hardy, son père en littérature, auteur de plusieurs romans ayant pour cadre Weymouth, romans dont les titres sont mentionnés au détour des pages dans le cadre même du récit de *Weymouth Sands* (480). Lieu de l'origine donc au sens premier du terme, mais aussi au sens second en ce qu'elle resta un vivant écho dans l'esprit de Powys. Ce dernier n'hésita pas, dans son autobiographie, à parler de Weymouth comme “the centre of the circumference of my mortal life”, précisant à ce sujet:

“every aspect of the Weymouth coast sunk into my mind with such a transsubstantiating magic that it might be said that when I think now of certain things I think with St. John's spire and the Nothe, and the old Backwater, and the Harbour Bridge, and the stone grains, and the green pier-posts, and the dead seaweed and the windrow-flotsam, and the stranded starfish! Yes, it is through the medium of these things that I envisage all the experiences of my life”(Powys [1934] 1994, 263, 151)

⁸ Dans son autobiographie, John Cowper Powys écrit: “And long before I had seen anything of the Weymouth coast except the wet and dry sand by the bathing machines, all the well-known sea-marks there, Redcliff Bay, the White Nose, Sandsfoot Castle, were imprinted on my imagination through a mythological haze of enchanted wonder” (Powys [1934] 1994, 15).

En un sens Weymouth ne serait pas juste le pays de l'enfance, mais aussi le pays de naissance « non pas du penseur, mais des pensées, des œuvres » (Ghitti, 201). N'est-ce pas là ce que suggère Powys lorsqu'il répète par deux fois le verbe « think » dans la précédente citation ? Weymouth serait donc le « paysage originel » de Powys pour emprunter à Olivier Rolin une expression qu'il justifie de la manière suivante : « les lieux des années d'apprentissage devaient émettre, à travers toute l'œuvre d'un écrivain (et bien au-delà de leur image explicite), quelque chose de comparable à ce qui se nomme, je crois, en astrophysique, un « rayonnement fossile » : une sorte de signature de l'origine » (Rolin, 8). Où se retrouvent conjuguées dans une même phrase la notion de source – avec l'expression « années d'apprentissage » – et celle de l'écho que nous avons vu à l'œuvre dans l'image de l'« origine-tourbillon » – grâce aux termes « rayonnement fossile ».

De fait, on aborde là la question plus vaste qui est celle des rapports que d'aucuns ont tenté d'établir entre le lieu et l'origine de l'œuvre d'art en rapprochant les interprétations phénoménologiques de Merleau-Ponty et l'idée de la *chora* platonicienne, ce réceptacle ou lieu qui permet le passage du non-être à l'être parce que, selon l'expression de Ghitti, « *le lieu est un rythme* ». Si dans l'itinéraire de Powys, Weymouth doit être appréhendée comme un lieu et non pas comme un espace et qu'elle conserve à ce titre une aura, c'est que c'est là, comme enfant ou comme adulte susceptible d'accueillir des « blocs d'enfance » qu'il vécut le dessaisissement qu'implique le rapport immédiat avec le monde, accueille la puissance du lieu, l'énigme de l'immanence telle qu'elle se donne à vivre non dans des coordonnées géométriques et objectives mais dans une profondeur⁹ et un rythme, qui sont propres au lieu. Aussi n'est-il pas étonnant de voir des échos de cette expérience sensible dans de nombreuses pages de *Weymouth Sands* où les protagonistes parviennent à faire taire les vieux réflexes qui poussent souvent tout un chacun, en tant que pur sujet de connaissance, à dominer l'espace qu'il voudrait objet, à le confronter dans un face-à-face basé sur des hiérarchies et des exclusions. Le regard de ces protagonistes se fait alors accueil de cette aura du lieu, appel de cette ouverture des bras du monde et il leur arrive de s'engager dans les flux du paysage, dans le rythme

⁹ Il faut entendre ce terme dans son acceptation phénoménologique – celle que lui donnaient Erwin Strauss mais aussi Merleau-Ponty : « Il faut redécouvrir sous la profondeur comme relation entre les choses ou même entre les plans, qui est la profondeur objectivée, détachée de l'expérience et transformée en largeur, une profondeur primordiale qui donne son sens à celle-là et qui est l'épaisseur d'un médium sans chose. [...] Il y a donc une profondeur qui n'a pas encore lieu entre les objets, qui, à plus forte raison, n'évalue pas encore la distance de l'un à l'autre, et qui est la simple ouverture de la perception à un fantôme de chose à peine encore qualifié », *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty [1945] 1999, 307-308).

du sensible, par delà toute histoire individuelle et toute dichotomie sujet / objet : « She was thinking of nothing *in particular*. But thinking of nothing, or thinking of something, she became at this moment the mouthpiece of that motiveless, causeless, non-human grief in the world, that comes on the wind, that rises and sinks on the sea, and that seems older and more tragic than all our human agitations” (578). Telles sont les phrases que l’on peut lire à l’ultime page du roman et qui insistent non sur des expériences personnelles mais sur des affects impersonnels sans objet, qui débordent les humains et semblent leur parvenir, tels des échos, depuis une origine avant toute symbolisation. Si, comme le postule Jean-Marc Ghitti, la mémoire est d’ordre topique, alors le lieu, en tant qu’il est une puissance qui fait événement dans l’habituelle relation au monde, serait l’un des points de provenance, toujours susceptible d’être réactivé, de la parole poétique, son origine silencieuse : « le propre du traitement esthétique de l’écrit est de révéler l’antériorité de [l’] espace de désignation sur celui de la signification. Aussi l’écriture réfléchit-elle l’autre du langage en tant qu’il rend possible, silencieusement, la parole (écrite ou proférée) » (Scheffer, 917). Celle-ci aurait comme visée jamais pleinement atteinte et toujours renouvelée de rendre ce qui est refoulé, de répondre, entre autres, à ce sensible qui insiste pour être nommé, de restituer ce rapport d’embrasement originaire dans lequel s’enchevêtrent les hommes et le monde avant que celui-ci ne soit un objet sur lequel l’esprit opère (ces liens dont l’expérience auratique fait parfois à nouveau le don dans ce qui est aussi un dessaisissement). En un mot, il s’agirait de renommer le monde. Or, il me semble que cela le texte ne se contente pas seulement de le dire, il le réfléchit, le montre et le figure, parce qu’il est avant tout texte poétique.

Pour Jean-François Lyotard, le figural est ce qui fait événement dans un texte, c’est-à-dire ce qui « défie la connaissance articulée en discours » (Lyotard, 22). Il est alors logique que le roman *Weymouth Sands* accorde au figural une telle place à chaque fois qu’il est question d’évoquer ces liens d’un autre ordre qui, par moments, fulgurent entre lieux et personnages. Ce qui se donne alors dans le texte est à voir et à vivre et pourtant trouve sa place à l’intérieur du discours grâce au figural. Par exemple, la plasticité du texte – les sonorités et le rythme des phrases où se fait entendre la respiration de la masse maritime¹⁰ – permet l’irruption du sensible, désigne ce qui fait événement dans le monde du récit et serait de fait liée à quelque chose d’originaire, quelque chose d’avant la symbolisation.

Mais davantage encore, et, parce que, je le disais, *Weymouth Sands* est aussi une œuvre qui s’interroge sur son origine, il me paraît opportun de

¹⁰ Cette plasticité du texte est étudiée en détail dans un article intitulé “The Writing of the Sea” à paraître dans *The Powys Journal*, volume XVI, 2006.

mettre mes pas dans ceux de Laurent Jenny, pour lequel le figural n'est pas seulement lié au surgissement de la plénitude mondaine, mais bien davantage et d'une manière primordiale, au surgissement du discours, à l'irruption du distinctif originaire – il se fonde pour cela sur l'analyse du *fort-da* freudien (Jenny, 93-98). Le figural serait alors dans le texte un écho toujours en puissance de réactivation de l'origine de la parole, en ce qu'il est « champ tensionnel », « frayage de formes » (Jenny, 112). Il ne s'agit pas de dire que le figural signifie quelque chose à propos de cette origine, mais bien qu'il en rend possible l'expérience, proposant ce faisant un autre visage de « l'origine tourbillon » : « Avec le figural la langue ne semble pas seulement “mise en œuvre”, “réalisée”, mais aussi retrempee à son origine, restaurée dans une puissance première d'appréhension, reforgée en des signes neufs » (Jenny, 20). Ce qui, selon Jenny, permet de faire cette expérience c'est que toute figure est « un battement sur le seuil de la distinctivité » : « Tantôt la figure remet en question la distinction des signifiants, en soulignant toutes les analogies qui peuvent la replonger dans l'indistinct. [...] Tantôt la figure fait apparaître de la distinction là où la langue confondait dans un même signifiant plusieurs représentations sémantiques » (Jenny, 99).

Dans *Weymouth Sands*, les manifestations les plus évidentes de ce figural sont les images et métaphores qui s'éploient dans le roman et tissent des liens entre elles sur l'axe syntagmatique pour finir par se resémantiser. Nombre d'expressions, de clichés de tous les jours, sur lesquels nous ne nous arrêtons plus, sont ressassés, qu'il s'agisse de décrire les personnages (« her brown waves » [29]), leurs pensées (« the current of his musings » [155]), leurs sentiments (« a wave of tenderness » [24], « a great flood of sadness » [26]). Contaminés par l'omniprésence de la mer dans l'espace diégétique, les catachrèses – tropes désincarnés s'il en est – contenues dans ces expressions deviennent manifestes, et les mots, cessant d'être transparents, se voient restaurés une nouvelle pertinence sémantique, et se trouvent de fait revitalisés. Cette resémantisation permet d'une part l'émergence du sensible en ce qu'elle pointe vers le monde adjoint de l'espace diégétique, d'autre part elle met en péril la distinction, communément admise et chère à la rhétorique classique, entre deux sens d'un mot – ici sens figuré et sens littéral. « [D]énonç[ant] en la langue un défaut de distinctivité », elle fait ici vaciller « l'ordre déjà établi des signes » et remonter le « fonds chaotique des représentations sémantiques et des valeurs sonores dont les signes *ont dû* se dégager » (Jenny, 99, 90, 99). De manière très furtive, ce fonds chaotique apparaît d'ailleurs au détour du texte : il suffit, par exemple, que l'un des personnages, contraint par la vie de renoncer à ce qui lui servait d'assise et acculé à accepter de suivre les flux du monde, en vienne à bredouiller comme le ferait un nourrisson : « ”Where is Miss Wane ?”. It was like some ultimate babbled, burbled, blubbered *sob* » (478). Alliée à la cacophonie des sonorités, la paronomase (ces mots aux sens différents ont des sonorités très

semblables) nous replonge dans un continuum phonético-sémantique indistinct, nous ramène à un point nodal, celui où la langue aurait surgi.

Or, de cela, une autre figure nous en fait faire l'expérience dans *Weymouth Sands*, celle du chiasme, qui fait retour, de manière récurrente, dans le texte. Soit qu'il s'agisse d'évoquer les rapports des humains entre eux (« It's quaint to think of *his* landscape being your home and *your* landscape being his home » [344] ; « you must believe you are holding me. [...] you must believe I am holding you » [526]), les liens qui les unissent au lieu (« He embraced it [the darkness] with all his soul and rejoiced to feel it embracing him » [510]), le mouvement rythmique des vagues (« [Day-tides] went up and down, they went down and up » [202]) ou de la musique (« Only [this sound] kept breaking up into innumerable waves of darkness and light, that fell and rose, rose and fell » [208]) ou d'autres éléments plus anecdotiques en apparence (« that particular essence, caught and lost, lost and caught » [183]). Dans chacun de ces énoncés, le chiasme est une figure défigurante qui s'oppose à la linéarité du discours en raison de l'opposition vers laquelle elle pointe et qu'elle soumet à un mouvement de va et vient, susceptible de se prolonger à l'infini. Elle instaure ce faisant une rythmicité binaire (venir, partir ; attraper, perdre ; se trouver, se séparer), identique à celle de masse maritime dans l'espace diégétique, identique aussi à celle de la vie. Enfin, elle parcourt « dans les deux sens » ce que Jenny nomme « la coupure sémiotique » en jouant sur « l'apparition / disparition du distinctif » (Jenny, 99, 105) : chaque entité linguistique est capable d'échanger sa place et son rôle dans le discours ; le sujet est susceptible de perdre sa position privilégiée, de devenir objet (510, 526), courant le risque de l'indistinction originaire, celle d'avant la césure langagière, suggérant combien cet avènement du distinctif fut / est aléatoire et incertain. La figure alors se fait le lieu même où l'origine est à l'œuvre. Ce serait là toute la force du figural, comme nous invite à le penser Jenny : « Qu'un événement discursif, dans son trébuchement, ébranle les contours de nos représentations, et nous sommes reconduits à la fondation de la langue : dans le figural, nous entendons comme l'écho atténué, nous retrouvons l'actualité qui *a dû* présider à son invention. L'origine manquée nous y semble indéfiniment reprise » (Jenny, 90).

Il apparaît donc que la pensée de l'origine traverse, ou plutôt travaille, *Weymouth Sands*, comme en témoignent l'éthique et l'esthétique. Il s'agissait pour Powys non de célébrer son enfance, mais de « 'fêter une enfance' : celle d'une subjectivité, anonyme, transindividuelle et toujours à renaître » (Jenny, 106-107)¹¹. Pour ce faire, la pensée de l'origine a déployé ses figures, celle de l'écriture figurale, qui « restaure » le surgissement à

¹¹ L'expression « fêter une enfance » est empruntée à Saint John Perse.

l'origine de la langue et « ouvre » dans un même mouvement cette dernière, « toujours à renaître », elle aussi, pour être à même d'accueillir l'événement en son sein. Voilà peut-être la raison pour laquelle Powys disait de son roman qu'il était « rounded with a luminous mystery » (Powys 1932-1933, 181), attribuant à son livre un caractère auratique, qui donne à penser que sa lecture reposerait sur l'apparition dans le fleuve des mots d'un tourbillon, celui des figures, qui aboutirait à la naissance d'un nouveau lecteur. Aussi peut-on comprendre les raisons qui ont incité l'éditeur de *Weymouth Sands* à mettre sur la couverture du roman ce commentaire d'Henry Miller : « To encounter Powys is to arrive at the very fount of creation ».

Bibliographie

- BENJAMIN, Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1939), *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000.
- CORBIN, Alain, *Le territoire du vide; l'occident et le désir du rivage*, Paris : Aubier, 1988.
- DELEUZE et GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Editions de Minuit, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, George, *Devant le temps*, Paris : Editions de Minuit, 2000.
Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris : Editions de Minuit, 1992.
Devant l'image, Paris : Editions de Minuit, 1990.
- GHITTI, Jean-Marc, *La parole et le lieu ; topique de l'inspiration*, Paris : Editions de Minuit, 1998.
- JENNY, Laurent, *La Parole singulière* (1990), Paris : Belin, 1995.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris : Editions Klincksieck, 1977.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris : Gallimard, 1999.
- POWYS, John Cowper, *Weymouth Sands* (1934), Harmondsworth: Penguin Books, 2000.
Autobiography (1934), Colgate University Press, 1994.
- “Diaries 1932-1933: A Selection on the Writing of *Weymouth Sands*”, *The Powys Journal*, 2 (1992): 170-189.
- ROLIN, Olivier, *Paysages originels*, Paris : Seuil, 1999.
- SCHEFFER, « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique*, 630 (nov. 1999) : 912-925.