

« Le Quatuor d'Alexandrie » de Durrell : roman de la relativité

Jacques Pelletier

Volume 3, Number 1, avril 1970

Problèmes de technique romanesque

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500111ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500111ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pelletier, J. (1970). « Le Quatuor d'Alexandrie » de Durrell : roman de la relativité. *Études littéraires*, 3(1), 47–64. <https://doi.org/10.7202/500111ar>

«LE QUATUOR D'ALEXANDRIE» DE DURRELL: ROMAN DE LA RELATIVITÉ

jacques pelletier

« La glace qui l'aurait vu beau,
l'aimerait, celle qui l'aurait vu
affreux, le haïrait, et ce serait
toujours le même individu. » (Sade, *Justine*) ¹

Dans la brève mais importante note qui sert d'introduction au deuxième tome de son *Quatuor*, Durrell écrit que « le sujet central du livre est une quête de l'amour moderne » (*Balthazar*, p. 6) ². Mais ce n'est pas en cela que réside sa profonde originalité. Celle-ci réside bien plutôt dans le fait que le *Quatuor* constitue, de façon analogique, une application du principe de la relativité. Durrell lui-même a précisé de façon très claire ses intentions :

La littérature moderne ne nous offre aucun exemple d'unités; aussi me suis-je tourné vers la science et ai-je tenté de réaliser un roman à quatre étages dont la forme s'appuie sur le principe de la relativité.

Trois parties d'espace pour une de temps, voilà la recette pour cuisiner un continuum. Les quatre romans se conforment à cette règle.

Les trois premières parties, toutefois, ne s'enchaînent pas, mais se déploient dans l'espace (d'où le terme « sosie » et non « suite »). Ils se chevauchent, s'entremêlent, et n'entretiennent que des rapports purement spatiaux. Le temps est en suspens. Seule la quatrième partie représente le temps et constitue véritablement une suite.

Le rapport sujet-objet est si essentiel à la relativité que j'ai tenté de conduire le roman à la fois sur le mode subjectif et objectif. La troisième partie, *Mountolive*, est un roman strictement naturaliste dans lequel le narrateur de *Justine* et de *Balthazar* devient un objet, c'est-à-dire un personnage. (*Balthazar*, pp. 5-6) ³

¹ Citation servant d'épigraphe au deuxième tome du *Quatuor*, *Balthazar*, éd. Buchet Chastel, 1963.

² Coll. « Livre de Poche ».

³ *Ibid.*

Ce que la théorie de la relativité apporte de vraiment neuf, c'est une conception entièrement nouvelle de la réalité. Dans la physique antérieure la physique mécaniste, à chaque effet de la nature était attribuée une cause nécessaire, dont il dépendait de façon rigoureuse. Avec la découverte des particules élémentaires, des quanta, ce type de rapport devient impossible. Les particules élémentaires, en effet, n'obéissent pas à un schéma unique de comportement. Celui-ci ne peut être déterminé que de façon approximative, par un calcul de probabilités. La causalité, de mécanique qu'elle était jusque-là, devient purement statistique. Ainsi la nature perd son « objectivité » et le domaine de la physique n'est plus l'étude de la nature, mais celle du rapport existant entre la nature et l'observateur. Et ce rapport variera selon les observateurs et selon les instruments de mesure à leur disposition.

Subjectivité de la connaissance . . . Difficulté de la connaissance . . . La fragilité de la connaissance est encore plus aisément perceptible dans le domaine des sciences de l'homme. On pourrait ici multiplier les exemples. Bornons-nous aux deux suivants. Le premier concerne la dynamique des groupes. Non seulement l'évaluation d'un groupe de discussion ou de travail faite par le groupe lui-même ressemble fort peu à celle d'un groupe-observateur, mais encore les jugements portés par divers groupes-observateurs diffèrent considérablement. De ces différentes appréciations, laquelle est la vraie ? Bien malin qui pourrait trancher ! Notre second exemple a trait au cinéma-vérité. Jean Rouch, dans *la Pyramide humaine*, filme un groupe d'étudiants à qui il a demandé de jouer leur propre rôle. Ceux-ci s'exécutent, Rouch filme, puis fait visionner le film par le groupe. Les étudiants ne se reconnaissent pas dans leur façon de se conduire dans le film. Or durant le tournage du film, ils avaient pourtant eu l'impression d'être eux-mêmes.

Le drame de la connaissance . . . C'est bien cela qu'illustre le *Quatuor d'Alexandrie*. Et les personnages du *Quatuor* en sont bien conscients dans leur quête d'une vérité qu'ils ne parviennent jamais à saisir, qui se dérobe comme un mirage quand ils pensent l'atteindre. « On ne peut jamais sortir de soi », dit quelque part Pursewarden. Et ailleurs :

**Les êtres humains réels deviennent-ils de simples prolongements d'humeurs capables de servir, et cela nous coupe-t-il un peu d'eux ?
Oui. Car l'observation isole la personne ou l'objet observé. Oui.**

C'est pour cela qu'il est plus difficile de donner une réponse absolue, de trouver la cause profonde des liens, des affections, de l'amour, et ainsi de suite. Mais ce problème n'intéresse pas seulement l'écrivain : c'est un problème universel. (*Mountolive*, pp. 600-601) ⁴

On ne connaît de l'autre que ce que l'on veut bien voir. La connaissance est essentiellement subjective. Et elle est d'autant plus difficile que des liens affectifs nous lient à l'autre. Son « objectivité » est fonction de la distance qui nous sépare de l'autre. C'est ce qu'a compris Cléa qui s'adresse à Darley en ces termes :

C'est vrai qu'en un sens, je suis plus près de vous que Melissa ou Justine. Voyez-vous, l'amour de Melissa est trop confiant; il l'empêche d'ouvrir les yeux. Tandis que la lâche monomanie de Justine ne voit quelqu'un qu'à travers une image de quelqu'un inventé de toutes pièces, ce qui vous oblige d'agir de façon démoniaque, comme elle. Ne soyez pas fâché. C'est sans malice que je vous dis cela (*Justine*, p. 120).

Et Darley, lisant le manuscrit de *Justine* que lui a retourné Balthazar, recouvert d'annotations précisant certains faits mentionnés dans le manuscrit ou rectifiant certaines interprétations, comprend que les sentiments qui le liaient aux personnages qu'il décrivait constituaient autant d'obstacles à la découverte de leur vérité profonde :

C'est une nouvelle Justine, un nouveau Pursewarden, une nouvelle Cléa, que je dois essayer de voir, semble-t-il . . . Je veux dire qu'il faut que j'essaie d'arracher la membrane opaque tendue entre moi et la réalité de leurs actes — et qui, je suppose, est constituée par mes propres limitations de vision et de tempérament. La jalousie que j'éprouve à l'égard de Pursewarden, ma passion pour Justine, ma pitié pour Melissa. Miroirs déformants, tous . . . C'est à travers les faits qu'il faut cheminer. Je dois relater tout ce que je sais et tenter de me les rendre compréhensibles ou plausibles à moi-même, si cela est nécessaire, par un acte de l'imagination. (*Balthazar*, p. 250)

⁴ Nos citations sont dorénavant empruntées à l'édition suivante : Laurence Durrell, *le Quatuor d'Alexandrie*, Paris, Buchet Chastel, 1963, 1029 p.

On pourrait ainsi longtemps multiplier les exemples. Ils abondent dans *le Quatuor*. « La vérité, dit Balthazar, est ce qui se contredit le plus, avec le temps » (*Balthazar*, p. 244). « La vérité, écrit de son côté Pursewarden, n'a pas de cœur. La vérité est femme. C'est pour cela qu'elle est énigmatique » (*Balthazar*, p. 392). Balthazar encore : « La vérité toute nue et sans pudeur. C'est une merveilleuse expression. Mais nous la voyons toujours comme elle se montre, et jamais telle qu'elle est. Chacun a une interprétation personnelle » (*Mountolive*, pp. 672-673).

Comment cette conception de la réalité prendra forme dans le roman, c'est ce que nous examinerons maintenant.



Essayons d'abord de découvrir l'architecture générale du *Quatuor*. Le premier tome, *Justine*, est écrit à la première personne du singulier par un personnage impliqué très directement dans la trame du récit : l'écrivain et professeur Darley. Retiré sur une île de la mer Égée, celui-ci se tourne vers son passé pour en saisir la signification et s'en délivrer. C'est donc à partir d'un point de vue précis et personnel que le lecteur entre dans le roman. Le narrateur Darley, toutefois, ne construit pas sa vision des événements à partir de sa seule subjectivité; des points de vue complémentaires, qu'il intègre dans son récit, s'ajoutent au sien et le complètent. Remarquons aussi que ce premier tome est composé de quatre parties, dont les trois dernières annoncent les tomes qui formeront l'ensemble du *Quatuor* : la seconde est en effet consacrée à Balthazar qui sera le personnage central du tome deux; la troisième est centrée surtout sur Nessim qui sera, avec Mountolive, le personnage principal du tome trois; la quatrième est construite autour de Cléa qui deviendra le principal personnage du tome quatre. Quant à la première partie qui met en scène Justine, elle indique bien que celle-ci est le principal personnage du tome premier.

Le second tome *Balthazar* est aussi écrit à la première personne du singulier. Mais cette fois, le narrateur principal nous présente une vision nouvelle de la réalité qu'il reconstitue à partir de notes qu'a écrites Balthazar dans les marges du premier manuscrit, manuscrit que Darley lui avait fait parvenir en lui demandant ses commentaires. Parfois, Darley cite textuellement de longs extraits du *Commentaire* de Bal-

thazar, mais parfois il reconstitue lui-même la réalité à partir des notes fournies par Balthazar. Et l'on peut se demander dans quelle mesure cette reconstitution ne trahit pas la vision de Balthazar. Car la meilleure façon de ne pas déformer la vision de Balthazar serait bien sûr de lui laisser la parole. Or Dorley ne le fait pas toujours. Ainsi, à partir d'une scène décrite par Balthazar en quelques lignes, il rédigera un long chapitre . . . « Je vois si clairement la scène qu'évoquent quelques lignes de son écriture renfrognée, à l'encre verte, qui ont explosé dans mon imagination . . . Oui, cela me permettra de rêver un moment à ce quartier peu fréquenté d'Alexandrie, que j'aimais » (*Balthazar*, p. 361). Il y a donc dans ce deuxième tome superposition de deux visions : celle de Balthazar et celle de Darley élaborée à partir de celle de Balthazar (deux visions qui ne se confondent pas nécessairement).

Le troisième tome, *Mountolive*, est écrit à la troisième personne du singulier du point de vue de « Dieu-le-Père » : le narrateur, omniscient, ne s'intègre pas dans l'histoire. Le récit linéaire respecte la chronologie des faits et des événements. Il est centré sur un personnage principal : Mountolive avec lequel Darley, le narrateur des deux premiers tomes, a peu de rapports directs mais il éclaire « l'histoire » d'une lumière nouvelle. Examiné en lui-même, comme un univers clos, ce tome constituerait la négation de la théorie de Durrell. Ici, en effet, il y a une vérité « objective » qui est connue par un personnage tout-puissant, le narrateur; ici règne la causalité rigoureuse de la physique mécanique. Et lorsque l'on compare ce tome aux deux premiers, on se rend compte de la justesse de la remarque de Butor voulant que l'emploi de la première ou de la troisième personne dans le récit ne soit pas indifférent. Dans les deux premiers tomes du *Quatuor*, nous sommes en présence d'un univers instable, qui se fait, se défait et se refait sans cesse sous nos yeux; dans le troisième tome, nous tombons dans un univers stable, délimité par des coordonnées spatio-temporelles bien précises, disposant de points de repères sûrs. Cependant, considéré par rapport à l'ensemble du *Quatuor*, ce tome ne fait que confirmer à sa façon la théorie générale de Durrell en jetant une lumière nouvelle sur des actes déjà décrits dans les tomes antérieurs; par conséquent, non seulement il n'abolit pas l'incertitude fondamentale qui imprègne l'ensemble du roman, mais il la renforce.

Le quatrième tome, enfin, est écrit à nouveau par le narrateur du début, Darley, qui raconte son retour à Alexandrie et la découverte essentielle qu'il fit à l'occasion de ce retour.

□ □ □

Ceci précisé, demandons-nous pourquoi le narrateur veut reconstituer son passé. C'est une question qu'il faut se poser sous peine de ne rien comprendre au roman. Certains critiques, constatant que le narrateur du *Quatuor* est un écrivain comme celui de *la Recherche*, ont vu entre l'œuvre de Durrell et celle de Proust une ressemblance fondamentale — la reconquête du temps perdu — qui ne nous semble pas du tout aller de soi. Pour le narrateur de *la Recherche*, il est vrai qu'il s'agit bien de faire une œuvre dans laquelle le passé servira de matériau :

Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. ⁵

On ne saurait être plus clair. Le narrateur du *Quatuor* voit-il les choses ainsi ? Dès les premières pages de *Justine*, Darley écrit qu'il est venu sur l'île « pour tenter de guérir ». Or, cette entreprise exige la liquidation du passé, et dans une première phase, sa reconstruction préalable : « Je suis venu ici, écrit-il, afin de rebâtir pierre par pierre cette ville dans ma tête — cette triste province que le vieillard voyait pleine des « ruines sombres » de sa vie » (*Justine*, p. 15). Au début de Cléa, il écrira : « Je devais retourner encore une fois vers elle (Alexandrie) afin d'être capable de l'abandonner pour toujours, de

⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, la Pléiade, 1954, t. III, p. 899.

m'en délivrer » (*Cléa*, p. 766). Cette reconstruction-destruction apparaît nécessaire dans la quête de la vérité essentielle dans laquelle le narrateur est engagé : « Peut-être la destruction de mon Alexandrie, écrit-il dans *Balthazar*, était-elle nécessaire (« l'objet d'une véritable œuvre d'art ne montre jamais de surface plane »); ensevelis au fond de tout cela se trouvent peut-être le germe et la substance d'une vérité — l'usufruit du temps — qui, si je puis me l'assimiler, me permettra de m'approcher un peu plus de l'objet de ce qui est véritablement la quête de mon propre moi : Nous verrons » (*Balthazar*, p. 428). Or, cette « vérité » qui, comme dans *la Recherche*, nous est dévoilée tout à la fin de l'entreprise, n'offre rien de commun avec celle qu'avait découverte le narrateur de *la Recherche*. Loin d'être récupéré par l'art, le passé apparaît ici comme une vieille défroque dont il faut se dépouiller. Et l'entreprise du narrateur n'a pour lui de sens que dans la mesure où elle lui permet de prendre de la distance par rapport au passé. Et si le narrateur échoue dans son entreprise de « retracer la vérité profonde de la ville », cet échec n'en est pas vraiment un puisqu'il lui aura permis de mûrir. *Le Quatuor* se termine par la vision d'un homme devenu enfin un artiste et qui va pouvoir vraiment commencer à écrire :

Oui, un jour je me surpris à écrire, d'une main tremblante, les quatre mots que tous les conteurs de la terre prononcent depuis le commencement du monde pour réclamer l'attention de leur auditoire. Des mots qui annoncent simplement qu'un artiste est entré dans sa maturité. J'écrivais : « Il était une fois . . . »

Et je sentis que tout l'univers venait de me faire un clin d'œil ! (*Cléa*, p. 1022)

Évidemment, on peut penser, contrairement à Darley, que son manuscrit loin d'être un échec, est une réussite, mais si l'on se place dans sa perspective, on ne peut que lui donner raison. Toutefois, si l'entreprise de Darley n'a rien de commun avec celle du narrateur de *la Recherche*, il n'en demeure pas moins que, comme le narrateur de *la Recherche*, Darley est artiste; aussi aura-t-il la tentation de reconstituer la réalité en artiste. Parlant de Justine, de Melissa, il écrira : « Je veux les faire revivre de telle façon que la douleur se transmue en art . . . »

Peut-être est-ce là une tentative vouée à l'échec, je ne sais. Mais je dois essayer » (*Justine*, p. 107). Il y a donc chez lui une attitude ambivalente mais nous pensons que son intention profonde est de faire la vérité sur lui-même plutôt que d'édifier une œuvre d'art. Et cette ambiguïté supplémentaire qui s'ajoute à toutes les autres renforce le caractère radical de l'ambiguïté qui caractérise l'œuvre, en fait sa richesse et assure son pouvoir de séduction.



Dans *Justine*, on l'a vu, la réalité nous est présentée du point de vue bien particulier d'un narrateur-protagoniste. Ce narrateur est aidé dans son travail de reconstitution, d'une part, par la lecture de certains documents : 1) Le *Journal* de Justine; 2) *Mœurs*, le roman d'Arnauti, premier mari de Justine; 3) Les *Mémoires* de Nessim; 4) Ses propres notes, prises au moment où il vivait les événements; d'autre part, par les conversations qu'il a eues au moment des événements avec Mnejmian ou Cléa. C'est en recourant à ces diverses « sources » que Darley nous présentera une première version des événements auxquels il a été mêlé à Alexandrie.

Le *Journal* de Justine lui permettra de comprendre la psychologie de celle-ci. En le lisant, il aura « l'impression d'entendre le son rauque et voilé de sa voix » (*Justine*, p. 58). Malheureusement, on saura beaucoup plus tard que le *Journal* en question n'a pas été écrit par Justine et que la perception que Darley avait de celle-ci par conséquent était faussée dans la mesure où elle reposait sur une étude du *Journal*. Or elle reposait pour une part appréciable sur l'analyse du *Journal*. C'est Justine elle-même qui le dit à Nessim dans *Mountolive* :

Il est absolument fasciné par les cahiers du journal intime. Vous vous souvenez ? C'est moi qui recopiais toutes les notes d'Arnauti pour *Mœurs* quand il s'est cassé le poignet. Nous les avons reliées. Tout ce qu'il n'a pas utilisé dans son roman. Je les ai données à Darley en lui faisant croire que c'était mon propre journal. (Ses joues se creusèrent en un triste sourire.) Il les a prises comme telles, et il trouve, et pour cause, que j'ai une forme d'esprit masculine ! Il dit aussi que mon français n'est pas fameux — voilà qui ferait plaisir à Arnauti, n'est-ce pas ? (*Mountolive*, pp. 647-648)

Or Darley n'apprendra jamais que ce journal, en réalité, avait été composé par Arnauti . . .

Du roman d'Arnauti, *Mœurs*, Darley se sert abondamment. L'héroïne de ce roman, Claudia, ressemble comme une sœur jumelle à Justine. Si bien que Darley étudiera Justine au travers de la description qu'Arnauti donne de Claudia :

Ce qui me surprit et m'intéressa fut de voir en elle un portrait de Justine que je reconnaissais sans l'avoir vue : une Justine plus jeune, moins sûre d'elle à coup sûr. Mais on ne pouvait s'y méprendre. Toutes les fois que j'ai lu ce livre, ce que j'ai fait souvent, je ne pouvais m'empêcher de rétablir son nom dans le texte. Il convenait avec une terrible vraisemblance (*Justine*, p. 61).

C'est dans ce roman qu'il apprendra que Justine, enfant, a été violée par un homme au bandeau noir dont il saura plus tard que c'était Capodistria. Le lecteur de *Mœurs* le fascinera à un point tel qu'il aura parfois l'impression de faire lui-même partie de la réalité décrite, d'être lui-même un personnage du roman : « Je trouvai en effet si fascinante l'analyse de son sujet, et la nature de nos relations présentait de telles similitudes avec celles qu'il avait eues avec Justine qu'il m'arrivait parfois d'avoir l'impression de n'être qu'un personnage imaginaire tiré de *Mœurs* » (*Justine*, p. 78). Or malheureusement encore une fois ce « document », s'il faut en croire ce que Justine confie à Cléa dans *Balthazar*, est assez fantaisiste : « Vous avez probablement lu, dit-elle à celle-ci, son livre intitulé *Mœurs*. La plus grande partie est pure invention — surtout pour satisfaire sa vanité et pour se venger de moi qui avais blessé sa vanité en refusant de me laisser *guérir soi-disant* » (*Balthazar*, p. 274). Comme on peut le voir, la réalité construite par Darley repose sur des matériaux plutôt friables.

Quant aux *Mémoires*, de Nessim, on ne dénonce nulle part leur authenticité. Prenant pour acquis que tout est suspect dans ce roman, qu'aucune réalité n'est certaine, que toute vérité est provisoire, peut-on se fier aux *Mémoires* de Nessim ? C'est en les lisant que Darley a compris le désarroi dans lequel Nessim sombra durant une longue période, désarroi qu'il cachait en public et que le texte des *Mémoires* révèle. C'est grâce aux *Mémoires* que Darley peut nous

décrire les hallucinations auxquelles Nessim fut alors en proie et qui le jetaient dans une détresse sans remède. Les *Mémoires* ne donnent pas les raisons du désarroi de Nessim. Darley l'attribuera à sa liaison avec Justine. Or, de fait, comme on l'apprendra beaucoup plus tard, dans *Mountolive*, c'est parce que son entreprise politique — Nessim collaborait à l'édification de la Palestine — tournait mal à cette époque que Nessim était si désemparé.

Finalement, Darley se sert aussi des notes qu'il a écrites au moment où il vivait les événements. Parfois, ces notes ne lui servent que d'aide-mémoire dans son entreprise de restitution du passé. Parfois, il les livre telles qu'elles furent écrites, lorsqu'il juge qu'elles peuvent éclairer les événements.

Mnemjian, le coiffeur babylonien, c'est « l'Homme-Mémoire, les archives de la Cité » (*Justine*, p. 35). C'est celui qui sait tout sur tout le monde à Alexandrie, c'est par lui que Darley entendra d'abord parler de Justine et Nessim. C'est par lui qu'il apprendra la mort prochaine de Cohen :

Si vous voulez connaître les ascendants ou le revenu de tel ou tel passant pris au hasard vous n'avez qu'à le lui demander ; il vous psalmodiera tous les détails en affûtant son rasoir et en l'essayant sur le poil dru et noir de son avant-bras. Ce qu'il ne sait pas, il ne mettra pas longtemps à le découvrir. En outre, il en sait autant sur les morts que sur les vivants, car l'hôpital grec fait appel à ses services pour raser et faire la toilette de ses victimes avant de les abandonner aux croque-morts ; et c'est une tâche dont il s'acquitte avec le zèle et le goût de tous ceux de sa race. (*Justine*, p. 35)

Grâce à lui, Darley aura une bonne connaissance du milieu officiel d'Alexandrie.

Quant à Cléa, elle donnera de Justine une description antithétique à celle brossée par Arnauti dans *Mœurs*. À propos de l'importance attachée par celui-ci à l'incident du viol dans la vie affective de Justine, elle écrira que c'est une maladie que « de vouloir tout faire tenir dans le cadre d'une psychologie ou d'une philosophie. Après tout, Justine n'a pas à être justifiée ou excusée. Elle est, simplement et magnifiquement ; nous devons la prendre telle qu'elle est,

comme le péché originel. L'appeler nymphomane ou faire du freudisme ici, mon cher, c'est lui retirer toute sa substance mythique — la seule chose qu'elle soit réellement » (*Justine*, p. 73). Entre ces deux interprétations du même fait, Darley devra choisir celle qui lui semble la plus plausible : ce qui n'est guère facile. Sans compter qu'il pourrait y en avoir d'autres. Un seul fait peut déclencher une multitude d'émotions contradictoires. Pursewarden, à propos d'un fait — la découverte par Justine que l'enfant qu'elle s'était fait voler est mort — déclencherà chez celle-ci sept réactions contradictoires qui, pourtant, se produiront presque simultanément :

1. Soulagement d'en avoir fini avec cette recherche.
2. Désespoir d'en avoir fini ; plus aucun but dans la vie.
3. Horreur de la mort.
4. Soulagement de la mort. Quel avenir possible ?
5. Intense sentiment de honte (ne comprends pas ça).
6. Désir soudain de poursuivre les recherches pour rien plutôt que d'admettre la vérité.
7. Préféré continuer à me nourrir de faux espoirs.

(*Cléa*, p. 891)

Qu'est-ce que la réalité dans un tel contexte ? Ce n'est guère que le support, le point d'application à partir duquel s'élaboreront les visions des personnages. « Chaque fait, dit quelque part Pursewarden, peut avoir un millier de visages ».

Non seulement dans *Justine* la réalité nous est-elle présentée à partir de plusieurs points de vue, parfois différents, mais encore l'est-elle de façon tout à fait a-chronologique. C'est que le narrateur rapporte les faits dans l'ordre où ils prennent une signification pour lui et non dans l'ordre où ils se sont déroulés. Si bien que le récit est composé d'un grand nombre de petits tableaux qui se juxtaposent au gré de la mémoire du narrateur selon une logique qui n'a rien de commun avec ce que l'on appelle la logique des faits. Les faits sont plutôt rappelés à l'existence par un mécanisme analogue à celui de la mémoire involontaire chez Proust. La quête du passé chez Darley est aussi libre que l'association des idées dans le rêve. Serait-il possible de rétablir chacun des faits présentés dans un ordre qui res-

pecterait la chronologie ? Peut-être, et c'est ce que Durrell fait en partie dans *Mountolive* (sans probablement que cela soit son intention première : il s'agit plutôt pour lui dans ce troisième tome de jeter sur les faits une lumière nouvelle). Mais cette entreprise nous apparaît assez vaine à la fois parce qu'elle nous semble difficile à réaliser et aussi parce que Durrell a une conception du temps très éloignée de la durée bergsonnienne et que c'est justement une telle conception du temps que son roman veut nier. Et cette fragmentation du temps, que traduit bien la composition du récit par petits tableaux — autant de coups de sonde jetés dans le passé — renforce chez le lecteur l'impression que la réalité est déroutante, qu'elle n'a pas plus de consistance qu'un mirage . . .



Tant bien que mal, le narrateur de *Justine* est tout de même parvenu à se faire, à la fin du premier tome du *Quatuor*, une représentation cohérente de ce qu'il a vécu à Alexandrie. Le manuscrit terminé, il l'envoie à Balthazar qui le lui retourne après y avoir apporté de très nombreuses corrections. Darley s'aperçoit alors que le tableau qu'il a brossé dans le manuscrit de *Justine* ne rendait pas compte de la totalité des faits et que sa vérité par conséquent n'était que partielle. Il constate, faisant sienne une pensée de Pursewarden, que « le sentiment de la réalité est conditionné par notre position dans l'espace et dans le temps et non par notre propre personnalité comme nous nous plaçons à le croire. Chaque interprétation de la réalité est donc basée sur une position unique. Deux pas à gauche ou à droite et le tableau tout entier se trouve modifié » (*Balthazar*, p. 237). Ce qui revient à dire que seul Dieu-le-Père, qui n'est pas situé, qui transcende le temps et l'histoire, peut avoir une connaissance intégrale de la réalité. Mais dans un monde où Dieu a été évacué, une telle connaissance est-elle possible ? Quoiqu'il en soit, Darley repartira à la redécouverte d'Alexandrie, à la lumière des annotations de Balthazar, cette quête ne pouvant prendre fin que « jusqu'à ce que toute mémoire, tout désir soient à jamais épuisés » (*Balthazar*, p. 245). Ce qui n'arrivera que beaucoup plus tard. Mais cet apport d'éléments nouveaux pose de sérieux problèmes à Darley. Et Balthazar en est conscient, qui lui écrit : « Je

suppose que si vous vouliez maintenant incorporer d'une manière ou d'une autre tout ce que je vous apprendis là dans votre manuscrit de *Justine*, vous vous trouveriez en présence d'un livre assez curieux : ce serait une histoire racontée par couches successives en quelque sorte » (*Balthazar*, p. 389). Or c'est exactement ainsi qu'est composé le *Quatuor*, chaque tome apportant ses éléments de vérité qui confirment ou infirment les vérités révélées antérieurement. Et ces problèmes ne se posent pas seulement au sujet de « contenus » nouveaux à intégrer dans l'histoire originelle, mais de la forme même du récit :

Maintenant, à la lumière de tous ces nouveaux trésors — car la vérité, encore qu'impitoyable comme l'amour, doit toujours être un trésor — que dois-je faire ? Elargir les frontières de la vérité originelle, ajouter les moellons de cette nouvelle connaissance et rebâtir sur elles une nouvelle Alexandrie ? Ou bien l'agencement doit-il rester le même, ainsi que les personnages — seule la vérité elle-même s'étant changée en contradiction ? (*Balthazar*, p. 320)

C'est finalement cette deuxième partie de l'alternative que le narrateur adoptera. Si bien que l'histoire nous sera présentée par couches successives et présentera l'aspect d'un « palimpseste médiéval sur lequel des vérités de divers ordres ont été déposées les unes par-dessus les autres, les unes oblitérant ou peut-être complétant les autres ». (*Balthazar*, p. 389) Plusieurs « vérités » nous seront dévoilées par étapes successives. Donnons quelques exemples.

1) *la mort de Capodistria*. Elle nous est racontée d'abord par Darley à la fin de *Justine*. Le seul indice qui peut alors nous laisser entendre qu'il y a anguille sous roche est l'attitude sereine affichée alors par Nessim. Et encore à la première lecture, on ne remarque généralement pas cet indice. Dans le deuxième tome, Balthazar jettera une lumière nouvelle sur la mort de Capodistria : « Votre récit de la mort de Capodistria sur le lac, écrit-il à Darley, est la version que nous avons tous acceptée à l'époque, comme la plus vraisemblable : dans notre esprit, naturellement. » (*Balthazar*, p. 319) Et il continue en soulignant ce que ce meurtre a de louche :

Dans les dépositions de la police, tous ceux qui en ont été les témoins rapportent ce fait : lorsqu'on a retiré son corps du lac où il flottait, ses fausses dents tombèrent dans le bateau avec un claquement qui effraya tout le monde. Maintenant, écoutez ceci : trois mois plus tard je dînais avec Pierre Balz qui était son dentiste. Il m'assura que DaCapo avait une denture presque parfaite, et certainement pas de râtelier qui aurait pu choir. Alors qui était-ce ? Je ne sais pas. Si DaCapo a complètement disparu et s'est arrangé pour qu'un comparse prît sa place, il avait toutes les bonnes raisons du monde pour cela : il laissait derrière lui plus de deux millions de dettes. Vous voyez ce que je veux dire ? (*Balthazar*, p. 319)

Ce texte apporte une correction importante à la première version de l'incident. Mais encore ici la vérité n'est pas complète. Elle ne sera finalement dévoilée que dans *Mountolive*. On saura alors que la disparition de Capodistria a été décidée par l'organisation politique à laquelle appartient Nessim, qui jugeait que Capodistria était trop compromis. (*Mountolive*, pp. 650-651)

2) *la liaison Justine-Darley*. Dès le début de sa liaison avec Justine, Darley aura conscience qu'elle repose sur une équivoque. Dès le début, il lui dira : « Cela ne peut mener à rien, cette affaire entre un pauvre professeur et une femme de la haute société d'Alexandrie. Cela finira par un scandale mondain qui nous laissera seuls chacun de notre côté et tu seras obligée de te débarrasser de moi » (*Justine*, p. 25). Dès le début, il aura parfois la sensation désagréable d'être manipulé par Justine. Il dira : « Je ne savais pas à quoi m'en tenir au juste, devant la franchise de son regard que je trouvais embarrassante — c'est comme si elle essayait d'évaluer l'usage qu'on pouvait faire de moi » (*Justine*, p. 30). Et effectivement, il aura été manipulé par Justine. Balthazar le lui apprendra dans la partie de son *Commentaire* intitulé « Erreurs et fausses interprétations ».

Si elle [Justine] a jamais « aimé » quelqu'un, c'est Pursewarden. « Qu'est-ce que cela signifie ? » Elle était obligée de se servir de vous comme appât, afin de le protéger de la jalousie de Nessim qu'elle avait épousé. Quant à Pursewarden, il ne s'est jamais soucié d'elle, — suprême logique de l'amour ! (*Balthazar*, p. 244)

Que Justine ait aimé Pursewarden, cela n'est affirmé en clair ni nié nulle part. Mais, chose certaine, Justine ne s'est pas liée à Darley pour protéger Pursewarden d'une vengeance possible de Nessim. Elle l'a fait pour des raisons politiques. Elle voulait savoir si Darley était au courant que Cohen, l'ex-amant de Melissa, était un agent de Nessim et qu'il avait été tué parce qu'il en savait trop. Tout cela ne nous est révélé que dans la seconde moitié de *Mountolive*... Évidemment, Justine aime bien Darley, mais elle n'éprouve pas du tout pour lui la passion dévorante qu'on aurait pu s'imaginer à la lecture du premier tome du *Quatuor*.

3) *le suicide de Pursewarden*. Dans *Justine*, tout ce que l'on apprend à ce propos, c'est le fait brutal ; Pursewarden s'est suicidé et l'on ne nous donne pas de raison. Pour Balthazar, le suicide de Pursewarden s'intègre mal dans la logique du personnage. Aussi fera-t-il remarquer à Darley la part de mystère que comporte l'acte du suicide dans le cas d'un homme comme Pursewarden :

Par dessus tout, son suicide reste pour moi une fantaisie extraordinaire et tout à fait inexplicable. Quelles que fussent les contraintes qui ont pu peser sur sa vie, je n'arrive pas à y croire tout à fait. Mais sans doute ne connaissons-nous de la personnalité d'autrui que les remous de surface, et ne pouvons-nous jamais pénétrer dans les grands fonds. Mais je ne puis m'empêcher de penser que ce geste est en désaccord avec tout le reste de son personnage. (*Balthazar*, p. 351)

Or, dans *Mountolive*, on apprendra, dans une lettre adressée à Mountolive, qu'ayant découvert que Nessim faisait le commerce d'armes pour le compte de la Palestine, Pursewarden a décidé de se tuer ; ne se sentant « pas de taille à faire face aux conséquences morales que cette découverte implique. » (*Mountolive*, p. 629). Mais l'histoire ne se termine pas ainsi. Dans le troisième tome du *Quatuor*, on apprend également que Pursewarden a été l'amant de sa sœur Liza. Or, dans le tome quatrième, on sait qu'il a écrit avant de se suicider une lettre à sa sœur, lui disant qu'il mettait fin à ses jours pour qu'elle puisse enfin donner libre cours à son amour pour Mountolive. Cette « vérité » éclipse-t-elle la précédente ? Peut-être pas mais elle ajoute une interprétation nouvelle au suicide de Pursewarden.

4) *l'amour de Justine et de Nessim*. À première vue, l'amour de Justine et de Nessim s'explique mal. On sait que celle-ci a des amants : Darley, Pursewarden, d'autres sans doute. On devrait s'attendre normalement à ce que le ménage aille mal. Or il n'en est rien. Et loin de l'éloigner de Nessim, les infidélités de Justine semblent l'en rapprocher. Darley sentait que derrière ce paradoxe se cachait une vérité profonde :

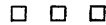
En voyant la chaude et bienveillante lumière qui brillait dans les yeux de Nessim je compris, me rappelant les rumeurs scandaleuses qui couraient sur Justine, que tout ce qu'elle avait fait — même ce qui pouvait passer pour répréhensible ou blessant aux yeux du monde — c'était en un certain sens pour lui qu'elle l'avait fait. L'amour de Justine pour son mari était comme une peau dans laquelle il était cousu, tel Héraklès enfant ; et les efforts qu'elle faisait pour se réaliser ne l'avaient pas éloignée mais au contraire toujours rapprochée de lui. Je sais, le monde ignore cette sorte de paradoxe et n'en a pas l'usage ; mais il me semble alors que Nessim la connaissait et l'acceptait d'une manière absolument incompréhensible pour ceux qui ne peuvent pas séparer l'amour de l'idée de possession. (*Justine*, p. 31)

Et, pour une fois, il avait raison. C'est que cet amour ne reposait pas sur de simples liens affectifs ; il s'enracinait dans un partage en commun d'un projet qui pouvait, s'ils rencontraient l'échec, les conduire à la mort :

La passion de leurs étreintes venait d'une complicité, de quelque chose de plus profond, de plus pervers que les capricieuses tentations de la chair ou de l'esprit. Il l'avait conquise en lui offrant une vie conjugale qui était un faux-semblant, mais en la mettant en même temps au fait d'un projet qui pouvait les entraîner tous deux à la mort. C'était là tout ce que le sexe pouvait signifier pour elle maintenant. Cette perspective de leur mort avait quelque chose de fascinant, de sexuellement fascinant ! (*Mountolive*, p. 645)

On comprend mieux ainsi comment leur liaison amoureuse est subordonnée à leur projet et n'a de sens que dans son rapport à ce projet.

On pourrait ainsi continuer longtemps à multiplier les exemples. Toute « vérité » dans le *Quatuor* est tour à tour affirmée puis niée ou laissée en plan. Aucune n'est acquise définitivement.



S'il est vrai, comme l'affirmait Sartre dans son célèbre article sur François Mauriac, qu'« un roman est une action racontée de différents points de vue »⁶, il est bien évident que le *Quatuor d'Alexandrie* de Durrell constitue le roman par excellence. Durrell, dans son « roman à dimensions », a réussi en effet à surmonter le problème technique qui, selon Sartre, se pose aux écrivains soucieux d'écrire des romans témoignant de leur temps : « trouver une orchestration des consciences qui nous permette de rendre la pluridimensionnalité de l'événement ». Dans le *Quatuor* de Durrell, la volonté de faire apparaître cette pluridimensionnalité de l'événement est manifeste. Durrell, nous l'avons rappelé, a lui-même affirmé clairement que son intention était d'écrire un roman qui soit une application du principe de la relativité. Nous avons montré, à l'aide de quelques exemples, comment la technique de la variation des points de vue lui avait permis de réaliser son objectif.

Jean Rousset, dans son excellent ouvrage, *Forme et signification*, dont la lecture nous a incité à écrire cet article sur le *Quatuor d'Alexandrie*, a montré que l'intérêt du genre épistolaire reposait pour une large part sur une utilisation habile de la technique de la variation des points de vue. Dans le roman par lettres aussi, la pluridimensionnalité de l'événement est rendue ; l'événement est vécu par différents personnages qui en rendent compte à la lumière de leurs intérêts ou de leurs sentiments. Mais, de façon générale, la réalité même de l'événement n'est pas mise en question. Seules les interprétations qu'on en donne diffèrent. On reconnaît une certaine « objectivité » à l'événement si on ne lui accorde pas toujours la même signification. Dans le roman de Durrell, cette « objectivité » de l'événement lui-même est contestée. « Les faits », dit quelque part un des personnages du *Quatuor*, « ont mille visages ». Autrement dit, ils n'en

⁶ Jean-Paul Sartre : *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947, p. 46.

ont aucun : chacun des visages sous lesquels ils se présentent est l'objet d'une postulation d'un observateur qui le façonne à sa convenance, différemment de tous les autres observateurs. Et ici, il ne s'agit plus seulement de l'interprétation des faits mais de leur matérialité même. Et cette différence fondamentale ne s'explique pas d'abord par la différence des techniques utilisées dans l'un et l'autre cas — qui se ressemblent d'ailleurs dans une large mesure et qui sont aptes toutes les deux à exprimer la pluridimensionnalité de l'événement — mais plus profondément par une façon différente de voir le monde. Le monde auquel nous renvoie le roman par lettres est un monde stable. Stabilité relative sans doute — le genre périclite dans la dernière partie du XVIII^e siècle, au moment où l'ère des grands bouleversements approche — mais stabilité tout de même. Le monde sur lequel repose le roman de Durrell n'a pas cette stabilité : ce qui le caractérise, c'est le mouvement, le changement. Dans le premier cas, le monde, perçu comme une réalité, sinon statique, du moins ordonnée, hiérarchisée, sera décrit comme tel . . . Dans le second cas, le monde perçu comme une réalité en mouvement, morcelée, fragmentée, sera aussi décrit comme tel. Or il est évident qu'on ne peut décrire de la même façon un univers en repos et un univers en mouvement. Et c'est pourquoi le roman par lettres et celui de Durrell, malgré leur parenté à certains égards — dont la moindre n'est sûrement pas d'avoir réussi à évacuer, chacun à sa façon, la présence du narrateur omniscient qui est partout, sait tout, voit tout, entend tout, pénètre jusqu'au plus profond des consciences, sonde les reins et les cœurs de ses créatures, — diffèrent radicalement. C'est qu'ils nous renvoient à deux mondes qui n'ont rien de commun : le monde de la physique mécaniste dans le premier cas, celui de la relativité généralisée, dans le second.

Université Laval