

« Sur les rivages d'un autre âge » : Timothy Findley et Evelyn Waugh

Eva-Marie Kröller

Volume 27, Number 1, Summer 1994

Postmodernismes : Poésies des Amériques, Ethos des Europes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501066ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501066ar>

[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

Kröller, E.-M. (1994). « Sur les rivages d'un autre âge » : Timothy Findley et Evelyn Waugh. *Études littéraires*, 27(1), 29–41. <https://doi.org/10.7202/501066ar>

Article abstract

David Harvey, author of *The Condition of Postmodernity* (1987), and others have criticized postmodernism for pretending that reactionary ideologies (or, for that matter, any ideology) can be simultaneously undermined and endorsed. This paper explores the duplicities of postmodern ethics, using a detailed comparison between Waugh and Findley's oeuvre. Many of Findley's works confront the question of ethics vs. aesthetics as revealed in fascist discourse; they do so by proposing postmodernist re-readings of modernist texts and artifacts such as Waugh's which endow reactionary ideology with the glamour of elitist aesthetics. In some of his works, however, Findley duplicates rather than corrects several of the problems he perceives in modernism.



« SUR LES RIVAGES D'UN AUTRE ÂGE »

TIMOTHY FINDLEY ET EVELYN WAUGH

Eva-Marie Kröller

C'était un de ces étés qui évoque des gens assis dehors après le déjeuner — le murmure incessant des voix nous parvenait jusqu'au moment où l'on jugeait inutile d'allumer les lampes du salon. Nous avions coutume de nous asseoir sous l'if, oublieux de l'existence même d'un éventuel futur. Les dernières lueurs du soleil couchant, élégie des heures envolées en une gloire consentante, nous laissaient à la lumière étoilée de nos pensées que rien ne viendrait troubler.

Siegfried Sassoon, *The Weald of Youth* (1942)

Je pense à l'absolu danger du charme — au charme comme à l'arme qui sert à dissimuler les vraies intentions.

Timothy Findley lors d'une entrevue avec Barbara Gabriel

■ « Un édifice intellectuel qui laisse pénétrer une esthétique qui aurait détrôné l'éthique révèle des fissures importantes », écrit David Harvey dans le dernier chapitre de *The Condition of Postmodernity* (p. 357). Faisant référence à l'effondrement du marché boursier en 1987, aux débats sur les sympathies fascistes de Martin Heidegger et de Paul de Man, et à la façon souvent cavalière dont la post-modernité a abordé certaines maladies mentales comme la schizophrénie, Harvey s'interroge sur la potentielle duplicité d'une approche où critique et complicité se côtoient sans apparente diffi-

culté. Aussi, faisant mention de Rorty qui défendit de Man, Harvey déclare-t-il que « l'irresponsabilité flagrante d'une telle prise de position est presque aussi embarrassante que les transgressions qui sont à l'origine de l'affaire » (p. 357). Harvey explique que cette prise de position suit un raisonnement en boucle qui permet de nier tout rapport entre la philosophie prônée par un philosophe et ses idées politiques, étant donné que « ce qui relie les idées à la réalité est purement contingent » (*ibid.*). Toutefois, contrairement à certains de ses collègues, Harvey n'est pas en faveur d'un

retour au classicisme néo-conservateur mais partage, avec Renato Poggioli, l'idée d'« une révolution spirituelle permanente » (Poggioli, p. 73) qui puise aux leçons du passé avec une humilité non dénuée de discernement.

Dans la littérature canadienne-anglaise, le débat qui porte sur la contradiction épistémologique du post-modernisme revêt une signification toute particulière lorsqu'on le compare à l'histoire du discours critique canadien. Fortement enracinées dans le dogme chrétien et l'idéalisme de Matthew Arnold (voir Litt), la littérature et la critique littéraire (et culturelle) ont eu tendance à soutenir des œuvres qui prônaient ce type de valeurs. On peut dire que cette attitude a atteint son point culminant avec la recommandation du Rapport Massey et les écrits de Northrop Frye, l'influence de ces deux auteurs s'avérant considérable. Pour les écrivains des années 60 et au-delà, le post-modernisme apparaît comme un choix libérateur par rapport aux contraintes décrites par Frye et Massey. Bon nombre de ces écrivains, étant des critiques et des universitaires, occupaient de ce fait une situation privilégiée qui leur permettait d'instaurer le post-modernisme d'une force institutionnelle sur laquelle il faudrait désormais compter : plusieurs membres du groupe TISH, collectif de poètes qui se forme à Vancouver dans les années 60 et qui, peut-on dire, abritait les critiques les plus convaincus de Frye, sont par la suite devenus des universitaires établis jouissant d'une grande influence intellectuelle et administrative (Kröller, 1992). Le post-modernisme canadien a sans doute trouvé son défenseur le plus farouche en la personne de Linda Hutcheon, critique

torontoise qui a publié de nombreux ouvrages sur le sujet — citons entre autres : *A Poetics of Post-modernism* (1988), *The Canadian Post-modern* (1988), *Splitting Images* (1991) — et qui est devenue une personnalité redoutable dans le domaine. Cependant, ces dernières années, Hutcheon a fait l'objet de plusieurs attaques qui portent principalement sur le rapport qu'elle entretient avec l'héritage humaniste canadien. Si un critique l'accuse de naturaliser le post-modernisme pour être conforme à cet héritage (Weir), d'autres lui reprochent d'avoir échoué en n'insistant pas suffisamment sur la responsabilité politique et l'engagement (Brydon, Kulyk Keefer). Même si cette critique est faite d'un point de vue post-colonial (contexte dans lequel rien de positif ne peut apparemment être dit à propos de l'humanisme), il semble subsister des affinités très nettes avec le credo humaniste selon lequel le réel, quel que soit le sens que l'on lui donne, peut et doit être défini comme différent de l'idéal.

Un auteur canadien dont l'œuvre illustre particulièrement bien les tensions inhérentes au post-modernisme est Timothy Findley, auteur d'autant plus intéressant dans ce contexte qu'il continue à intervenir dans les débats publics, à titre de président du PEN, ou dans la controverse très actuelle de ce qu'il est convenu d'appeler le *politically correct*. Dès ses premiers romans, *The Last of the Crazy People* (1967) et *The Butterfly Plague* (1969), jusqu'à aujourd'hui, Findley s'est confronté à la question de l'éthique et de l'esthétique telle qu'elle apparaît dans l'idéologie fasciste, phénomène qui, à ses yeux, est une constante dans les rapports humains et qui dépasse ses manifesta-

tions historiques. On peut dire que l'intérêt qu'il porte à ces questions atteint son paroxysme dans *le Grand Elysium Hôtel*, roman centré sur Hugh Selwyn Mauberley, personnage de dandy créé par le poète américain Ezra Pound dont les sympathies fascistes sont connues, et dans *Not Wanted on the Voyage* (1984), version remaniée du déluge sous la forme d'une allégorie fasciste. En essayant d'ajouter une teinte d'esthétisme moral à la fascination qu'exerce le fascisme sur ses personnages (et sur lui-même), Findley a recours à des intertextualités complexes qui servent de contrepoint à son approche, laquelle viendra à son tour saper ces dernières. C'est ainsi qu'en plus de s'inspirer d'Ezra Pound et de la Bible, nous retrouvons Findley en train de correspondre avec Oscar Wilde — *Guerres* (1977) — et Joseph Conrad — *The Headhunter* (1993). Il n'est pas rare que Findley introduise un élément colonial dans ces intertextualités. Il nous offre ainsi des points de vue qui nous sont familiers par rapport au débat sur le nationalisme anglo-canadien et qui, là aussi, frisent le stéréotype. Les Canadiens y sont décrits en train de négocier leur identité (et par conséquent leur concept de moralité individuelle et collective) pour celle des États-Unis et de la Grande-Bretagne, deux nations embourbées l'une dans une mentalité de *cowboy*, attirante par son côté physique, et l'autre dans une décadence empreinte de nostalgie. Dans le présent article, je m'en tiendrai à l'exploration que fait Findley de l'auteur britannique Evelyn Waugh, dont l'œuvre a souvent été associée à la « décadence nostalgique ». Auteur de romans satiriques tels que *Vile Bodies* (1930), *Black Mischief* (1932), *Une poi-*

gnée de cendre (1934) et *Scoop* (1938) qui ridiculisait, parfois sauvagement, les prétentions de la haute société et son irresponsabilité, Waugh est peut-être plus étroitement associé de nos jours à son ouvrage *Retour à Brideshead*, écrit en 1945. Ce roman a connu un extraordinaire renouveau grâce à l'adaptation qu'en a faite la chaîne de télévision Granada dans les années 80, et qui est devenue par la suite un véritable « film culte » célèbre pour son évocation stylisée du milieu homosexuel d'Oxford, de la séduction et du prestige associés aux demeures de la campagne anglaise. On peut dire que le rapport qu'entretient Waugh avec le modernisme est aussi délicat, dans sa négociation entre éthique et esthétisme, que l'approche postmoderne adoptée par Findley. Je m'efforcerai dans cet article d'éclaircir certaines complications de leurs œuvres en examinant leurs affinités tant littéraires qu'intellectuelles.

« Moi aussi j'étais "perdu", comme l'avait dit Gertrude Stein, avec le reste de ma génération », déclare Hugh Selwyn Mauberley tandis qu'il attend Wallis Simpson dans le vieil Hôtel Impérial à Shanghai, expliquant que les traumatismes les plus profonds laissés par la Grande Guerre étaient pour lui comme pour son père — lequel avait, à cause d'elle, sauté dans le vide — cette « Amérique industrialisée qui rejetait la civilisation avec fracas et obstination » (Findley, *GEH*, p. 98).

La plus grande partie de l'œuvre de Timothy Findley partage avec *le Grand Elysium Hôtel* (1981) une nostalgie pour la « civilisation », la « culture » et la « classe ». Fasciné par les époques qui tentèrent de préserver une partie de ces qualités à l'âge industriel, Findley dote

certains de ses personnages les plus marquants du charme brillant d'Oscar Wilde, de l'élégance des dandys de l'ère edwardienne et des contemporains de la naissance du jazz, et de la beauté parfaite des athlètes aux Jeux olympiques de Berlin en 1936. La grâce de l'ancien monde, son côté pastoral, sont un havre de paix « aux vieilles règles de la syntaxe et de l'articulation » (*ibid.*, p. 16). L'enchantement que ressentit Robert Ross dans sa retraite aristocratique de St. Aubyn, après le chaos des tranchées, rappelle l'élan qui poussa les futuristes britanniques tels Christopher Nevinson et David Bomberg à rejeter violemment leur avant-gardisme d'avant la guerre car, expliquaient-ils, « la guerre a provoqué dans les milieux artistiques une soif extraordinaire pour un retour au statisme » (Nevinson, cité dans Cork, p. 71). Nevinson va jusqu'à suggérer qu'« une réaction était nécessaire pour reconduire l'art à l'académisme des Anciens Maîtres, afin de sauver l'art contemporain de l'abstraction » (*ibid.*). Si l'on sait que le réactionnaire en question s'appelle Cézanne, on comprend qu'il ne faut pas prendre ces remarques au pied de la lettre.

Si certains artistes réussissent à faire la synthèse entre l'exubérance futuriste et l'épuisement de l'après-guerre, le souhait de Nevinson pour un « havre de paix rural » (*ibid.*) eut une telle force qu'il créa dans sa dernière œuvre une régression et une banalité artistiques. Profondément désenchanté de la postculture (c'est ainsi que George Steiner nomme l'époque postmoderne), Findley saura éviter de tels écueils, en mettant au jour ce que l'évasion de la réalité a de superficiel et d'inhumain. Avec les fonde-

ments de la « civilisation », et notamment la disparition de l'humanisme, la « classe » doit céder le pas à un prestige de séduction. Dès lors, la classe n'émane plus guère d'une essence personnelle ou sociale. En présentant le charme comme une des stratégies les plus séductrices de la politique réactionnaire (Gabriel, p. 35), Findley le fait apparaître comme un leurre de pacotille, même sous ses expressions les plus aimables. Véritable régression par rapport à l'adoration babylonienne du veau d'or, ce prestige interdit à ses adeptes toute propension à exprimer un sentiment de compassion envers leurs frères humains : au Grand Elysium Hôtel, Mauberley et ses amis chics assistent au spectacle d'« un couple de danseurs nus recouverts d'or de la tête aux pieds » (*GEH*, p. 51) qui auraient pu mourir, transformés qu'ils étaient en véritables idoles dont la peau s'asphyxie. Plus dangereux encore, ce prestige peut être investi des attributs d'un rituel de droit divin, comme c'est le cas dans *Not Wanted on the Voyage* (1984), lorsque la pluie diluvienne qui s'abat sur une terre condamnée apparaît lumineuse et dorée, créant ainsi « une beauté sinistre d'un type jamais vu » (*NWV*, p.185).

Dans son exploration des forces conflictuelles qui opposent le traditionalisme au modernisme, Findley s'inspire des œuvres d'auteurs qui eux aussi se tiennent en équilibre sur le bord d'une époque banale et qui ont connu cette situation fâcheuse. C'est le cas par exemple d'Oscar Wilde, du groupe de Bloomsbury, de Siegfried Sassoon, d'Ezra Pound, de Scott Fitzgerald, d'Ernest Hemingway et d'Evelyn Waugh. Mais tout en intégrant leur vision à la sienne propre, Findley se distancie de leur

nostalgie (et de la sienne), car avec la sagesse rétrospective qu'il a par rapport à sa propre époque désenchantée, il lui est impossible d'ignorer la présence des graines maléfiques du fascisme. En d'autres termes, Findley parodie nombre de ces auteurs, non pour les ridiculiser, mais bien pour rendre hommage à une différence critique (Hutcheon, Gabriel), comme j'espère le montrer dans mon analyse de ses emplois d'Evelyn Waugh — lequel fut sévèrement critiqué par Rose Macaulay en 1946, pour « avoir capitulé devant un prestige de séduction » (Macaulay, p. 373) et pour son rejet élitiste de la démocratie.

Relire Waugh tout en ayant Findley à l'esprit, c'est un peu comme entrer dans une pièce où seraient entreposés les accessoires des nouvelles de Findley, et les voir surgir à tout moment. En effet, les deux auteurs partagent un même amour pour les métaphores, chères aux surréalistes, qui permettent de saisir l'existence tronquée, anonyme et robotisée, typique à leurs yeux, de l'âge industriel. Ainsi voit-on défiler nombre de poupées, mannequins, et autres jouets mécaniques. Dans *Vile Bodies* (1930) par exemple, Adam Fenwyck-Symes, contraint de passer la nuit dans une « pensione » douteuse, tombe sur un buste de femme rondelette, recouvert d'un tissu rouge luisant, et tranché ras au cou, à la taille et aux épaules comme les premiers martyrs, nommé « mannequin de couturière ». Il se rappelle avoir, un jour qu'il se trouvait dans la nursery, poignardé un de ces objets appelé « Jemima » à l'aide d'un ciseau, « éparpillant la bourre sur le plancher » (Waugh, *Vile Bodies*, p. 230). « Jemima » est peut-être l'ancêtre du buste que l'on retrouve

dans *le Grand Elysium Hôtel*, image puissante du duc en perte accélérée de substance. Le mannequin semble solidaire du duc dont le visage et le corps se désintègrent, en dépit des appareils orthopédiques, des corsets et des séances de maquillage qui durent deux heures. Dans une scène très atwoodienne, le duc trouve que « la tête et le corps n'allaient pas ensemble » et, enlevant le sparadrap qui fermait la bouche du mannequin, observe la sciure de bois qui s'écoule « avant que de sortir, seul, pour trouver un endroit où brûler la tête jusqu'à ce qu'il n'en reste plus trace » (Findley, *GEH*, p. 483-484).

Plus lugubre encore est la vision qu'a Findley de l'amoralité des Êtres humains dont l'apparence même reflète le nihilisme latent. C'est ainsi que le Suédois de la maison de tolérance tenue par Madame Dreyfus et le serviteur de Mauberley au Grand Elysium Hôtel, surnommé *die weisse Ratte*, sont tous deux albinos; Nigel Forestead dans *The Telling of Lies* (1986) a « un penchant maniaque pour le blanc », à l'instar de Calder Maddox, et Harry Reinhardt — immanquablement associé à des alligators, espèce primitive par excellence — possède, comme son nom l'indique, un « cœur pur », c'est-à-dire, en l'occurrence, dépourvu de toute conscience. Provocateurs ataviques d'un humanisme décadent et de ses symboles, les deux personnages sont à la fois menaçants et irrésistibles. Taffler et Mauberley, tous deux hommes délicats, ne résisteront pas à leur pouvoir de séduction. Dans la fiction de Waugh, le parallèle le plus évident avec les « rats blancs » — à l'exception de ses nombreux personnages de prédateur, « ces corps vils » dont il sera question plus loin

— sont les souris jouets mécaniques vertes et blanches, « de fabrication allemande et de la taille de gros rats » (*PC*, p. 257), qui font fuir les guides indigènes de Tony Last qu'ils laissent dépérir dans la jungle amazonienne, condamné à lire, pour le restant de ses jours, les Œuvres choisies de Charles Dickens à un fou.

Dans l'œuvre des deux romanciers, les personnages reliés au thème de l'exploitation camouflent la stérilité de leurs milieux par des environnements artificiels, ou encore par des événements qui empruntent à « la nature », « la tradition » et « la religion ». Dans *Vile Bodies*, le colonel Blount recrée la vie de John Wesley dans une farce cinématographique, tandis qu'Alvarez, le paradis hollywoodien de *The Butterfly Plague* (Findley, 1969), est une imitation de la végétation luxuriante d'une jungle exotique. Chez Waugh, Madame Melrose Ape, l'évangéliste, conduit dans le couloir un détachement d'anges pervers aux ailes empilées dans des étuis à violons, et c'est un assortiment tout aussi inhabituel et d'autant plus effrayant de créatures célestes qui peuple *Not Wanted on the Voyage*. Les personnages innocents de Waugh sont tous des victimes de la dureté et du manque de cœur des hommes. Tony Last, Adam Fenwyck-Symes et Paul Pennyfeather poursuivent la vision d'un Paradis perdu qui ressemble à s'y méprendre aux lieux mythiques de l'œuvre de Findley. Ainsi, Tony Last, trompé par sa femme Brenda, organise-t-il une expédition pour trouver « "La Ville", "La Scintillante", "La Riche en Fontaines", "L'Empanachée" entourée d'un paysage de tapisserie plein d'animaux héraldiques et fabuleux, de floraisons disproportionnées rangées en belle symétrie » (Waugh, *PC*,

p. 219) qui a peut-être inspiré le monde imaginaire de *Not Wanted on the Voyage*. À son départ pour l'Amérique du Sud, Tony s'en va rêver dans la cale où, « dans de grandes caisses fixées aux parois, il y avait tout un assortiment d'animaux » (*ibid.*, p. 210); des pluies torrentielles lavent les planches du bateau, comme elles lavent l'arche de Monsieur Noyes. Éprouvant la même compassion que Robert Ross et Madame Noyes, Tony prend en pitié les animaux... entassés, et se porte volontaire pour promener les chiens. « Deux grandes caisses... avec l'étiquette "Inutile en cours de traversée" » (*ibid.*, p. 212) dans la cale du bateau, renfermant l'équipement touchant de désuétude et d'inefficacité que Tony a rassemblé pour retrouver sa Cité Radieuse, sont la copie conforme de la sinistre devise du roman que Findley écrit en 1984 : « Not wanted on the voyage ». Cette devise pourrait servir de préface à *Retour à Brideshead* (1945) où les seuls animaux à bord du paquebot rutilant qui ramène les Ryders et Julia Marchmain en Europe, sont des moules pour sculptures de glace, « toute une arche de Noé d'animaux de ce genre » (*RB*, p. 298), parfaits emblèmes d'une société monstrueusement narcissique.

Les premières comédies de Waugh sont peuplées d'une race d'innocents qui « ont pris l'habitude d'aimer leur prochain et d'avoir confiance en eux » (*PC*, p. 171), et qui en meurent. Leurs noms — Last, Adam, Pennyfeather — évoquent la fragilité et l'anachronisme de leur humanité. La dernière vision que nous aurons d'Adam nous le montre dans le gâchis apocalyptique d'un champ de bataille où l'Ange Chasteté tient son vrai rôle de fille à soldats. « Il

fallait que ces hommes mourussent, pour que s'édifiât le monde des Hooper », déclare Charles Ryder dans *Retour à Brideshead* en comparant les trois jeunes frères de Lady Marchmain tués au cours de la Première Guerre mondiale, des hommes « au même parfum d'élévation, de sérieux, de chevalerie, d'un autre monde pour tout dire » (*RB*, p. 173), et son propre adjudant qui est d'une maladresse exécration, et qui, « enfant, n'avait pas chevauché le cheval de Roland, ni veillé parmi les feux de camp, sur la rive du Xanthus », mais avait à la place accumulé « une profusion de détails sur la législation humaine et les révolutions de l'industrie moderne » (*ibid.*, p. 18). C'est le même conflit entre romance et pragmatisme qui annonce le heurt fatal entre Robert Ross et le sergent Leather, où Robert est clairement dépeint comme un gentleman, au sens où Castiglione emploie ce mot, à savoir un courtisan bataillant dans un monde de rustres.

Mais en examinant de plus près la vision « édénique » dépeinte dans *Retour à Brideshead*, nous constatons qu'elle diverge de celle qu'adopte Findley dans les deux romans qui s'en rapprochent le plus : *Guerres et le Grand Elysium Hôtel*. Se présentant comme un panorama psychologique, social et religieux, *Retour à Brideshead* constitue une œuvre plus ambitieuse que les livres-farces qui l'ont précédé, et dès la sortie de l'ouvrage, certains critiques soupçonnèrent Waugh d'avoir vu grand, particulièrement dans sa présentation du catholicisme romain (Macaulay). Plutôt que de chercher à savoir si Waugh est sincère dans l'emploi artistique qu'il fait du catholicisme romain (lequel s'exprime ici par les voix de

Julia Flyte et de Lord Marchmain), j'ai choisi d'analyser l'élitisme agressif de l'ouvrage. L'Hetton néo-gothique de Tony Last a désormais fait place à la « virilité » affirmée du baroque de Brideshead, à la beauté enchanteresse de ses terrains qui masquent une mentalité calculatrice, impatiente de faiblesse ou d'imperfection. Il est révélateur que Sebastian Flyte s'approche de sa demeure par une cour latérale, et y pénètre par l'aile des domestiques. C'est caché dans la chambre de Nanny Hawkins, située dans le faux dôme, qu'il se sent le plus à l'aise. Mais lorsque Charles Ryder — après un périple plein de détours qui évoque la quête mythique — atteint Brideshead une fois de plus, et contemple le parc, c'est sur les qualités authentiques, parfaites, virginales et idylliques de la demeure qu'il insiste. Les allusions à peine voilées au rationalisme se traduisent par de simples signes d'acquiescement adressés aux jardiniers :

en face le terrain, vierge encore de toute souillure, menait à l'horizon voisi ; entre lui et moi coulait une rivière — on l'appelait la *Bride* (la Jeune Mariée). Les bois n'étaient que chênes et hêtres ; chênes nus et gris, hêtres teintés d'une faible brume verte : bourgeons frais éclos. Ces arbres formaient un dessin des plus simples, soigneusement tracé pour s'harmoniser avec les vallons verdoyants et les vastes espaces d'herbes — le daim fauve venait-il paître encore ici ? (Waugh, *RB*, p. 26).

Robert Ross, en permission après les tranchées, est transporté à St. Aubyn, endroit qui présente de nombreux points communs avec Brideshead. Ce dernier s'est érigé à partir d'un château, et ses occupants étaient « barons depuis Agincourt ». St. Aubyn est quant à lui

une abbaye, siège de la famille d'Orsey depuis l'année 1070, où Guillaume le Conquérant la confia au fondateur de

la lignée. Depuis longtemps, l'abbaye est en ruine, mais la maison — commencée au temps de Jacques I^{er} — a été agrandie et consolidée par toutes les générations qui, depuis, s'y sont succédé. Entourée de pelouses, elle se dresse au milieu d'un parc où les cerfs de la forêt voisine venaient à l'aube brouter les lis plantés en souvenir des origines françaises des d'Orsey, autrefois bourgeois de Rouen (Findley, *Guerres*, p. 201).

St. Aubyn est niché parmi des villages édeniques comme Camden Lights et Grantchester : « Les champs s'emplissent de vaches noires et blanches, les berges des cours d'eau se couvrent de fleurs jaunes, le ciel s'anime du vol joyeux des alouettes et la pluie, lorsqu'elle tombe, est tiède et caressante » (*ibid.*) Il s'agit d'un lieu littéraire, véritable *locus amoenus* de poètes de guerre tel Rupert Brooke, pour qui les années 1914 à 1918 mirent fin brutalement à un « monde ancien, confortable et sûr, mûri par des siècles sans hâte » (*ibid.*). Un des jeunes d'Orsey, Lord Clive Stourbridge, y est décrit comme « un des poètes de Cambridge dont l'œuvre la plus connue — comme celle de Sassoon et de Rupert Brooke — tire son origine de la guerre » (*ibid.*, p. 145). À St. Aubyn, hommes et femmes conversent dans une atmosphère de franche camaraderie et les chaises sont toutes disposées pour « la conversation et non la confrontation » (Findley, *GEH*, p. 46). Ce n'est pas un hasard non plus si les noms de D.H. Lawrence et Virginia Woolf sont ici évoqués : la révolution sexuelle semble coexister harmonieusement avec la « classe » et offre à Robert, qui a reçu une éducation névrotiquement victorienne, le spectacle étonnant d'une alliance entre St. George, saint patron, pourrait-on dire, du *Boy's Own Annual*, et Lady Chatterley. L'individualité n'est pas non plus laissée pour

compte dans un endroit où une enfant, Juliet d'Orsey, peut exprimer ses griefs en ces termes : « Il y a une infirmière que je n'aime pas — une certaine Babington. Elle ne sourit jamais, et elle m'appelle Lady *Julie*. Qu'est-ce qu'elle ferait, si je l'appelais "Babine" ? » (Findley, *Guerres*, p. 206). Sorti temporairement de l'anonymat des tranchées, Robert semble être rétabli dans ses fonctions d'être humain et d'« homme unique », pour reprendre les mots de Marian Turner (*ibid.*, p. 18).

Lorsqu'il parle de St. Aubyn, Findley le fait avec le recul historique du postmoderne, pleinement conscient qu'une telle position d'élégance pourrait s'avérer dure et sans pitié. Barbara d'Orsey, *femme fatale* s'il en est, abandonne un soupirant après l'autre, une fois qu'ils ont été mutilés au champ de bataille. Elle laissera mourir l'un d'eux — Rob Taffler, le héros de Robert — qui, inscrivant son nom à l'aide de ses moignons sanguinolents sur les murs de sa chambre, sera préservé d'un oubli instantané. Barbara porte une robe dont on sait seulement que c'est une « robe argent » (*ibid.*, p. 222). « Étincelante, rayonnante, vêtue d'une robe argentée » (*GEH*, p. 457), c'est aussi dans des vêtements à l'éclat métallique qui rappelle une sculpture, un bijou ou une mosaïque exotique, que la duchesse de Windsor, néo-aristocrate formidable qui sut allier l'élégance immaculée du vieux monde au pragmatisme calculateur du nouveau, était la plus impressionnante.

Elle était là : resplendissante. Wallis descendit dans une cage de verre et d'or. Elle avait un chignon très recherché... que maintenant en place de meurtrières épingles ; son corps était gainé d'une soie bleu ciel sur laquelle elle portait une tunique de mandarin où était brodé un vol d'oiseau (*ibid.*, p. 249).

À première vue, personne ne peut être aussi éloigné de la sévérité de la duchesse de Windsor que Julia Flyte, dont la beauté semble sortir tout droit d'un tableau de la Renaissance. Et pourtant, elle aussi apparaît à des moments cruciaux de *Retour à Brideshead* portant des « robes sculpturales » qui lui donnent l'apparence d'une pierre précieuse. « Vêtue d'une courte et étroite tunique d'or et d'une robe blanche » (Waugh, *RB*, p. 341), Julia fait son fameux discours sur le péché, véritable envolée chargée d'émotion, aussi classique qu'une homélie par la rigueur de sa composition. Certains lecteurs resteront sans doute aussi « froids et raides » devant la prestation de Julia que le sont les mains de Charles Ryder « sur les fines mailles d'or de sa tunique » (p. 355). Sebastian dit de sa mère : « C'était vraiment une femme fatale... Elle a tué tout ce qu'elle a touché » (*ibid.*, p. 265). Julia abandonne Charles pour son propre salut et, ce faisant, le tue psychologiquement. Son père, saisi par sa beauté tandis qu'il la regarde s'asseoir devant lui dans une « robe chinoise à broderies... dont le poids et les plis raides soulignaient le repos de son corps » (p. 381), en fait l'héritière de Brideshead, pour rehausser sa beauté physique du symbole du pouvoir qu'à ses yeux elle mérite. Bien que de façon beaucoup plus voilée que chez Brenda

Last — qui, contaminée par le chic londonien, fera recouvrir de chrome le plancher d'une salle de Hetton —, Julia appartient encore à la race des personnages qui dans l'œuvre de Waugh sont restés infantiles, voire primitifs, par leurs jeux cruels, comme l'illustre parfaitement le cadeau que lui offre Rex Mottram : une tortue vivante portant ses initiales en diamants ¹.

Julia et Charles observent à distance Rox Mottram et ses amis, qui discutent de Wallis Simpson et de la monarchie, du fascisme montant en Italie et en Allemagne, et des ambitions impérialistes de Hitler et de Mussolini, le tout exprimé sous la forme d'un récitatif de plus en plus stylisé qui, une fois de plus, rappelle les robots et, ironiquement aussi, la liturgie :

— Bien entendu, il peut l'épouser et la faire reine demain, s'il lui plaît.

— Nous avons laissé passer l'occasion en octobre. Pourquoi, alors, n'avoir pas envoyé la flotte italienne par le fond de sa *Mare Nostrum* ? Pourquoi ne pas avoir fait sauter La Spezia ? Pourquoi ne pas avoir débarqué à Pantellaria ?

— Franco n'est qu'un agent allemand, ni plus ni moins. Les Allemands ont essayé de le forcer à construire des bases aériennes dirigées contre la France. Du moins a-t-on démasqué ce bluff.

— La monarchie retrouverait toute la force qu'elle avait au temps des Tudor. Le peuple est avec lui.

— Et la presse donc !

— Moi, je suis pour lui.

— Qui fait attention à ces histoires de divorce, aujourd'hui, à part quelques vierges sur le retour ?

— S'il a l'audace de forcer le clan des vieux à baisser

1 Il est intéressant de remarquer que Findley a associé les personnages les plus humains de ses romans les plus récents, *Not Wanted on the Voyage* et *The Telling of Lies*, à des vêtements et des tissus précieux. M^{me} Noyes enveloppe Lotte dans un coussin de brocard et « l'entoure de toutes les soies de Chine et de tous les lins égyptiens » (*NWV*, p. 179). Vanessa fait une entrée très remarquée habillée d'une robe en taffetas à la coupe austère, et d'une « veste chinoise » qui présente « des oiseaux argent et des dragons bleu cobalt » (*The Telling of Lies*, p. 215). Toutes deux signalent leur opposition au mal en s'appropriant ses symboles et en les transformant respectivement en instruments de compassion et de rétribution. L'appareil photo de Vanessa remplit une fonction semblable. Décrité ailleurs dans l'œuvre de Findley comme l'arme du crime, il devient, dans *The Telling of Lies*, l'arme de la justice.

pavillon, ils seront balayés, balayés, vous dis-je, comme des, comme des...

- Pourquoi n'avoir pas fermé le canal ? Bombardé Rome ?
- Inutile ! Une ferme démarche diplomatique...
- Une ferme déclaration aux Communes...
- Une bonne démonstration... (p. 339).

Ce passage crée un effet d'aliénation au sens brechtien du terme, mettant en relief la répulsion qu'éprouvent Ryder et Julia pour la grossièreté de Mottram — (« il avait perdu son accent canadien et l'avait remplacé par le ton rauque et fort qui était commun à tous ses amis » (p. 338) — et pour ses jeunes conservateurs. La politique semble un projet trop banal pour Ryder et Julia, immergés qu'ils sont dans le rituel étrangement convenable de leur adultère. Leur élitisme plonge cependant ses racines dans un vide spirituel aussi répugnant que les mauvaises manières de Mottram, et s'avère aussi condamnable moralement que les tendances politiques de ce dernier. Sentant le vide de son existence, Ryder s'agrippe à l'idée de posséder un jour Brideshead et Julia, se dotant ainsi d'une façade pour la vie (p. 306). « C'était une perspective qui s'ouvrait... monde à part de paix, d'amour et de beauté ; rêve de soldat bivouaquant en terre étrangère » (p. 395).

Les efforts que déploie Ryder pour préserver la tradition et la nature dans ses tableaux des demeures aristocratiques et des lieux exotiques révèlent une nostalgie plus subtile que les plans agressivement conservateurs de Mottram, bien qu'ils soient également « une m-m-monstrueuse abomination » comme l'en informe, sans pitié, Anthony Blanche (p. 332). Ryder a

abandonné son intégrité artistique — si tant est qu'il en ait jamais eu —, la troquant pour le charme ou, comme nous l'avons souligné plus tôt, pour un prestige de séduction, qui tient lieu de mythe dans un monde sans foi, où quelques rares observateurs possèdent à la fois le discernement et le cynisme de Blanche. Lorsque dans *le Grand Elysium Hôtel*, le roi et M^{rs} Simpson arrivent à Dubrovnik, les paysans les acclament comme s'ils étaient des divinités mythiques, et Mauberley, qui affiche tout d'abord un détachement ironique, doit se soumettre à la puissance érotique et quasi religieuse qui émane du roi, nouveau Dieu Pan, dont l'attraction sexuelle rappelle étonnamment celle, répugnante, qu'exercent Reinhardt ou Hugo.

Il était très bronzé et portait les shorts kaki les plus courts que j'aie jamais vus portés par un adulte ; sa chemise ouverte révélait des chaînes d'argent auxquelles étaient accrochées deux croix. Il brillait littéralement de la tête aux pieds... cette *brillance* était tellement évidente et unique que je finis par croire à l'existence de ce « rayonnement intérieur » magique que possèdent, dit-on, les êtres supérieurs (Findley, *GEH*, p. 137).

Véritable incarnation de l'Ère des Césars pré-dite par Spengler dans son ouvrage *The Decline of the West*, le roi apparaît comme le chef absolu, qui catapultera l'humanité dans une nouvelle ère, même s'il devient vite évident qu'il n'est que le pantin d'une cabale formée par « un nouveau groupe caché d'aristocrates de l'esprit, des chefs qui émergèrent et grandirent inconnus parmi le peuple, imbus d'un sens profond de leurs responsabilités cosmiques et publiques » (Keyserlingk, p. 33²).

2 S'il est clair que Keyserlingk ne fait pas référence à la cabale Pénélope de Findley, sa façon de décrire le point de vue de Mackenzie sur le fascisme est néanmoins très appropriée.

L'avènement d'Edward, nouveau César présumé, a lieu sur une côte longtemps considérée comme ligne de partage du temps et de l'espace, véritable frontière entre l'Orient et l'Occident, le XIX^e siècle et la modernité : les écrits d'auteurs comme Italo Svevo, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, James Joyce et John Berger sont là pour témoigner de la richesse et de l'ambiguïté de ses associations, tant historiques que littéraires. À Trieste, les façades étincelantes de l'Empire des Habsbourg ont longtemps masqué l'oppression et l'exploitation, avant l'effondrement du pouvoir sous les tirs de Sarajevo, mais c'est à une ligne de démarcation historique bien différente que songe Mauberley lorsqu'à Venise il fait la rencontre d'Isabella Loverso, « une femme charmante qui se tenait sur les rivages d'un autre âge, qui conservait sa dignité et sa sérénité malgré tous les tourments du monde moderne » (Findley, *GEH*, p. 134), et qui l'attirera dans la cabale Pénélope. Mauberley rencontrera Isabella pour la première fois au chevet d'un Lord Wyndham mourant. Cet aristocrate âgé et formidable rappelle fortement Lord Marchmain, qui passera aussi une grande partie de son exil à Venise, bien qu'il finisse par retourner à Brideshead où il trouvera une mort tout aussi subtile, et qui marquera aussi fortement son époque.

Il est logique que le nouveau mythe du dieu Pan, que caractérise la vacuité spirituelle, nie l'érotisme extatique de l'ancienne foi. Effrayés à l'idée de perdre le contrôle de leur propre corps, la duchesse, Mauberley, et les autres personnages de Findley vont nier l'anarchie de la vie. Mauberley déclarera même :

Je ne voulais pas, je ne pouvais pas céder à mon désir pour les femmes ou les autres hommes... Par contre une partie de ma crainte du contact physique et d'un engagement était liée à ces événements. C'était quelque chose qui avait un rapport avec la peur de la déchéance et la peur de rester impuissant en face du désir (*ibid.*, p. 200).

Tout comme la relation de Charles Ryder et de Julia Marchmain, l'aventure du duc et de la duchesse obéit à un rite précis, même s'il n'est pas aussi élaboré que la rencontre qui survient entre Ruth Damarosch et la jeunesse dorée d'Alvarez, « messenger de la race », qui se soumet avec lassitude au mouvement impatient de Ruth en quête d'une énergie vitale qu'il ne possède pas. Le pouvoir réside dans la déshumanisation et la géométrie, dans un renouveau du classicisme. « Nous étions vraiment en train de jouer une sorte de partie d'échecs : un jeu noble et courtois... les yeux ne disent rien mais pourtant ils voient tout » suggère Mauberley (*GEH*, p. 461). Ainsi, certains des personnages de Findley poussent à l'extrême ce que Stevick (p. 23) appelle la prudence apollinienne de certains modernes comme W. B. Yeats, et en particulier T. S. Eliot. Par association, ils insistent une note lugubre dans les vastes intérieurs de l'architecture palladienne de St. Aubyn et de Brideshead. Ces personnages ne sont pas des rappels nostalgiques du goût qui prévalait au XVIII^e siècle, mais l'enveloppe extérieure d'un classicisme et d'un égoïsme plus contemporains.

Mauberley vit dans la peur de ses propres désirs et, en toute logique, il redoute aussi la démocratisation, la « révolte des masses » qu'Ortega y Gasset décrit avec tant de dégoût, parce que cela signifierait l'avènement officiel

de l'anarchie que Mauberley soupçonne en lui-même. Pour les esthètes, les masses ne sont supportables que lorsqu'elles sont parfaitement contrôlées par un esprit supérieur, processus qu'a relevé Susan Sontag dans les films de Leni Riefenstahl, et qui est généralement présent dans les manifestations de masse caractéristiques des régimes totalitaires (Sontag, p. 73 et 105). La *garden party* des Windsor — quoique peu démocratique — débute comme une relation amoureuse douloureusement chorégraphiée en noir, blanc et rose qui risque à tout moment de prendre la forme d'une page de *Gatsby le Magnifique*, ou d'une séquence de film hollywoodien. Le Rex Mottram du *Grand Elysium Hôtel* est Harry Oakes, un nouveau riche canadien, que la duchesse a surnommé « le baron balourd de Bar Harbour ». Il faudra que cet homme meure car, en dépit de son nouveau titre, il est un pur produit de la démocratie qui refuse de reconnaître aux Windsor le statut de demi-dieux.

Le conflit qui oppose Harry Oakes au duc est d'ordre social autant que moral. Sa virulence rappelle celle qui anime Robert Ross lorsqu'il reprend Barbara d'Orsey affirmant avec hauteur que le général Wolfe a obtenu « votre pays pour nous » (Findley, *Guerres*, p. 165). Robert répliquera qu'au contraire, ce sont les soldats qui l'ont eu pour Wolfe. Ce faisant, il affirme une nouvelle solidarité au sein des membres d'un groupe, par opposition à la monomanie de ses dirigeants. Plus considérable et plus troublant encore, cependant, le conflit entre la démocratie et l'élitisme révèle la relation entre le lieutenant Quinn et le capitaine Freyberg, après que le cadavre de Mauberley, et le legs de ses paroles, ont été découverts. Quinn, qui est

un impeccable formaliste, déteste Freyberg pour son manque de vernis social, sa manière fruste de manger, son ignorance de la musique classique. Leurs conversations rappellent des jeux stratégiques au cours desquels Quinn parvient à l'occasion à piéger Freyberg, le forçant à admettre son infériorité sociale. Quinn qui, comme il se doit, est l'expert en démolition du groupe, tente de désamorcer la fureur du capitaine jusqu'à ce que Freyberg recoure au langage de la force en le frappant d'un coup de poing à l'estomac.

Le vainqueur du *Grand Elysium Hôtels* s'avère être Freyberg — la voix insistante de la conscience historique. Dans *Retour à Brideshead*, les seules critiques comparables sont Cordelia Marchmain et Anthony Blanche : Cordelia défiant la voix suffisante de Charles Ryder de son opiniâtre moralité, et Blanche laissant travailler une honnêteté outrageuse et souvent perverse. Cependant, ni l'un ni l'autre, limités qu'ils sont par leurs attaches élitistes, ne réussissent à noyer les sympathies réactionnaires de leur auteur. La nostalgie insistante de Findley dans les dernières pages du *Grand Elysium Hôtel* montre sa thèse sans aucune ambiguïté : le charme et le prestige de séduction n'ont rien perdu de leur force d'attraction, et la « solution » au cas Mauberley ne peut être que le prélude à d'autres, semblables.

En contemplant le paysage qu'il découvrait du parapet, Quinn aperçut la vallée de l'Adige et les brumes naissantes de ce printemps 1945... Comme le capitaine Freyberg, il emporterait sa propre collection. Autour de son cou, il portait l'écharpe qu'il avait enlevée à Mauberley et dans ses bagages les deux moitiés poussiéreuses de la sonate de Schubert interprétée par Alfred Cortot (*GEH*, p. 535).

Traduit par Christine Balta

Références

- BRYDON, Diana et Janice KULYK KEEFER, « Joint Look at Linda Hutcheon's *Splitting Image* », dans *Essays on Canadian Writing* 48 (hiver 1992-93), p. 44-47.
- CORK, Richard, « Machine Age, Apocalypse and Pastoral », dans *British Art in the Twentieth Century: The Modern Movement*, Susan Compton éd., Munich, Prestel, 1986, p. 63-72.
- FINDLEY, Timothy, *The Last of the Crazy People*, Londres, MacDonald, 1967.
- — —, *The Butterfly Plague*, Londres, André Deutsch, 1969.
- — —, *GEH = le Grand Elysium Hôtel*, Bernard Génies trad., Paris, Robert Laffont, 1986.
- — —, *Guerres*, Éric Diacon trad., Ville La Salle, Hurtubise, 1980.
- — —, *Famous Last Words*, Markham (Ont.), Penguin, 1984.
- — —, *The Headhunter*, Toronto, Harper Collins, 1993.
- — —, *The Telling of Lies: A Mystery*, Markham (Ont.), Viking, 1986.
- — —, *NWV= Not Wanted on the Voyage*, Markham (Ont.), Penguin, 1984.
- — —, *The Wars*, Markham (Ont.), Penguin, 1978.
- GABRIEL, Barbara, « Masks and Icons: An Interview with Timothy Findley », dans *Canadian Forum*, 65 (fév. 1986), p. 31-36.
- HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1989.
- HUTCHEON, Linda, *The Canadian Postmodern*, Toronto, Oxford University, 1988.
- — —, *A Poetics of Post-modernism*, Londres/New York, Routledge, 1988.
- — —, *Splitting Images*, Toronto, Oxford University, 1991.
- — —, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.
- KEYSERLINGK, Robert M., « Mackenzie King's Spiritualism and his View of Hitler in 1939 », dans *Journal of Canadian Studies*, 20 (hiver 1985-86), p. 26-44.
- KRÖLLER, Eva-Marie, *Bright Circles of Colour: George Bowering*, Vancouver, Talonbooks, 1992.
- LITT, Paul, *The Muses, the Masses and the Massey Commission*, Toronto, University of Toronto Press, 1992.
- MACAULAY, Rose, « The Best and the Worst II: Evelyn Waugh » dans *Horizon*, 84 (décembre 1946), p. 360-376.
- POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.), Belknap Harvard University Press, 1968.
- SONTAG, Susan, « Fascinating Fascism », dans *Under the Sign of Saturn*, New York, Vintage, 1980, p. 73-105.
- SPENGLER, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, Munich, Beck, 1922-1923.
- — —, *The Decline of the West*, Charles Francis Atkinson trad., New York, A. A. Knopf, 1926-1928.
- STEVICK, Philip, « Sentimentality and Classic Fiction », dans *Mosaic*, 4 (printemps 1971), p. 23-31.
- WAUGH, Evelyn, *Black Mischief*, Londres, Chapman et Hall, 1932.
- — —, *Brideshead Revisited*, Harmondsworth, Penguin, 1968.
- — —, *A Handful of Dust*, Markham (Ont.), Penguin, 1970.
- — —, *PC = Une poignée de cendre*, Marie Canavaglia trad., Paris, Christian Bourgois, 1988.
- — —, *RB = Retour à Brideshead*, Georges Belmont trad., Paris, Robert Laffont, 1986.
- — —, *Scoop*, Londres, Chapman et Hall, 1938.
- — —, *Vile Bodies*, Markham (Ont.), Penguin, 1980, Robert Laffont, 1986.
- WEIR, Lorraine, « Normalizing the Subject: Linda Hutcheon and English-Canadian Postmodernism », dans *Canadian Canons: Essays in Literary Value*, Robert Lecker éd., Toronto, Toronto University Press, 1991, 180-195.