Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

16 | 2016
Traversées

Lecture de « Down There » de W.H. Auden : de la cave des origines au retour de la guerre

A close reading of "Down There" by W.H. Auden: From the Cellar of the Origin to the Return of War

Aurélien Saby

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/1517>

DOI : 10.4000/polysemes.1517

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Aurélien Saby, « Lecture de « Down There » de W.H. Auden : de la cave des origines au retour de la guerre », *Polysèmes* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 15 novembre 2016, consulté le 01 mai 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/1517> ; DOI : 10.4000/polysemes.1517

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Polysèmes

Lecture de « Down There » de W.H. Auden : de la cave des origines au retour de la guerre

A close reading of "Down There" by W.H. Auden: From the Cellar of the Origin to the Return of War

Aurélien Saby

- 1 En 1959, W.H. Auden devient propriétaire, pour la première fois de sa vie, d'une petite maison sans prétention – « a toft-and-croft » (*Collected Poems*, ci-après *CP*, 690) – située dans la bourgade autrichienne de Kirchstetten, à laquelle il consacre *About the House* (1966). Chacun des textes de ce recueil est dédié à l'une des pièces de la maison, et le poème dont nous allons tenter de traverser les frontières spatiales et temporelles concerne la cave. Avant de le citer dans sa totalité, il convient de s'attarder sur son titre énigmatique : « Down There ».
- 2 Auden n'a pas choisi « The Cellar » (néanmoins introduit dès le premier vers, puis au vers 22), mais la locution adverbiale « down there », « en bas », « unten » en allemand. Les linguistes soulignent que le morphème TH- (que l'on trouve dans THERE) récapitule un travail mental complexe et variable, situé en amont de l'énonciation :

TH- participe d'un mouvement anaphorique puisque ce marqueur porte l'esprit vers l'arrière, c'est-à-dire vers des opérations antérieurement effectuées¹. [...] TH- confère donc une « dimension déjà », ou si l'on préfère, une orientation mémorielle vers l'avant. Le segment contenant l'un ou l'autre de ces opérateurs s'interprète nécessairement en fonction d'un déjà posé / perçu / entendu / énoncé, etc. [...] TH- agit en tant que relais (« intermédiaire ») psycho-grammatical entre le référent et l'expression qui le contient. (Lapaire et Rotgé 63-65)

Or dans le titre de notre poème, le « relais » s'avère d'emblée inopérant dans la mesure où aucun référent renvoyant à une cave n'a pu être posé en amont.
- 3 L'effet de ce choix déstabilisant est double. Une première hypothèse laisse entendre au lecteur qu'il est déjà dans une relation intime et complice avec un locuteur dont il connaît

si bien la vie et l'entourage qu'il n'est plus nécessaire de rappeler que « Down There » fait allusion à la cave du foyer de Kirchstetten. Mais si cette stratégie de séduction nous invite *in medias res* dans l'espace privé du poète, nous ne tardons pas à comprendre qu'elle relève également, sans conteste, du leurre : comment deviner, sans avoir lu les premiers vers, que le poème s'attachera à décrire une cave ? Ne pourrait-il pas s'agir aussi d'une caverne, d'une grotte, ou de tout autre espace situé en dessous d'un espace référent ? Paradoxalement, le marqueur TH- renvoie à une antériorité (mentale, perceptive ou autre) qui reste ici inconnue, un « HERE » indéterminé, ouvrant ainsi à l'infini les horizons du poème.

- 4 Aussi, le point de repère non posé devient-il multiple et libère-t-il inopinément, dès le titre, l'imagination du lecteur contraint de compenser le manque de référent en convoquant des hypotextes rattachés à la littérature de la cave – et de la descente en général –, avant qu'il ne se recrée sa propre traversée mentale vers le bas. On pense, en premier lieu, au thème de la descente au centre de la Terre (« deep in Mother Earth », v. 9), déjà abordé par Plutarque dans l'Antiquité, puis par Bacon, Voltaire ou Jules Verne (*Voyage au centre de la Terre*, 1864), mais également au mythe de l'Atlantide, cité merveilleuse enfouie dans les eaux profondes, mythe retravaillé par Auden dans « Atlantis » où les personnages perçoivent, le temps d'une vision poétique, les lueurs et les splendeurs de l'île en contrebas :

Having actually got
To the last col, you collapse
With all Atlantis gleaming
Below you yet you cannot
Descend, you should still be proud
Even to have been allowed
Just to peep at Atlantis
In a poetic vision [...] (CP, 316)

- 5 Dans le corpus audenien, on se souvient également des méditations inspirées de descriptions de paysages dépeints en plongée, notamment dans « Ode to Gaea » (1954, CP, 554), où la Terre est décrite depuis un avion – « the syntax changes: *peering down sleepily* at / a crenellated shore, the tired old diplomat / becomes embarrassed » (v. 29-31). Certains lecteurs songeront en outre à l'ancre de Polyphème où se réfugie Ulysse dans l'*Odyssée* (chant IX), à l'allégorie de la caverne exposée par Platon dans *La République*, voire à *Alice au pays des merveilles*, au moment où Alice suit le lapin blanc dans son terrier – « Down the Rabbit-Hole » (Carroll 23). Le titre choisi par Auden évoque, enfin, toute une mythologie reliée à la descente aux Enfers (Orphée et Eurydice, *Enfer* de Dante).
- 6 Dès le titre, donc, le lecteur est en mesure de vivre une expérience comparable à celle d'Alice, une chute marquante – « Down There » –, une traversée vers l'inconnu rappelant toutefois étrangement des souvenirs familiers, comme « déjà perçus / entendus / énoncés » ; une traversée qui s'apparenterait à un retour aux origines... « After such a fall as this, I shall think nothing of tumbling down stairs! » (Carroll 26). Et c'est ainsi intrigué, déconcerté – « put out » (v. 22) –, que le lecteur découvre le poème suivant (CP, 696-697) :

DOWN THERE

(for Irving Weiss)

A cellar underneath the house, though not lived in,
Reminds our warm and windowed quarters upstairs that
Caves water-scooped from limestone were our first dwellings,

A providential shelter when the Great Cold came,
Which woke our feel for somewhere fixed to come back to,
A hole by occupation made to smell human.

Self-walled, we sleep aloft, but still, at safe anchor,
Ride there on caves; lamp-lit, we dine at street-level:
But, deep in Mother Earth, beneath her key-cold cloak,
Where light and heat can never spoil what sun ripened,
In barrels, bottles, jars, we mew her kind commons,
Wine, beer, conserves and pickles, good at all seasons.

Encrust with years of clammy grime, the lair, maybe,
Of creepy-crawlies or a ghost, its flag-stoned vault
Is not for girls: sometimes, to test their male courage,
A father sends the younger boys to fetch something
For Mother from down there; ashamed to whimper, hearts pounding,
They dare the dank steps, re-emerge with proud faces.

The rooms we talk and work in always look injured
When trunks are being packed, and when, without warning,
We drive up in the dark, unlock and switch lights on,
They seem put out: a cellar never takes umbrage;
It takes us as we are, explorers, homebodies,
Who seldom visit others when we don't need them.

- 7 Remarquable en ce qu'il convoque très tôt de nombreux intertextes invitant le lecteur à établir toutes sortes de correspondances pour mieux en sonder les profondeurs, ce texte condense en quatre sizains seulement un espace qui n'a pourtant de cesse de se dilater. Au cours de cette lecture, nous nous attacherons à montrer que ce poème-palimpseste se nourrit à chaque vers de mythes, références littéraires et autres allusions picturales sans toutefois jamais se fourvoyer dans le travers d'une évocation stéréotypée de la cave. Chaque strophe soulève les mêmes questions, obsédantes pour tout poète soucieux de produire des formes visant à renouveler son génie créatif – sa *poiesis* : comment aborder dans la deuxième moitié du XX^e siècle un thème déjà traité par de nombreux artistes sans risquer de verser dans le poncif ou le cliché ? Un poème de 1963 revisitant un *topos* de l'histoire de l'art peut-il encore à la fois servir de caisse de résonance aux multiples échos intertextuels dont il est traversé et laisser advenir une œuvre inédite ?

De l'utopie au fantasme d'un retour à l'origine

« Very nearly a Utopia »

- 8 Selon Auden, tout poème est analogue à une utopie, c'est-à-dire à un « non-lieu » (*u-topos*), un lieu qui n'existe pas, si ce n'est dans l'espace textuel : « Every good poem is very nearly a Utopia » (*The Dyer's Hand*, ci-après *DH*, 71). Quiconque se remémore l'archétype de Thomas More constate que ce principe se vérifie aisément dans « Down There ». Si l'île d'Utopie est protégée des intempéries et des menaces extérieures, il en va de même de la cave d'Auden, abri providentiel (v. 4) ancré dans un lieu sûr (v. 7) où les denrées sont bien conservées (v. 10). Le mythe de More suggère également des images d'abondance : l'île d'Utopie est un immense potager où, comme en Atlantide ou au Pays de Cocagne, tout pousse facilement, et où les hommes ne manquent de rien, sans faire d'effort. Et c'est bien de cet idéal que procède la deuxième strophe de « Down There » où la pléthore de pots,

bouteilles, tonneaux et autres bocaux évoque l'ambiance festive des tableaux de Pieter Bruegel l'Ancien qu'Auden mentionne souvent dans son œuvre (notamment dans « Musée des Beaux-Arts », 1938, CP, 179). Qui plus est, ces vers côtoient l'univers de Tolkien qu'Auden connaissait bien, et à qui il avait consacré un essai publié en 1961 dans la revue *Texas Quarterly*². Par exemple, l'incipit de *The Hobbit* (1937) – « In a hole in the ground there lived a hobbit » (Tolkien 3) – nous introduit dans le logis de Bilbo qui n'est autre qu'un trou creusé dans le sol, une immense cave aménagée, tout confort, avec des garde-manger recelant toutes les provisions nécessaires aux villageois pour vivre heureux en autarcie.

Pieter Bruegel l'Ancien, *Le Pays de cocagne* (1567), huile sur bois de chêne, 52x78cm, Alte Pinacothek, Munich, wikimedia commons

Pieter Bruegel l'Ancien, *Le Repas de noces* (1568), huile sur toile, 114x164cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne, wikimedia commons

- 9 La deuxième strophe est de surcroît largement inspirée de l'œuvre de John Betjeman, et plus particulièrement de ce célèbre passage de « False Security » :

... I ran to the ironwork gateway of number seven
 Secure at last on the lamplit fringe of Heaven.
 Oh who can say how subtle and safe one feels
 Shod in one's children's sandals from Daniel Neal's,
 Clad in one's party clothes made of stuff from Heal's?
 And who can still one's thrill at the candle shine
 On cakes and ices and jelly and blackcurrant wine,
 And the warm little feel of my hostess's hand in mine?
 Can I forget my delight at the conjuring show?
 And wasn't I proud that I was the last to go?
 Too overexcited and pleased with myself to know
 That the words I heard my hostess's mother employ
 To a guest departing would never diminish my joy [...]³

- 10 Dans *A Certain World*, Auden cite « False Security » comme l'un des plus beaux exemples de mise en scène d'une enfance heureuse, fixant verbalement des moments de bonheur dont on trouve des réminiscences dans « Down There » (« kind commons », v. 11 ; « good », v. 12). Dans les vers de Betjeman, le champ lexical de la joie, décliné sur presque tous les modes (« thrill », « warm little feel », « delight », « overexcited and pleased », « joy »), s'impose dans un monde libéré du mal et de la menace extérieure (« Secure at last on the lamplit fringe of Heaven », « safe »). L'idéal dépeint est celui d'une « joyeuse Angleterre » (« Merry England ») où le locuteur est en osmose avec une figure maternelle protectrice et rassurante (« secure », « safe »), tendre et généreuse (« cakes and ices and jelly and blackcurrant wine ») ; osmose que l'on retrouve avec l'évocation de la mère dans « Down There » (« deep in Mother earth », v. 6 ; « the younger boys [...] fetch something / For Mother from down there », v. 16-17).
- 11 Le poème ne tarde pas à raviver des souvenirs d'enfance, à la fois autobiographiques et idéalisés, dont la félicité est décuplée et par les résonances intertextuelles et par le rythme enlevé, les nombreux monosyllabes et dissyllabes renforçant les effets d'énergie créatrice (par exemple aux vers 10-12). En outre, une trame allitérative (nombreuses bilabiales et plosives étayées par des sifflantes) soutient la composition de la « nature morte » que propose Auden, au sens de « still life », ou instantané de vie – « explosive fixe », pour emprunter à Breton sa belle formulation : « In barrels, bottles, jars, we mew her kind commons, / Wine, beer, conserves and pickles, good at all seasons ». Dans ce pays de Cocagne verbal, la mélodie s'emballe au gré d'un phrasé saccadé et allègre qui fait ressortir toutes les sonorités des mots, le signifié s'en trouvant presque occulté par la mise à l'honneur du signifiant. Ces vers sont empreints d'une musicalité propre aux comptines (« nursery rhymes ») séduisant l'oreille des tout-petits sans qu'ils se soucient du sens des mots, ou aux chansons intégrées dans les livres pour enfants, à l'instar du chant des nains dans *The Hobbit*, qui entraîne le lecteur vers des donjons et des cachots (« dungeons ») abritant les trésors et les mystères d'un autre temps :

Far over the misty mountains cold
 To dungeons deep and caverns old
 We must away ere break of day
 To seek the pale enchanted gold.
 (Tolkien 18)

De l'eutopie

- 12 L'exploration du cellier fait remonter du tréfonds de la mémoire des moments de joie au sein d'un noyau familial uni dans un présent atemporel : « A father sends the younger boy to fetch something / For Mother from down there » (v. 16-17). Comme le note Bachelard, dans une maison, « tout un passé vient vivre, par le songe. [...] La maison ne se vit pas seulement au jour le jour, sur le fil d'une histoire. Par les songes, les diverses demeures de notre vie se compénètrent et gardent les trésors des jours anciens. [...] Quand dans la nouvelle maison reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance Immobile. Nous avons des fixations. Des fixations de bonheur » (Bachelard 25).
- 13 Chez Auden, la traversée de la cave laisse advenir une forme d'« eutopie » – pour reprendre le néologisme forgé par Michael Edwards –, l'un de ces « lieux bons » qui ponctuent l'œuvre d'Auden⁴ : « L'ici est toujours, pour notre bien, une fiction en partie humaine. Sa fin est de devenir, non pas une utopie [...], mais une *eutopie*, un lieu bon » (Edwards 2011, 36-37). Le poème est une invitation au voyage, dit Baudelaire, et « Down There » nous invite à sonder une eutopie de l'enfance. « Emporte-moi wagon ! enlève-moi frégate ! » au « vert paradis des amours enfantines »⁵, s'exclame le locuteur de « Moestra et Errabunda », avant que celui de « Down There » ne lui réplique, en reprenant par métonymie la métaphore du galion voguant sur les flots : « we sleep aloft, but still, at safe anchor, / Ride there on caves » (v. 7-8).
- 14 Les moments eutopiques sont très souvent rattachés à des souvenirs relevant de la mémoire affective. À la différence de la remémoration intentionnelle, « le souvenir involontaire préserve ce caractère d'horizon de notre passé le plus profond », dit Michel Collot (61), passé dont le texte d'Auden est comme traversé, hanté, avant d'en devenir la métaphore.

Un retour aux origines

- 15 Selon Freud, « les restes de souvenirs les plus intenses et les plus durables sont souvent ceux laissés par des processus qui ne sont jamais parvenus à la conscience » (Freud 1975, 30). La distance d'où provient le souvenir involontaire n'est pas seulement chronologique, elle est topique : il relève de l'inconscient et appartient souvent à la couche la plus archaïque de notre mémoire, celle du refoulé originaire. Or celle-ci est constituée de traces mnésiques d'affects qui n'ont jamais pu accéder à une signification consciente, faute d'avoir pu être symbolisés par le sujet. Ils errent, tels les fantômes de la cave d'Auden (v. 14), au plus profond de notre mémoire, attendant le moment où ils pourront se rappeler à notre conscience et accéder à un sens : « ce qui est demeuré incompris fait retour ; telle une âme en peine, il n'a pas de repos jusqu'à ce que soient trouvées résolution et délivrance » (Freud 1971, 180). Comme le souligne Michel Collot, « le *rappel* du souvenir involontaire est un *appel*, car il est rappel de l'inconnu » (62). La réponse à cet appel passe par une représentation, mais aussi par une symbolisation, et donc par le langage.
- 16 Dans « Down There », les traces d'un « refoulé originaire » sont en premier lieu symbolisées par un mouvement binaire, celui de la descente et de la remontée de la cave. Comme l'indique le texte, ce va-et-vient tient de la mise à l'épreuve, voire du rite initiatique : « to test their male courage » (v. 15). La cave, c'est, pour l'enfant, « l'être

obscur » de la maison qui participe aux mystères des contrées souterraines (Bachelard 35). En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs. Explorer la cave, c'est « descendre dans l'inconscient » (Bachelard 36) : elle est habitée par des êtres lents et informes (v. 14) venant défier la virilité de l'adolescent qui en émergera adulte. Dans *L'Interprétation du rêve*, Freud remarque que « unten », « “en bas” dans le rêve se rapporte très souvent aux organes génitaux » (Freud 2010, 459). Aussi, descendre à la cave est-ce s'aventurer symboliquement dans un utérus, les sous-entendus grivois du vers 6 (« A hole by occupation made to smell human ») étant plus qu'explicites :

Dans l'enfance on a considéré la partie génitale féminine (*Popo*) comme un espace unique [...]. – Marches, échelles, escaliers, en l'occurrence le fait de s'y déplacer, et ce aussi bien vers le haut que vers le bas, sont des présentations symboliques de l'acte sexué. [...] Nous avons prêté attention à l'occurrence dans le rêve des marches [*Stiegen*], [...] et nous pûmes bientôt constater que l'escalier (et ce qui est analogue) constitue un symbole certain du coït. Il n'est pas difficile de déceler ce qui est à la base de la comparaison ; par paliers rythmiques, avec un essoufflement croissant, on arrive à un sommet et l'on peut ensuite en quelques bonds rapides se retrouver en bas. (Freud 2010, 400-401)

- 17 Ne retrouve-t-on pas dans « Down There » les escaliers (« the dank steps », v. 18) et l'« essoufflement croissant » (« hearts pounding », v. 17) accompagnant les premiers ébats, dont l'adolescent encore timide et craintif (« ashamed to whimper », v. 17) ressort homme et fier de ses prouesses (« re-emerge with proud faces », v. 18) ?
- 18 Dans ce poème, la symbolisation des affects inconscients se manifeste également par l'allusion au mythe audenien du calcaire. En effet, dans l'œuvre d'Auden, le mot « limestone » (v. 3) est chargé de mémoire, et en s'auto-citant discrètement, le poète ouvre les horizons de son texte vers un lieu mythique personnel de l'ordre du paradis privé ou du jardin secret – « limestone / a stone of mine » :

Dans l'investissement psychique que fait Auden de la Terre comme substance, le calcaire occupe une place exceptionnelle. Le poète [...] s'était constitué dans son enfance un univers sacré dont le paysage calcaire était l'un des éléments fondamentaux. [...] Ce paysage, celui du Derbyshire, situé près de la chaîne calcaire des Pennines, qu'Auden associe à l'Éden, où lui et ses frères avaient passé des vacances en compagnie de leur mère peu après le début de la Première Guerre mondiale, est célébré dès ses premiers textes. (Aquié 113)

- 19 Dans « Down There », l'introduction du mot « limestone » a ainsi l'effet d'une formule magique, analogue à un sésame ouvrant les parois d'une caverne où résonnent des vers aussi célèbres que ceux de « In Praise of Limestone » (1948, *CP*, 540). Comme dit Roland Barthes, « devant ces paysages de prédilection, tout se passe comme si j'étais sûr d'y avoir été ou de devoir y aller. Or Freud dit du corps maternel qu'“il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été”». Telle serait alors l'essence du paysage (choisi par le désir) : *heimlich*, réveillant en moi la Mère (nullement inquiétante) » (Barthes 1980, 68). La référence au calcaire, qui plus est associée aux grottes de l'origine – « Caves water-scooped from limestone were our first dwellings » (v. 3) –, révèle dans « Down There » un fantasme de régression et de fusion avec le corps maternel, lieu où l'on est sûr « d'y avoir été ou de devoir y aller » : « our feel for somewhere fixed to come back to » (v. 5). On notera que cet univers intra-utérin, protégé par un liquide amniotique (« water-scooped », v. 3 ; « Encrust with years of clammy grime », v. 13), est un monde en gestation, une matrice (outre l'acte sexuel, le vers 6 annonce la présence d'un fœtus dans l'utérus et une naissance à venir : « A hole by occupation made to smell human »), ou « grotte de la création » (« The Cave of Making » est le titre d'un autre poème de *About the*

House, CP, 691) – métaphore de l'atelier de l'artiste où se joue le renouvellement de sa production.

- 20 Il importe, à ce stade de notre étude, d'opérer un bilan des nombreux réseaux qui se tissent entre les vers pour en démultiplier les interprétations. Si dense le palimpseste soit-il, en quoi témoigne-t-il de l'originalité d'un texte se démarquant de toutes les autres œuvres consacrées au thème de la cave ? Le foisonnement de poncifs associés au mythe de la grotte (lieu secret de désir, de plaisir et d'abondance, retour à l'origine, etc.) ne menace-t-il pas, au contraire, à chaque instant, de faire basculer le texte dans le cliché – voire dans la caricature –, sans aucune proposition assurément novatrice depuis les premières cavernes de la littérature, à l'exemple de celle d'Ali Baba dans les *Mille et une nuits* ?
- 21 Or on sait que William Carlos Williams avait précisément reproché à Auden d'avoir épuisé sa créativité en vénérant le thème de ses poèmes, et, partant, en figeant sa parole dans des lieux communs hérités de la tradition littéraire ou de la mythologie :

Auden might have gone to France or to Italy or to South America or following Rimbaud to Ceylon or Timbuctoo. No! He came to the United States and became a citizen. Now the crisis, the only crisis which could drive a man, a distinguished poet, to that would be that he had come to an end of some sort in his poetic means – something that England could no longer supply, and that he came here implicitly to find an answer – in another language. As yet I see no evidence that he has found it. I wonder why? Mind you, this is one of the cleverest, most skilled poets of our age and one of the most versatile and prolific. He can do anything.

But when he writes an ode to a successful soccer season for his school, as Pindar wrote them for the Olympic heroes of his day – it is in a classic meter so successful in spite of the subject, which you might think trivial, that it becomes a serious poem. And a bad sign to me is always a religious or social tinge beginning to creep into a poet's work. You can put it down as a general rule that when a poet, in the broadest sense, begins to devote himself to the *subject matter* of his poems, *genre*, he has come to an end of his poetic means. (Williams 288)

- 22 On sait aussi que la parole mythique est par définition figée : « Cette parole interpellative est en même temps une parole figée : au moment de m'atteindre, elle se suspend, tourne sur elle-même et *ratrape* une généralité » (Barthes 1957, 198). Le poète, lui, n'est pas un faiseur de mythe : c'est un créateur – « the artist is a maker », réaffirme Auden dans *Secondary Worlds* (135) –, et sa parole se doit d'être démythifiante s'il espère raviver la flamme de sa création. Dans quelle mesure les vers de « Down There » viennent-ils démentir les propos sévères de Williams à l'encontre d'Auden ? Comment le passage – la délicate traversée – du mythe de la cave frisant le stéréotype au renouvellement du « Génie de la poésie anglaise »⁶ s'opère-t-il dans ce texte ?

De la hantise de la mort au retour de la guerre

Le spectre de la mort

- 23 Aux yeux d'Auden, en rupture avec les poètes romantiques, la poésie doit désenchanter le monde. Après les phases d'émerveillement, le poète s'emploie à briser toutes les illusions du lecteur : « Poetry is not magic. In so far as poetry, or any other of the arts, can be said to have an ulterior purpose, it is, by telling the truth, to *disenchant and disintoxicate* » (DH, 27). Chez Auden, l'enivrement cède la place à une phase de dégrisement, « Down There » ne faisant aucunement exception à cette règle. En effet, le spectre de la mort guette au

détour de chaque vers semblant « fixer » un moment de bonheur. Allégorisée par le truchement des majuscules dès le vers 4 (« the Great Cold »), la mort survient dans chaque strophe : « not lived in » (v. 1), « key-cold cloak » (v. 9), « flag-stoned vault » (v. 14), « We drive up in the dark » (v. 21). Ces allusions, indirectes mais non moins prégnantes, transfigurent insidieusement la nature morte de la deuxième strophe en une vanité pour rappeler le lecteur et les personnages à leur finitude, comme dans *L'Ecclésiaste* (1 : 2-4).

- 24 Le texte mobilise également les *topoi* de la littérature gothique et fantastique pour renforcer la dynamique d'enfermement (« Self-walled », v. 7 ; « we mew », v. 11) à l'œuvre dans un décor macabre (« flag-stoned vault », v. 14), obscur et mystérieux (« without warning, / We drive up in the dark », v. 20-21), peuplé de fantômes et autres revenants (v. 13-14) qu'il est tentant de rapprocher de l'ogre qui hanta l'enfance de Jung, et qu'il associe à un dieu souterrain phallique dans son autobiographie publiée en 1961 (Jung 31-32). Enfin, comment ne pas songer au sort funeste de Fortunato, qui ne remontera jamais de sa cave vénitienne, dans *The Cask of Amontillado* d'Edgar Allan Poe ?
- 25 Avec « Down There », le poète réussit un coup de maître en jonglant avec divers registres sans jamais figer son écriture dans le carcan d'une forme littéraire prédéfinie. Comme aimait à le dire Christopher Isherwood, Auden avait « un cerveau de pie » (191) : il se joue des codes et des archétypes, pioche çà et là dans les œuvres de ses prédécesseurs (ou même de ses contemporains) avant de se les approprier tout en les tenant à distance, ce qui finit toujours par déstabiliser son lecteur qui reste pantois, indécis – « put out » –, face à un espace textuel inédit et inclassable. Ni réaliste, ni merveilleux, ni gothique, ni fantastique *stricto sensu*, ce poème est pourtant simultanément traversé de tous ces genres, sans qu'aucun ne prédomine. Et cette incertitude générique accentue le sentiment d'inquiétante étrangeté envahissant tout lecteur soucieux de cerner les enjeux d'un texte qui, progressivement, s'éloigne de son thème initial.

Tension tragique

- 26 Où le poète a-t-il puisé des images aussi énigmatiques que celles de la deuxième strophe : « deep in Mother Earth, beneath her key-cold cloak, / [...] we mew her kind commons » ? Outre l'effet de décalage anachronique qu'ils produisent, les termes archaïques « key-cold » et « mew » nous invitent à un travail d'exégète, pour conclure, contre toute attente, que le poète a trouvé son inspiration en relisant *Richard III* (1633) de Shakespeare :

And if King Edward be as true and just
As I am subtle, false and treacherous,
This day should Clarence closely be *mewed* up,
About a prophecy, which says that G
Of Edward's heirs the murderer shall be.

(*Richard III*, I, 1, 36-40)
Poor *key-cold* figure of a holy king!
Pale ashes of the house of Lancaster!
Thou bloodless remnant of that royal blood!
Be it lawful that I invoke thy ghost

(*Richard III*, I, 2, 5-8)

- 27 Dans « Down There », les effets de ventriloquisme sont étourdissants, et les emprunts à Shakespeare donnent au lecteur l'impression que les vers contiennent en puissance une nouvelle tragédie historique, entièrement décontextualisée, dont l'intrigue, réduite à une trace minimaliste, affleure à l'endroit même où le poème semblait proposer une « eutopie ». On pourrait parler d'effet *punctum*, en transférant sur le plan textuel les réflexions théoriques de Roland Barthes sur la photographie :

C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies. [...] [Un] élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqure, petit trou, petite tache, petite coupure [...]. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). (Barthes 1980, 48-49)

- 28 Dans « Down There », on assimilera le *studium* à la représentation classique que lecteur et locuteur peuvent se faire d'une cave, et telle qu'elle est suggérée dès les premiers mots (« A cellar underneath the house »), puis par la suite associée à l'idéal d'une enfance heureuse. Or très tôt dans le poème, des mots-*punctums* comme « key-cold » ou « mew » viennent « ponctuer » la toile harmonieuse du texte : ils la traversent en la déchirant pour libérer autant de tensions jusqu'alors insoupçonnées. Ils participent sournoisement de la démythification à l'œuvre dès la première strophe en ouvrant une brèche par laquelle s'engouffre le souffle d'un froid universel ; souffle d'autant plus saisissant qu'il est mis en relief par des rimes internes (« Great Cold », v. 4 ; « key-cold », v. 9).
- 29 Les échos shakespeariens opèrent comme autant de flashes métonymiques permettant de visualiser le corps du roi défunt (« Poor key-cold figure of a holy king ! »), les meurtres commis de sang froid (« in cold blood ») qui se multiplient dans *Richard III*, la froideur du métal (« key-cold ») associé aux armes et à l'emprisonnement (« key »), les scènes de conspiration évoquées à travers le verbe-*fatum* « mew »⁷, ou la pierre tombale qui recouvrira tous les cadavres (« flag-stoned vault », v. 14). La cave-tombeau de *About the House* n'a donc en fin de compte plus rien d'une caverne bachelardienne qui « fixerait des moments de bonheur » (Bachelard 25). Les promesses d'abondance (v. 12) sont vite anéanties par la menace d'une violence latente, à la fois atemporelle et cependant non étrangère à tous ceux qui connurent les crises les plus graves du XX^e siècle.

Le retour de la guerre

- 30 « Down There » est hanté par le retour possible de l'horreur qui envahissait les vers les plus sombres des poèmes d'Auden composés en temps de guerre. *New Year Letter* (1939) et *For the Time Being* (1942), par exemple, étaient déjà peuplés de bêtes étranges, nouvelles allégories du mal s'introduisant sans prévenir dans les pièces de la maison :

But up the staircase of events
Carrying his special instruments,
To every bedside all the same
The dreadful figure swiftly came.

(*New Year Letter*, v. 26-29, CP, 199)

[...] this Horror starting already to scratch Its way in [...]
We can only say that now It is there [...]. It's as if
We had left our house for five minutes to mail a letter,

And during that time the living room had changed places
With the room behind the mirror over the fireplace [...]

(*For the Time Being*, CP, 352)

- 31 Dans une perspective antihistoriciste héritée, entre autres, de la pensée de Walter Benjamin, les correspondances intra-textuelles qui s'établissent au sein de l'œuvre d'Auden sur près de trente ans défient les lois de la logique et de la chronologie pour dépeindre un monde comme en état de guerre permanent. Les bombardements de la Seconde Guerre mondiale résonnent sans conteste à l'arrière-plan de « Down There » (composé en pleine guerre du Vietnam), et l'on revoit les photos de Bill Brandt prises pendant le Blitz, représentant des abris improvisés dans le métro et dans les caves de Londres – « A providential shelter when the Great Cold came », v. 4 –, qui furent exposées pour la première fois au MoMA de New York entre mai et septembre 1941. Le texte d'Auden nous incite également à relire d'autres poèmes ou récits écrits dans des caches pendant une période d'occupation ennemie – « A hole by occupation », v. 6 –, dont ceux d'H.D. ou d'Irène Némirovsky :

ruin everywhere, [...] – we pass on
to another cellar, to another sliced wall
where poor utensils show
like rare objects in a museum [...]

(H.D., « The Walls Do Not Fall », 3-4)

À la lumière d'une lampe de poche on habillait les enfants. Les mères soulevaient à pleins bras les petits corps lourds et tièdes : « Viens, n'aie pas peur, ne pleure pas ». C'est l'alerte. [...] À travers les verrières qui protégeaient les escaliers de service dans les immeubles neufs, on voyait descendre une, deux, trois petites flammes : les habitants du sixième fuyaient ces hautes altitudes [...]. Dans les quartiers populaires, il y avait toujours foule dans les métros, dans les abris à l'odeur sale tandis que les riches se contentaient de rester chez leurs concierges, l'ouïe tendue vers les éclatements et les explosions qui annonçaient la chute des bombes. (Némirovsky 33-35)

- 32 Les vers de clôture de « Down There » sont confondants en ce qu'ils profilent sur un ton léger (avec anthropomorphisation comique des pièces : « They seem put out », v. 22) une scène d'expulsion (« put out »), voire de viol (« injured », v. 19), suggérant un départ précipité pendant un couvre-feu, un exode (« When trunks are being packed », v. 20), un cambriolage imminent, une perquisition, ou une arrivée hâtive dans un repaire (« without warning, / We drive up in the dark », v. 20-21). Par ailleurs, installé depuis près de cinq ans à Kirchstetten au moment où il composait *About the House*, Auden ne pouvait être que fasciné par les carrières souterraines d'Hinterbrühl (« seegrotte ») – lieu d'excursion prisé des Viennois, tristement célèbre depuis la guerre durant laquelle il servit d'annexe au camp de concentration de Mauthausen⁸ –, qui s'imposent en toile de fond de son poème.

Une cave déconstruite ?

- 33 À l'instar des objets présentés dans le poème, le lecteur se trouve ainsi « dérouté » face à un texte qui ne cesse de suggérer des axes de lecture avant de brouiller toutes les pistes qui auraient pu servir de repère/repaire – « the lair, maybe » (v. 13)... L'espace profilé guide le spectateur vers ce que l'on pourrait nommer une cave « déconstruite » au sens de

Derrida, un lieu où les oppositions conceptuelles rigides (réel/virtuel, sujet/objet, sommeil/veille) sont dépassées, chaque catégorie gardant une trace de la catégorie opposée. « Down there » fait éclater les frontières entre l'intérieur et l'extérieur (la cave de la maison est par exemple assimilée à une grotte dans la nature au vers 3), entre le mobile et l'immobile (« at safe anchor, / Ride there », v. 7-8), ou encore entre le haut et le bas, les points de référence stables et rassurants étant tantôt reliés aux étages de la maison (v. 2), tantôt associés à la cave (v. 4). De même que lumière et ténèbres se confondent (le texte joue sur la polysémie de « put out », beaucoup plus ambivalent que « disturbed » ou « upset », aux vers 21-22 : « lights on, / They seem put out »), de même l'élan vital qui anime les vers est intrinsèquement lié à la pulsion de mort, avec la descente au tombeau de la troisième strophe. Les sujets se fondent en objets et *vice versa* par le biais des allégorisations (v. 4) et des personnifications (dernière strophe). Plusieurs espaces-temps juxtaposés se compénètrent, de la préhistoire (v. 3) à un présent à la fois atemporel et ancré dans le quotidien d'un foyer des années 1960, avec des souvenirs d'enfance rattachés à l'Angleterre du début de siècle, et une basse sourde laissant résonner les bombardements des deux guerres mondiales. Ces multiples télescopes déconstruisent le stéréotype de la cave telle que l'on se l'imagine par le truchement de repères illusoirement normés, avant de reconstruire, dans et par l'écriture et la lecture, un lieu sans pareil dans le paysage poétique du XX^e siècle.

- 34 Mais en sus de l'exploration inouïe du thème de la cave, et comme en réponse aux critiques de William Carlos Williams, les vers de clôture de « Down There » donnent étonnamment lieu, sans transition, à une méditation sur la nature humaine : « It takes us as we are, explorers, homebodies, / Who seldom visit others when we don't need them ». À mille lieues du sujet initial du poème, cette déclaration informelle, dont le ton se veut détaché et presque désinvolte (« homebodies » et la forme négative contractée « don't » introduisent une certaine familiarité), n'en demeure pas moins pessimiste, voire cynique, de la part d'un poète chrétien dont l'œuvre insiste à maintes reprises sur l'importance de l'amour du prochain dans la reconstruction d'une cité heureuse : « We must love one another or die »⁹ ; « In the end, art is small beer. The really serious things in life are earning one's living so as not to be a parasite, and loving one's neighbour... » (Auden cité dans Carpenter, 425). Or le vers de clausule de « Down There », sans appel, met clairement en relief la tendance naturelle de l'homme à exploiter son prochain. Isolé, il pourrait se suffire à lui-même : tel un « poème dans le poème », il s'apparente à la fois au haïku et à la morale d'une fable. Maître en l'art de créer des effets de surprise, Auden interroge ici les certitudes de son lecteur. À partir d'un sujet ayant trait à la matérialité du quotidien, il nous invite à retraverser l'espace en poète pour *in fine* repenser les repères assurant la pérennité de l'humanité. Avec « Down There », force nous est toutefois de constater que les prières qui scandaient ses longs poèmes des années 1940, laissant espérer l'avènement d'une cité harmonieuse, lumineuse et aussi sûre et douce que la tanière du lion, n'ont toujours pas été exaucées :

O every day in sleep and labour
Our life and death are with our neighbour,
And love illuminates again
The city and the lion's den [...]

(*New Year Letter*, v. 1703-1706, CP, 243)

BIBLIOGRAPHIE

- Aquien, Pascal. *W.H. Auden : de l'Éden perdu au jardin des mots*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Auden, W.H. *The Dyer's Hand* (1962). New York: Vintage Books, 1989.
- Auden, W.H. *Secondary Worlds*. New York: Random House, 1968.
- Auden, W.H. *A Certain World*. New York: The Viking Press, 1970.
- Auden, W.H. *Collected Poems* (1976). Ed. Edward Mendelson. London: Faber & Faber, 1994.
- Auden, W.H. *The English Auden*. Ed. Edward Mendelson. London: Faber & Faber, 1977.
- Auden, W.H. *The Complete Works of W.H. Auden: Plays, 1928-1938*. Ed. Edward Mendelson. Princeton: Princeton UP, 1988.
- Auden, W.H. *Prose. Volume IV. 1956-1962*. Princeton: Princeton UP, 2010.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.
- Carpenter, Humphrey. *W.H. Auden: A Biography*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1981.
- Carroll, Lewis. *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles / Alice's Adventures in Wonderland* (1865). Édition bilingue. Trad. Jean-Pierre Berman. Paris : Pocket, 2007.
- Collot, Michel. *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : PUF, 1989.
- Edwards, Michael. *Le Génie de la poésie anglaise*. Paris : Librairie Générale Française, 2006.
- Edwards, Michael. *Le Bonheur d'être ici*. Paris : Fayard, 2011.
- Freud, Sigmund. *L'Interprétation du rêve* (1900). Trad. J. Altounian, P. Cotet. Paris : PUF, 2010.
- Freud, Sigmund. *Cinq psychanalyses*. Paris : PUF, 1971.
- Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1975.
- Fuller, John. *W.H. Auden: A Commentary*. Princeton : Princeton UP, 1998.
- H.D. *Trilogy*. New York: New Directions Books, 1998.
- Isherwood, Christopher. *Lions and Shadows* (1938). Minneapolis: U of Minnesota P, 2000.
- Jung, C.G. « *Ma vie* » : *Souvenirs, rêves et pensées* (1961). Trad. Roland Cahen et Yves Le Lay. Paris : Gallimard, 1973.
- Lapaire, Jean-Rémi et Wilfrid Rotgé. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : PU du Mirail, 1991.
- Némirovski, Irène. *Suite française*. Paris : Éditions Denoël, 2004.
- Tolkien, J.R.R. *The Hobbit* (1937). London: HarperCollins, 2006.
- Williams, William Carlos. *Selected Essays*. New York: New Direction Books, 1969.

NOTES

1. Toutes les italiques figurant dans les citations ont été ajoutées par moi.
2. « The Quest Hero », *Prose Volume IV*, 360-373.
3. Extrait sélectionné par Auden dans *A Certain World*, 68.
4. Reprenant le titre d'une nouvelle de Henry James (« The Great Good Place », 1900), l'œuvre d'Auden renvoie à plusieurs reprises à un espace idéal que le locuteur ou les personnages nomment « the Good Place », notamment dans *On the Frontier* (*The Complete Works of W.H. Auden: Plays, 1928-1938*, 388), dans « A Voyage » (*CP*, 174) ou dans « The Prophets » (*CP*, 255).
5. Charles Baudelaire, « Moesta et Errabunda » (1855), vers 11 et 21. Auden considérait le deuxième vers cité comme l'un des plus beaux de la poésie française (voir Fuller 360).
6. On emprunte ici à Michael Edwards le titre de l'un de ses ouvrages : *Le Génie de la poésie anglaise*.
7. L'utilisation de ce verbe en anglais est extrêmement rare. Le nom, « mews », est beaucoup plus courant. Il désigne un lieu étroit (une ruelle ou venelle) ou un espace confiné et généralement sans lumière (des écuries, un petit appartement aménagé dans une ancienne remise). En l'utilisant comme verbe dans « Down There », Auden accentue l'effet d'enfermement déjà présent dans le poème en l'associant à la conspiration de Richard, duc de Gloucester, qui va faire assassiner son frère Clarence (« mewed up », I, 1, 38) pour pouvoir accéder au trône.
8. C'est notamment dans les carrières d'Hinterbrühl que les Nazis expérimentèrent l'avion à réaction. Elles servirent de lieu de stockage aux V1 et V2, et de nombreux prisonniers y furent exécutés.
9. Ce vers célèbre est extrait de « September I, 1939 », uniquement publié dans *The English Auden* (245).

RÉSUMÉS

Cet article propose une traversée inédite des frontières spatiales et temporelles de « Down There » de W.H. Auden. Christopher Isherwood aimait à dire qu'Auden avait « un cerveau de pie », ce qui fascine et déroutait tout lecteur soucieux d'analyser les échos résonnant dans son œuvre. En 1959, le poète acheta en Autriche une maison à laquelle il consacra un recueil. Le poème dédié à la cave, « Down There », mésestimé par la critique, fera l'objet d'une lecture soulignant le rôle crucial de l'intertextualité dans le renouvellement du génie créatif de son auteur. Si « Down There » nous invite à mobiliser des hypotextes reliés aux archétypes de la cave (caverne d'Ali Baba, trou de Hobbit, etc.), aux mythes d'une plénitude retrouvée (Utopie, Pays de Cocagne) associés à une enfance heureuse – voire à un désir de régression vers le lieu de l'origine –, les vers d'Auden ne se figent toutefois jamais dans « l'aspect transi de la parole mythique » (Barthes). La poésie d'Auden est *in fine* démythifiante, « Down There » ne faisant nullement exception à la règle. Curieusement, c'est ici une autre trame intertextuelle sous-jacente qui ébranle la stabilité des repères. Par exemple, des mots empruntés à *Richard III* traversent – ou déchirent – inopinément la toile du texte en réintroduisant une tension tragique. Par ailleurs, si l'on rapproche certains vers de l'œuvre de photographes comme Bill Brandt (abris souterrains pendant le Blitz), l'évocation de la cave n'a plus rien d'une « fixation de bonheur » (Bachelard).

En s'aventurant « en bas », locuteur et lecteurs font alors l'expérience d'une nouvelle descente en enfer dans un contexte de guerre atemporelle.

This article offers an unprecedented crossing of the spatial and temporal borders of “Down There” by W.H. Auden. As Christopher Isherwood would say, Auden had a “magpie brain”—hence bewildering any reader focusing on echoes in his work. In 1959 the poet bought a house in Austria to which he dedicated a collection. The cellar is described in “Down There”—so far underestimated by criticism—, and a close reading of this poem may highlight the crucial role of intertextuality in renewing the bard's *poiesis*. Not only is Auden's verse traversed by hypotextual references to the archetype of the cellar (Ali Baba's cave, Hobbit hole, etc.), but also by myths of wholeness restored (Utopia, Land of Cockaigne) and related to an ideal childhood. Yet whenever such *topoi* testify to a fantasy of regression to the womb, they nonetheless never end up freezing the poet's genius into “the benumbed look of mythical speech” (Barthes). The ulterior purpose of Auden's poetry is to “disenchant and disintoxicate”; and “Down There” is no exception to the rule. Strangely enough, all the solid bearings of the poem are actually shattered by some underlying intertext. For example, words borrowed from *Richard III* unexpectedly cross—or tear—the backdrop of the text, thereby introducing tragic tensions. What is more, any parallel drawn between some of the lines and pictures by photographers like Bill Brandt (underground shelters during the Blitz) will inevitably debunk the myth of a merry cellar of plenty that would merely “capture happiness” (Bachelard). Venturing “Down There”, both the speaker and the reader are thus bound to experience a dreadful descent into the hell of timeless war.

INDEX

Mots-clés : cave, espace, guerre, intertextualité, mythe, traversée, utopie

Keywords : cellar, crossing, intertextuality, myth, space, utopia, war

oeuvre Down There

AUTEURS

AURÉLIEN SABY

Aurélien Saby est l'auteur d'une thèse sur l'œuvre de W.H. Auden soutenue en juin 2013 à l'université Paris-Sorbonne (Paris IV). Il a écrit plusieurs articles sur Auden et sur le poète contemporain John Fuller. Sa recherche porte sur W.H. Auden et sur les poètes que ce dernier a influencés, dont James Merrill, Marilyn Hacker et John Fuller. Il enseigne en CPGE au lycée Hélène Boucher, Paris.