



**Polysèmes**

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

18 | 2017

L'immobilité vive

---

## « Paper-thin mirages », de l'illusion des sens au sens de l'illusion dans *Le Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell

Isabelle Keller-Privat et Murielle Philippe-Caplan

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/2227>

DOI : 10.4000/polysesmes.2227

ISSN : 2496-4212

### Éditeur

SAIT

### Référence électronique

Isabelle Keller-Privat et Murielle Philippe-Caplan, « « Paper-thin mirages », de l'illusion des sens au sens de l'illusion dans *Le Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell », *Polysèmes* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/2227> ; DOI : 10.4000/polysesmes.2227

---

Ce document a été généré automatiquement le 6 mai 2019.

*Polysèmes*

---

# « Paper-thin mirages », de l'illusion des sens au sens de l'illusion dans *Le Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell

Isabelle Keller-Privat et Murielle Philippe-Caplan

---

Dans son étude consacrée à l'évolution de la place de l'image dans nos sociétés modernes, le critique Alain Besançon reprend et commente en ces termes les théories développées par Hegel dans *l'Esthétique* :

Épiphanie trompeuse, certes : l'art est dans un certain sens une illusion. Mais dans ce même sens le monde extérieur aussi est illusoire (ici Hegel renvoie tout aussi bien à Kant qu'à Platon), et « ce que nous appelons réalité est une illusion plus forte, une apparence plus trompeuse que l'apparence de l'art ». [...] L'art « a une existence plus vraie que la réalité courante ». En lui nous recherchons, comme dans la pensée, la vérité. [...] Ainsi la destination de l'art lui est commune avec la religion et la philosophie. « Comme celles-ci, il est un mode d'expression du divin ». Il est une épiphanie sensible. (Besançon 378-379)

L'art, tel que le définit Besançon à la suite de Hegel, serait une illusion – à la fois jeu et tromperie – mais une illusion herméneutique qui tente de nous conduire sur la voie de la vérité en nous révélant la nature illusoire du monde réel qui nous entoure. Dans ces conditions, l'analyse de Besançon nous paraît éclairer la problématique de l'illusion dans l'œuvre de Lawrence Durrell, et plus particulièrement dans *Le Quatuor d'Alexandrie*. Durrell ne cesse en effet de jouer dans sa tétralogie sur les perspectives spoliées, les miroirs déformés, les transferts effrayants et les reflets qui s'estompent et se recomposent, comme autant d'« ombres projetées par le feu sur la paroi de la caverne qui [nous] fait face » (Platon, *La République*, Livre VII, 273). Usant de l'illusion de l'art pour dénoncer l'illusion du réel, Durrell façonne une Alexandrie qui s'écrit sur le mode du mirage et qui conduit ses personnages à se défaire de l'emprise illusionniste pour accéder à la connaissance historique mais aussi artistique. Le mirage devient alors source de

plaisir esthétique : les jeux d'optique appellent les jeux poétiques, faisant du texte ce champ expérimental au cœur duquel le mirage de l'écriture se conçoit comme l'ultime mode d'appréhension de l'ineffable et de l'insaisissable. Se pose alors le problème du statut de l'œuvre durrellienne comme « épiphanie sensible », épiphanie de la perception poétique qui joue sur la synesthésie et le syncrétisme des arts pour faire de l'écriture cette création à la fois totale et unique qui ouvre au lecteur « le royaume de l'imaginaire » (C 877).

## Le mirage, mode d'accès à la connaissance

À la frontière entre delta et désert, entre eau de mer et eau stagnante, Alexandrie surgit tel un mirage trompant les sens et l'esprit du voyageur égaré qu'incarne le narrateur Darley : « I cannot say that I forgot the city, but I let the memory of it sleep. Yet of course, it was always there, as it will always be, hanging in the mind like the mirage which travellers so often see » (B 211). La reconstruction de la cité dans *Balthazar* s'annonce comme une correction de *Justine*, le premier volume de la tétralogie, et s'ouvre sur la révélation de la nature intrinsèquement trompeuse d'Alexandrie. La cité n'est plus représentée comme un lieu enraciné dans une réalité géographique et historique mais comme un effet de trompe-l'œil auquel le narrateur Darley se serait laissé prendre :

Pursewarden has described the phenomenon in the following words:

“We were still almost a couple of hours' steaming distance before land could possibly come into sight when suddenly my companion shouted and pointed at the horizon. We saw, inverted in the sky, a full-scale mirage of the city, luminous and trembling, as if painted on dusty silk: yet in the nicest detail. From memory I could clearly make out its features, Ras El Tin Palace, the Nebi Daniel Mosque and so forth. The whole representation was as breath-taking as a masterpiece painted in fresh dew. [...] An hour later, the *real* city appeared, swelling from a smudge to the size of its mirage.” (B 211)

La révélation du mirage instaure ainsi la cité comme cette présence absente, à la fois visible et cependant invisible « réellement » : elle n'est qu'image, projection inversée de la ville qui se reflète dans le ciel comme dans un miroir. De façon significative, c'est donc la cité irréelle, celle de la représentation, qui surgit avant la « ville réelle » : Alexandrie est d'abord une peinture sur soie avant d'être la cité égyptienne. Un tel parti pris dans la reconstruction de la cité provoque un renversement fondamental dans la relation qu'entretient la ville réelle avec sa représentation : c'est le mirage, l'image impalpable mais réelle, illusoire et cependant exacte, qui précède son référent, l'Alexandrie authentique. Alexandrie émerge en effet de la tache laissée par le peintre, et semble naître de son reflet pour rivaliser en importance avec sa reproduction. C'est donc l'illusion qui sert de point de référence, d'étalon à la réalité, et la réalité qui imite l'art. Il n'y aurait alors pas de ville réelle mais simplement un mirage qui se dédouble et se dissout dans l'imaginaire du texte.

La projection fantasmatique de la cité égyptienne se déploie comme une invitation au voyage dans un espace qui n'est pas tant celui du monde extérieur que celui du monde intérieur de l'exploration onirique. Le mirage ouvre ainsi aux personnages comme aux lecteurs une nouvelle perspective sur le monde réel. La réfraction tremblée de l'image insaisissable correspond en effet à l'instant de la révélation : c'est par l'illusion que la vision est rétablie et que sont dévoilées les méprises passées.

On peut ainsi songer à Darley, qui éprouve le besoin de se retirer sur l'île afin d'échapper au mirage et de l'analyser. Reprenant à son compte la description du mirage de la cité par Pursewarden dans *Balthazar*, il le tient à distance pour n'y replonger que dans *Clea*, le dernier volume. Son retour s'ouvre symboliquement sur la surimpression de deux images, celle de l'île et celle d'Alexandrie qui se confondent : « We stood between the two landscapes, unwilling to relinquish the one yet aching to encounter the other. Poised like gulls on the side of a cliff. And already the dissimilar images mixed and baulked in my dreams. [...] They were eating into one another, these irreconcilable dreams » (C 658-659). *Clea* se présente comme un retour dans le monde des mirages qui est explicitement désigné comme tel : « It [Alexandria] was a word merely, and meant little, being scribbled on the margins of a dream, or being repeated in the mind to the colloquial music of time which is only desire expressed in heart-beats » (C 659). Darley retourne donc consciemment dans un univers qu'il sait fictif, dont la réalité ne réside que dans les mots. L'histoire s'annonce comme une seconde exploration du mirage qui doit déterminer la libération de Darley, sa sortie du monde des ombres. C'est finalement la reconnaissance du mirage par Darley dans sa dernière lettre à Clea qui marque la fin de son errance dans la cité perdue des illusions : « I feel it [Alexandria] fade inside me, in my thoughts, like some valedictory mirage [...] » (C 872).

Le mirage se comprend alors comme la métaphore de la fiction, puisque l'apparition comme la sortie des personnages de l'histoire s'évalue en fonction de leur degré d'adhérence au mirage. On se souvient à ce propos de la fin de la première partie de *Balthazar* où Darley compare explicitement la fiction à un mirage de la cité :

But these fictions all live on as a projection of the white city itself [...] whose veridian and black marble harbour-water reflects the snouts of foreign men-of-war turning through their slow arcs [...] or swallowing their own inky reflections, touching and overlapping like the very tongues and sects and races over which they keep their uneasy patrol [...]. (B 280)

L'écriture du passage se fait mimétique de l'effet de miroir qui caractérise la diégèse. La fiction, par le biais de la comparaison et le développement de la relative introduite par « whose » vient s'incarner dans la réfraction de la cité qui s'ouvre elle-même sur un miroir intérieur : celui du port reflétant les vaisseaux de guerre, reflets qui se superposent et s'entrecroisent comme les ethnies et les langues se mélangent dans les quartiers d'Alexandrie. Le mouvement de la phrase accomplit une boucle parfaite : au miroir fiction/cité répond le miroir de l'eau dans laquelle les navires se reflètent en tournant sur eux-mêmes pour avaler leur propre image, dessinant comme autant de cercles concentriques. En même temps, le texte rappelle au lecteur la première image d'Alexandrie, ébauchant ainsi une autre boucle, celle de l'intertextualité qui nous donne ce sentiment de *déjà vu* en transformant la diégèse en un mirage d'elle-même : « Five races, five languages, a dozen creeds: five fleets turning through their greasy reflections behind the harbour bar » (J 17).

Enfin, l'image de *Balthazar* reprend non seulement celle de *Justine* mais annonce aussi le visage d'Alexandrie dans *Clea* où les premières images sont celles des navires de guerre qui se reflètent à nouveau à l'infini : « [...] the great forests of masts and spires which rocked and inclined to the slight swell set up by water-traffic, the klaxons mewling softly, the reflections dissolving and reforming » (C 671). L'histoire est comme démultipliée et vient composer, au sens métaphorique tout comme au sens littéral, ces « mirages de papier » (« [...] the paper-thin mirages of the city, whose fig-shaped minarets changed colour with every lift of the sun », C 670) qui construisent la cité et qui constituent pour le

narrateur et ses personnages autant d'épreuves à dépasser. Le mirage n'informe donc pas seulement le paysage décrit mais contamine l'écriture même qui, à l'instar de la scène évoquée, se déploie, se dédouble et résonne. L'écriture du mirage annonce donc le mirage de l'écriture, cet art du vide qui inverse les perspectives, qui fait naître un monde du rien tout en dénonçant la vacuité du réel.

## Le mirage ou la révélation esthétique

Les « mirages de papier » qui décomposent et recomposent la ville d'Alexandrie suggèrent, en effet, assez clairement que les mirages du paysage sont toujours redoublés par les mirages de l'écriture, à la fois d'un point de vue narratif, à travers les échos tissés dans la trame du roman, et du point de vue de la genèse du texte. Le premier mirage d'Alexandrie cité plus haut (B 211) en est un exemple éloquent puisque ce qui se présente comme une citation de l'écrivain intradiégétique Pursewarden est, en fait, une légère réécriture d'un passage de l'ouvrage orientaliste de R.T. Kelly, *Egypt*, dont Lawrence Durrell possédait un exemplaire :

My first introduction to Egypt was in 1883, and was ushered in rather a startling manner. We were still two or three hours' steaming distance before land could possibly be in sight, when suddenly we saw, inverted in the sky, a perfect miragic reproduction of Alexandria, in which Pharos Light, Ras-El Tin Palace, and other prominent features were easily distinguishable. The illusion continued for a considerable time, and eventually as suddenly disappeared when, an hour or two later, the *real* city slowly appeared above the horizon! A good augury, surely, of the wonders I hoped to discover on landing. (Kelly 14)

L'emprunt n'est pas avoué si bien que le lecteur qui n'identifie pas la source du texte se retrouve piégé par le mirage des textes, comme le voyageur par le mirage d'Alexandrie, confondant original et reflet. D'autant que l'effet de leurre est fortement accentué dans la reprise de Durrell, où le mirage envahit l'espace du texte, le syntagme « miragic reproduction » connaissant une considérable expansion, « a full-scale *image* of the city, luminous and trembling, as if painted on dusty silk », une expansion qui inscrit discrètement le mirage au cœur des mots quand on sait que les manuscrits hésitent entre « dusty silk » et « silk dust »<sup>1</sup> ; enfin, contrairement à ce qui se passe dans le texte de Kelly, le mirage, présent jusqu'au dernier mot du paragraphe, semble ne pas vouloir se dissoudre puisque la ville réelle lui reste apparentée par sa taille, « the *real* city appeared, swelling from a smudge to the size of its mirage ».

Si l'œuvre de Durrell participe d'une esthétique du mirage, c'est bien au sens où la méprise visuelle se double d'une méprise textuelle. Comme les mirages de papier, les reflets d'encre du port d'Alexandrie, qui réapparaissent dans plusieurs passages du roman, ont un double niveau de sens et renvoient aux reflets d'écriture dont se délecte le texte : « "Fine writing!" » commente le narrateur dans *Balthazar* (B 234). Loin de figer les mots par la répétition, les multiples échos contribuent, par le recours fréquent au chiasme, à induire un mouvement dans le texte, qui rappelle le miroitement des scènes décrites. Si certaines inversions reflètent les hésitations de l'écriture évacuées de la version finale<sup>2</sup>, d'autres signalent le mirage que recherche l'écriture. Ainsi en est-il de l'alliage insolite de l'adjectif composé « lemon-mauve » dans *Justine*, qui réapparaît à l'envers quelques lignes plus loin :

Mareotis turns *lemon-mauve* and its muddy flanks are starred by sheets of radiant anemones, growing through the quickened plaster-mud of the shore. [...] We had

tea together and then, on a sudden impulse took our bathing things and drove out through the rusty slag-heaps of Mex towards the sand-beaches off Bourg El Arab, glittering in the *mauve-lemon* light of the fast-fading afternoon. (J 43 ; italiques ajoutées)

Le mirage est l'image d'un monde instable et insaisissable, qui affecte le langage puisque les mots eux-mêmes ne cessent de se déplacer, incapables de fixité<sup>3</sup>. Au mirage des citations cachées (B 211) s'ajoute le mirage des citations faussées, lorsque l'épithète change de nom alors que le narrateur prétend reprendre un syntagme antérieur sous le couvert des guillemets : le souvenir transforme la description de la chevelure de la prostituée de « spokes of toiling black hair » (J 151) en « “black spokes of toiling hair” » (B 326). Dans l'univers mouvant du *Quatuor*, la citation est condamnée à l'inexactitude, la répétition à la distorsion. Loin de dissoudre les mirages, l'écriture les multiplie, cédant à la fascination baroque pour ce qui ne se laisse pas saisir. À travers les mirages de l'écriture, l'illusion de l'art imite et dévoile l'illusion du réel.

Le mimétisme est particulièrement manifeste dans la scène où Darley utilise le télescope de Nessim, puisque c'est en succombant au charme artistique de l'illusion que Darley prend conscience d'être victime de mystification :

[A] further warning was given point for me by an incident which occurred very shortly afterwards when, in search of a sheet of notepaper on which to write to Melissa, I strayed into Nessim's little observatory and rummaged about on his desk for what I needed. I happened to notice that the telescope barrel had been canted downwards so that it no longer pointed at the sky but across the dunes towards where the city slumbered in its misty reaches of pearl cloud. This was not unusual, for trying to catch glimpses of the highest minarets as the airs condensed and shifted was a favourite pastime. I sat on the three-legged stool and placed my eye to the eye-piece, to allow the faintly trembling and vibrating image of the landscape to assemble for me. Despite the firm stone base on which the tripod stood the high magnification of the lens and the heat haze between them contributed a feathery vibration to the image which gave the appearance of breathing softly and irregularly. I was astonished to see—quivering and jumping, yet pin-point clear—the little reed hut where not an hour since Justine and I had been lying in each other's arms, talking of Pursewarden. A brilliant yellow patch on the dune showed up the cover of a pocket *King Lear* which I had taken out with me and forgotten to bring back; had the image not trembled so I do not doubt but that I should have been able to read the title on the cover. I stared at this image breathlessly for a long moment and became afraid. It was as if, all of a sudden, in a dark but familiar room one believed was empty a hand had suddenly reached out and placed itself on one's shoulder. (J 138)

Le piège optique débouche sur la prise de conscience que le réel est leurre, permettant ainsi au personnage d'échapper au mirage. En ce sens, le télescope demeure un instrument de connaissance. Il est cependant ici également utilisé à des fins esthétiques et, à cet égard, ne permet pas que la vision se précise. Malgré tous les moyens mis en œuvre pour agrandir et fixer l'image (« the three-legged stool », « the firm stone base on which the tripod stood », « the high magnification »), la saisie reste trouble. Darley voit mais ne peut lire. Cette incapacité à saisir est caractéristique du personnage car en tant qu'écrivain : Darley constate à maintes reprises que son objet lui échappe (« [Pursewarden] seems to change shape so quickly at every turn of the road that one is forced to revise each idea about him almost as soon as it is formulated », C 744 ; « It is hard to compose them in a stable colour so that the outlines are not blurred », B 239).

Or l'échec est ici dépassé car, du point de vue de la représentation, l'impossible saisie (l'impossibilité de lire, la seule possibilité de voir) donne vie au paysage, qui respire à la place de Darley : « the image [...] gave the appearance of breathing softly and irregularly [...] I stared at this image breathlessly ». Les tremblés du paysage que Darley observe à travers le télescope sont en fait ceux-là même que recherche Nessim à ses moments perdus. Ceux-là même que recherche le texte : « the trembling pearly edges of the sky » (B 267) ; « the explosions appeared to make the clouds of pearl which always overhung the harbour in spring, tremble and change colour » (B 273). Derrière l'échec de Darley, derrière son apparente maladresse et son absence de dessein (« I strayed [...] [I] rummaged about [...] I happened to notice ») se profile la visée de l'écriture, qui se délecte de l'illusion en créant ses propres mirages.

La révélation induite par l'effet optique du télescope est donc double : si pour accéder à la connaissance, il faut échapper au mirage, en revanche, il faudrait rester sous l'emprise de l'illusion pour accéder à la vision artistique. La perte en terme de connaissance s'avère être un gain en terme de représentation. Paradoxalement, c'est celui qui accepte de ne pas connaître ou de méconnaître qui ferait advenir l'« épiphanie sensible » de l'art.

Or, à l'échelle de l'œuvre, la volonté de saisie est sans cesse réaffirmée, le regard sans cesse réajusté au fur et à mesure que se succèdent les différents volets du roman pour tenter de dissiper les mirages produits par chaque vision. L'interlinéaire de *Balthazar* fait vaciller la narration de *Justine* dans la deuxième partie du roman avant que la narration extradiégétique focalisée sur le personnage de Mountolive n'apporte un troisième éclairage sur les événements relatés depuis le début. Le désir de connaissance l'emporte sur la fascination de l'illusion jusqu'à ce que le mirage se dissipe dans *Clea* : « I feel it [Alexandria] fade inside me, in my thoughts, like some valedictory mirage » (C 872). Figure de l'artiste par excellence dans le roman, Clea offre un nouveau regard, un regard qui refuse le piège de l'illusion et le charme de la méprise, un regard d'artiste, un regard de peintre. C'est elle qui prend Darley par la main, dans la dernière partie, pour lui faire redécouvrir une peinture d'Alexandrie qu'il ignore : « "I wanted to sort of recompose the city for you so that you could walk back into the painting from another angle and feel quite at home" » (C 722). Contrairement à l'interlinéaire de *Balthazar*, qui engendre trouble et incertitude, la nouvelle perspective apportée par Clea atténue l'expérience de l'altérité et permet de reconnaître : « "Here [in Clea's flat] there was nothing to disorient or disfigure memory for everything was exactly as I remembered it; I had stepped back into this beloved room as one might step into some favourite painting" » (C 725-726). L'illusion du réel s'évanouit sans mettre en péril l'illusion de l'art. Clea, l'artiste guide, mène à la voie ultime qui combine art et connaissance.

## Clea, l'art de dissiper les mirages...

Quand Clea utilise le télescope de Nessim, ce n'est ni pour regarder ni pour créer des mirages : « Through the old telescope of Nessim... yes, the same one! [...] It was amazing how clearly I could see [Mountolive and Liza]; I had the impression that I could touch them by just putting out a hand. [...] I increased the magnification until I discovered with a shock that I could literally lip-read their remarks! It was startling, indeed a little frightening » (C 742-743). Elle aussi prend peur mais à la différence de Darley, qui voyait flou au point de ne pouvoir déchiffrer le titre de son propre livre, Clea parvient à

immobiliser l'image pour voir net au point d'avoir l'impression de toucher, de lire même ce qui n'est pas écrit. De même qu'elle lit les tableaux comme on lit un visage (B 382).

Darley et Clea incarnent ainsi deux types de regard : celui qui cède au charme de l'illusion, de la dessaisie, et celui qui tente de dissiper l'illusion pour saisir. Deux types de regard, deux quêtes de vérité artistique. Car en tant que peintre aussi, Clea résiste aux mirages : ses toiles anatomiques cherchent à coller au réel au point de se substituer à la photographie :

[a]part from Clea's own painting, I should not forget to mention the work she does for Balthazar. She is the clinic painter. For some reason or other my friend is not content with the normal slipshod method of recording medical anomalies by photographs. He is pursuing some private theory which makes him attach importance to the pigmentation of the skin in certain stages of his pet diseases. The ravages of syphilis, for example, in every degree of anomaly, Clea has recorded for him in large coloured drawings of terrifying lucidity and tenderness. In a sense they are truly works of art; the purely utilitarian object has freed the painter from any compulsion towards self-expression; she has set herself to record. (J 109)

Lorsqu'elle réalise des portraits, certains d'entre eux en faisant preuve d'une « fidélité microscopique » (« with a microscopic fidelity », J 105), elle insiste pour que ses modèles restent immobiles (« provided they stayed still », B 239), ayant elle-même le regard fixe (Clea's golden head [...] remained steady, her gaze was fixed upon the chalk drawing [...] » M 548). Elle est en outre la seule à parler de stabilité (J 108), la seule à déplorer la variation incessante des points de vue comme procédé d'écriture :

So Balthazar has been disturbing you with his troublesome new information? I am not sure that I approve. It may be good for you, but surely not for your book or books which must, I suppose, put us all in a very special position regarding reality. I mean as "characters" rather than human beings. No? (B 378)

La peinture de Clea vient apporter un contrepoids à l'art du mirage auquel souscrit l'écriture même du roman en déployant l'idée que l'illusion de l'art combat, neutralise et dépasse l'illusion du réel pour accéder non à la réalité mais à la vérité : « "I don't suppose reality ever bears a close resemblance to human truth as, say, El Scob to Yacoub. Myself I would be content with the poetic symbolism it presents, the shape of nature itself as it were." » (C 744). À la fois peintre, sculpteur et écrivain, Clea représente l'artiste totale pour qui la recherche esthétique rejoint la quête de vérité.

Le personnage de Clea pose ainsi la question du statut de l'illusion au sein de l'œuvre. En effet, en tant que personnage, Clea n'échappe pas à l'emprise des mirages. Son visage se confond par exemple avec celui de Melissa lorsque Darley retrouve la jeune femme dans le dernier volume, à la même table et dans la même posture que Melissa au début de *Justine* : « [...] she was sitting where once (that first day) Melissa had been sitting, gazing at a coffee cup with a wry reflective air of amusement, with her hands supporting her chin. The exact station in place and time where I had once found Melissa [...] » (C 711).

Le lecteur est alors convié à rebrousser chemin pour retrouver « le lieu et le moment exacts » de cette première rencontre dans le texte : « [...] I saw Melissa again sitting in the corner of a coffee shop, alone, with her hands supporting her chin. Her hat and handbag lay beside her and she was staring into her cup with a wry reflective air of amusement » (J 54). Il semble alors que Clea se laisse prendre, malgré elle, au piège des reflets de l'écriture illusionniste et qu'elle ne puisse exister, à son tour, que comme l'écho de la première incarnation de l'amante insaisissable qui la précède. C'est ainsi qu'elle émerge des eaux après son accident telle une Cléopâtre embaumée qui n'est pas sans rappeler au



lecteur la Cléopâtre qu'incarnait Melissa au début de *Justine*. La description de Clea – « The sailors brought a tarpaulin ashore and softly we baled her up like Cleopatra » (C 852) – convoque en effet inmanquablement celle de Melissa dans le premier volume : « Together we staggered with her down the corridor and into the blessed privacy of my box-room where, like Cleopatra, we unrolled her and placed her on the bed » (J 52).

Or, la spécificité du personnage réside précisément dans la double nature de Clea, à la fois reflet et symbole : elle participe aux effets de mirages tout en aidant narrateur et lecteur à se dégager de l'emprise de l'illusion. C'est ce qui explique toute l'ambiguïté des sentiments de Darley lorsqu'il retrouve Clea au café qu'il fréquentait avec Melissa : « It gave me a strange sense of *unreality* to repeat this forgotten action at such a great remove of time, like unlocking a door which had remained closed and bolted for a generation. Yet it was *in truth* Clea and not Melissa [...] » (C 711 ; italiques ajoutées). Clea dénonce par sa seule présence l'illusion du réel et fait surgir la vérité. Le cheminement qu'elle fait suivre à Darley dans Alexandrie devient celui d'une initiation spirituelle qui ramène le narrateur au cœur du tableau (« as one might step into some favourite painting », C 726) mais d'un tableau épuré, abstrait : « My God! You've gone abstract, Clea ». Bien qu'il ne s'agisse que d'une étape – « It's just a phase I expect, so don't regard it as irrevocable or final » (C 726) – elle préfigure explicitement l'abstraction ultime symbolisée par la chute de Clea dans le feu luciférien et son amputation au fond des eaux : « [...] transformed into figures of flame, the sparks flashing from the tips of our fingers and toes with the glitter of static electricity. A swimmer seen underwater looks like an early picture of the fall of Lucifer, literally on fire » (C 847).

Clea devient alors l'emblème de la transmutation alchimique que tente d'opérer l'œuvre : au-delà des multiples effets de mirage – optiques, métaphoriques, textuels, poétiques – le texte désigne ce royaume inaccessible (« the kingdom of your imagination », C 877) comme cet espace utopique de réintégration des arts et de résolution des contraintes.

Darley, en coupant la main de Clea, montre en effet qu'il a appris à objectiver le corps de l'artiste<sup>4</sup>. Par conséquent, la main de Clea, peintre, sculpteur et écrivain et, par analogie, celle du narrateur Darley, se trouve dotée d'une valeur symbolique comparable à celle des mains peintes éloignant le mauvais œil dans la maison d'enfants prostituées : le geste de Darley fait de la main un emblème – emblème de la puissance surnaturelle pour celles qui conjurent le mauvais sort, emblème de la puissance créatrice pour celles de Clea et de Darley<sup>5</sup>. On rejoint ici l'interprétation de l'acte de l'écrivain que propose Maurice Merleau-Ponty :

[...] nous n'écrivons pas dans l'espace en soi, avec une main en soi, un corps en soi auquel chaque nouvelle situation poserait des problèmes d'adaptation très compliqués. [...] la main avec laquelle nous écrivons est une main-esprit, qui possède, avec la formule d'un mouvement, comme un concept naturel de tous les cas particuliers où il peut avoir à se réaliser. (Merleau-Ponty 108)

C'est cette « main-esprit » que Darley fait surgir en coupant la vraie main de Clea qui renaîtra symboliquement à l'art grâce à la main artificielle qui n'est autre que cette main-« concept », c'est-à-dire le signe visible de la réalisation de sa maturité artistique. La main coupée acquiert la valeur du « symbolisme du talisman ou du totem, essentiellement vicariant, c'est-à-dire procédant par choix d'une partie pour le tout » et se constitue comme « moyen d'action sur la nécessité temporelle » (Durand 161). L'amputation de Clea par Darley se relit alors comme le signe de la prise de pouvoir de l'artiste capable d'objectiver la mort et d'agir dans le monde réel. La main devient le symbole de cette puissance reconquise, main de l'écrivain ou main de Dieu qui crée, détruit et consacre

tout à la fois : « I felt half mad with determination to disprove it, to overthrow, if necessary, the whole process of nature and by an act of will force her to live » (C 851).

La Rédemption de l'artiste se constitue donc à la fois à travers l'acceptation du sacrifice et le renoncement à soi au nom de l'autre : celui de Darley qui sauve Clea, celui de l'écrivain qui offre un nouveau royaume au lecteur. C'est alors que Darley et Clea sont rejetés à la surface des eaux dans une brusque remontée comparable à une expulsion du ventre de la terre : « Yet we hit the sky with a concussion that knocked the breath from me—as if I had cracked my skull on the ceiling of the universe » (C 850). Le processus de renaissance de Clea constitue alors la mise en abyme de l'œuvre tout entière. *Le Quatuor*, initialement baptisé par Durrell « THE BOOK OF THE DEAD » (Durrell 1989, lettre du 1/3/1945, 180) s'ouvrait en effet comme une descente dans le monde des morts : « [...] like the picture of a lost civilization deduced from a few fragmented vases, an inscribed tablet, an amulet, some human bones, a gold smiling death-mask » (B 210). À la fin du roman, *Le Quatuor* ouvre les portes de la cité céleste prophétisée par Pursewarden, cité de lumière du nouveau royaume de l'âme que fait naître l'accident de Clea : « My spirit trembles with joy as I contemplate this city of light<sup>6</sup> which a divine accident might create before our very eyes at any moment! » (C 762).

La main de chair sectionnée, puis recrée artificiellement et masquée sous le gant de velours (vert comme le fil du harpon qui transperce la main de chair et qui guide Darley vers le corps inerte au fond de l'eau) n'appartient plus au monde de la représentation mais à celui du symbole, tout comme l'art abstrait à travers lequel Clea tentait d'échapper quelques temps plus tôt à l'univers figuratif. C'est la main absolue de l'artiste, qui peut écrire et peindre à la fois, et ouvre à Clea un nouveau royaume : « I have crossed the border and entered into the possession of my kingdom » (C 874) ; acte de possession bien étrange, qui passe par un mode de préhension totalement artificiel, désincarné pour ainsi dire, et qui demeure mystérieux pour le personnage : « I watch with wonder and a certain distrust, as one might a beautiful and dangerous pet like a panther, say » (C 874). Et si la symétrie est parfaite entre les deux mains, elle n'est pas simplement due aux gants de velours, mais à l'esprit créateur qui habite la main artificielle. La main de Clea devient ainsi symptomatique du processus de création chez Durrell : elle est à la fois artificielle et vivante, contrainte et libre, rejoignant la théorie de Plotin selon laquelle « les arts n'imitent pas directement les objets visibles mais remontent aux raisons (*logoi*) d'où est issu l'objet naturel ; ajoutons qu'ils font bien des choses d'eux-mêmes : ils suppléent au défaut des choses parce qu'ils possèdent la beauté » (Plotin, *Ennéades*, I, 6,2, V, 8,1). Ainsi, pour reprendre l'analyse que Besançon propose des théories de Plotin, « la beauté des choses consiste en un rayonnement de l'idée à travers la matière, dans la mesure où celle-ci est capable d'être modelée par elle » (Besançon 100).

La main de Clea constitue ainsi au creux du texte cette main tendue vers l'absolu de la création qui demeure hors d'atteinte, ainsi que l'explique Corinne Alexandre-Garner dans sa très belle analyse de ce passage : « The movement of the hand weaves time, leaves scars of the still unknown self on paper, and strives towards the unattainable object of writing. Desire never reaches the object of desire » (Alexandre-Garner 17).

Cette main à l'image de l'œuvre durrellienne dramatise cette tension vers une réintégration parfaite du beau et du vrai, cette utopie par laquelle l'art échapperait à toute dialectique stérile pour nous guider au plus près de ce point ultime où la vérité et la beauté se rejoignent.

Lawrence Durrell use ainsi de l'illusion de l'art pour dénoncer l'illusion du réel. Mais lorsque narrateur et lecteur disent adieu à la fin du roman au mirage qui s'en va, ils n'ont accompli qu'une étape du cheminement initiatique. Au-delà du reflet narcissique des miroirs illusionnistes, c'est la quête de la vérité, sous la forme du « symbolisme poétique » prôné par Clea qui est en jeu. Mais il s'agit d'une quête qui s'exprime comme une tension vers un idéal qui reste à construire. C'est alors que « le saut poétique » de Pursewarden prend tout son sens, quand l'expérience esthétique se fait cheminement vers la connaissance pour conduire le lecteur à cette « épiphanie sensible » qui constitue sa raison d'être.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alexandre-Garner, Corinne. “‘La Main en Gage’ or The Occurrence of Writing”. *Deus Loci, The Lawrence Durrell Quarterly* 7.3 (June 1984): 2-24.
- Besançon, Alain. *L'Image interdite*. Paris : Gallimard, 1994.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969). Paris : Dunod, 1992.
- Durrell, Lawrence. *The Alexandria Quartet* (1962). London: Faber & Faber, 1974 (abrégé en J pour *Justine*, B pour *Balthazar*, M pour *Mountolive* et C pour *Clea*).
- Durrell, Lawrence. *The Black Book* (1938). London: Faber & Faber, 1977 (abrégé en BB).
- Durrell, Lawrence. *The Durrell-Miller Letters 1935-80* (1988). London: Faber & Faber, 1989.
- Escobar, Matthew. « “Le temps délivré” dans *Le Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell ». Mémoire de Maîtrise, Littérature Générale et Comparée, Université Paris III, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La Prose du monde*. Paris : Gallimard, 1969.
- Kelly, R. Talbot. *Egypt*. Second edition, revised. London: A & C Black, 1923.
- Platon. *La République*. Paris : Garnier Flammarion, « GF », 1966.
- Plotin. *Deuxième Ennéade*. Paris : Les Belles Lettres, 1998.

## NOTES

1. Collection 42 de Carbondale, Special Collections Research Center, Morris Library, Southern Illinois University.
2. Ainsi le passage, dans les brouillons, de « silk dust » à « dusty silk » (Carbondale : 42/12/2) mentionné plus haut, ou encore le mirage de « crystal and gold, twisting its light like gold and crystal [...] into the dark mirror of the harbour » (Carbondale : 42/12/2), mirage disparu de la version publiée (B 314).
3. Et ce, dès *The Black Book* : « A sort of mirage, this word I cannot grasp » (BB 74).

4. On se souvient à cet égard de l'acceptation de la mort de Clea par Darley : « [...] as I began to hack at her hand I was mentally preparing a large space in my mind which would have to accommodate the thought of her dead » (C 850).
  5. Exemple de la valeur symbolique attribuée à la main dans *ALQ*, la première édition de chacun des quatre volumes qui, ainsi que le fait remarquer M. Escobar, portait en couverture l'empreinte d'une main (voir M. Escobar, « Le temps délivré dans *Le Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell »).
  6. On songe à la « ville du soleil » annoncée par le prophète Isaïe, 19.18.
- 

## RÉSUMÉS

Les critiques ont souvent interrogé la ville du *Quatuor d'Alexandrie* mais sans pour autant s'intéresser à l'art du mirage que Lawrence Durrell déploie dans son roman. Or l'illusionnisme des multiples "effets de réel" si souvent reproché à Lawrence Durrell parce qu'il conduit à une déformation de la réalité sociale, historique et urbaine de l'Alexandrie cosmopolite des années 30 fonctionne en réalité comme mode d'accès à la connaissance. Alexandrie, espace de projection du rêve de l'écriture, fonctionne comme un outil heuristique qui conduit le lecteur aux sources de la *poïesis*. La perte du visible devient la condition même de la transmutation opérée par l'art. Dans un même mouvement, le mirage déjoue, déplace et informe la lecture, invitant l'œil à sonder cette dialectique de la saisie et de la dessaisie qui est à la fois source de plaisir esthétique et invitation à un questionnement métaphysique.

Critics have repeatedly explored the city of *The Alexandria Quartet* but none has investigated the art of the mirage that pervades Lawrence Durrell's novel. Yet, the illusory "reality effects" for which Lawrence Durrell has all too often been blamed, as these usher in a distorted social, historical and urban representation of the cosmopolitan Alexandria of the 1930s, are in fact the very path to knowledge. Alexandria, the projective space of the dream of writing, operates as the heuristic medium leading the reader into the heart of *poïesis*. The loss of visibility is the prerequisite to the artistic transmutation of the world of appearances. In a single gesture, the mirage eludes, displaces and informs our reading, inviting the reader's eye to explore the dialectics of visible possession and dispossession that nurtures aesthetic pleasure and spurs a metaphysical enquiry.

## INDEX

**Mots-clés** : illusion, esthétique, poétique, vérité

**oeuvre** *Alexandria Quartet*

**Keywords** : illusion, aesthetics, poetics, truth

## AUTEURS

### ISABELLE KELLER-PRIVAT

Isabelle Keller-Privat est maître de conférences – HDR au département d'anglais de l'Université Toulouse-Jean Jaurès, où elle enseigne la littérature britannique et la traduction, et membre du laboratoire CAS (Cultures Anglo-Saxonnes). Elle a soutenu une thèse sur l'anamorphose dans l'œuvre romanesque de Lawrence Durrell en 2002 à l'Université Toulouse 2, puis une HDR sur « L'écriture, voyage du regard. Pour une esthétique du sensible dans la littérature anglophone contemporaine » en 2015 à l'Université Paris Nanterre. Lauréate de *The International Lawrence Durrell Prize for New Scholarship* en 2000, elle a participé à plusieurs colloques et ouvrages par des articles portant sur la conception durrellienne de l'espace-temps, l'intertexte Bouddhiste, les rapports entre écriture, peinture et poésie. Elle vient de publier le premier essai critique sur les recueils poétiques de Lawrence Durrell : *Between the Lines. L'écriture du déchirement dans la poésie de Lawrence Durrell* (Presses universitaires de Paris Ouest, 2015).

### MURIELLE PHILIPPE-CAPLAN

Murielle Philippe-Caplan est maître de conférences à l'Université Paris Nanterre, où elle enseigne la linguistique, la traduction et la littérature, et où elle dirige le CRL (Centre de Ressources en Langues pour spécialistes d'autres disciplines), et elle est membre du CREA (Centre de Recherches Anglophones). Elle est l'auteur d'une thèse de doctorat sur la couleur dans l'œuvre romanesque de Lawrence Durrell (2002). Elle a édité, en collaboration avec Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat aux presses universitaires de Paris Ouest, l'ouvrage collectif *Lawrence Durrell at the Crossroads of Arts and Sciences* en 2010.