



HAL
open science

Ted Hughes, poète postmoderne?

Joanny Moulin

► **To cite this version:**

Joanny Moulin. Ted Hughes, poète postmoderne?. Adophe Haberer. De Joyce à Stoppard. Écritures de la modernité, Presses Universitaires de Lyon, pp.187-198, 1991, 2729703934. hal-01144183

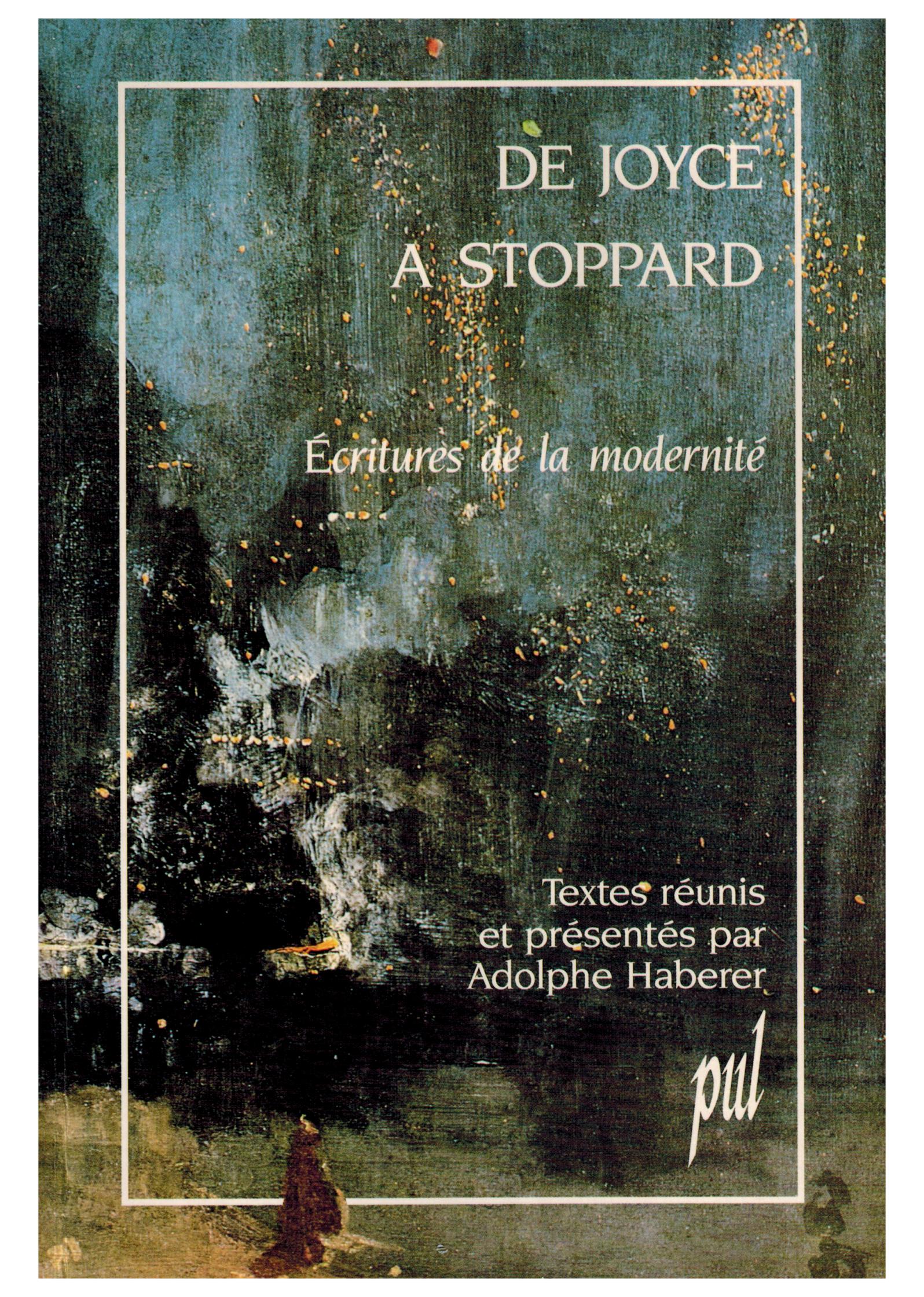
HAL Id: hal-01144183

<https://hal.science/hal-01144183>

Submitted on 21 Apr 2015

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

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



DE JOYCE
A STOPPARD

Écritures de la modernité

Textes réunis
et présentés par
Adolphe Haberer

pul

**Couverture : James McNeill Whistler,
Nocturne in Black and Gold: The falling Rocket (1874).
Detroit Institute of Art.**

© Presses universitaires de Lyon, 1991
86, rue Pasteur, 69365 Lyon Cedex 07

ISBN 2-7297-0393-4

DE JOYCE A STOPPARD
Écritures de la modernité

Textes réunis et présentés
par Adolphe Haberer

Ouvrage publié avec
le concours du C.E.R.A.N.
Université Lumière-Lyon 2

Presses Universitaires de Lyon

SOMMAIRE

Adolphe HABERER	
Avant-propos	7

A PROPOS DE JOYCE

Pascal BATAILLARD	
Éthique et modernité : les paradoxes joyciens	13
Monique LOJKINE-MORELEC	
La « méthode mythique » : Joyce et Eliot	29
Jean-Marie FOURNIER	
Hugh MacDiarmid lecteur de Joyce	45
Frédéric REGARD	
Deux monuments pour l'apocalypse : James Joyce et William Golding	59

LES FEMMES D'ULYSSE

Marie-Danièle VORS	
Le déplacement dans « Calypso »	77
André TOPIA	
Cosmétique et iconique dans « Nausicaa »	93
Carla MARENGO	
« All the world's fair » : le mot et le monde dans « Nausicaa »	109
Fritz SENN	
Disjuncted Comments on Transformative Circe.....	131
Commentaires épars sur les transformations de Circé [résumé]	143
Christine VAN BOHEEMEN SAAF	
The Dream of a Common Language.....	147
Le rêve d'une langue commune [résumé]	162

MODERNES ET/OU POST-MODERNES

Jean-Michel RABATÉ	
Du canon moderniste aux écrans post-modernes	167
Joanny MOULIN	
Ted Hughes, poète postmoderne ?	185
Josiane PACCAUD	
La fortune du signifiant : grammaire du post-modernisme dans <i>Under the Volcano</i>	199
Michèle RIVOIRE	
« Here, in here », la voix de Jean Rhys	217

A PROPOS DE STOPPARD

Bernard RONGIER	
Tom Stoppard 1968-1974 : stratégie de l'encombrement	229
Dominique GAUTHIER	
Rythmes, pulsions, échos : la dynamique ludique de <i>Travesties</i>	245
Michel MOREL	
<i>Travesties</i> : dramaturgie de l'embuscade	263
Ann LECERCLE	
Paradigmes et palimpsestes pintériens : la question du postmoderne ..	275

TED HUGHES, POÈTE POSTMODERNE ?

MÊME lorsqu'il s'agit de Ted Hughes, il est quasiment impossible de parler de la modernité d'un poète contemporain sans être confronté au concept de postmodernisme. Or, ce terme est embarrassant, par manque de définition serrée, mais il est utile, et largement usité. Son usage vient de la nécessité de distinguer clairement modernisme et modernité : le modernisme est un phénomène historique, marqué dans l'histoire des idées par la perte de légitimité des discours et des représentations du monde, et, dans l'histoire tout court, par les deux guerres mondiales et l'expérience des totalitarismes, voire par la fin de l'histoire. On peut donc avoir une définition simple du mot postmodernisme :

Il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle (Lyotard, p. 7).

Cependant, c'est insuffisant. Les théoriciens ajoutent que l'époque postmoderne est caractérisée par ce que le lien social langagier (la doxa) est soumis à un perpétuel « procès de délégitimation qui a pour moteur l'exigence de légitimation » (Lyotard, p. 65). On voit, dès lors, que la condition postmoderne est caractérisée par une mise en cause, voire un mouvement, de la loi qui fonde la civilisation occidentale. Il a été dit, et écrit, que l'époque postmoderne avait pour caractéristique la perte du sacré.

Pour tenter d'y voir encore plus clair, il est intéressant de noter également que le modernisme semble marqué par des œuvres érigées en monuments, tout en étant paradoxalement des symptômes de l'ébranlement des valeurs de la civilisation. Par exemple, en 1922, T. S. Eliot publiait *The Waste Land*, Joyce, *Ulysses*. En 1929, Freud publiait *Malaise dans la civilisation*. En 1939, Joyce publiait *Finnegans Wake*, Freud, *Moïse et le monothéisme*.

Devant le caractère terminal du modernisme, qui semble être une impasse en termes de progressisme esthétique, le romancier et universitaire américain John Barth, à partir de la définition qu'a donnée Borgès du baroque : « le style qui, délibérément, épuise (ou tente d'épuiser) ses possibilités et frise sa propre caricature », définit deux temps : « The Literature of Exhaustion » et « The Literature of Replenishment », la dernière devant être l'aboutissement de la première. La littérature de l'épuisement est une pratique ironique qui met l'écrivain en constant décalage avec la forme qu'il utilise. Barth désigne par « used-upness » l'usure et l'inadéquation des formes traditionnelles (Barth, p. 205).

Cela, en tendant à promouvoir une idée de l'art comme pur jeu formel, pose à l'extrême la question de l'aliénation et du sens. La poésie, la fonction poétique étant caractérisée par l'accent mis sur le message pour le message (Jakobson, I, p. 218), devient « une rythmicité pulvérisant le sens » (Kristeva, p. 618).

Une autre caractéristique essentielle, mais qui est proche de la précédente, est celle de l'ouverture (« openness ») des œuvres d'art postmodernes, d'un point de vue aussi bien formel que sémantique : c'est le refus, ou l'impossibilité de conclure, refus de toute finalité, de toutes formes fixes, dont le prolongement naturel est la « soft ideology », c'est-à-dire la non-crispation sur des positions idéologiques. Mais c'est aussi la contestation de l'autorité, quelle qu'elle soit. L'ouverture et la mise en cause de la loi entraînent le refus, ou l'impossibilité de la tragédie, ou en tout cas du tragique.

Ces notions attachées à celles du postmodernisme s'avéreront utiles pour tenter de cerner ce qui fait la modernité de Ted Hughes. Il s'agira d'abord de montrer comment celui-ci se place dans la tradition poétique anglaise, et plus particulièrement par rapport aux poètes de son siècle. Il faudra ensuite s'efforcer de montrer si le concept de littérature de l'épuisement a quelque rapport, et lequel, avec l'esthétique que Ted Hughes a forgé au fil de son œuvre. Enfin, il apparaîtra que l'idée d'une contestation de la loi humaine informe l'expérience poétique de Hughes d'une manière fondamentale, dont les modalités sont à dégager.

TED HUGHES ET LA « PIEUVRE » DE LA TRADITION

Ted Hughes, né en 1930, apparaît sur la scène poétique anglaise à la fin des années 50 (*The Hawk in the Rain*, 1957). L'immédiat après-guerre a été dominé par les poètes dits du « Movement », dont la figure majeure est Philip Larkin qui, en 1984, l'année de sa mort, était le candidat favori des médias à

la succession de Betjeman au poste de poète lauréat, aujourd'hui occupé par Ted Hughes. Les « Movementeers » sont des poètes établis, et leur poésie affiche une prédominance de l'ordre du discours. Ainsi, Donald Davie a pu écrire :

To dislocate syntax in poetry is to threaten the rule of law in the civilized community. (p. 99)

C'est un chant du monde où la raison prime sur la passion (Rigal), et où tout ce qui est de l'ordre du sentiment semble dangereux, et se trouve refoulé. Blake Morrison écrit :

Intensity of feeling is no longer available to poets since 1945: it has become a dangerous liability. (p. 107)

La poésie qui domine la scène où Hughes paraît est une poésie de la cohésion sociale, et du « business as usual » critique et universitaire. Selon Larkin :

[...] it is hardly an exaggeration to say that the poet has gained the happy position wherein he can praise his own poetry in the press and explain it in the classroom [...] (Morrison, p. 127)

La poésie du « Movement » fut une poésie de la reconstruction d'une *doxa* : une poésie de la « conversation » et du raccommodage du tissu idéologique. Aussi, les valeurs insulaires, raisonnables et très comme-il-faut des « Movementeers » sont-elles contestées de manière plutôt polémique par Alvarez dans son introduction à l'anthologie *The New Poetry* (1962), où il rassemble tout cela sous le terme de « gentility » :

[...] gentility is a belief that life is always more or less orderly, people always more or less polite, their emotions and habits more or less decent and more or less controllable; that God, in short, is more or less good. (p. 25)

Ce à quoi il oppose le « nouveau sérieux » d'un poète comme Ted Hughes :

What poetry needs, in brief, is a new seriousness. I would define this seriousness simply as the poet's ability and willingness to face the full range of his experience with his full intelligence; not to take the easy exits of either the conventional response or choking incoherence. (p. 28)

Si Alvarez insiste sur cette différence entre les anciens et les nouveaux poètes, ce n'est pas vraiment le cas de Hughes lui-même, mais celui-ci n'en

prend pas moins fortement ses distances d'avec les poètes de l'après-guerre, dont il affirme qu'au moment où il commença d'écrire, ils avaient fait leur temps :

All they wanted was to get back into civvies and get home to the wife and kids and for the rest of their lives not a thing was going to interfere with a nice cigarette and a nice view of the park. [...] Now I came a bit later. I hadn't had enough. I was all for opening negotiations with whatever happened to be out there. (Faas, p. 201)

Contre le néo-augustinisme (Davie) quelque peu artificiel de ces prédécesseurs immédiats, Hughes se présente en héritier d'une tradition romantique et libertaire. Ses critiques invoquent les influences de D. H. Lawrence, Hopkins, Dylan Thomas, Yeats, Whitman, ou même Blake. Pourtant, on remarquera au passage que les grands romantiques sont très rarement cités. Cette division entre néo-romantiques et néo-classiques, pour contestable qu'elle soit, a été fort prisée dans l'étude de la poésie contemporaine (Lefebvre, Williams), et les soi-disant romantiques semblent plutôt caractérisés par une propension au libertarisme, qui s'apparente à un trait caractéristique de l'écrivain postmoderne. A la prosodie bien réglée d'un Davie, Hughes oppose une préférence marquée pour le vers libre. A une vision matérialiste et close de la réalité, Hughes oppose une conception résolument spiritualiste et ouverte sur un ailleurs (« out there »). A une poétique discursive, Hughes oppose une pratique de la voyance et de la parole inspirée. Ceci est affirmé clairement par son choix du pseudonyme Daniel Hearing pour la publication de ses tout premiers poèmes en 1954 (Schofield). De même, il explique, en présentation de son poème « The Thought Fox », qu'à un moment donné il a eu le net sentiment d'avoir à choisir entre travaux universitaires et écriture poétique, comme si les deux activités étaient pour lui forcément antinomiques.

L'attitude des poètes britanniques de l'après-guerre tend à être considérée par Hughes, et par d'autres personnes, comme une forme de silence. Le mot le plus souvent employé pour décrire ce phénomène est celui de « numbness » (l'engourdissement), choix sans doute encouragé par ce distique de Donald Davie que cite Blake Morrison :

Appear concerned only to make it scan!
How dare we now be anything but numb? (p. 107)

Voici comment Hughes décrit la chose, à propos de Pilinsky :

The silence of artistic integrity « after Auschwitz » is a real thing. The mass of the human evidence of the camps, and of similar situations

since, has screwed up the price of « truth » and « reality » and « understanding » beyond what common words seem able to pay. (Faas, p. 193)

Plus que ses compatriotes contemporains, plus que ses prédécesseurs, et certainement beaucoup plus qu'aucun bruit postmoderne de la « littérature de l'épuisement », les poètes des pays de l'Est auront exercé une influence marquante sur Hughes. Pour eux, la poésie n'aura pas été un luxe d'esthètes, mais un mode de survie :

Their poetry is a strategy of making audible meanings without disturbing the silence [...]. And they have created a small ironic space, a work of lyrical art, in which their humanity can respect itself. (Faas, p. 183-4)

Ce « petit espace ironique » que Hughes admire chez les poètes de l'Est, c'est le lieu d'une parole possible en dépit du silence où l'apparente absurdité de la condition postmoderne semble réduire les poètes, et qui soit autre que le vacarme pétrifiant des idéologies. Ted Hughes, poète de la deuxième moitié du siècle, est postmoderne en cela au moins qu'il a lui-même le sentiment d'écrire après l'époque moderne, qu'il ressent comme une apocalypse : comme la fin d'un monde. Hughes ne se conçoit plus dans une histoire en marche, mais dans une histoire arrêtée :

Russia and America circle each other;
Threats nudge an act that were without doubt
A melting of the mould in the mother,
Stones melting about the root.
[...]
That the future's no calamitous change
But a malingering of now,
Histories, towns, faces that no
Malice or accident much derange. (Lupercal, p. 15)

Ainsi, Crow, le héros sans doute le plus célèbre de Hughes, est le survivant post-apocalyptique par excellence. Il est celui qui subsiste après la destruction totale, après

a complete abolition of everything that's been up to this point and
Crow is what manages to drag himself out of it in fairly good morale
(Faas, p. 207)

AU-DELÀ D'UNE ESTHÉTIQUE DE L'« ÉPUISEMENT »

L'œuvre de Hughes elle-même peut être perçue comme une série d'assauts lancés, corps et âme, contre le silence, comme si les formes existantes de

la poésie étaient affreusement stériles. Ainsi, par exemple, les poèmes de son deuxième recueil, *Lupercal*, publié en 1960, sont plus tard présentés par le poète comme des invocations à l'écriture :

My main consciousness in those days was that it was impossible to write. (Faas, p. 209)

Par la suite, les drames de sa vie personnelle ont donné d'autres formes à cette même situation. Mais, pour prolifique que Hughes puisse paraître après coup, on a le sentiment que chaque nouveau recueil est arraché au silence. A chaque fois la forme des poèmes a évolué un peu plus vers une forme épurée et condensée. Les mots tendent à être moins nombreux, mais plus chargés de sens. Il semble qu'on soit là devant un exemple de poésie de l'épuisement des formes pré-existantes qui ne se cantonne pas dans un jeu formel, mais qui, bien au contraire, avance à grands pas vers une forme apparemment débarrassée des conventions traditionnelles et de toutes fioritures superflues. Au-delà de la littérature de l'épuisement, Hughes semble bien tendre vers un nouveau souffle, une poésie du « replenishment » qui est un idéal d'écriture « saturée » de sens, idéal qu'il admire chez des poètes aussi divers que Laura Riding, Emily Dickinson, Keith Douglas ou Shakespeare lui-même. Ainsi, on pourrait lui appliquer ce qu'il écrit à propos de Laura Riding :

Her language is truly primitive speech, a medicine bag of provisional magic and rough improvisation — childlike, playful, bizarre in a perpetual restless state of dissolution and reinvention. (Faas, p. 189)

Ses manuscrits sont des épures : chaque nouveau travail du texte l'élaque et le concentre pour en distiller des poèmes essentiels. Le palimpseste de Hughes, tend vers la limite zéro. Là où le postmodernisme est souvent synonyme de baroque verbeux, Hughes tend paradoxalement vers une sorte de classicisme de la forme.

Rares sont les poètes chez qui l'on voit, aussi bien que chez Hughes, cette progression vers une transcendance de ses influences, et cet effort pour se libérer de ce qu'il a appelé la « pieuvre » de la tradition : « a terrible, suffocating, maternal octopus » (Faas, p. 201).

En ce sens, l'« épuisement » des formes traditionnelles chez Hughes tend à accoucher d'une nouvelle esthétique qui ne serait pas un esthétisme. C'est l'idéal auquel Hughes dit avoir aspiré dans *Crow* : au contraire de T. S. Eliot dans *The Waste Land*, il a voulu écrire, dit-il, en faisant table rase du passé :

My main concern was to produce something with the minimum cultural accretions of the museum sort — something autochthonous and com-

plete in itself, as it might be invented after the holocaust and demolition of all libraries [...] (Sagar, p. 107).

C'est que Hughes entretient un rapport mimologique (Genette) avec le langage : il rêve d'une langue épurée qui serait toute signifié. Ainsi, dans le poème « Full Moon and Little Frieda », tel qu'il le présente et le lit à la BBC, l'enfant semble accéder au langage dans la réalisation soudaine de l'immédiateté du mot à la chose :

« Moon! » you cry suddenly, « Moon! Moon! »
The moon has stepped back like an artist gazing amazed at a work
That points at him amazed. (Wodwo, p. 182)

Enfin, le poème « Wodwo » (Wodwo, p. 183), peut être considéré comme l'emblème de cet épuisement formel auquel on assiste chez Hughes : Wodwo n'est pas un être qui accède au langage, mais un sujet qui régresse jusqu'à buter sur la charpente irréductible de sa condition symbolique. « Wodwo » est littéralement une déconstruction, c'est un mythe du devenir-animal.

La limite de ce processus d'épuisement de la forme est une chose qui à une grande importance dans toute l'œuvre de Hughes : le cri. Le cri est la frontière de l'ordre symbolique de la loi : c'est « ce nœud radical où se conjoignent la demande et la pulsion, que désigne le \$ ◇ D (Lacan, *Les Quatre Concepts*, p. 190)

L'expérience extrême que va mener Hughes dans ce domaine est l'écriture, pour Peter Brook, de la pièce de théâtre *Orghast*, écrite dans une langue inventée qui porte le même nom. Tom Stoppard, qui a été le témoin d'une partie au moins des représentations d'*Orghast* à Persépolis, décrit en ces termes l'idée sur laquelle cette expérience est basée :

[...] it is Mr Hughes' conviction, indeed the point of *Orghast*, that hypothetically there are some meanings, basic mental states, for which there is an optimum sound irrespective of the audience, Arab or Eskimo: and that in the absence of radical difference of culture, in a given situation, for any meaning there is an optimum sound.

Orghast peut être lu dans une perspective moderniste : si *Finnegans Wake* est allé au bout de l'anglais, *Orghast* va au-delà. C'est une forme de théâtre de la cruauté, qui approche au plus près la limite de ce qu'Artaud appelait « la parole d'avant les mots » (p. 91). En voici un exemple qui donne une assez bonne idée de l'entreprise :

OOOL NEEEE-YAGH
Woman has opened

OOOL	O NEEEAAR	NEEY-AGH
woman	has opened	life
OOOOOL	O BOH	
woman	your death	
BYOOOOSH		
secret thing		
BIKK OGH		
your replacement		
NEEEY AGH	AGHAAAR	
has opened	future has opened	

(Smith, p. 116-117)

Orghast est un paradoxe en cela que la pièce existe historiquement, mais, comme il sied à une transgression de la loi du langage, la pièce une fois représentée, on n'en trouve nulle part le texte dans les lettres anglaises. Si les grands textes du modernisme étaient des monuments littéraires paradoxalement illisibles, cette œuvre de Hughes peut être dite postmoderne en cela que c'est bien le dernier outrage que pouvait subir la tradition d'auteur où les modernistes cherchaient encore à s'immortaliser.

Mais outre cela, la question du mimologisme, c'est-à-dire la croyance à une correspondance de nature entre les mots et les choses, est centrale à l'œuvre de Hughes, en cela qu'à l'extrême, elle participe d'un désir de gommer, ou de dénier, la faille du signifiant, c'est-à-dire la loi qui permet l'articulation du langage et l'existence de la civilisation.

C'est ce que conclut Gérard Genette, d'un point de vue général, au terme de sa longue étude du cratylisme :

Ce parti pris de la ressemblance est proprement le noyau de la pensée cratylienne, où il n'est peut-être pas trop aventuré d'entendre quelques résonances bien connues de la psychanalyse : thème « œdipien » de l'indifférenciation utérine, thème « narcissique » de la relation en miroir — , et, en termes lacaniens, fuite du symbolique et refuge dans l'imaginaire. (p. 426)

Ce qui se dégage ici est la version esthétique d'une position que le poète adopte et développe également par un discours théorique, qui vise à contester, ou en tout cas à mettre en cause ces valeurs de la civilisation occidentale que sont le rationalisme et l'humanisme. L'esprit scientifique et le christianisme — particulièrement le christianisme réformé — constituent selon lui des crimes contre la nature, assimilée à la mère. Ainsi le héros kafkaïen de *Cave Birds* ne comprend-il pas de quoi on lui fait procès, même s'il pourrait le lire dans la réaction de l'Huissier, dans « After the First Fright » :

When I said 'Civilisation,'
 He began to chop off his fingers and mourn.
 When I said: 'Sanity and again Sanity and above all Sanity,'
 He disembowelled himself with a cross-shaped cut. (*Cave Birds*, p. 10)

Ainsi, Hughes considère la crise des valeurs, que la civilisation occidentale a traversée au cours de la première moitié du siècle, comme la rétribution de son erreur plus de deux fois millénaire. La faillite de la loi patriarcale est corroborée, sans doute, par la prédominance dans *Wolfwatching*, publié en 1989, de l'image d'un père qui est un ancien combattant anéanti par l'expérience de la guerre de 1914-18 :

He had been heavily killed. But we had revived him.
 Now he taught us a silence like prayer.
 There he sat, killed but alive — so long
 As we were very careful [...] (*Wolfwatching*, p. 10-11)

Aussi, si l'on fait pivoter d'un cran le schéma lacanien du symptôme psychanalytique (Lacan, « Sinthome », p. 46), le symptôme qu'est l'œuvre de Hughes trouvera dans cette algèbre l'expression suivante : c'est la tentative de relier le réel et l'imaginaire, tout en déniait l'existence du symbolique.

Hughes semble bien répondre à la définition de l'artiste schizophrène comme anti-Œdipe selon Deleuze et Guattari, et il serait sans doute d'accord avec leur affirmation qu'il n'y a « aucune différence de nature, aucune frontière, aucune limite entre l'imaginaire et le symbolique » (Deleuze, p. 98).

HUGHES ET LE TRAGIQUE

La guerre est un thème qui a inspiré de nombreux poèmes à Hughes. C'est le lieu escompté de ce qu'il est commun d'appeler le tragique, parce que les gens y meurent. Mais, à propos de Miloš, Hughes a noté que la poésie aujourd'hui est peu faite pour un monde où les gens meurent vraiment :

[...] most poetry is not equipped for life in a world where people actually do die. (Faas, p. 183-4)

Et, d'une manière évidente, on ne rencontre guère de grand tragique dans l'œuvre de Hughes : on n'y trouve pas la tragédie au sens aristotélicien, mais des tragédies au sens commun, horriblement dérisoires. Partout (poèmes de guerre, mort d'une femme sur un lit d'hôpital dans « A Woman Unconscious », etc.), la mort est un fait, mais n'a rien de tragique. Le plus souvent, un sentiment d'incompréhension et d'impuissance domine, aucune rédemption n'est sérieusement envisagée. La mort des humains est parfois même banalisée, ce n'est ni un drame, ni une révélation :

Onto the white hospital bed
 Where one, numb beyond her last of sense,
 Closed her eyes on the world's evidence
 And into pillows sunk her head. (Lupercal, p. 15)

Et même, la scène tragique la plus fondamentale de la culture occidentale chrétienne, la crucifixion, est traitée comme le spectacle désolant d'une impasse. Le thème est repris sans cesse, et le poète s'acharne à déconstruire le mythe que constitue cette image. Pour Hughes, il semble que la mort du Fils de l'Homme n'ait rien d'une catharsis, et qu'elle ne soit en rien rédemptrice : c'est un point final, où il n'y a plus ni d'action possible, ni de parole. Pour Hughes, il n'est pas vrai que cette scène de la mort de Dieu restaure la loi « du mouvement même dont elle l'abolit » (Lacan, *L'Éthique*, p. 227). Ainsi, on peut lire dans « A god » :

There, hanging,
 He accepted the pain beneath his ribs
 Because he could no more escape it
 Than the poulterer's hanging hare,
 Hidden behind eyes growing concave,
 Can escape
 What has replaced its belly. (Moortown, p. 156)

En d'autres termes. Hughes ne suit la croyance chrétienne que jusqu'au cri final de Jésus sur la croix : il semble s'arrêter définitivement à ce que furent les dernières paroles du Christ en croix selon les évangiles de saint Matthieu et de saint Marc :

« — *Eli, Eli, lema sabachthani?* » (ce qui signifie : « Mon Dieu, Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »).
 (Matthieu 27.45-50)

Dans *Crow*, la divinité, c'est-à-dire Dieu le Père, est tournée en dérision, dénoncée comme incapable de faire la loi dans sa création, montrée aussi incompétente que le Jupiter de Shelley. C'est peut-être même toute la raison d'être de *Crow* que d'être le « trickster », le clown païen qui bafoue la divinité patriarcale, et ridiculise le Logos comme dans « A Horrible Religious Error », ou bien encore « *Crow's First Lesson* ». Dans ce dernier poème, l'exemple de dérision de Dieu, du Verbe, et de l'Amour divin va de pair avec une nouvelle affirmation de l'immédiateté entre les mots et les choses :

God tried to teach Crow how to talk.
 « Love, » said God. « Say, Love. »
 Crow gaped, and the white shark crashed into the sea
 And went rolling downwards, discovering its own depth. (*Crow*, p. 20).

L'autre grand mythe occidental que Hughes a dans son collimateur, c'est le mythe d'Œdipe. Toutes les versions qu'il en donne, comme « Œdipus Crow » (*Crow*, p. 43), ou « Song for a Phallus » (p. 75-77), sont subverties.

Hughes a adapté l'*Œdipe* de Sénèque pour Peter Brook, mais ce n'est pas un de ses grands textes. Ce n'est pas vraiment du Hughes. C'est qu'Œdipe n'est pas le héros hughesien, il en est même l'opposé : en effet, la tragédie d'Œdipe est qu'il s'efforce d'agir selon la loi, il fait la volonté du père, puis se punit lui-même et s'écrie :

all is well I have corrected all the mistakes and my father has been
payed what he was owed I like this darkness I wonder which god it
is that I've finally pleased [...] (p. 53)

Le héros hughesien n'est pas Œdipe, mais Prométhée, dans la mesure où c'est précisément un anti-Œdipe. Il est remarquable que Prométhée, le héros de *Prometheus on His Crag*, est d'abord et surtout le héros d'*Orghast*. Son mythe, que Hughes ne subvertit pas, est un autre mythe de l'origine de la civilisation, selon lequel la civilisation n'est pas fondée *par* Dieu le Père, mais *contre* lui, par le vol prométhéen du feu, et l'enseignement des arts et techniques. Chez Hughes, pourtant, il crée et les hommes et Dieu :

The man I fashioned and the god I fashioned
Dare not let me stir. (*Moortown*, p. 79)

Sa crucifixion est d'un ordre particulier : c'est l'expression d'un équilibre, d'une stase, entre le désir et son interdiction. Prométhée, entre ciel et terre pour l'éternité, c'est-à-dire entre la vie et la mort, existe dans une perpétuelle oscillation, juste en-deçà de la naissance ou de la mort :

Arrested half-way from heaven
And slung between heaven and earth. (p. 77)

Hughes, bien sûr, comme Shelley, fait déchaîner Prométhée par sa mère la terre, dénouant ainsi le nœud de la loi, et fondant la civilisation non pas sur la parole, mais sur le sens plein d'un lien direct avec l'origine.

Dans un travail à paraître, *The Silence of Ophelia*, Hughes projette de publier sa correspondance avec un metteur en scène polonais qui lui avait demandé conseil sur la manière de représenter Shakespeare. Il s'y livre à une lecture synthétique de l'œuvre de Shakespeare dans son ensemble. L'idée maîtresse de cette réflexion semble être ce que Hughes appelle « l'équation tragique » (« the tragic equation », et dont la formule est « the loved is the loathed », c'est-à-dire que ce qu'on adore est ce qu'on abhorre. On pourrait

traduire cela, dans un premier temps, en disant que c'est le paradoxe qui fait que la loi n'existe que par le désir de la transgresser. On retrouve ce même paradoxe exprimé différemment dans *L'éthique de la psychanalyse* :

Le désir de la mère [...] est l'origine de tout. Le désir de la mère est à la fois le désir fondateur de toute la structure [...]. Mais c'est en même temps un désir criminel. Nous retrouvons là, à l'origine de la tragédie et de l'humanisme, une impasse semblable à celle d'Hamlet, et, chose particulière, plus radicale. (p. 329)

Hughes estime que Shakespeare, et avec lui toute la civilisation occidentale, ne résout pas cette équation, qu'il ne la dénoue pas mais la tranche, perpétuant ainsi le triangle œdipien. Or, la résolution de cette « équation tragique », c'est le déboulonnage du Nom-du-père, la dissolution de la loi et l'accomplissement intégral du désir, qui est, nous l'avons vu, au centre des discours théoriques de Hughes, et à l'horizon de sa pratique poétique. Le mythe de Prométhée peut être lu comme le corrélatif poétique de cette « équation tragique », et son déchaînement, comme celui de la résolution de cette équation.

La position toute postmoderne de Hughes par rapport à la tragédie consiste donc à n'en conserver que son premier mouvement dionysiaque de violence et de transgression, mais à en exclure le second mouvement apollinien de reconstruction, pour favoriser le mythe d'un affranchissement libérateur.

Il semble, en fin de compte, que le concept de postmodernisme, malgré sa définition un peu lâche, permette de décrire au moins quelques aspects spécifiques de la modernité du poète lauréat britannique aujourd'hui. Il s'avère, en effet, que Hughes a défini sa position, dès le début, contre ses prédécesseurs immédiats, dans un contexte dicté par les événements du modernisme, dans la première partie du XX^e siècle. Il s'avère aussi que, dans sa théorie comme dans sa pratique, Hughes considère le modernisme comme un crépuscule des dieux, dont sa poésie tente de sortir.

Du point de vue esthétique, le concept d'épuisement, avancé entre autres par John Barth, convient à la tentative de Hughes de se libérer de la « pieuvre » de la tradition, mais, au-delà, convient également à l'évocation de la manière dont Hughes se forge une écriture nouvelle. L'épuisement joue dans deux sens : d'abord pour sortir de la tradition, ensuite pour trouver une langue mimologique, saturée de sens.

A ce point, la description du symptôme de l'œuvre de Hughes comme un frayage du lien entre imaginaire et réel, accompagné d'une dénégation du

symbolique, se recoupe avec une notion, souvent reconnue comme postmoderne, ou anti-œdipienne, de la tragédie où se manifeste une volonté de transgresser la loi, et une mise en cause de l'autorité.

Or, ce refus de la loi patriarcale, qui implique un abandon radical du christianisme d'ailleurs surprenant chez un poète lauréat britannique, est probablement le point qui, aux yeux de Hughes, sépare le plus radicalement son œuvre de celles des modernistes :

What Eliot and Joyce and I suppose Beckett are portraying is the state of belonging spiritually to the last phase of Christian civilisation, they suffer its disintegration. (Faas, p. 205)

Cette position débouche sur une autre question, qui est posée par le fait que, non content de contester le fondement d'une civilisation qui lui paraît fautive, Hughes propose un glissement axiologique, basant la loi non sur le père, mais sur la mère, définissant ainsi une autre idée du divin :

And this is a shifting of your foundation to completely new Holy Ground, a new divinity, one that won't be under the rubble when the churches collapse. (Faas, p. 207)

Ainsi, on arrive à la conclusion apparemment paradoxale que le paganisme de Ted Hughes est partie intégrante de son postmodernisme. Sans doute est-il bon que la question reste ouverte pour l'instant. Et, pour reprendre les termes d'un critique qui, lui, a peu de sympathie pour le poète (Libby, p. 118), on peut se demander si la « nouvelle divinité » de Hughes est autre chose que « l'ancienne monstruosité ».

Joanny MOULIN

Université Charles-de-Gaulle - Lille III

BIBLIOGRAPHIE

- ALVAREZ, A. « The New Poetry, or: Beyond the Gentility Principle ». *The New Poetry*. 1962. Harmondsworth : Penguin, 1968. p. 21-32.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. 1935. Paris : Gallimard, 1988.
- BARTH, John. *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. New York : Putman, 1984.
- DAVIE, Donald. *Purity of Diction in English Verse*. 1952. London, 1967.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *L'anti-Œdipe*. Paris : Éd. de Minuit, 1980.
- DOUGLAS, Keith. « Poets in This War ». *T.L.S.* 23 avril 1971.

- FAAS, Ekbert. « Interview 1970 ». *Ted Hughes: the Unaccommodated Universe*. Santa Barbara : Black Sparrow Press, 1980.
- GENETTE, Gérard. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris : Éd. du Seuil, 1976.
- HUGHES, Ted. *Crow*. Londres : Faber, 1970.
- . *Lupercal*. Londres : Faber, 1960.
- . *Moortown*. Londres : Faber, 1979.
- . *Cave Birds. An Alchemical Cave Drama*. Londres : Faber, 1975.
- . *Wolfwatching*. Londres : Faber, 1989.
- . *The Hawk in the Rain*. Londres : Faber, 1957.
- . *Seneca's Œdipus*. Londres : Faber, 1969.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. 2 volumes. Paris : Éd. de Minuit, 1963.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris : Éd. du Seuil, 1974.
- LACAN, Jacques. *L'éthique de la psychanalyse*. Paris : Éd. du Seuil, 1960.
- . *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éd. du Seuil, 1973.
- . « Le sinthome ». 1975. *Joyce avec Lacan*. Jacques Aubert, dir. Paris : Navarin, 1987. p. 37-67.
- LEFEBVRE, Henri. *Introduction à la modernité*. Paris : Éd. de Minuit, 1962.
- LIBBY, Anthony. « Fire and Light: Four Poets to the End & Beyond ». *Iowa Review* (printemps 1973) : p. 111-126.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Éd. de Minuit, 1988.
- MORRISON, Blake. *The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950's*. Oxford : Oxford University Press, 1970.
- RIGAL, Denis. « Le "Movement" et la poésie de Philip Larkin ». Thèse non publiée. Rennes 2 : 1977.
- SAGAR, Keith. *The Art of Ted Hughes*. 1975. Cambridge : Cambridge University Press, 1978.
- SCHOFIELD, Annie. « Hughes and the Movement ». Sagar, Keith, ed. *The Achievement of Ted Hughes*. Manchester : Manchester University Press, 1983. p. 22-36.
- SMITH, A.C.H. *Orghast at Persepolis*. Londres : Methuen, 1972.
- STOPPARD, Tom. « Orghast ». *T.L.S.* 1 Oct. 1971.
- WILLIAMS, John. *Twentieth-Century British Poetry. A Critical Introduction*. Londres : Edward Arnold, 1987.