Aldous Huxley

Pierre Vitoux

▶ **To cite this version:**

Pierre Vitoux. Aldous Huxley : Romancier et critique de la modernité. Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, Littératures européennes, 2-84269-525-9. hal-03329026

HAL Id: hal-03329026
https://hal.science/hal-03329026

Submitted on 30 Aug 2021

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.

Pierre Vitoux
Professeur émérite à l'université Paul-Valéry, Montpellier III

Aldous Huxley

Romancier et critique de la modernité

Collection « Littératures européennes »
Centre d'étude du xx^{e} siècle
Publications de l'université Paul-Valéry, Montpellier III

La collection « Littératures européennes » est dirigé
par Michel Collomb

Introduction

Le sous-titre de cette étude n'est pas le simple constat que Huxley a écrit d'une part des romans et d'autre part des essais critiques, notamment sur la littérature et les idées de son temps. Il aurait du reste fallu dans ce cas l'appeler aussi « poète et écrivain de théâtre », puisqu'il fit de la poésie dans sa jeunesse, et par la suite quelque pièces ou adaptations de ses romans pour la scène. Ce qui est impliqué, c'est l'étroite imbrication de deux activités. Chacun des romans majeurs de Huxley marque une évolution de ses idées au sein de la crise de la conscience moderne, et elle est simultanément exposée et discutée dans un volume d'essais. De plus, ces idées et leur discussion trouvent place dans le roman, sous des formes diverses (carnet de notes ou dialogue intellectuel, dans la plupart des cas), mais avec une fréquence qui conduit tout naturellement à classer le roman de Huxley comme « roman d'idées », dans un genre lui-même typique de la Modernité.

Le « roman d'idées » est souvent jugé d'office comme formant une espèce inférieure ou du moins déviante et mineure dans le genre du roman. Mais c'est un jugement qui mérite d'être soumis à examen, et il faut pour cela le situer d'abord dans une perspective historique de l'évolution du genre, prise inévitablement ici à haute altitude.

Tout remonte, comme toujours, à Aristote, dont l'autorité est cependant garantie par les possibilités qu'il offre d'interpréter diversement ses oracles. Aristote donne plusieurs définitions de l'homme : comme animal « politique », capable de dépasser l'instinct pour établir et suivre les lois de la cité, et comme animal « qui fabrique des outils » pour assurer sa maîtrise sur la nature. Sa Poétique concerne un autre mode d'activité spécifiquement humaine, et se fonde sur une définition de la poésie comme « imitation des actions des hommes ». Cette formule soulève au moins deux ordres de problèmes, liés à « imitation » et « actions ».

Ce qu'Aristote appelle « imitation » n'est pas une reproduction par copie, même plus ou moins fidèle, comme dans la perception ou la mémoire, mais le travail de l'imagination sur le vécu qui élabore un sens et fait naître le plaisir esthétique. La poésie est ainsi pour Aristote supérieure à l'histoire en ce qu'elle est plus « philosophique », concernée par

« la vérité générale », au lieu d'être esclave du référent et limitée à l'établissement de vérités particulières. Aristote peut donc jouer sur deux registres, et définir la représentation esthétique comme « exemplaire » à la fois en termes de connaissance et de valeur. Elle permet à l'homme de se former une vision d'ensemble de sa vie, dans une perspective qui inclut les autres activités déterminant son essence, mais aussi de réagir pour donner une orientation à son existence au lieu de la subir. La réaction de plaisir esthétique, la fameuse « catharsis », est ainsi de nature à la fois psychologique et morale. Par elle, les spectateurs (ou lecteurs par dérivation) s'impliquent par empathie dans les aventures du personnage imaginaire, éprouvant la pitié et la terreur, et associant ces deux sentiments dans la conscience collective des faiblesses de la nature de l'homme et de la précarité de son existence. En des termes sommaires, mais prégnants, Aristote jette ici les bases d'une distinction radicale entre le récit littéraire, ou esthétique, et le récit de simple divertissement dont tout l'intérêt dépend des incidents enchaînés pour former l'intrigue.

De façon complémentaire, cependant, le poétique est radicalement différencié du didactique par l'importance fondatrice donnée à l'action, à la représentation en acte du comportement des hommes. C'est ce qui conduit Aristote à situer, au même niveau de l'imitation des actions « héroïques », mais dans une hiérarchie des genres, la tragédie qui donne une représentation dramatique directe (mimétique) au-dessus de l'épopée (diégétique) qui passe par la médiation narrative. Mais même dans l'épopée, ce qui reste primordial est le récit qui est produit de l'histoire, ou « fable ». Au niveau inférieur de la représentation, celle des actions non-héroïques, sommairement définies comme constituant le « ridicule », se trouve la comédie, qui est symétrique de la tragédie. Il n'y a par contre rien chez Aristote qui, à ce niveau, fasse pendant à l'épopée. Mais il a par ailleurs clairement précisé que sa poétique n'était pas limitée à la littérature sous forme versifiée.

Cette discussion prend un nouvel élan au XVIII^e^ siècle, à l'époque où le roman s'affirme progressivement en Angleterre comme genre littéraire majeur. Quand Henry Fielding veut conférer à son œuvre *Joseph Andrews* (1742) ses lettres de noblesse, il la situe fort naturellement dans la case laissée vide par la tradition aristotélicienne. Il définit donc ce qu'il appelle le genre du *comic romance* comme « une épopée comique en prose ». Il affirme ainsi le droit de la prose à la création imaginaire (ou « poétique »

au sens originel), et la débarrasse du même coup de la convention encombrante qui voulait, même encore chez Defoe, que le récit de fiction, pour esquiver la condamnation puritaine de l'imaginaire comme mensonge immoral, se présente comme traitant d'événements réellement survenus. Mais il maintient le principe aristotélicien que les hommes doivent être connus essentiellement à travers leurs actes (le mot *manners* à cette date couvre l'ensemble du comportement), et il donne à ce nouveau genre littéraire comme champ de représentation la vie ordinaire traitée de façon comique, ou du moins dans une veine réaliste. Sur ce dernier point, il se démarque explicitement des œuvres d'inspiration héroïque et sentimentale (*Clélie, L'Astrée*) que les Français appellent « romans ». Cette distinction se précisera très vite par l'utilisation en anglais du mot *novel* (dérivé de l'italien *novella*), et cela permettra de maintenir une opposition avec le mode différent de récit en prose appelé *romance*, que nous retrouverons à propos de Huxley, et qui garde pour domaine le rêve, le fantastique, l'utopie, tout ce qui répond au désir plutôt qu'au « principe de réalité ».

Toutefois, à cette même époque, Samuel Richardson, dans *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) et *Clarissa* (1748), s'engage dans une voie différente en adoptant la forme du roman par lettres, et en se concentrant, par delà les incidents, sur les états de conscience des personnages et leurs conflits moraux. La tradition qu'il inaugure se mêlera à celle qui est issue de Fielding pour faire du roman un genre littéraire complexe et flexible, mêlant la description réaliste des comportements à l'analyse psychologique, et passant sans contrainte d'un niveau à un autre, du comique au sérieux, qui deviendra vite le genre littéraire dominant. Il y a donc équilibre variable plutôt que spécialisation. Le roman n'échappe pas à la définition que E. M. Forster, en 1927, dans *Aspects of the Novel*, en donnait à regret : « Oui, hélas oui, le roman raconte une histoire. » Inversement, le roman d'action est rarement innocent de toute pensée dans les dialogues ou les commentaires.

Cet équilibre est différent selon les époques. Le roman social du XIX^e^ siècle s'intéresse surtout à l'homme dans son milieu, et atteint ses sommets au début du siècle suivant avec les grandes fresques de la société industrielle et financière d'Arnold Bennett ou John Galsworthy. Mais ces derniers apparaissent vite de leur vivant comme des figures du passé. L'influence principale qui s'exerce alors, de façon indirecte autant que directe, est celle de Henry James, et elle entraîne un retour vers le

roman de l'intériorité. Il serait certes absurde de dire que James se désintéresse du monde extérieur, alors que ses romans sont des variations sur le thème « international » des conflits entre les trois cultures, celles de la Nouvelle Angleterre, de l'Angleterre et de la France. Mais ses romans traduisent l'expérience intérieure d'un sujet, et les préfaces à certains de ces romans définissent le principe correspondant du choix d'un personnage qu'il appelle « réflecteur », dont le point de vue est le centre de perspective du récit. Le narrateur ne disparaît pas, mais il s'efface pour mettre son art de l'organisation narrative et sa voix au service de la vision et de l'interprétation subjective d'un personnage inscrit dans le récit. Il en résulte naturellement que le parcours de découverte tend à prendre plus d'importance que l'histoire racontée qui en est l'occasion.

Ce qu'on appelle la « modernité », celle du roman d'entre les deux guerres, a pour trait caractéristique que le sujet ainsi placé en position centrale devient lui-même problématique. La crise est précipitée après le conflit mondial par le sentiment d'une menace pesant sur la civilisation occidentale et sur ses valeurs, essentiellement orientées vers le développement de la personne. Elle est provoquée de l'intérieur par l'impact différé de certaines idées déjà anciennes et l'avancée des sciences humaines, qui vont dans le sens de la relativité : mise en question par Darwin de la spécificité de l'homme comme produit d'une création séparée, affaiblissement de la foi chrétienne en un salut personnel au-delà du temps, rejet par Marx comme illusion idéologique du concept de nature humaine universelle, relativisme historique et ethnologique, analyse par Freud des forces déterminantes et dissociantes de l'inconscient, et en définitive mise en cause de l'unité supposée de la personnalité devenue lieu de conflits entre forces divergentes. On pourrait allonger la liste de ces questions apparentées, qui sont toutes au centre de l'œuvre de Huxley, et en particulier de ses essais.

Cette crise de conscience modifie la nature, et par là l'équilibre du roman. Le modèle idéologique du « roman d'apprentissage » se transforme (avec les conséquences formelles qu'on verra à propos d'*Eyeless in Gaza*) en celui du roman du doute et de l'interrogation sur le monde et sur soi. Il est alors inévitable que tout ce qui était tenu pour acquis et pouvait rester implicite, se manifestant simplement dans les comportements personnels et sociaux, passe au premier plan et soit mis en discussion

dans les dialogues entre les personnages ou la traduction des pensées par le narrateur.

En fait, parallèlement au roman réaliste, s'était maintenue une tradition mineure qui faisait du récit le cadre de débats intellectuels. Elle se retrouve, pour citer des exemples qui nous rapprochent de Huxley, dans les contes philosophiques de Voltaire, et une illustration extrême en avait été donnée en Angleterre par T. L. Peacock à la fin du XVIII^e^ siècle. La formule adoptée par Peacock est en gros le choix d'un lieu clos (résidence aristocratique, par exemple), où se trouvent réunis pour le week-end des gens intelligents, brillants causeurs, ayant des opinions divergentes sur quelques sujets importants, qui occupent leurs loisirs à en débattre. C'est à peu près cette formule que Huxley adoptera dans ses tout premiers romans. Certes, une forme ainsi dépouillée ne répond plus guère à l'exigence aristotélicienne de faire connaître les hommes avant tout par leurs actions, et Huxley ne tardera pas à y renoncer pour ses grands romans. Mais il persiste à intégrer les conflits d'idées à la fiction, et rejoint ainsi l'un des grands courants du roman moderne européen. André Gide (comme on le verra plus en détail à propos de *Point Counter Point*) a pour projet de faire des *Faux Monnayeurs* un « roman d'idées », ce qui est tout autre chose que l'abominable « roman à thèse ». Thomas Mann fait place dans *La Montagne magique* à de longs débats, notamment entre Settembrini et Naphta sur le crime et le châtiment, l'optimisme des Lumières et l'idée du péché originel. D. H. Lawrence introduit dans *Women in Love* des affrontements passionnés sur l'avenir de la race humaine et la nature de la sexualité. Les premières sections de *Ulysses* de Joyce rapportent les méditations du jeune Stephen Dedalus sur l'histoire et sur la conception aristotélicienne de la nature.

Le problème critique essentiel que posent les romans de Huxley est celui de leur réussite dans l'association ou la fusion en un tout des idées et de l'histoire dans le récit. Ce problème peut être cerné au départ à l'aide de quelques passages tirés d'une interview à laquelle Huxley se prêta en 1959 (voir *Writers at Work* dans la notice bibliographique).

> *Question.* — Pour en revenir à l'écriture, dans *Point Counter Point* vous faites dire à Philip Quarles, « Je ne suis pas un romancier né (*a congenital novelist*) ». Diriez-vous la même chose de vous-même ?

> *Huxley.* — Je ne me considère pas comme un romancier né, non. Par exemple, j'ai une grande difficulté à inventer des intrigues. Certains auteurs ont de naissance un don étonnant pour raconter une histoire ; c'est un don que je n'ai jamais possédé [...]. La grande difficulté pour moi a toujours été de créer des situations.
> *Question.* — Est-ce qu'il vous a été plus facile de développer des personnages que de monter des intrigues ?
> *Huxley.* — Oui, mais même là je ne suis pas très bon pour créer des êtres vivants. Je n'ai pas un répertoire très étendu de personnages. Ces choses-là sont difficiles pour moi. Je suppose que c'est largement une question de tempérament. Il se trouve que je n'ai pas le tempérament qui convient (205-206).

On voit par cette citation que Huxley ne rejette pas les critères formels définis à partir d'un certain type de roman réaliste, tels que la cohérence et la vraisemblance d'un personnage qui « semble vivre sous nos yeux », et l'art de l'intrigue qui soutient l'intérêt et ménage des effets de surprise au sein d'un monde familier. Il est réformateur et non révolutionnaire. S'il s'intéresse de façon pragmatique à certaines innovations dans la narration littéraire, c'est sans vouloir faire éclater les formes léguées par la tradition, et des expériences radicales comme celles de Joyce le laissent très froid. Il est de surcroît essentiellement pluraliste, et la variété de la création romanesque lui importe en définitive plus que l'établissement d'une hiérarchie entre les espèces. C'est du reste pourquoi il accepte aisément de se laisser classer par une partie de la critique comme non conforme au modèle du « vrai » romancier, et situé de ce fait à l'écart de la « grande tradition du roman ». Mais dans son attitude l'indifférence a autant de part que la modestie, du reste bien réelle, et il ne se prive pas de marquer les limites du talent de raconteur.

> *Question.* — Nous avons eu l'impression que, par l'expression « romancier né », vous vouliez dire quelqu'un dont l'intérêt exclusif est d'écrire des romans.
> *Huxley.* — Je suppose que c'est une autre façon de dire la même chose. Le romancier né n'a pas d'autres intérêts. La création de la fiction est pour lui une activité totalement absorbante qui emplit son esprit et occupe la totalité de son temps et de son énergie, alors que quelqu'un d'autre ayant un type différent d'esprit poursuivra ces autres activités en dehors de son programme (206).

Sa position sur ce point se précise dans la réponse à une question qui l'invite à embrasser du regard l'ensemble de son œuvre pour porter sur elle un jugement.

> *Question.* — Quand vous vous retournez vers vos romans, quels sont ceux dont vous êtes le plus satisfait ?
> *Huxley.* — Je pense personnellement que le plus réussi est *Time Must Have a Stop*. Il m'a en tout cas semblé que j'y intégrais mieux que dans les autres romans ce qu'on peut appeler l'élément d'essai dans l'élément de fiction. Ce n'est peut-être pas exact. Il se trouve simplement que c'est celui que j'aime le mieux parce que j'ai le sentiment que c'est celui où j'y ai le mieux réussi.
> *Question.* — À votre avis, donc, le problème du romancier est de fondre « l'élément d'essai » dans l'histoire ?
> *Huxley.* — En fait, il y a d'excellents raconteurs d'histoires qui ne sont rien d'autre que des raconteurs, et je pense qu'il s'agit après tout d'un don extraordinaire. L'exemple extrême me semble être Dumas [...], et *Monte Cristo* est sacrément bon ! Mais ce n'est pas là le dernier mot. Quand on se trouve devant le talent de raconter une histoire qui en même temps est porteuse d'un sens comme le serait une parabole (ce qui est le cas par exemple pour Dostoïevski et pour ce qu'il y a de mieux chez Tolstoï), on a vraiment le sentiment que c'est quelque chose d'extraordinaire.
> *Question.* — Quelques uns de vos premiers romans, *Point Counter Point* en particulier, semblent avoir été écrits sous l'influence de Proust et de Gide. Est-ce le cas ?
> *Huxley.* — Je suppose qu'il y a quelque chose d'un peu proustien dans mes premiers romans. Je ne crois pas que je tenterai jamais à nouveau l'expérience du type de traitement du temps et du souvenir du passé auquel j'ai eu recours dans *Eyeless in Gaza*, avançant et reculant dans le temps pour montrer la pression du passé sur le présent (205-207).

Il faut évidemment tenir compte de la date tardive de cette interview. À cette époque, chaque fois qu'on demande à Huxley lesquelles de ses œuvres il préfère, il privilégie naturellement celles de la période américaine qui répondent le mieux à ses idées présentes. Les problèmes de technique du roman qui l'avaient intéressé dans la période anglaise lui paraissent maintenant secondaires. Il fait appel au concept de « parabole », ce qui est sans doute une prise de distance par rapport aux exigences du récit dit réaliste, mais ne fait par ailleurs que renforcer le refus de toute dissociation entre forme et signification. Huxley, du reste, réaffirme pour conclure l'interview la fonction essentielle du roman d'idées,

différent de la fable parabolique, et cela dans le prolongement d'une remarque qui relie le problème de forme littéraire à l'une de ses thèmes essentiels, sous la forme ici d'une dénonciation de la folie platonicienne de vouloir séparer le corps de l'âme, et l'esprit de la matière.

> *Question.* — Alors, bien que vous ayez écrit moins de romans dans les années récentes, vous n'avez pas une opinion moins élevée de l'art du roman que par le passé ?
> *Huxley.* — Oh non, pas du tout. Je pense qu'on peut en dire bien plus sur les idées générales abstraites en termes de personnages et de situations concrètes, qu'ils soient fictionnels ou réels, qu'en termes abstraits. Plusieurs de mes œuvres que je préfère sont de caractère historique ou biographique : *Grey Eminence*, *The Devils of Loudun*, et ma biographie de Maine de Biran, les « Variations on a Philosopher ». Ce sont toutes des discussions d'idées générales en termes de vies et d'événements particuliers. Et je dois dire qu'à mon sentiment toute philosophie devrait être écrite sous cette forme ; elle serait beaucoup plus profonde et instructive [...]. Je pense que la fiction, et, comme je l'ai dit, l'histoire et la biographie sont d'une importance immense, et pas seulement en elles-mêmes, parce qu'elles donnent une image de la vie maintenant et dans le passé, mais aussi en tant que véhicules de transmission d'idées générales, philosophiques, religieuses et sociales. Dostoïevski est dix fois plus profond que Kierkegaard, parce qu'il écrit de la fiction (213-214).

1 Formation et débuts littéraires

Poésie 18 *On the Margin* (essais) 26 *Limbo* (nouvelles) 33
Crome Yellow (roman) 37 *Mortal Coils* (nouvelles) 42

Aldous Leonard Huxley naquit le 26 juillet 1894 dans une famille appartenant à l'élite intellectuelle bourgeoise qui s'était développée en Grande-Bretagne, notamment depuis la fin du XVIII^e siècle. Du côté paternel, son grand-père, Thomas Henry Huxley, alors qu'il était déjà connu pour ses publications dans le domaine des sciences naturelles, avait acquis la célébrité comme défenseur pugnace de la théorie darwinienne de la transformation des espèces (on l'avait surnommé « le bouledogue de Darwin »). Il avait en particulier insisté dès 1859 sur « la place de l'homme dans la nature » (à partir d'un ancêtre commun avec les singes supérieurs), à une date où Darwin hésitait encore à rendre publiques ses vues sur l'émergence de l'espèce humaine. Du côté maternel, Aldous était rattaché à Matthew Arnold, essayiste provocant, sinon vraiment iconoclaste, et inspecteur des écoles, qui dans *Culture and Anarchy*, en 1869, avait dénoncé ce qu'il appelait le « pharisaïsme » de l'idéologie puritaine dominante : étroitesse des idées, perte de toute aspiration esthétique, autosatisfaction bornée, et matérialisme utilitaire sous le vernis de la rigueur morale. La tante d'Aldous, Mary Arnold, devenue Mrs Humphrey Ward, avait connu un grand succès avec un premier roman, *Robert Elsmere* (paru en 1888, et suivi de beaucoup d'autres), qui mettait en scène le conflit entre les connaissances nouvelles et les croyances religieuses.

Leur inspiration commune est le libéralisme intellectuel et politique, qui ne forme toutefois pas un courant d'idées parfaitement homogène. C'est ainsi qu'en 1883-1885 un débat public oppose Thomas Huxley, partisan d'une éducation scientifique renforcée, et Matthew Arnold, défenseur de la culture littéraire. On en trouvera l'écho chez leur héritier. Mais les deux hommes, par ailleurs amis, sont animés par la même curiosité d'esprit, qui associe sciences, littérature et société en un ensemble indissociable. Ils se retrouvent dans l'agnosticisme religieux (le mot fut forgé par Thomas Huxley), et partagent l'esprit critique qui assure à la fin du siècle la transition de l'ère victorienne déclinante à la modernité, mais

plutôt comme force de contestation interne à l'ordre établi (*establishment*) que par une attaque menée de l'extérieur contre lui. À la génération suivante, Leonard Huxley, le père d'Aldous, occupe une position plus modeste, mais respectable, dans le monde de l'éducation, puis du journalisme en devenant rédacteur principal du *Cornhill Magazine*. Cette tradition familiale crée un climat qui est certes stimulant pour la formation intellectuelle d'un enfant, mais peut aussi faire lourdement peser sur lui un sentiment de responsabilité et d'obligation d'excellence.

Le parcours qui conduit Aldous Huxley de la *public school* à l'université est en gros sans imprévu, mais jalonné de quelques événements importants, qu'on verra reparaître transposés dans *Eyeless in Gaza* (1936), roman dont le canevas est très largement autobiographique. Julia Huxley, sa mère, femme remarquable, qui avait fondé une école et la dirigeait dans un esprit de libéralisme réformateur, et à laquelle il était lié par une affection particulièrement profonde, meurt d'un cancer en 1908. Cette mort, qui sera suivie par le remariage du père quatre ans plus tard, introduit dans le roman le thème qui domine les années d'enfance, celui de l'isolement affectif et du repli dans le détachement intellectuel. Aldous est peu après admis à Eton, où il se donne pour projet de se spécialiser en biologie et de s'orienter vers la médecine. Mais il est atteint d'une kératite qui le rend temporairement aveugle, et l'oblige à quitter l'école au début du printemps de 1911. Il apprend le braille, qui lui permet non seulement de lire, mais de pratiquer le piano plusieurs heures par jour en déchiffrant la partition d'une main et s'exerçant au clavier de l'autre avant d'être capable de jouer l'ensemble de mémoire. Il tirera de cette épreuve une exceptionnelle faculté d'attention et de mémorisation. Au terme d'une lente amélioration et après une opération réussie, il peut reprendre ses études, complétées par des séjours de vacances, touristiques et linguistiques, à Marburg en 1912, et dans la région de Grenoble en 1913. Mais pendant des années, jusqu'à l'amélioration notable obtenue en 1939 par la thérapie décrite dans *The Art of Seeing*, il souffrira d'un épaississement des cornées qui le rend pratiquement aveugle de l'œil droit, avec une vision de l'autre œil très réduite et souvent affectée par des crises d'inflammation. Il se déplace sans voir à plus de quelques pas, et lit avec difficulté, grâce à des verres épais et en s'aidant parfois d'une loupe. Ce handicap l'écarte de la voie des études biologiques (dans lesquelles s'est déjà

engagé Julian, son frère aîné de sept ans). Après une année de préparation, en particulier sous le tutorat de son frère Trevenen, de cinq ans son aîné, qui est déjà étudiant à Oxford, il entre à Balliol en 1913, pour suivre des études littéraires. Il reçoit un nouveau choc affectif, en 1914, avec le suicide de Trevenen (qu'on retrouvera transposé dans un épisode central d'*Eyeless in Gaza*). La dépression fatale de Trevenen avait pour causes des résultats universitaires décevants, mais surtout le poids sur sa conscience d'une liaison avec une domestique de la famille, qu'il aimait, mais ne pouvait pas envisager d'épouser. Ils avaient décidé en commun de se séparer, mais on retrouva sur le corps de Trevenen une lettre où elle lui disait que la séparation lui était insupportable. Comme le remarque Aldous dans une de ses rares allusions à cette tragédie, son frère fut la victime du sentiment et de sa rigueur morale dans une situation que la plupart des autres auraient considérée comme banale.

Au début de la guerre, Aldous, porté par l'élan général, tente de s'engager, mais il est déclaré inapte au service militaire, et doit se replier vers Oxford déserté par la plupart des étudiants de son âge. Il se dissocie vite de la propagande belliciste contre les « boches », pour considérer que la prolongation de la guerre qui s'enlise dans les tranchées est due à des intérêts politiques et à l'incapacité des chefs militaires. Il écrit à son frère Julian (le 31 mars 1916), pour le dissuader de revenir des États-Unis en Angleterre : « Plus cette guerre dure, plus je la trouve détestable et répugnante. Au début, j'aurais bien aimé pouvoir m'engager ; mais maintenant, ayant vu tous les résultats, je crois que, si j'étais en état de combattre, je serais objecteur de conscience, ou presque. » Il est donc plutôt satisfait d'échapper à la conscription quand elle devient obligatoire. Mais son sentiment constant d'être laissé en marge est accentué par les longues listes de disparus parmi ses amis. Comme étudiant, il assimile avec conscience un programme où l'anglo-saxon indigeste tient à son goût trop de place. Mais il fait surtout la libre exploration de la littérature moderne et contemporaine, notamment française, dont on retrouvera l'influence dans les poèmes qui sont sa principale activité pendant toute cette période. Il lit *Du côté de chez Swann* dès 1914, l'année qui suit la publication du roman. Il connaît l'œuvre de Baudelaire, et découvre avec fascination Mallarmé et Rimbaud. Mais le poète qu'il nomme et cite le plus souvent dans ses lettres est Jules Laforgue, en qui il semble retrouver ses propres incertitudes. Dans une lettre de la fin de juin 1915, écrite à

l'occasion d'un bref séjour en Écosse, à propos du « paysage magnifique » et des « soirs merveilleusement paisibles », il cite de mémoire (omettant le « Mais » initial qui assure le rythme) trois vers de la *Complainte à Notre-Dame des Soirs* :

> Les lacs éperdus des longs couchants défunts
> Dorlotent mon voilier dans leur plus riche rade,
> Comme un ange malade.

Ces vers paraissent cependant en décalage par rapport au spectacle qui les évoque, comme au commentaire étrangement détaché qui les accompagne : « Tout cela aide à adoucir la pensée que vos amis sont en train de se faire tuer, et à la transformer en une tristesse paisible et résignée ».

Il est également un visiteur fréquent à Garsington Manor, non loin d'Oxford, où le député Sir Philip et Lady Ottoline Morrell venaient de transporter le cercle littéraire et artistique auparavant tenu dans leur demeure londonienne de Bedford Square. Il y trouve le modèle pour le château et les rencontres de week-ends qui lui serviront de cadre, en particulier pour son premier roman, *Crome Yellow*. Huxley est d'abord défavorablement impressionné par ce qui lui semble chez Lady Morrell affectation et snobisme culturel. Cette impression est par la suite, sinon atténuée, du moins complétée par le sentiment que ces travers dissimulent une nervosité inquiète et recouvrent une réelle générosité. Ottoline le met en contact avec D. H. Lawrence, mais une brève rencontre à Londres reste pour le moment sans suite. Il fait à Garsington de nombreux séjours brefs. Il y séjourne plus longuement à partir de 1916 pour rejoindre ceux que Philip Morrell accueillait pour leur permettre de faire sur la ferme du domaine le service civil auquel ils étaient astreints. En fait, Huxley fut largement dispensé d'une tâche qui ne correspondait ni à ses goûts, ni à ses aptitudes physiques. Dans une atmosphère libérale fortement teintée de pacifisme, il rencontre des gens « très intéressants », qu'il retrouvera tous plus tard à Londres, tels le mathématicien-philosophe Bertrand Russell (qui avait avec Ottoline une liaison connue) — Lytton Strachey (futur auteur d'*Eminent Victorians*) — Katherine Mansfield et John Middleton Murry — et d'autres invités qui reparaîtront plus ou moins transposés dans *Crome Yellow*. Il y fait également la connaissance d'une jeune réfugiée belge, Maria Nys, qui allait devenir sa femme.

Après avoir terminé brillamment son parcours universitaire, en obtenant un *first* (la mention la plus élevée) en littérature anglaise, il tente pendant environ deux années l'expérience de l'enseignement, notamment à Eton. Le bilan est au total négatif. Il était incapable de maintenir l'attention et la discipline dans une classe, mais se montrait beaucoup plus à l'aise dans les séances de tutorat (*tutorials*) avec les élèves plus avancés, dont certains ont gardé le souvenir de la fascination qu'il exerçait. On trouve déjà chez lui la timidité devant un public qu'il aura bien du mal plus tard à dominer, tout comme l'intelligence ouverte qui le met de plain pied avec les esprits en formation. Mais ce n'est pas tellement l'enseignement même qui le rebute. Il se sent surtout enfermé dans un monde professionnel étroit, coupé de la vie artistique et de la culture contemporaines. Il prend quelques contacts à Oxford pour amorcer une carrière universitaire que son parcours pouvait lui laisser espérer, dans une atmosphère plus aérée et avec moins de contraintes professionnelles, mais il n'y a pas de poste libre en cette période de retour de guerre. Du reste, il ne s'accroche pas à ce projet. Son œuvre de jeunesse manifeste à travers une série de caricatures une sorte d'ironie, même si elle est affectueuse et teintée de nostalgie, envers le type du *scholar*, cloîtré dans le monde de son érudition.

En 1919, il décide de s'installer à Londres, pour tenter de s'y faire, comme journaliste et chroniqueur, à la fois une place et un revenu, en l'absence de toute fortune personnelle, de son côté comme de celui de sa femme, la famille Nys ayant été ruinée par la guerre. Les difficultés matérielles seront accrues en 1923 par l'arrivée de Matthew, dont la naissance difficile faillit coûter la vie à Maria. Mais Huxley assure du moins la survie financière, au prix d'une activité intense. Il entre dans l'équipe de rédaction de la revue *The Athenaeum*, pour laquelle il écrit la plupart des essais qui seront plus tard recueillis en volume dans *On The Margin*, et une série régulière de brefs comptes rendus de livres récemment publiés, couvrant une grande variété de sujets, et notamment la littérature de l'antiquité au présent. Cette activité lui permet en particulier de faire la découverte du critique et polémiste américain H. L. Mencken, dont il présente avec enthousiasme les *Prejudices : First Series*, et avec lequel il établira une correspondance personnelle, chacun servant à l'autre d'agent de contact avec les milieux littéraires de son pays. Il entre un peu plus tard comme critique musical à la *Weekly Westminster Gazette*. Parallèlement, il écrit

des nouvelles, dont celles qui paraissent sous le titre de *Limbo* en 1920. Il peut s'échapper pour quelques mois en Italie, en 1921, s'installant près de Lucca, dans la région de Carrare. Il y complète son premier roman, *Crome Yellow*, qui sera publié à la fin de cette même année, et écrit ensuite quelques nouvelles. Il retourne en Italie, pour deux mois, en 1922. La poésie, après *Leda* paru en 1920, est devenue pour lui une activité marginale, même si elle n'est jamais complètement abandonnée.

Poésie

La poésie des années d'Oxford est vite dépassée par Huxley, mais il ne la renie pas, même s'il se retourne plus tard vers elle avec une indulgence un peu amusée. Elle est reprise en grande partie en un volume des *Collected Works,* publié de son vivant, et dans son ensemble en 1971 dans *The Collected Poetry* (voir notice bibliographique) qui est l'édition à laquelle ce texte renvoie. Cependant, dès la parution en 1916 de son premier mince volume, il note qu'il y retrouve à chaque page la présence d'un état disparu de son moi. Il y retrouve aussi sans doute, en écho, la voix d'autres poètes. Mais on ne peut pas dire qu'il en subit l'influence, car il s'y soumet à dessein. Sa conception de l'inspiration est moderne, et non romantique. Le sentiment poétique est la chose du monde la plus abondamment partagée, comme en témoignent les effusions versifiées qui lui parviennent au titre de directeur de la petite revue étudiante, la *Palatine Review*. Mais c'est le travail qui fait le poète, et il faut se mettre à l'école des maîtres pour acquérir la discipline de l'imagination et la pratique d'une écriture rigoureuse. Il faut aussi choisir ses maîtres, qui seront pour lui les Symbolistes.

Il les découvre principalement grâce à l'étude d'Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, parue en 1899, qui eut sur sa génération une influence majeure. Symons inscrit ce mouvement dans le prolongement du romantisme de l'Europe du Nord, en lui donnant pour arrière-plan l'idéalisme allemand post-kantien, et son interprétation mystique par Carlyle dans *Sartor Resartus* : la nature est le vêtement de l'infini, qui à la fois le masque et le révèle. Il en dégage une définition très large de la poésie comme visionnaire et par essence symboliste, bien qu'elle n'en

ait pris conscience qu'à une époque récente. Le symbolisme a pour origine le post-romantisme, et notamment la poésie de Baudelaire, chez qui on retrouve cependant « le spectre du réalisme », alors que la poésie est avant tout révolte contre « l'extériorité » et la « rhétorique », qui sont l'apanage de la prose. Gérard de Nerval, conduit jusqu'à la folie par une vision qu'il ne domine pas, est le véritable ancêtre du symbolisme. Le mouvement est analysé par Symons en de brefs chapitres consacrés successivement à Villiers de L'Isle-Adam, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, et pour une part de leur œuvre Huysmans et Maeterlinck. Son étude n'est ni indifférenciée ni neutre. Il fait apparaître deux tendances, dont les représentants extrêmes sont Laforgue et Mallarmé. Le premier, baudelairien par l'inspiration et la manière, a pour caractéristiques une distance ironique ou douloureuse par rapport à lui-même et au monde social, et une diction « moderne » qui renonce aux normes poétiques traditionnelles au profit d'un langage détendu et « naturel ». En ce qui concerne Mallarmé, Symons regrette « l'opacité de ses derniers écrits », et met au premier plan *L'après-midi d'un faune* et *Hérodiade* (dont il a publié ailleurs une traduction), en raison de leur équilibre entre concentration et intelligibilité. Mais pour lui cette forme d'œuvre poétique « pure » consacre la disparition du « souffle lyrique » et de « la présence élocutoire du poète, qui cède la place aux mots ».

C'est le cadre de l'analyse esthétique que fait Huxley, même si ses jugements individuels sont un peu différents, et les deux tendances analysées par Symons se retrouvent, distinctes ou associées, dans son premier recueil de vers. Ce fascicule, intitulé *The Burning Wheel*, paraît en 1916 par les soins de Basil Blackwell, libraire et éditeur à Oxford, dans une collection réservée aux débutants, *A Series of Young Poets Unknown to Fame*. Il ouvrira le volume posthume de *Collected Poetry* publié en 1971. Le titre du poème inaugural, qui donne son nom au recueil, est sans doute suggéré par *The Golden Bough,* de J. G. Frazer (1890), que T. S. Eliot, dans les Notes de *The Waste Land*, saluera un peu plus tard comme « l'ouvrage d'anthropologie qui a profondément marqué notre génération », et auquel il emprunte pour son poème le mythe récurrent du roi vieillissant dont le meurtre est nécessaire pour que la « terre gaste » soit régénérée. Les traditionnelles fêtes du feu que décrit Frazer sont elles aussi liées au cycle de la végétation, et préservent certains caractères d'un culte solaire. L'un des rites courants est de faire tourner rapidement une roue sur un

axe planté dans le sol, pour qu'elle entraîne en son centre la friction du silex et du fer, ou simplement de deux morceaux de bois, qui produira le feu nouveau. Un autre rite est de lancer une roue cerclée de paille enflammée sur la pente d'une colline. Le poème utilise l'image du jaillissement circulaire, puis de la retombée des étincelles, et celle du cercle de feu, mais il les associe, à la manière des Futuristes, à l'image moderne d'une roue dont la jante s'échauffe tournant autour du moyeu pratiquement immobile. Il suggère ainsi le mouvement incessant de toute réalité entre l'un et le multiple, la concentration et la dispersion, l'agitation torturante de la vie et la tentation mortifère du retour vers la paix du sein maternel. La métaphore sollicite l'attention par sa complexité, plutôt que par son mystère, mais Huxley ne se limite pas au simple imagisme, et développe une thématique explicite et chargée de pathos.

Le schéma d'alternance ou de contradictions, qui restera dominant chez Huxley, reparaît avec variations dans les autres poèmes du recueil : « Vision quotidienne » d'un éclair de beauté dans la grisaille, rapprochement dans la même scène de la splendeur et de l'obscénité. Celui de ses poèmes auquel, d'après sa correspondance, va sa préférence est « La Taupe » (*The Mole*) : l'animal que le hasard, ou l'évolution, fait émerger de la sécurité des galeries obscures jusqu'au monde affolant et exaltant de la lumière, apprend bien vite à s'y retrouver, c'est-à-dire à laisser la routine se substituer à l'imagination pour tracer les voies de son cheminement vers le couchant. L'inspiration est ici romantique, soulignée par un écho de Keats. On trouve aussi un sonnet en hommage à Villiers de L'Isle-Adam, au désir d'infini dissimulé sous la pose mondaine. Mais c'est surtout la présence de Laforgue qui se fait sentir. Les brèves « Variations on a Theme of Laforgue » prennent pour point de départ l'adaptation des vers de la « Complainte du Roi de Thulé », le roi qui « Pleurait sur la métempsychose / Des lys en roses ». Mais elles développent ensuite un jeu paradoxal qui inverse les valeurs métaphoriques traditionnelles des lis, « fleurs du bord de la tombe », et des roses, ici roses pourpres, qui symbolisent l'éveil au bonheur de la sensualité. Dans « L'Idéal pris en défaut » (*The Ideal Found Wanting*), le personnage du Pierrot mélancolique se retrouve dans le clown révolté, qui ne peut que briser à coups de pied les décors en carton de la scène, dans un geste applaudi par le public comme une dernière pitrerie. Dans le poème narratif final, « La Promenade » (*The Walk*), le jeune couple errant le dimanche à travers la morne banlieue perçoit,

comme en écho d'une autre des Complaintes, celle « des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés », la mélodie sentimentale qui vient d'une fenêtre leur promettre d'enrober d'illusions la routine de l'existence.

Le deuxième recueil publié (par la Holywell Press d'Oxford) est *Jonah*, en 1917, et d'autres poèmes paraissent dans le volume pour l'année 1918 de *Wheels : An Anthology of Verse*. Ce périodique, également publié à Oxford, par Blackwell, est dirigé par la famille très littéraire des Sitwell, qui établissent pour Huxley un premier contact avec ce qu'on appelle le « Groupe de Bloomsbury », dont le personnage le plus important est Virginia Woolf. *Jonah* contient un poème en français d'affectueux hommage à Laforgue. Mais c'est surtout la présence de Rimbaud qui est perceptible dans le recueil, et certains poèmes en prose (dont l'un en français, intitulé « Zoo céleste ») sont des exercices à la manière des *Illuminations* — ce qui sans doute explique qu'ils ne seront pas retenus dans les *Collected Works*. Mais la ressemblance reste formelle, car on n'y trouve rien de la force visionnaire qui fait éclater les sensations et les métaphores. Même « Beauty », dont le titre fait écho à « Being Beauteous » des *Illuminations*, est une méditation entre nostalgie et cynisme sur l'anémie de l'esthétisme fin-de-siècle. Il est toutefois intéressant de noter que le désenchantement s'étend à ce qui dans le Symbolisme prolonge le Romantisme. Dans « Evening Party » (poème en prose qui ne fut pas republié) l'air mélancolique chanté pendant un concert de salon évoque pour le jeune auditeur des rimes françaises typiquement baudelairiennes : « "Sans espoir"... Je pensai aux rimes *soir, nonchaloir, reposoir*, ces cadences mourantes d'un symbolisme devenu tristement suicidaire, devant le large dos de la cantatrice flamande et les bajoues de l'auditoire. "Sans espoir". Les auditeurs avaient l'expression d'extase figée de ceux qui contemplent l'hostie tendue en l'air. »

Le recueil *The Defeat of Youth and Other Poems* est publié en 1918, toujours par Blackwell à Oxford, mais dans une série réservée aux « auteurs déjà éprouvés » (*proved hands*). Il inclut la plupart des poèmes qui ont paru l'année précédente dans le volume 1917 de *Wheels*, ainsi que quelques poèmes qui reparaîtront l'année suivante dans *Wheels* de 1919. Le recueil se conclut par les traductions de « L'Après-Midi d'un Faune » de Mallarmé, et des « Chercheuses de Poux » de Rimbaud. Le poème titulaire est une séquence de sonnets (au nombre de 22), genre traditionnel assez récemment illustré par *The House of Life* (1870) du poète préraphaélite

Dante Gabriel Rossetti, dont on retrouve non seulement le thème, qui est à dire vrai un lieu commun, mais la tonalité très sombre. La défaite dont il est question est celle de la jeunesse écartelée par l'amour qui est à la fois adoration de l'idéal immanent dans une forme terrestre et sensualité de satyre aux pieds de bouc. Ce déchirement, transposition pour Aldous de celui que vécut son frère Trevenen, est universel. Mais le narrateur prend ses distances par le recours à une intertextualité affichée et narquoise. Le parc des rencontres vespérales, cet Éden illusoire qui suit la tentation et la perte de l'innocence, se transforme pour lui en « Jardin d'un poète symboliste ». Il y reconnaît l'un de ces « vieux jardins reflétés par les yeux » qui ne retiennent pas la fuite dans « Brise Marine » de Mallarmé. Mais c'est aussi le « petit monde vert » du poème *The Garden* d'Andrew Marvell, où l'amour rassasié fait retraite, et que le poète transforme et transcende « To a green Thought in a green World ». Et, dans ce décor planté par l'imaginaire, « l'épouse du silence », venue de l'*Ode on a Grecian Urn* de Keats, reste toujours vierge malgré les menaces de viol qui l'entourent. L'ensemble des poèmes du recueil est parcouru par ce thème de l'Idéal et de la corruption, qui appelle d'autres échos, notamment baudelairiens (« Revelation »). Laforgue se retrouve dans une autre Complainte, « Complaint of a Poet Manqué », de celui qui se donne l'apparence bohême du poète qu'il est incapable d'être. Il serait excessif de voir un aveu d'impuissance dans ce qui est un jeu de rôles, mais on peut y déceler, comme chez Laforgue, la manifestation d'un doute.

La publication de *Leda* en 1920, par Chatto & Windus à Londres, fait sortir Huxley du cercle étroit de la publication universitaire. Le recueil s'ouvre et se conclut sur deux poèmes majeurs. Le premier, *Leda*, a pour sujet une légende antique, qu'une lettre (de 1918) rappelle sur le mode plaisant : c'est l'histoire de « la dame que Jupiter visita sous la forme d'un cygne, et qui neuf mois après pondit deux œufs, l'un contenant Hélène et Clytemnestre, l'autre Castor et Pollux ». Peu importe qu'Huxley brouille ici le contenu des œufs tel qu'il est avéré par la tradition, car il se borne à la scène de la rencontre. L'œuvre s'inscrit dans une tradition mineure, mais bien établie, qui est issue d'Ovide, celle des poèmes narratifs sur des épisodes érotiques en marge de la mythologie ou des légendes héroïques. Le traitement est, bien entendu, très différent selon les poètes, même dans la période moderne, si l'on passe de Keats (*Endymion*) à Tennyson,

et à Swinburne, et il peut aller de l'objectif au sentimental ou au symbolique. Huxley annonce ses intentions dans la lettre déjà citée : « C'est une histoire charmante susceptible d'être traitée en même temps de façon parfaitement ironique et parfaitement sérieuse. » En fait, la composition du poème avance avec une lenteur qui fait naître chez lui quelque irritation : « les accouchements de ma Muse sont rares et laborieux. » La scène finale, qui lui posait la difficulté la plus intéressante, celle d'associer dans la description érotique la précision et l'effet esthétique, est brève, faite de notations descriptives élaborées, mais sans élan, et elle finit de façon abrupte. Par contre le récit préliminaire est relativement long. L'ironie y tient la place dominante, comme dans la scène où Jupiter, s'éveillant tout suant d'ardeur amoureuse, contemple de la fenêtre de son palais céleste les danses lascives des négresses aux seins flasques et la ruée des Bretons velus vers leurs proies, se demandant quel dieu créateur, bien peu grec d'inspiration, a pu façonner de pareilles caricatures de sa propre image, jusqu'au moment où il est séduit par la statuesque Léda au bain, et part en chasse. L'intention sérieuse est d'évoquer les temps mythiques où les dieux sur la terre apportaient brièvement aux mortels, comme la Lune dans l'*Endymion* de Keats, mais avec ici inversion des rôles sexuels, la plénitude d'une jouissance sensuelle associée à la quête et la découverte de l'idéal. Cependant, le thème n'apparaît qu'en filigrane, et sa présence au sein du comique est trop discrète pour détacher le poème du genre parodique de la mythologie travestie.

Le dernier poème du recueil est d'un tout autre caractère. Il répond à la requête d'un ami au front qui, pressentant sa mort prochaine (elle devait se produire quelques semaines plus tard) le met au défi d'écrire un poème commémoratif, en lui demandant de ne pas évoquer une survie personnelle assurée par un dieu bienfaisant dont l'absence au monde est évidente, et de ne pas faire à son propos l'oraison funèbre d'un héros en khaki. Le poème a pour titre *Soles occidere et redire possunt*, et il est inspiré, comme le poème à Lesbie de Catulle auquel ce titre renvoie, par la conscience que pour nous, au contraire, quand s'est éteinte la brève lumière de la vie, *Nox est perpetua una dormienda*. Dans l'intervalle qui nous sépare de cette nuit du sommeil éternel, la seule décision sage est « Vivons, ma Lesbie, et aimons-nous ». Mais cette résolution est suivie

dans le poème avec désenchantement, au cours d'une journée de permission dont le narrateur suit les images successives dans l'esprit du personnage, dans un monde qui n'a pas plus de réalité que le souvenir qui maintenant les évoque. La futilité hypocrite des rites maintenus « à l'arrière », la précarité de l'amour ou de la fidélité dans l'absence, l'appétit de distraction dans le plaisir épicé par quelques restes de moralité puritaine, tout cela forme un univers fragmenté, incohérent, sans substance, où vient se glisser, venu de naguère, un vieux cab tiré par un cheval fantomatique, comme dans l'enfer de Dante le souvenir douloureux des jours heureux dans le malheur.

Huxley publiera par la suite deux petits recueils de vers, *Arabia Infelix and Other Poems* en 1929, et *The Cicadas and Other Poems* en 1931. Mais ces poèmes, qui souvent jalonnent ses voyages pour noter quelques impressions, restent en marge de sa ligne principale de développement, et ne marquent pas de renouvellement. Il semble y avoir plusieurs raisons convergentes pour ce renoncement presque total. Il faut bien entendu faire sa place à l'urgence d'une activité plus rémunératrice, touchant un plus large public. Mais il semble aussi que l'après-guerre prolonge le sentiment de marginalité qu'il connaît déjà, et l'isole des tendances de la poésie qui lui est directement contemporaine. Il n'a pas l'expérience des tranchées qui permet à Siegfried Sassoon ou à Robert Graves de se faire, avec Wilfred Owen tué dans les derniers jours de la guerre et devenu figure emblématique, les témoins de l'horreur et les représentants d'une génération décimée. Il n'est pas en sympathie avec les mouvements qui tentent de dépasser le symbolisme, comme celui qui rassemble, autour de Richard Aldington, ceux qu'il appelle, dans une lettre du 3 août 1917, la coterie des « je-ne-sais-quoi-istes » (*whatyoumay-callem-ists*, les Imagistes). On verra plus loin, par sa critique, qu'il reste à distance, observateur ironique, des nouvelles tendances en France, comme le surréalisme et le dadaïsme. Plus profondément sans doute, il a le sentiment de se retrouver au fond d'une impasse, dans l'incapacité de réunir pour aller plus loin les deux tendances qui restent dissociées dans ses deux derniers poèmes ambitieux, la fable mythologique de *Leda* et le panorama fragmenté de la civilisation contemporaine dans *Soles Occidere*. Il lui manque la force unifiante d'une vision idéologique, qui sera celle des représentants de la génération suivante, Spender ou Auden, et surtout d'une conviction religieuse et esthétique égale, sinon semblable, à

celle de T. S. Eliot. Il a rencontré ce dernier à Garsington, il le retrouve à Londres, et une lettre du 20 novembre 1918, à l'issue d'une « délicieuse conversation littéraire », indique qu'il apprécie son intelligence et son charme, mais qu'il a plus de réserves concernant les poèmes qui viennent de paraître dans la *Little Review*, dont « deux sont intéressants, pas les autres ». Mais c'est bien à T. S. Eliot qu'il reviendra de faire la synthèse nécessaire dans le poème le plus significatif et influent de l'immédiate après-guerre, *The Waste Land* (1922). Eliot prend ses distances par rapport à un monde que le poème décrit comme « un entassement d'images brisées ». Il adopte à cette fin « la méthode mythique », qui est « simplement une façon de contrôler, de mettre en ordre, pour lui donner force et signification, l'immense panorama de futilité et d'anarchie qu'offre l'histoire contemporaine ». Cette définition est formulée par Eliot dans son commentaire de 1923 sur l'*Ulysses* de Joyce, autre œuvre, mais celle-ci en prose, où la mythologie sert de contrepoint au présent.

Le renoncement est aussi une étape dans une évolution consciente et assumée qui confine la poésie à la période de jeunesse et de formation, selon l'adage classique qu'on peut transposer : « symboliste à vingt ans, et réaliste ensuite ». La lettre citée qui mentionne la conversation avec Eliot annonce qu'il vient d'achever « une petite farce allégorique » (la nouvelle *Richard Greenow*), et qu'il lit surtout des romans : *Madame Bovary*, *Bouvard et Pécuchet*, *Lucien Leuwen*, et le « brillant » *Ulysses* de Joyce. En fait, il a eu très tôt, dès 1916, juste avant la parution de *The Burning Wheel*, le sentiment de laisser derrière lui en quittant Oxford l'espace universitaire clos et protégé qui est le seul dans lequel on peut cultiver la poésie pure. Cependant, la conviction, très inspirée de Matthew Arnold, que la culture ne doit pas être la justification d'une fuite (*escapism*), mais doit être pratiquée et défendue comme valeur sociale, ne le conduit pas au rejet des valeurs formelles. Cette ambiguïté se retrouve dans la lettre à son frère Julian (le 7 septembre 1916) où il lui annonce que son premier recueil de poèmes va paraître, qu'il a soif de savoir, « théorique et empirique », et ajoute :

> Mais, ce dont nous avons besoin, c'est d'écrivains en prose. Et nous ne les trouvons pas. Hélas, il est pénible et décourageant de chercher autour de soi de la vraie prose. Les jeunes gens ne font que du journalisme ou des vers. Triste réalité. Et cette pure beauté des mots, cette application consciencieuse qui est si nécessaire à l'artisan d'un beau style, on ne les trouve nulle part.

Une autre perspective s'ouvre, avec ce désir d'une approche plus directe de la réalité par la prose, mais aussi la volonté d'associer l'intelligence et l'action, de trouver une voie entre l'asservissement au quotidien et la fuite, et surtout peut-être de ne pas renoncer à une exigence esthétique qui est, outre une source de plaisir, une forme de discipline mentale et une condition pour maîtriser l'expérience.

On the Margin (essais)

À partir de 1919, Huxley collabore à *The Athenaeum*, la nouvelle revue lancée par John Middleton Murry. Il y fait des comptes rendus ou notes brèves sur des livres, en général récemment parus (il en fera environ deux cents pour les deux années 1919 et 1920). Il se voit également confier une chronique à peu près mensuelle, dans laquelle ses essais paraissent sous le titre général de *Marginalia* et sous la signature d'Autolycus. Il entre un peu plus tard comme critique musical à la *Weekly Westminster Gazette*, pour laquelle il fait plus de soixante articles en 1922 et 1923.

Ses essais seront repris en partie dans le volume *On the Margin*, publié en 1923, dont le titre rappelle celui de la chronique. Quant à l'appel au nom d'Autolycus, fils de Mercure, sympathique et rusé chapardeur dans la légende grecque, il renvoie par plaisanterie au caractère des textes, qui prennent leur bien où ils le trouvent, empruntant librement à l'actualité des événements et des livres. On a vu que Huxley était poussé vers cette activité par le besoin d'argent et le désir de mettre le pied dans le monde de la littérature et de la publication. Mais, de plus, cette forme de la libre chronique convenait parfaitement à son tempérament, à sa curiosité dans tous les domaines et à son appétit omnivore de lectures.

Une bonne partie de ces chroniques est faite d'observations sur la vie quotidienne et les mœurs, prolongées par quelques réflexions. Huxley y met au point une formule de développement qui lui permet d'organiser de façon rapide, et donc économique à tous les points de vue, la matière de son essai. Cette formule utilise largement la succession du pour et du contre, de l'opinion commune et du paradoxe, pour aboutir à une conclusion ouverte ou sceptique. Par exemple : l'héritage du passé est une richesse inestimable, mais son accumulation risque de créer un bric-à-brac qui étouffe toute créativité. Où est le point d'équilibre ? Nul

ne le sait (75-80). Ou encore : Le développement des formes d'art populaire (comme le cinéma ou la publicité) marque-t-il la fin de l'art véritable ? Seul l'avenir nous le dira (67-74). Cette méthode restera d'un grand secours pour permettre à Huxley d'assurer une production journalistique rentable tout au long de sa carrière. Elle engendre bien quelque monotonie, du moins à la lecture continue, pour laquelle elle n'est évidemment pas faite. Mais elle convient en définitive assez bien à l'esprit de ces chroniques. Elles ont la liberté du « billet d'humeur », qui peut se laisser aller à la réaction spontanée ou au paradoxe stimulant, et qui n'est pas tenu par des règles strictes de cohérence ou de mesure. Elles manifestent l'indépendance d'un esprit qui s'engage, mais sans suivre une ligne dogmatique. Elles donnent le point de vue d'un intellectuel, d'un esprit critique, mais en affichant avec humour les limites de ce rôle : celles d'un homme qui ne fait la découverte de l'humaine condition qu'à travers les livres. Surtout, elles permettent à Huxley d'aborder sans insistance des sujets sensibles et importants, et à partir de là certains thèmes qui serviront d'assise à l'ensemble de son œuvre.

Quelques-uns de ces thèmes paraissent dans les essais du recueil. Les variations amusantes de la mode n'affectent pas que le vêtement. Elles accompagnent un changement dans les canons de la beauté, remplaçant la jeune fille victorienne accomplie, avec son visage ovale au teint pâle et ses épaules « en forme de bouteille de champagne », par un type idéal plus sportif et déluré (115-121). Elles accompagnent donc une évolution des mœurs, assez profonde pour qu'on se pose la question des transformations historiques des modèles de « personnalité », qui mettent en cause la notion de personne. L'enthousiasme populaire, qui se détourne de la royauté et des élites sociales pour faire un accueil délirant à Mary Pickford, « la Petite Fiancée du Monde », ne témoigne pas seulement de la faveur dont jouit le récent septième art — si c'en est un, ce dont Huxley doute. Il pose aussi un problème politique, en accentuant le déclin de la déférence envers les classes dirigeantes traditionnelles. Il démontre que le besoin permanent des masses de trouver le prétexte et le cadre d'une exaltation collective est de moins en moins satisfait par les religions déclinantes. Huxley note avec inquiétude la popularité des formes « démocratiques » et abâtardies de religion, privées de toute spiritualité et de tout dogme, où ne subsistent plus que les rites envoûtants, les déferlements de musique qui vous prend aux tripes, et les « chœurs communautaires »

qui amènent l'émotion à son paroxysme. La manipulation savamment orchestrée des masses par l'état totalitaire de *Brave New World* est déjà en vue.

Pourtant, Huxley refuse de s'enfermer dans l'isolement et le mépris. On ne peut pas simplement conclure avec le Candide de Voltaire que la sagesse est de cultiver son jardin : car enfin, cultiver pour quoi, et pour qui ? Par delà la satire de la vulgarité triomphante et d'un art démocratisé qui n'offre plus que des formes passives de plaisir, il essaie de définir une attitude positive, qui soit autre chose que le simple rejet. C'est ici que le mouvement de va-et-vient, le balancement qui s'enchaîne par le « mais d'autre part », prend son sens. Huxley revendique son élitisme comme un droit et un devoir, avec humour, mais sans mauvaise conscience, parce qu'il n'en fait pas un principe d'exclusion. Il accepte la position en marge qui est l'implication essentielle du titre de son recueil. Mais il s'engage et prend clairement parti dans le traditionnel débat sur l'hédonisme, et le rapport entre le plaisir et les valeurs esthétiques. La hiérarchie culturelle et spirituelle qu'il défend est fondée sur l'intégration et le dépassement des formes inférieures de plaisir. Il n'y a pas de dilemme « football ou culture », mais il faut reconnaître que le football, comme pratique, spectacle et rituel collectif, ne peut satisfaire qu'une partie de notre nature. Tout homme a plus ou moins une faiblesse sentimentale pour « Rose de Picardie », ou une réaction viscérale aux déferlements d'orchestre, mais même Wagner a pour vertu d'être moins élémentaire, et la *Missa Solemnis* ou la Sonate op. 111 de Beethoven appartiennent à un ordre plus élevé parce qu'elles incluent et harmonisent une plus grande richesse d'expérience (67-74).

Tous ces essais sont parcourus par le sentiment d'une crise de la civilisation, dont la phase finale lui semble, à la suite de H. L. Mencken, déjà atteinte aux États-Unis. La désintégration progressive d'un ordre social où chacun avait sa place et son rôle a entraîné les hommes à vivre dans l'instant, et dans la jouissance de la sensation immédiate. La faillite du monde ancien a été consommée par la guerre, faisant régner le scepticisme, ou du moins le doute méthodique. La réaction contre l'ancienne morale sexuelle, répressive et hypocrite, n'a abouti qu'à un nouvel esclavage, « sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci », pour citer Baudelaire, qui est l'une des figures de référence dans ces essais. Le « mal du siècle » romantique, qui suivit la retombée de l'élan révolutionnaire, se

prolonge en effet dans sa poésie. C'est en cette fin de siècle que la mélancolie cesse d'être un vice pour devenir le signe de la lucidité, et que selon les vers de *Spleen* (délibérément cités avec l'ajout d'une lettre majuscule et un changement de temps), « L'Ennui, fruit de la morne incuriosité / Prit les proportions de l'immortalité » (« Accidie », 22). Ce spleen est celui des générations condamnées à « errer entre deux mondes, l'un mort / Et l'autre impuissant à naître », selon la formule d'un autre poète post-romantique désenchanté, le jeune Matthew Arnold. Il s'intensifie dans le climat propre à la période qui suit les horreurs de la guerre et les désillusions de la paix. La tentation pour l'observateur qui garde ses distances est celle de l'écœurement devant ce spectacle qu'un heureux lapsus suggère à Huxley de décrire comme La Vomédie Humaine.

Une moitié environ de ces essais forment une chronique littéraire libre, souvent à propos de livres récemment parus, qui permet de définir assez précisément comment le jeune Huxley s'inscrit dans le monde culturel contemporain. Il participe, comme on peut s'y attendre, à la réaction moderne contre le Romantisme et ses séquelles victoriennes. Son évaluation rejoint pour l'essentiel celle d'Arthur Symons, dont on a noté le rôle comme présentateur en Angleterre du Symbolisme français, et dont l'étude également influente, *The Romantic Movement in English Poetry*, est de 1909. Pour Symons, le poète romantique le plus pur est William Blake, du moins avant qu'il tombe dans la vaticination obscure de ses *Prophetic Books*. Il reconnaît le précurseur spontané du symbolisme dans celui pour qui « l'univers est une métaphore ». Il cite le passage final de *A Vision of the Last Judgment* où Blake affirme qu'il doit libérer son imagination de la contemplation de la nature créée pour atteindre à la vision de l'éternité dans le temporel.

> « Quoi », me demandera-t-on, « quand le soleil se lève, ne voyez-vous pas un cercle de feu à peu près semblable à une pièce d'une guinée ? » Oh non, non. je vois la troupe innombrable de la milice céleste, proclamant « Saint, Saint est le Seigneur Dieu tout-puissant ». Je n'interroge pas plus mon œil corporel, ou organique, que je n'interrogerais une fenêtre à propos de quelque spectacle : je vois à travers elle et non par elle.

Symons se réfère aussi aux annotations de Blake en marge des poèmes de Wordsworth, accusant ce dernier d'avoir laissé la nature « oblitérer »

son imagination, et il conclut lui aussi que la poésie wordsworthienne est majoritairement naturaliste et didactique, trop rarement visionnaire. Il ne semble toutefois pas que Huxley, à cette date, donne à Blake l'importance qu'il aura pour lui plus tard, bien qu'il le cite avec Jacob Boehme (ou Behmen) comme lecture dont on ne peut se dispenser. Concernant Wordsworth, son analyse rejoint celle de Symons, mais suit deux cheminements qui ne sont pas réellement convergents. Son essai sur Wordsworth, à propos d'une anthologie récemment parue, se présente comme le manifeste d'une génération. La désintégration des religions cohérentes et structurées a d'abord laissé la place à un spiritualisme vague fondé sur une sacralisation de la Nature.

> Wordsworth est devenu, pour beaucoup de familles intelligentes et d'esprit libéral, la Bible de cet espèce de panthéisme, de cette foi confuse en l'existence d'un monde spirituel, qui a tenté sans grand succès de se substituer aux anciens dogmes. Élevés dans la tradition issue de Wordsworth, nous avons appris à croire qu'une promenade parmi les collines était l'équivalent du service religieux du dimanche (155).

Il faut donc revenir à une lecture de Wordsworth qui reconnaisse l'expérience authentique et retrouve l'émotion originale derrière la théologie confuse. Par contre, dans un autre essai plus général sur ce qui peut faire un « sujet poétique », Huxley met en relief l'intelligence critique de Wordsworth, et une conception moderne de la poésie, qui lui permet, dans la Préface des *Lyrical Ballads*, de fixer au poète comme objectif de dépasser la sphère du rêve et du sentiment, et d'associer lui-même une curiosité passionnée pour les faits à une appréhension également passionnée des idées. Même si la crise de conscience qui marque son époque ne lui a pas permis d'éviter le piège du spiritualisme didactique, il appartient au moins à la famille des grands « poètes de la pensée », de ceux qui ont « une appréhension passionnée des idées », comme Lucrèce, Dante, et Goethe.

En citant dans ce contexte John Donne et les poètes « qu'on appelle Métaphysiques », même si c'est pour les situer à un niveau un peu inférieur, Huxley s'associe à l'avant-garde critique qui remet en valeur la poésie du XVII^e^ siècle pour y retrouver, par delà le romantisme et le classicisme, la tradition dans laquelle s'inscrit la poésie de la Modernité. Il y a une évidente parenté avec les thèmes que T. S. Eliot développe vers la même date, en 1921, dans son très influent article *The Metaphysical Poets*.

Ce que selon T. S. Eliot nous trouvons en Donne, c'est « l'appréhension sensuelle directe de la pensée, ou une recréation de la pensée en émotion », de sorte que pour lui « la pensée est une expérience qui modifie la sensibilité ». Cette interpénétration lui donne le pouvoir « d'amalgamer les éléments les plus disparates de l'expérience, tout ce qui pour l'homme ordinaire reste chaotique, irrégulier, fragmentaire ». Dans ce cadre, Huxley met en avant, aux côtés de Donne, un poète plus obscur, mais dont les tragédies « fascinantes et obscures » avaient été déjà célébrées par Charles Lamb, et avec lequel il ressent une particulière affinité : Fulke Greville, ami de Sir Philip Sidney, dont la « sombre magnificence » est illustrée par plusieurs citations. L'une d'elles sera souvent reprise par la suite et on en trouvera le texte mis en épigraphe à *Point Counter Point.* Il s'agit du début d'un chœur placé à la fin de la tragédie *Mustapha.*

> Oh, condition accablante que celle de l'humanité,
> Née sous une loi et enchaînée à une autre,
> Engendrée dans la vanité et à qui la vanité est interdite,
> Créée souffrante et à qui la santé est ordonnée :
> Que veut dire la nature par ces lois opposées,
> La passion et la raison, qui divisent l'homme ?
> Est-ce la manifestation et la grandeur du pouvoir
> De créer l'offense pour pouvoir la pardonner ?

T. S. Eliot note, lui aussi, que la poésie française moderne est parfois plus proche que la poésie anglaise contemporaine de « l'école de Donne », et ses points de repère sont Tristan Corbière et Jules Laforgue. On a vu que Huxley donne à ce dernier, à côté de Baudelaire, une place particulière. Il le présente surtout dans *On The Margin*, comme un « interprète poétique extrêmement intéressant de la science du dix-neuvième siècle » (34). Mais on a vu qu'il s'était déjà intéressé à lui à Oxford. Il citait alors en français dans ses lettres (et notamment une lettre datée d'août 1915), apparemment de mémoire, des passages de plusieurs Complaintes (à Notre-Dame des Soirs, des Nostalgies Préhistoriques, sous le Figuier Bouddhique, de l'Oubli des Morts), et se faisait auprès de ses correspondants le propagandiste de ce Pierrot jongleur, triste et bouffon, chez qui la longue plainte

du spleen baudelairien se prolonge et se déforme en complaintes fragmentées, dont les ruptures de ton et les images hybrides expriment l'incohérence d'une nature humaine prise entre l'atavisme bestial et l'idéal naïf, avec pour entre-deux les platitudes de la vie sociale.

On trouve dans *On The Margin* quelques allusions rapides a l'isolement volontaire de Mallarmé, à la « violence banale » de Verhaeren opposée à l'énergie concentrée de Rimbaud, et aussi des remarques sur les récents développements de la poésie française. Mais les réactions de Huxley se manifestent de la façon la plus spontanée dans les notes de lecture, qui n'ont évidemment pas leur place dans le volume d'essais (et sont relevées dans l'article bibliographique de David Bradshaw indiqué en fin de volume). Huxley y confesse son « incompréhension totale » du dadaïsme, le mouvement regroupé autour de la revue *Proverbe,* qu'il définit comme un prolongement radical du futurisme, et une tentative pour enregistrer les impressions immédiates de la vie sans les soumettre à une élaboration littéraire. Il n'en apprécie ni la théorie ni la pratique, mais lui reconnaît une certaine efficacité comme contestation par le ridicule de la pensée et de l'esthétique officielles. Parmi ses membres, Tristan Tzara est surtout un mystificateur, le jeune Louis Aragon est le plus doué, et Paul Éluard en est réduit par sa conception de la pure poésie « à filer une littérature ténue à partir de sensations et d'images éphémères, de plaisanteries insignifiantes, et de bizarres idées de rencontre ». Il signale la publication de *Rose des Vents* de Philippe Soupault, et de *Unique Eunuque* de Francis Picabia : une sorte d'écriture automatique, « proche certes du processus vital... mais nous préférons la vie qui reçoit forme et signification par la pensée ». Parmi les écrivains qui ne sont pas dadaïstes, et collaborent à la revue plus éclectique *Littérature*, il note André Breton, apprécie Blaise Cendrars, dont les *Dix-neuf Poèmes Élastiques* ont au moins un sujet et ne se complaisent pas dans le solipsisme morbide, trouve Jean Cocteau fabuleusement intelligent, mais pas sérieux, et mentionne Drieu La Rochelle, qui deviendra son ami et son contact à Paris (voir Bradshaw, section A. IO : 35, 60, 96, 127, 145, A.170).

L'intérêt de ces jugements littéraires, évidemment fort sommaires, est de montrer que Huxley, par son travail de journaliste, se tient au courant de la poésie française de l'après-guerre, mais sans changer ses allégeances et s'engager dans les mouvements d'avant-garde. D'autre part, si sa curiosité reste ouverte, elle est celle d'un observateur éclectique, qui

prend avec un certain recul une vue panoramique de la littérature, dans un esprit pluraliste. On l'a vu à propos du romantisme anglais, mais Huxley se refuse également à proscrire par modernisme *a priori* une poésie récente plus traditionnelle et limpide, comme celle d'Edward Thomas. Dans le roman, il s'intéresse à ce qui est nouveau sans rompre avec la tradition prolongée par Arnold Bennett, Thomas Hardy ou H. G. Wells. Il n'est pas tenté par le nihilisme devant le champ de ruines laissé par la guerre. De même, il ne cède pas à la tentation de régler de vieux comptes en prolongeant la réaction anti-victorienne de la fin du siècle. Son essai, dans *On the Margin*, sur Lytton Strachey, l'auteur d'*Eminent Victorians*, est certes au passage une protestation contre la présentation caricaturale de son ascendant maternel, Thomas Arnold, le réformateur de l'école de Rugby, et l'inspirateur de la *public school* victorienne. Mais Il y a chez lui plus que le désir de protéger une tradition familiale. Il est critique moderniste sans être iconoclaste. Il insiste sur les limites de la critique ironique et voltairienne de Strachey, qui est en fait un retour en arrière au siècle des Lumières et à son rationalisme étroit, et qui ne peut absolument pas entrer en communication avec une pensée comme celle de William Blake, « qui voit l'univers comme une entité spirituelle [...] et l'esprit humain comme possédant une importance et une signification cosmiques ». Il est bon de garder en mémoire cette position qu'il atteint en 1923 avant d'aborder par un léger retour en arrière ses premiers récits en prose.

Limbo (nouvelles)

Le premier recueil de nouvelles de Huxley fut publié en 1920, sous le titre de *Limbo*, à la fois à Londres, par Chatto & Windus, et à New-York. Le sous-titre indique qu'il comprend « six nouvelles et une pièce ». Il s'agit plus précisément de quatre nouvelles brèves, écrites pour être publiées en un seul numéro de périodique, et de deux nouvelles plus longues, du type que Huxley appelle « la *novella* à la manière de Henry James ». Cinq de ces nouvelles seront reprises en 1957 dans le volume des *Collected Short Stories*, duquel sont par contre écartées la pièce en un acte, et la « longue nouvelle », « The Farcical History of Richard Greenow », sans doute parce que certains de ses éléments avaient été repris dans le roman *Crome Yellow*, paru en 1921.

Bien plus tard, dans une lettre du 10 février 1942, Huxley attribuera à son titre de « Limbes » un caractère doublement prophétique. Il renvoie à un état intermédiaire et obscur qui est le symbole d'une civilisation, évoquée par les vers bien connus de Matthew Arnold, déjà rappelés, qu'il cite dans sa lettre : *wandering between two worlds, one dead, the other powerless to be born*. Il traduit aussi la tendance, que Huxley reconnaît comme sienne à cette époque, à prendre ses distances par rapport au monde substantiel et à s'abstraire dans la pure analyse, ce qui le rend également impropre à l'existence insouciante du Micawber de Dickens, à l'art profondément engagé d'un Tolstoï, et à la spiritualité contemplative. Ces deux thèmes sont bien entendu associés : *Limbo* tisse une série de variations sur l'absurdité du monde entraînant l'incohérence de la personnalité. Tous les systèmes de défense plus ou moins consciemment montés pour maîtriser l'irrationnel étouffent une partie de notre humanité, ou explosent dans les moments de crise. La pièce brève, *Happy Families*, est littéralement une mise en scène de cette situation, puisque les six personnages sont en fait les différentes facettes de deux « personnes », dont chacune essaie de maintenir l'apparence d'un moi en équilibre entre les pulsions de la sexualité animale et les aspirations spirituelles ou esthétiques. Huxley fait ici un pas dans la voie du théâtre, qui continuera de l'attirer. Son activité de critique lui donne à croire que l'écriture dramatique peut être aisément et profitablement renouvelée. Il suit donc avec intérêt le théâtre expérimental de Cocteau, avec *Parade*, sur la musique d'Erik Satie, et surtout *Le Bœuf sur le Toit*, qui fut donné en 1920 à Paris, et ensuite au Coliseum à Londres. C'est un scénario pour une pantomime, avec ballets de Diaghilev sur une musique de Darius Milhaud, dans laquelle Cocteau introduit un numéro de clowns avec les Fratellini, et des personnages portant des têtes de carton. Dans *Happy Families,* par l'utilisation des masques tenus devant le visage, par la représentation grotesque des acteurs de la double « Trinité psychologique », dans laquelle l'instinct mâle, par exemple, est un nègre-type appelé Caïn qui danse le rag-time en roulant des yeux blancs, et par le choix comme lieu de la rencontre d'une serre de plantes fantastiques et dangereuses, Huxley fait appel à des recettes inspirées du surréalisme.

Deux nouvelles sont des fantaisies sur fond de culture classique. « Cynthia » prend pour titre l'un des surnoms de la déesse de nos désirs, la chaste Diane à la froideur lunaire, mais dont la mythologie nous apprend

qu'elle s'abandonna non seulement à Endymion, le tendre soupirant, mais aussi à Pan, le dieu aux pieds de bouc, qui sont tous deux présents en chacun de nous. Quant à la nouvelle dont le titre ironiquement pompeux est « Eupompus Gave Splendour to Art by Numbers », elle joue sur plusieurs tableaux. Elle part d'une anecdote assez profondément enfouie, dans Pline l'Ancien, qui mentionne ce peintre, dont les disciples proclamaient que « sans les sciences, surtout l'arithmétique et la géométrie, il ne pouvait pas exister d'art achevé ». L'anecdote avait déjà été exhumée par Ben Jonson, qui rassemble dans ses *Discoveries* des réflexions sur l'art comme imitation de la nature, mais selon des règles, et avec utilisation « de la règle et du compas ». C'est lui qui donne la formule, *Eupompus gave it [his picture] splendour by numbers*, qu'Huxley adapte pour son titre. Mais l'érudition sert ici de point de départ pour une présentation humoristique de l'érudit condamné à la futilité, et pour une satire allusive de la peinture abstraite moderne à travers celle de l'école « philarithmique ». La large tolérance culturelle de Huxley ne s'étend pas au cubisme en peinture, pas plus qu'au dadaïsme en littérature.

L'intérêt qu'il porte, dès sa jeunesse, à l'ascèse et au mysticisme se manifeste dans « The Death of Lully », bref récit sur la mort de l'alchimiste, devenu missionnaire et martyr en se détachant non seulement de la chair corrompue, mais aussi de l'or incorruptible récupéré et avili dans le système marchand. « The Bookshop », qui illustre la précarité de la culture dans le monde commercial moderne, est notable pour la première apparition du passage de Fulke Greville cité plus haut, sur l'homme partagé entre deux lois contraires. Le récit sensiblement plus long qui a pour titre « Happily Ever After » regroupe à l'état d'esquisses certains types de personnages qui seront récurrents : l'observateur cynique, l'érudit étranger au monde réel, l'universitaire épicurien aux idées étroites, et dont le niveau de plaisanterie est resté celui de la *public school*. Le thème central, plus tard approfondi dans l'épisode de Brian et Joan dans *Eyeless in Gaza,* est celui de l'intellectuel dont l'attitude envers la sexualité est restée celle d'un « anachorète hystérique faisant face à la tentation ». Guy aboutit ainsi à une impasse dans sa relation avec Marjorie, qui est normalement sensuelle et intéressée par la vie ordinaire. La mort de Guy au front est donc pour Marjorie une libération, mais elle ne se jette dans les bras de l'ami commun qui la console qu'en se promettant de vouer leur union au culte perpétuel du disparu. Le contexte de la guerre, de l'absence et

de la mort, rend dérisoires les modes de vie et les conventions du passé, mais sans garantir l'authenticité des sentiments.

La dissociation de la personnalité est poussée à l'extrême dans « The Farcical History of Richard Greenow », qui aurait pu s'appeler « La double vie de Richard Greenow ». Bien que le sujet soit les « années de formation » du personnage, le narrateur se dissocie explicitement du roman d'apprentissage, dont le dernier avatar post-victorien est la crise spirituelle conduisant à l'agnosticisme (comme dans *Father and Son* d'Edmund Gosse), et au sens des responsabilités sociales. Le parcours du jeune Greenow s'achève, non dans la sagesse de la maturité trouvée et acceptée, mais dans le délire de la folie. Cependant, la « farce » annoncée par le titre exploite les dilemmes du jeune Huxley. L'un d'eux est résolu lorsque Richard constate qu'il a un double féminin qui prend la plume la nuit pour laisser le matin sur sa table des pages de romans sentimentaux et bien-pensants, qui se vendent comme des petits pains dans les librairies de gare. Cet arrangement lui permet pour un temps de ne pas avoir à choisir entre l'indépendance austère de l'intellectuel et les excellents havanes de l'épicurien. Les choses se compliquent dès le début de la guerre, quand Richard se trouve engagé dans l'internationalisme pacifiste, alors que son double est enflammé par l'esprit patriotique. La complication s'accroît du fait que sa personnalité diurne et publique n'est pas toujours insensible aux arguments et aux sentiments de la partie adverse. Il prend toutefois vaillamment part à la campagne contre la conscription, et se présente comme objecteur de conscience devant un tribunal militaire. La scène de sa comparution est fondée sur une histoire qui circulait dans les milieux pacifistes, et dont la version la plus répandue se retrouve dans le roman de Robert Graves sur la guerre et l'après-guerre, *Goodbye to All That.* Elle a pour acteur Lytton Strachey, qui était homosexuel, sinon notoire (le procès d'Oscar Wilde n'était pas si loin), du moins connu comme tel dans le cercle de Bloomsbury, où l'homosexualité était courante. Quand Strachey, qui jouait volontiers le personnage stéréotypé de son rôle, se présenta devant le tribunal, après avoir éprouvé la dureté du banc de bois, il sortit de sa poche un coussin pneumatique et le gonfla pour s'y asseoir. À la fin, la question décisive lui fut posée, celle qui devait écraser la dernière étincelle de pacifisme : « Que feriez-vous si vous voyiez un soldat allemand en train de violer votre sœur ? » Et Strachey répondit :

« Oh ! J'essayerais certainement de me mettre entre les deux ! » Le Richard de la nouvelle répond lui aussi au tribunal par la dérision, sous une forme plus conventionnelle. Mais, après cette audace, il recule devant la prison, et accepte d'accomplir un service civil dans une ferme, qui ressemble fort à celle de Garsington Manor. Le travail de la terre, loin d'être pour lui une expérience spirituelle et roborative comme pour un Tolstoï, abrutit et affaiblit sa personnalité diurne, qui est en définitive totalement prise en charge par son double féminin, et conduite à la mort dans un asile de fous.

Crome Yellow (roman)

Ce premier roman, principalement écrit en 1921 à Florence et Lucca, est lui aussi le résultat de l'exploitation directe du contexte d'Oxford et de Garsington. Le titre même, qui associe le jaune de chrome au nom de la demeure, Crome, où les personnages se rencontrent, rappelle les stucs dorés de la façade de Garsington, et les contemporains avertis ne se privèrent pas de mettre sur les visiteurs les noms des familiers des week-ends d'Ottoline. Mais cela est à l'origine d'un malentendu, qui sera persistant. Huxley romancier gardera l'habitude de saisir et de reproduire avec précision un détail anecdotique ou un trait marquant, tic ou attitude mentale, qui renvoie immédiatement à une personne de son entourage, ou du reste à lui-même. Cette méthode ne va pas sans inconvénients. Le fait que Mr Callamay, personnalité politique et satyre jovial avec qui les fillettes hésitent à faire une promenade en voiture, soit inspiré par des anecdotes qui couraient sur le compte de l'ex-premier ministre Asquith ne pouvait guère favoriser l'écrivain dans les milieux libéraux, même s'il avait pris le précaution transparente de faire de son personnage un conservateur. Les risques sont moindres lorsque le modèle est lui-même. Denis, dont le bref séjour à Crome sert de fil conducteur au récit, est une projection humoristique (et non plus farcesque comme dans Richard Greenow) de l'auteur en jeune poète tâtonnant, timide en société comme en amour. Pour les autres, l'observation est le point de départ d'une élaboration, ou plutôt, dans ce roman qui ne crée pas pour les personnages d'effet sensible d'intériorité, elle fournit l'un des éléments d'un collage. Il n'y a donc pas

de « roman à clés ». Scogan, le cynique à l'esprit voltairien, a été diversement identifié ; il contient sans doute un peu de H. G. Wells, qu'on retrouvera à propos de *Brave New World*, en tant qu'utopiste de l'état rationnel, mais un peu plus de Bertrand Russell, dont l'intellectualisme sceptique était toutefois bien plus dynamique et réformateur. Au pôle opposé, Mr Barbecue-Smith, spécialiste des lieux communs édifiants, rappelle la romancière prolifique qui était le double de Richard Greenow par son aptitude à ouvrir les robinets d'eau tiède de l'inspiration. Il est aussi une première esquisse du Burlap de *Point Counterpoint*, et doit sans doute beaucoup à l'irritation provoquée chez Huxley par Middleton Murry, qui déjà se spécialisait dans l'invocation des valeurs transcendantes. Il avait en 1920 fait paraître dans son *Athenaeum* un article qui déplorait, dans le poème *Leda* de son collaborateur, « un classicisme sans portée spirituelle », et « une complaisance proche de la perversion ». Le jugement critique est admissible, mais le ton de l'ensemble est effectivement d'une onction insupportable.

En ce qui concerne Henry et Priscilla Wimbush, ils n'auraient sans doute pas été « reconnus » dans un décor moins visiblement inspiré de Garsington. Priscilla garde d'Ottoline Morrell le visage carré, la coiffure d'un roux flamboyant, les robes extravagantes, et un peu de la passion pour la spiritualité sous la forme dégénérée de l'astrologie. Mais il n'y a pour le reste rien de comparable au roman *Women In Love*, de très peu antérieur (1920), où D. H. Lawrence avait donné, en créant le personnage d'Hermione, un portrait-charge d'Ottoline, féroce parce que terriblement proche dans la caricature de ses attitudes et des thèmes de sa conversation. Ottoline en avait été fort naturellement ulcérée, au point de menacer l'auteur d'un procès. Lorsque Huxley lui dédicaça un exemplaire de son roman, en s'excusant de lui avoir emprunté « le style de l'architecture et le jardin à l'italienne », elle ne lui fit, en privé, que le reproche d'avoir donné une simple photographie, au reste médiocre, et donc de n'avoir pas saisi la vie et l'âme de la demeure. Elle fut néanmoins blessée, et leurs relations s'en ressentirent. En ce qui concerne Henry, la fonction de seigneur local remplissant sans enthousiasme les devoirs de sa charge est accrochée au type de l'épicurien amateur du passé et de ses chroniques. La contradiction entre le type et l'emploi crée des effets amusants, mais n'évoque guère l'homme politique Philip Morrell.

Le reste de la distribution fait appel à de jeunes artistes qu'on appelait à Garsington « le groupe de la Slade School ». Les traits marquants de Jenny, avec sa trompe acoustique, et son sens aigu de l'observation critique sous une apparente naïveté, sont ceux de Dorothy Brett, qui était la fille un peu bohémienne d'un lord, et deviendra peu après un satellite intermittent dans la vie du couple D. H. Lawrence et Frieda. De façon plus significative, le parcours artistique de Gombauld, en même temps que certains traits personnels, renvoie au peintre Mark Gertler. Le roman nous dit de Gombault qu'il est passé par une phase cubiste, avant de réaliser la pauvreté des formes abstraites, et de revenir vers le réalisme. C'est en gros vrai de Gertler, revenu après quelques expériences dans l'abstraction, à travers le futurisme, vers la peinture représentative. Il est dit aussi de Gombault que « la discipline cubiste le préserve de tomber dans les excès de l'adoration de la nature ». Son idéal est celui d'une harmonie grandiose entre le réalisme et la forme, qu'il trouve réalisé dans la peinture du Caravage. En fait, le grand tableau sur lequel il travaille, et qui est décrit en détail, reprend de façon très exacte, sur un thème totalement différent, la disposition des masses et les effets de lumière que Huxley lui-même avait beaucoup admirés dans la peinture par le Caravage de la Conversion de saint Paul, à Santa Maria del Popolo. Dans ses poèmes et ses essais, il avait déjà formulé l'idée que la réalité la plus ordinaire ou brutale peut être, non pas idéalisée, mais transfigurée sans perte de substance, et rendue signifiante par l'imagination. Puisque le parallèle entre Huxley et D. H. Lawrence s'est déjà imposé dès cette période, et reviendra plus tard, il est intéressant de comparer le commentaire fait dans le roman sur le tableau fictif de Gombault avec les remarques adressées en 1916 par Lawrence à Mark Gertler, à propos d'un tableau réel que ce dernier avait peint à Garsington, dans le studio aménagé pour lui au-dessus de l'étable. Ce tableau est « Le Manège » (*The Merry-Go-Round*), qui a probablement par ailleurs inspiré à Huxley un poème grinçant de même titre, paru dans *Wheels*, 1918. Lawrence souligne l'innovation formelle, mais son interprétation suggère non pas la tension entre force et forme qu'analyse Huxley, mais une violence beaucoup plus radicale et destructrice qui répond à l'esprit du futurisme. « C'est en fait votre premier tableau véritable [...]. Il est obscène et terrifiant [...] mais l'obscénité est la vérité de notre passion d'aujourd'hui [...]. Je dois dire que dans cette combinaison de lumière éclatante, de rotation mécanique brutale, de circularité sans

issue, d'intensité effrayante de la sensation portée à son point extrême, en deçà de l'esprit, vous apportez une révélation de la réalité finale » (voir *The Collected Letters of D. H. Lawrence*, I, 476).

Quant à Dora Carrington, elle semble avoir contribué à la fois au rôle joué par Ann et à la personnalité donnée à Mary dans le roman. Huxley la retrouvait quelquefois en été sur les toits de Garsington, quand les jeunes gens, chassés de leurs chambres aux minces cloisons, et étouffantes sous la chape de plomb de la toiture, allaient discuter ou échanger leurs confidences à la belle étoile. Ce n'était un secret pour personne que Dora résistait aux avances répétées de Gertler. Les raisons qu'elle lui donne dans une lettre étaient peut-être soupçonnées par leur entourage : « Une fois, il y a bien longtemps, vous m'avez fait faire l'amour dans votre studio. [...] Je me suis sentie honteuse et malpropre. Qu'y puis-je ? [...] Ne croyez pas que je me réjouisse d'être dépourvue de sexualité, cela me fait aussi souffrir. » Il était en tout cas notoire qu'elle était tombée amoureuse de Lytton Strachey, avec qui elle allait peu après contracter un mariage, qui resta blanc, à part quelques tentatives de part et d'autre maladroites, et fut heureux jusqu'à son terme, Dora se suicidant après la mort de Lytton douze ans plus tard. Ici encore, il y a projection à partir du réel, quand Huxley fait de Mary un résumé des problèmes de la « jeune fille moderne », libérée mentalement des contraintes d'un âge de répression, mais restée profondément inhibée. On peut toutefois constater, à partir des quelques références faites à la réalité, qu'il limite singulièrement le registre des émotions en adoptant les conventions de la comédie légère et la réduction du personnage au type.

Mais, en fait, c'est un roman qui relève de l'art de la nouvelle. Il n'a pas la moindre prétention à s'appuyer sur une action construite. Il s'ouvre avec l'arrivée de Denis à Crome Yellow, et se termine quand le jeune homme doit partir, piégé par ses propres manœuvres, au moment où il peut espérer qu'Anne ne serait plus insensible à ses avances. Sa présence à Crome donne le fil conducteur à travers une série d'épisodes hétérogènes, conclus par le morceau de bravoure comique de la fête organisée au château pour les villageois. Cette discontinuité est méthodique, et traduit le refus délibéré d'une tradition, déjà manifesté dans « Richard Greenow ». L'auteur suit les conseils donnés dans son texte par Scogan à l'apprenti-romancier, Denis. Il faut rejeter « la tyrannie lugubre du roman réaliste », « l'ennuyeux développement de la personnalité d'un

jeune homme au sein d'une description détaillée, interminable et lassante, de la vie cultivée de Chelsea ou Bloomsbury » (81). Ce qui doit servir d'instrument pour la libération du roman, c'est le conte, ouvert à toutes les fantaisies dans les aventures, les émotions et les spéculations.

Le long week-end est très largement occupé par des conversations. Huxley mentionne dans une lettre (du 28 juin 1921) son « roman à la Peacock », le rattachant à la tradition littéraire anglaise du « roman d'idées ». Mais c'est bien ainsi que les choses se passaient à Garsington, si l'on en juge, entre autres témoignages, par la scène de *Women in Love* située à Breadalby (nom fictif donné par D. H. Lawrence à Garsington), où se déroule une discussion de groupe sur les problèmes de la société et de l'âme, présidée par Hermione/Ottoline, et animée par Sir Joshua Malleson/Bertrand Russell. Toutefois, à Crome, les véritables échanges d'idées sont rares, et le dialogue tend à se transformer en monologues, qui se déroulent en lignes parallèles sans se rencontrer (image ici déjà obsédante pour Huxley), et qui apparaissent comme des tirades bien rodées. Le monologue trouve sa forme accomplie, *ex cathedra*, dans ce qui est à peine une parodie d'un tract religieux réellement distribué pendant la guerre, belliciste et chauvin, fondé sur les prédictions de l'Apocalypse. Mais il est aussi la forme prise par les remarques de Denis sur le pouvoir des mots, et surtout par les réflexions de Scogan.

Ce personnage de Scogan, lui aussi modelé d'après Bertrand Russell, est bien entendu traité sur le mode comique, dans sa propension à saisir les invités par la boutonnière, mais il ressert aussi en forme de paradoxes quelques unes des idées qu'on retrouve dans les essais de Huxley. Sa description de « l'état rationnel » du futur, au chapitre XXII, est une première esquisse de *Brave New World*. Elle a sans doute pour arrière-plan *L'Antéchrist* de Nietzsche, dont une traduction venait d'être publiée par H. L. Mencken, avec une introduction dont Huxley avait fait un compte rendu favorable dans *The Athenaeum* en 1920. Mencken voyait dans cet ouvrage le centre de la philosophie de Nietzsche comme défense l'ordre naturel des castes contre la tyrannie de la populace animée par l'égalitarisme chrétien. L'organisation politique proposée à partir de là sépare radicalement les types physiologiques différents, et met la grande majorité que forment les médiocres sous l'autorité de deux élites restreintes. Il

est toutefois bon de noter que Scogan donne pour soutien à l'élite intellectuelle dirigeante non pas, comme Nietzsche, une élite aux qualités musculaires et guerrières, mais la minorité des hommes de vision et de passion, des enthousiastes ou fanatiques qui peuvent mettre au service de l'élite rationnelle leur capacité à entraîner les foules. Cela est en définitive plus proche de *A Modern Utopia* (1905) de H. G. Wells, où l'ordre des *samurai* a pour principal soutien la classe « poétique ou créative » caractérisée par la prédominance de l'imagination.

Quant à Henry Wimbush, sa contribution aux conversations appartient au monde de la fantaisie érudite. À l'intention de ses invités, il extrait de la chronique familiale qu'il est en train d'achever trois épisodes, dont les deux derniers sont des nouvelles brèves pratiquement indépendantes. Le XVIII^e^ siècle est illustré par la vie de l'ancêtre nain, Sir Hercules, sur le mode du pathétique désabusé, à la Swift, et avec inclusion d'une épître en vers à la Pope. Dans le premier épisode historique, le traité sur les water-closets est le pastiche moderne d'une parodie élisabéthaine. Sir Ferdinando, ancêtre des Wimbush, préoccupé par l'installation correcte des *privies*, a écrit un essai intitulé « Certain Privy Counsels », dont on pourrait traduire le titre par quelque variation sur « Cabinet ». Il s'inspire d'un authentique traité de Sir John Harington, *The Metamorphosis of Ajax* (ou *A Jakes*) (1596), où figure déjà la plaisanterie sur *Privie Chamber*, ou Chambre privée du roi. C'est une farce rabelaisienne, où du reste est mentionnée l'astuce de Gargantua utilisant le col d'un oison comme torche-cul, et qui fait appel à la Bible comme aux Anciens pour démontrer l'importance et l'universalité du sujet. Huxley reprend ici le genre, qu'il avait déjà illustré, de la farce érudite. *Crome Yellow* est au total une œuvre de transition entre nouvelles et romans, variée dans ses effets comiques, mais ne faisant qu'effleurer au passage certains thèmes importants.

Mortal Coils (nouvelles)

Le recueil *Mortal Coils*, publié en 1922, rassemble des nouvelles presque toutes écrites à Lucca et précédemment parues en périodiques. C'est la première d'une longue liste d'œuvres qui ont pour titre quelques mots de citation empruntés à Shakespeare : ici, au monologue dans lequel Hamlet redoute « les rêves qui pourront nous venir quand nous aurons

rejeté notre dépouille mortelle ». Les nouvelles rassemblées sont très diverses, mais ont en commun de prendre quelque distance par rapport aux années de guerre et de Garsington.

La nouvelle inaugurale est « The Gioconda Smile » (qui porta un moment le titre donné ensuite à l'ensemble du recueil). Elle tire son sujet d'une affaire judiciaire récente, dans laquelle un homme accusé d'avoir empoisonné sa femme avait été finalement acquitté. Bien que Huxley parle à son propos de *detective story*, l'énigme est secondaire, et ce n'est pas saboter le dénouement que de révéler que le mari est ici innocent, condamné et exécuté. L'intérêt est surtout que Huxley prend pour centre de perspective la conscience de son personnage principal, et peut ainsi intérioriser la présentation du type familier de l'épicurien mûrissant. Hutton est soumis à des impulsions contraires, victime comme Hamlet d'une irrésolution fatale, dont il a comme lui conscience sans pouvoir la vaincre. La nouvelle est en grande partie un monologue intérieur, que le narrateur transpose, mais avec très peu de commentaires, et en insistant sur les moments où Hutton se voit sans indulgence délaissant sa femme malade, jouant la comédie, ou se trouvant des excuses pour s'avilir. Son tempérament et son éducation le portent en priorité vers un dilettantisme intellectuel et culturel associé aux plaisirs de la gastronomie. Mais ce mode de vie le laisse sans énergie morale, incapable de résister aux tentations, y compris celles qui sont le plus dangereuses pour sa tranquillité. Il se laisse aller à des liaisons vulgaires et parfois sordides, dont il ne retire qu'une satisfaction fugitive. D'autre part, son égoïsme et le sentiment condescendant qu'il a de sa supériorité le conduisent à traiter les autres en instruments de son propre plaisir. Il exploite les prétentions artistiques et les aspirations spirituelles de Janet Spence, dont le sourire figé lui fait évoquer Mona Lisa par flatterie ironique, pour jouer auprès d'elle la comédie d'un flirt respectueux et éthéré, tout en maintenant une liaison avec Doris, une femme-enfant vulgaire et socialement inférieure.

Il est finalement pris au piège des relations qu'il voulait maintenir superficielles. Après la mort soudaine de sa femme, il épouse Doris, et devient alors la victime de la passion réprimée et de la haine de femme jouée que cache le sourire énigmatique de la Joconde. Janet, qui avait elle-même (ainsi qu'on l'apprendra à la fin) mis de l'arsenic dans le café de Mrs Hutton pour rendre son mari libre, répand le bruit que ce dernier a

empoisonné sa femme, et provoque l'autopsie qui aboutit à sa condamnation. Huxley développera et transformera plus tard cette nouvelle pour en tirer le scénario d'un film, sorti en 1948 sous le titre de *A Woman's Vengeance*, et une pièce qui sera jouée à Londres en 1948, puis à New York, et à Paris en 1949 sous le titre de *Le Sourire de la Joconde*.

Le recueil contient une pièce en un acte, « Permutations Among the Nightingales », qui est une simple saynète d'intérêt mineur. L'expérience de critique de théâtre, dont le souvenir reste pour Huxley essentiellement un cauchemar d'ennui, soutient sa conviction qu'il faut dépasser le drame bourgeois, mais lui donne une idée simpliste du grossissement nécessaire à l'efficacité scénique. Comme il renonce ici à tout renouvellement par des emprunts au cirque et au music-hall, il retombe dans un modernisme en fait très daté. Les « permutations » amoureuses sont simplement les tours de manège de personnages plus que typés de la comédie internationale (du noble français fauché à la riche juive mûre). Huxley met en position centrale un jeune esthète anglais qui est (comme le Denis de *Crome Yellow*) une auto-projection ironique. Il est présenté comme ayant fait paraître deux minces volumes de vers, qui ont été jugés remarquables par les critiques les plus perspicaces, mais dont personne ne sait, et « surtout pas Dolphin lui-même », s'ils sont de la poésie ou « simplement les productions ingénieuses d'un esprit cultivé et sophistiqué ». Selon un modèle qui est celui d'Oscar Wilde, l'intérêt n'est soutenu que par les paradoxes et les traits d'esprit, dans les dialogues comme dans des commentaires qui dépassent la fonction de didascalies.

Les nouvelles qui suivent offrent plus d'intérêt, et ouvrent des perspectives pour l'avenir. « The Tillotson Banquet » reste à juste titre l'une des plus connues. C'est le récit du dernier hommage rendu à l'antique représentant de la peinture romantique et victorienne, au seul disciple survivant du grandiose Benjamin Haydon, qui est arraché par le jeune artiste Spode à la misérable pièce en sous-sol où il vit en taupe, et placé pour un moment sous la lumière, dans sa touchante sénilité. Il y a un équilibre bien assuré entre le comique et le sentiment, pour suggérer l'abîme que la guerre a creusé entre deux âges proches, mais aussi la nécessité de rétablir le sens d'une continuité. « Green Tunnels » est une variation différente sur le thème de l'écart entre les générations, transposée en Italie, près de Carrare. Elle est une satire d'un certain groupe d'expatriés britanniques, dont l'exploitation du taux favorable de change se pare du vernis

de l'intérêt culturel, et qui transportent avec eux leurs coutumes, leur sentiment de classe, et leur mépris pour les étrangers, tout en reconnaissant qu'au moins les fascistes ont le mérite de prendre en charge le maintien de l'ordre et d'empêcher les grèves des classes inférieures qui sévissent en Angleterre. Le personnage central est celui d'une adolescente rebelle, mais étouffée par son milieu. La technique narrative est assez élaborée. Elle nous transmet en grande partie la conversation des adultes telle qu'elle parvient par fragments jusqu'à l'adolescente engourdie. L'analyse des pensées passe par alternance de la conscience de la jeune Barbara à celle d'un vieil homme pour qui l'art est devenu un substitut de la vie, et qui sent que sa culture desséchée fait de lui un arbre presque mort que « seules quelques fibres empêchent encore de pourrir ». Dans « Nuns at Luncheon », le cadre du récit est une conversation dans laquelle une journaliste sert pendant un déjeuner, à un jeune auteur spécialisé dans les nouvelles, l'anecdote de la séduction de sœur Agatha par un aventurier, et lui indique au passage comment ce rapide scénario peut passer du pittoresque baroque superficiel au statut de littérature, en approfondissant les conflits entre les pulsions sexuelles et la vie monastique.

2 Explorations (1923-1926)

Along the Road (essais de voyage) 49 *Antic Hay* (roman) 53 *Little Mexican* (nouvelles) 65 *Two or Three Graces* (nouvelles) 66 *Those Barren Leaves* (roman) 68 *Jesting Pilate* (essais de voyage) 77

La situation financière de Huxley s'améliore lentement, grâce à la vente de ses nouvelles et de *Crome Yellow*. Il peut envisager de se libérer en partie de la servitude du journalisme périodique, et en particulier de la chronique théâtrale qui lui impose de voir « deux cent cinquante pièces en un an », et dont il gardera un souvenir de cauchemar. Une inquiétude plus profonde se manifeste aussi dans sa correspondance. Lecture rapide, analyse immédiate, référence culturelle et jugement tranchant : ce travail s'ajuste bien au fonctionnement de son esprit, mais cette facilité même risque de développer en lui, comme défauts de ses qualités, la superficialité et une certaine arrogance intellectuelle. En 1923, la signature d'un contrat de trois ans avec Chatto & Windus lui assure un revenu annuel minimum de 500 £ par an, sous forme d'une avance forfaitaire, complétée au delà du forfait par un pourcentage sur les bénéfices des ventes, et par les revenus des publications en Amérique. Il est maintenant en mesure de réaliser son rêve, « d'écrire ce qui lui plaît ». Toutefois, l'engagement auquel il a souscrit par contrat est lourd : deux œuvres de fiction par an, dont un roman.

Il prend à cette date la décision de s'installer à Florence. La raison pratique avancée est le taux avantageux du change, qui lui permet de vivre confortablement sur la moitié du revenu minimum indispensable à Londres, et la possibilité de s'isoler pour son travail. Mais ce départ est aussi la conclusion d'une crise personnelle. Huxley avait été, comme bien d'autres, fasciné par Nancy Cunard. Cette riche héritière américaine, dont le père était propriétaire de la ligne transatlantique de paquebots portant son nom, était en rupture avec sa famille et avec son milieu d'origine, en raison de ses prises de position virulentes contre l'oppression sociale et le racisme. Elle était devenue à Londres une figure notoire, moins par la publication de poèmes résolument modernes que par sa participation à la vie nocturne d'une jeunesse plus ou moins dorée. Impérieuse, excentrique et fantasque, elle avait un grand pouvoir de séduction, et la liberté

de mœurs qu'elle affichait comme un manifeste ajoutait l'attrait du scandale à celui de la sexualité. Elle était devenue une sorte d'image emblématique de la génération en révolte des années folles, les *gay twenties*. La relation entre Nancy et Aldous fut dans la réalité celle qu'on retrouvera transposée dans *Antic Hay*, et avec plus de recul dans *Point Counter Point*. Nancy avait une condescendance amusée envers un soupirant trop timide, et elle mit fin de façon rapide et brutale à la liaison à laquelle elle avait finalement consenti. Le choc de l'humiliation ajouté à la frustration amena Huxley au bord de l'effondrement. Il semble qu'alors Maria soit intervenue. Elle avait jusque là gardé ses distances. Les relations sexuelles du couple avaient été affectées après la naissance de Matthew par le danger que présenterait une autre grossesse, et il est possible que cette situation ait renforcé chez Maria la tendance au lesbianisme qui s'était déjà manifestée à Garsington et s'affirmera plus tard. Elle jugeait en tout cas que la seule attitude raisonnable vis-à-vis des infidélités conjugales était celle de la tolérance, allant jusqu'à remarquer un jour : « Imaginez ce que serait Aldous comme romancier si j'étais la seule femme qu'il connaisse. » Mais quand elle voit Aldous atteindre le point de rupture, elle pose son ultimatum : leur séparation ou leur départ. Aldous avait sans doute besoin de cette secousse pour se libérer, et le départ fut immédiat.

Ils s'installent en Italie, et après quelque temps dans une villa sur les hauteurs de Florence. Aldous envisage d'y vivre pendant une assez longue période, tant que les études de Matthew ne les obligeront pas à revenir en Angleterre, mais c'est pour lui une retraite et non pas un exil, car il a l'intention de faire à Londres chaque année un « retour à la civilisation ». Il peut terminer en deux mois le roman *Antic Hay*, qui avait pris du retard. Il fait alors une rapide visite en Belgique à la famille de sa femme, les Nys, et prend ensuite livraison d'une 10 CV Citroën, dont il tirera quelque fierté et beaucoup de plaisir. Avec Maria comme conductrice compétente, il devient touriste. Une visite à Londres en 1924 est l'occasion d'un passage par Paris, d'un détour par la Hollande, et d'un retour à loisir par le sud de la France. Surtout, il peut explorer l'Italie librement, et jusque dans ses villes d'accès difficile. Il découvre Rome, qui lui paraît incomparablement plus intéressante que Florence, mais il passe aussi par Arezzo et Viterbo, et, au retour, par Assise et Perugia. Son itinéraire est celui du voyage italien de *Those Barren Leaves*, le roman suivant qui paraîtra en 1925, et ses impressions de voyage forment la substance des essais du recueil *Along*

the Road, qui paraîtra la même année. Il ne peut toutefois pas relâcher son activité. Il fait paraître le volume de nouvelles *Little Mexican* en 1924, commence aussitôt *Those Barren Leaves*, et enchaîne sur un autre recueil de nouvelles, *Two or Three Graces*, qui paraîtra l'année suivante, et qu'il complète sur le paquebot qui doit les emmener vers Suez, leur première étape sur la route de l'Inde.

Leur départ est la réalisation d'un vieux projet de tour du monde, devenu envisageable maintenant que Matthew est en âge d'être confié à la famille belge. C'est aussi la réaction à un certain sentiment de routine et à la lassitude : après avoir désiré la liberté d'écrire, Huxley aimerait jouir un peu de celle de ne pas écrire, pendant un intervalle entre deux contrats. La détérioration du climat politique en Italie a peut-être aussi contribué à leur décision. Une lettre d'Aldous à son père (du 21 juin 1925) raconte l'incident déplaisant de la fouille de sa maison par un groupe de policiers à la recherche d'un historien connu (qu'ils n'hébergeaient du reste pas) coupable de délit d'opinion. Ils abandonnent peu après la location de leur villa de Castel a Montici, et vont faire à Londres leurs préparatifs de voyage. Ils n'envisagent cependant pas de renoncer définitivement à l'Italie. Après avoir passé quatre mois en Inde, ils continuent leur périple par la Malaisie, Java, et les Philippines, où ils prennent le bateau pour San Francisco, et découvrent les États-Unis à travers Chicago et New York. Pour financer en partie l'expédition, Huxley avait arrangé la publication en périodique, à la fois à Londres et à New York, de ses impressions de voyage, qui seront recueillies sous le titre de *Jesting Pilate* et publiées en octobre 1926, peu après leur retour à Londres.

Along the Road (essais de voyage)

Along the Road, sous-titré « Notes and Essays of a Tourist », appartient à une tradition bien établie, celle du journal de voyage, qui, au fil des étapes, associe les scènes de la vie quotidienne aux œuvres de l'art, et l'observation aux réflexions. Le genre exclut tout développement construit, mais il y a ici, en gros, une progression. La chronique est préfacée par une discussion du tourisme comme phénomène de civilisation, en particulier sous sa forme socialement correcte de la visite, guidée et commentée par le Baedeker, des sites et des monuments qu'il faut avoir vus. Il n'est pas

surprenant qu'Huxley soit en faveur d'une démarche plus libre, qui laisse sa chance à l'inattendu, et d'une approche plus critique. Ce qui est plus caractéristique et personnel est l'intérêt qu'il trouve à prendre, moins pour guides que comme compagnons, les chroniqueurs plus anciens, qui permettent de percevoir l'action du temps et les changements de l'esprit, comme le Stendhal des *Promenades dans Rome*, ou offrent un point de vue radicalement différent, comme Louis Veuillot avec son catholicisme ultramontain.

Ce tourisme est ouvert non seulement à l'art, mais aussi à la vie ordinaire des gens. Huxley note les plaisirs de ce qu'il appelle « la curiosité superficielle », celle qu'on peut avoir pour une conversation entendue dans un café à la table voisine. Mais il est caractéristique de sa démarche que ces remarques le conduisent à un analyse fort intéressante de la technique romanesque de Joseph Conrad. Ce dernier, utilisant un point de vue limité à la perception de ce qui est extérieur, surtout dans le monde des femmes qui lui est totalement fermé, promène son narrateur Marlow à la recherche du sens par l'interprétation des signes — substituant ainsi « la vision du touriste (*the traveller's-eye view*) » à la vision transcendante (*the God's-eye view*) du romancier qui prétend « savoir exactement ce qui se passe dans l'esprit de ses personnages ». En ce qui concerne la vie collective, Huxley note l'impression de dépopulation que laisse la traversée de la France, pays qui aura bien de la chance s'il peut combler ses vides avec des « hommes blancs civilisés » en évitant le métissage (61). L'Italie, par contre, est restée peuplée sans cesser d'être authentiquement rurale. Mais il est peu probable qu'elle échappera longtemps au sort de l'Angleterre, que l'industrialisation et le développement des transports sont en train de transformer en une gigantesque banlieue, et où la nostalgie des citadins fait naître un « sentiment de la nature » très factice, un véritable « snobisme » (62). Ces remarques font apparaître une certaine idée de la civilisation et des valeurs de l'Occident, sur lesquelles il faudra revenir. Mais elles ont rarement un caractère directement politique. Au cours de ses deux séjours à Lucca, en 1921 et 1922, Huxley avait été le témoin des premiers affrontements entre groupes fascistes et socialistes, et sa réaction était hostile aux deux extrêmes, qui lui semblaient incarner également le danger menaçant toute l'Europe d'après-guerre, la disparition de l'état de droit. Ses notes de voyage font état de l'emprise grandissante des

groupes fascistes sur l'administration locale, et il s'interroge sur leur capacité à gérer l'inévitable modernisation du pays. Il estime visiblement que, comme étranger, il n'a pas à prendre publiquement parti. Mais on trouve dans toutes ces impressions les germes de réflexions ultérieures. En fait, dans une lettre (du 12 novembre 1923) à son frère Julian, qui venait de faire paraître ses *Essays of a Biologist*, il dit bien qu'il essaie de se désintéresser de la politique, mais confesse qu'il n'arrive pas à oublier ses inquiétudes, et suggère qu'il est urgent d'aborder d'un point de vue scientifique les problèmes du futur immédiat. Il enchaîne sur quelques réflexions sur le dilemme politique. Le pacifisme de la Grande-Bretagne la condamne à l'impuissance devant les périls : remarque qu'il est intéressant de comparer à l'engagement pacifiste de Huxley quelques années plus tard. La société moderne est devenue si complexe qu'il lui faut un chef (*leader*). Mussolini semble réunir les qualités requises d'intelligence, de courage et de charisme, alors que les autres chefs d'état sont des imbéciles ou des charlatans. Il faudra un peu de temps à Huxley pour renoncer à cette illusion.

La partie centrale du recueil a surtout pour sujet l'architecture et la peinture, mais toujours dans l'esprit des Mélanges. Un bref chapitre, particulièrement typique dans son déroulement et dans les perspectives qu'il ouvre, est « Rimini and Alberti ». Le début décrit, sur le ton de l'amusement sans ironie, quelques scènes de vénération populaire pour les reliques, avec le petit commerce qui l'accompagne. Huxley passe ensuite aux contrastes qu'offre l'église de San Francesco, ancien édifice gothique rénové au milieu du Quattrocento sur l'ordre du tyran Sigismond Malatesta, qui voulait en faire un temple à sa gloire. La décoration intérieure mêle l'ornementation païenne aux fresques religieuses (comme celle de Piero della Francesca), et la façade inachevée inspirée de l'arc antique témoigne des vastes conceptions d'Alberti, qui voulait inclure le vieil édifice dans un ensemble d'inspiration classique. Cette rapide description conduit à une comparaison, entre les mœurs de deux époques, et les styles qui leur correspondent. L'audace et le conception très intellectuelle de la beauté, qui permettent à Alberti de renouveler l'architecture, contrastent avec la tendance de son prédécesseur Brunelleschi à manifester sa virtuosité décorative d'inspiration classique, mais sans modifier les

structures héritées de l'art roman. Huxley minimise sans doute l'importance novatrice de Brunelleschi, mais le problème pour lui n'est pas essentiellement historique. L'évolution des styles modifie le rapport entre l'art des « masses » et celui des « lignes », mais cet équilibre reste en soi nécessaire, même s'il doit différer selon les arts. Ces impressions et remarques reparaîtront transposées dans les conversations « cultivées » des romans de cette période. Ce chapitre se conclut par une référence à la théorie psychanalytique, exposée par Ernest Jones, de l'origine de l'art dans la coprophilie, avec un brève citation bien choisie pour créer un effet de comique involontaire. Ce thème est développé à la même période dans un article sur le charlatanisme contemporain (*Our Contemporary Hocus-Pocus*) qui dénonce plus généralement la tendance des pseudo-sciences humaines à donner une explication causale réductrice aux manifestations de l'esprit.

Dans les limites d'un genre essentiellement descriptif, les remarques de Huxley manifestent donc clairement ses préférences esthétiques, qui sont aussi intellectuelles et spirituelles. S'il admire Piero della Francesca, dont la fresque de la Résurrection à Borgo San Sepolcro est « la plus belle peinture du monde » (178), sans parler des chefs d'œuvre qu'on peut découvrir en poussant jusqu'à des localités aussi écartées qu'Arezzo et Urbino, c'est en raison de son intégrité artistique qui naît d'une vertu morale, et parce que l'inspiration de ses peintures est humaniste et non chrétienne, exprimant à travers les sujets religieux « l'adoration de tout ce qui est admirable en l'homme ». Florence lui apparaît trop marquée par l'architecture gothique, et envahie par une peinture dite primitive qui est en réalité un prolongement décadent du formalisme byzantin. Il lui préfère Rome, où se manifeste un art plus vivant et varié, même quand il va jusqu'à l'exubérance du baroque. En fait, à ses yeux, la préférence contemporaine pour le style primitif, voire pour ce qui est à peine ébauché, va de pair avec le rejet de tout élément dramatique, humain, ou même simplement représentatif, au profit des valeurs formelles, par une réaction de mode contre « la sentimentalité et l'idéalisme lacrymal » attribués aux Victoriens. Il se confirme que Huxley se dissocie des mouvements qui ont été d'avant-garde, comme le cubisme et le non-figuratif. Il ne les rejette pas comme formes d'art, ne condamnant que leur intolérance, mais il leur donne une place mineure, en raison de leur abstraction, et de leur incapacité à établir un rapport, au moins perceptible, entre la forme et la signification envisagée de façon très humaniste. Il revendique la totalité

de l'héritage artistique, sans exclusive, mais dans l'exercice d'une activité critique de tri et de préférence, qui s'oppose à l'éclectisme passif, et qui est amenée en s'exerçant à s'interroger sur ses propres valeurs.

Le livre se conclut par un ensemble de remarques désabusées sur les tendances de la civilisation contemporaine, et en particulier sur le développement prévisible des loisirs. Huxley manifeste un grand scepticisme envers les utopies, et en particulier devant l'optimisme de H. G. Wells, et l'image de l'humanité future, modèle de force athlétique et de rationalité, qu'il présente dans *Men Like Gods* (234). Il y a là un retour à des thèmes précédemment abordés dans *On the Margin*. Mais c'est aussi l'amorce de réflexions et d'œuvres ultérieures. Comme Huxley le note lui-même, le « vieil Adam du journalisme » n'est pas mort en lui (168), et manifeste même un regain de vitalité quand il retrouve liberté de mouvement et loisir. Il peut satisfaire par ses chroniques une de ses tendances profondes, cette curiosité multiforme, intelligente et détachée, qui l'amènera plus tard à se décrire comme étant en permanence un touriste parmi les hommes et un observateur détaché des émotions. Mais il associe ici, dans un registre plus large, l'observation concrète et la réflexion générale. Et ses remarques sur Joseph Conrad montrent qu'il se tient bien au courant du débat moderne sur la nature et les techniques du roman, tel qu'il se manifestera par exemple un peu plus tard (en 1927), et même si c'est selon une orientation fort différente, dans *Aspects of the Novel* de E. M. Forster.

Antic Hay (roman)

C'est le roman qui fit passer Huxley du statut de romancier prometteur à celui de romancier d'avant-garde, représentatif de la jeunesse de l'après-guerre. Il marque, plus nettement que les œuvres précédentes, une rupture entre les générations. C'est ce que manifeste de façon extrême le long compte rendu paru dans le *Sunday Express* (du 25 novembre 1923), intitulé « Ordure and Blasphemy ». James Douglas, lui-même auteur de quelque réputation, y qualifie Huxley, non sans justesse à ce stade, de « Sacha Guitry des lettres anglaises », mais c'est pour l'accuser de dépasser son modèle dans l'indécence et le blasphème, et prédire que l'auteur, plus insidieux et donc plus dangereux que Joyce, plongera le roman

anglais dans le « cloaque du vice », s'il n'y a pas une réaction vigoureuse de l'opinion publique nourrie par « la haute conscience morale des grands maîtres de la littérature ». Cette outrance est sans doute exceptionnelle, mais la distance entre les générations est tout aussi apparente dans la lettre (du 26 novembre 1923) où Huxley prend acte avec une certaine froideur des réactions de son père, en faisant au passage quelques remarques intéressantes sur la forme de son récit.

> Je regrette que vous ayez trouvé mon livre si déplaisant. Comme vous, je n'ai pas envie d'engager une discussion à ce sujet : en vérité, la discussion serait vaine, car nous partirions de bases totalement différentes. Je veux simplement signaler que c'est un livre écrit par un membre de ce que je puis appeler la génération de la guerre à l'intention de ses semblables ; et qu'il a pour but de refléter, avec certes quelque déformation grotesque, mais néanmoins fidèlement, la vie et les idées d'un âge qui a vu la destruction brutale de presque tous les critères, les conventions et les valeurs qui étaient en vigueur dans l'ère précédente. C'est, je peux le dire sans fatuité, un livre de qualité. C'est aussi un livre sérieux. Il a également une certaine originalité artistique, en ce que les catégories qui sont d'ordinaire séparées — le tragique et le comique, le grotesque et le réaliste — sont ici combinées pour ainsi dire chimiquement pour former une seule entité, dont le caractère inattendu peut au premier abord inspirer quelque répugnance. Je ne peux pas dire que je m'attendais à ce que vous aimiez ce livre. Mais j'espérais, en revanche, qu'il serait apprécié par les gens de mon âge, et, à en juger par les lettres que je reçois, c'est bien le cas.

Les témoignages de succès sont effectivement nombreux. Evelyn Waugh, qui devait s'illustrer dans le même genre du roman satirique à partir de *Decline and Fall* (1928), évoquera, même si c'est bien des années plus tard dans un recueil de souvenirs, et sans doute avec quelque exagération, l'enthousiasme des étudiants d'Oxford, dont il était, pour le roman iconoclaste au titre mystificateur. En fait, le titre avait été utilisé peu avant par Edith Sitwell, avec le même sens de « danse autour du dieu Pan », pour un poème publié dans *Wheels 1916*, un an avant la parution des premiers poèmes de Huxley dans cette revue. Quant à la mystification, fondée sur le sens archaïque des deux mots, elle n'est pas poussée au delà de l'épigraphe, qui cite les deux vers de la pièce de Christopher Marlowe, *Edward II*, donnant le titre (1, 1, 59, où le texte exact est *an antic hay)*. Gaveston, le favori du roi dans une cour corrompue, évoque parmi les

plaisirs qu'il veut organiser un masque à l'italienne où les acteurs « déguisés en satyres paissant sur les pelouses, danseront de leur pieds de bouc une folle farandole ». La traduction française du titre par *Cercle vicieux*, sans être inexacte, en change tout de même un peu l'esprit.

Le premier chapitre est une fort entraînante ouverture, utilisant efficacement les ressources du monologue intérieur narrativisé. Il s'ouvre au début du jour fatidique au terme duquel Theodore Gumbril Junior décidera de démissionner de la *public school* où il enseigne pour aller tenter sa chance dans la capitale. L'élément d'autobiographie est ici encore aisément repérable. Dans la chapelle de l'école, pendant le service, Gumbril enregistre distraitement les textes sacrés lus par la voix résonnante et onctueuse du principal, mais sa pensée part de là dans des réflexions hétérogènes. Il s'interroge sur le rapport entre la certitude théologique institutionnalisée, fondée sur le monothéisme biblique et dressant l'idole d'un dieu régnant par la terreur, et le sens intérieur du divin naissant d'une expérience morale immédiate, celle de la bonté comme vertu transcendant les faiblesses humaines, liée pour lui au souvenir de la mère tôt disparue. L'inconfort des bancs de bois lui fait caresser le projet de déposer un brevet lucratif, pour un pantalon au siège pneumatique discrètement gonflable, avatar reconnaissable du coussin apporté naguère par Lytton Strachey au tribunal militaire. Les efforts de Gumbril pour mettre ce projet dans le commerce seront l'un des fils conducteurs du récit. Plus tard dans la journée, il corrige des copies dont le sujet, la vie et la personnalité de Pie IX, acteur du *Risorgimento*, ne peut qu'inviter à la reproduction plus ou moins exacte ou caricaturale de jugements tout faits. Sa pensée s'égare tout naturellement vers les souvenirs de sa propre vie et l'influence des événements sur sa personnalité. Ramené à sa tâche par le sens du devoir, il prend conscience de l'impossibilité d'accepter comme avenir une telle servitude, décide de plier bagage, et s'évade en attendant dans le rêve compensatoire d'une existence idéale : luxe et volupté, collections d'art, et surtout l'assurance conquérante que donne la réussite. C'est un univers où Myra Viveash attend avec impatience celui dont elle avait fait si longtemps son soupirant humilié, et, même s'il ne l'aime plus, la revanche fantasmatique est douce.

La suite est un récit de forme plus traditionnelle. Le narrateur utilise tour à tour la présentation externe et l'analyse interne des différents personnages, dont les chemins se croisent pour former une intrigue. Cette

intrigue n'est pas organisée en une action unifiée. Elle reste l'enchaînement d'épisodes divers qui suivent le parcours du protagoniste, et fait ici encore une large place à l'échange d'idées. Le fait que Huxley retrouve la tradition du conte voltairien est précisé dans le texte par une référence à l'épisode de la lettre tronquée dans *Zadig*. Mais ce qui est nouveau par rapport au roman précédent est l'apparition vers la fin d'une préoccupation formelle différente, et l'effort pour mettre en place une représentation organisée du monde, ou du moins du microcosme londonien, dans lequel Gumbril se retrouve plongé.

On voit très tôt apparaître une configuration des personnages, qui répond à une répartition des rôles dans un drame, la crise de la civilisation contemporaine. Sans prétendre les décrire dans leur individualité, que seule peut révéler la lecture du roman, on peut indiquer leur type et leur position dans cet ensemble. La génération d'avant-guerre est représentée au point de départ (dans le chapitre II) par Gumbril Senior (le père de Theodore) et Mr Porteous : l'architecte et l'érudit. Il est notable que tous deux sont traités avec un humour sans dérision. Ils ont sacrifié le succès et l'argent à une passion authentique, et ils feront un bref retour à la fin pour porter inconsciemment témoignage contre la cruauté du monde moderne, l'un comme figure morale et l'autre comme victime pathétique. Dans l'intervalle, le champ est occupé, outre quelques comparses, par un groupe de personnages importants. Ils sont répartis par l'un d'eux (Coleman, au chapitre IV) entre les « croyants » et les « incroyants au cœur plein de noirceur ». Dans le premier groupe, il place Lypiatt et Shearwater : celui qui croit en l'Art et celui qui croit en la Science. En fait, si la définition générale est juste, Coleman fait une assimilation, qui sert son scepticisme, entre deux manifestations très différentes du même type. Lypiatt prolonge un certain esprit victorien de spiritualisme confus et de grandeur emphatique, qui pour Huxley a trouvé naguère son expression dans les grandes machines du peintre Benjamin Haydon (évoqué dans « The Tillotson Banquet »), et conduit par l'outrance à la vulgarité. Shearwater est au contraire un représentant du progrès, par ses recherches en biologie. Mais il est vrai que sa préoccupation exclusive pour la science pure le coupe à la fois de la société humaine et du monde des sentiments. Tous deux connaissent à la fin une crise qui les transforme, ou les détruit, et dont Myra Viveash est l'agent. La plaisanterie cruelle de Myra sur l'esthétique d'affiche publicitaire de Lypiatt fait prendre à ce dernier conscience

qu'il est un raté. Dans sa lettre finale de confession, il reconnaît qu'il a été « un acteur ridicule de rôles héroïques qui méritait d'être sifflé ». Mais il n'y a pas de vérité absolue sur la complexité humaine, et « tout est affaire de point de vue » : « Tout homme est à la fois une farce ambulante et une tragédie ambulante », et la vie de Myra, qu'il voit tragique, apparaît à la foule comme « une comédie de Boulevard » (chapitre XIX). Quant à Shearwater, il fait, en tombant amoureux de Myra, la découverte de la passion et des émotions humaines. Mais, dans un cas comme dans l'autre, il est sans doute trop tard pour qu'ils puissent changer.

Il n'y a par contre aucune remise en question d'eux-mêmes chez les « incroyants », même si l'insatisfaction est perceptible à l'arrière-plan de leur conscience. Dans ce groupe, Coleman fait entrer Gumbril, mais c'est de sa part une tentative de récupération mal justifiée. Ceux qui y appartiennent vraiment, Mercaptan et Coleman lui-même, restent figés, l'un embaumé et l'autre desséché, dans les attitudes qui sont celles de leur type. Mercaptan est une séduisante variation sur le thème déjà traité de l'épicurien sensuel et esthète. Coleman est le séducteur diabolique dont la quête sexuelle est une longue messe noire : personnage qu'il joue ici de façon théâtralement méphistophélique, mais que Huxley approfondira par la suite en dépassant les limites de la simple vision de l'extérieur.

Les idées échangées, en conversations à deux ou dans des discussions générales, ont évidemment pour source les intérêts intellectuels dominants de Huxley en cette période. Il leur donne autant que possible une forme dramatique, par la mise en rapport avec une situation, par le choc d'idées opposées, ou au contraire (comme au chapitre V) par une sorte de contrepoint, en entrelaçant des fragments de conversation hétérogènes qui accentuent l'isolement des individus et des groupes sociaux et l'impression d'un monde fragmenté. Il s'attache surtout à les relier aux personnages, et par là même au déroulement de l'action.

Cette liaison, à dire vrai, est parfois assez lâche. C'est le cas pour les remarques prêtées à Mr Bojanus (au chapitre VIII), sur le nivellement par la culture de masse, et sur « l'instinct du troupeau » dominant dans l'humanité ordinaire, qui ne peut se passer de chef. Elles supposent que le marchand d'habits a lu avec la même curiosité intéressée que Huxley l'ouvrage de W. Trotter, *Instincts of the Herd in Peace and War*, qui distingue la masse moutonnière d'une élite restreinte d'hommes de progrès. Ce ne sont que des lambeaux d'essais accrochés au personnage comme des

vêtements à une patère. Il en va de même pour la diatribe du vieux monsieur anonyme rencontré dans le train (au chapitre XVIII) contre le pullulement des classes inférieures et la dégradation de l'Angleterre rurale. Huxley ne fait que se donner l'occasion de projeter, sous une forme accentuée jusqu'à la caricature, et donc provocante, ses inquiétudes sur la démocratie égalitaire en marche, que les essais expriment plus sobrement. Il y a plus de conformité au personnage tel qu'il est par ailleurs défini dans l'admiration de Gumbril Senior pour Alberti, et pour Wren (dont il a mis en modèle réduit le projet de reconstruction de Londres) — même si ces deux artistes ont fait l'objet d'essais, respectivement dans *Along the Road* et *On the Margin*. Cela est aussi vrai, paradoxalement, pour les remarques surprenantes de Mr Boldero (au chapitre X) sur l'importance des « grands centres nerveux de la colonne vertébrale » et des « ganglions lombaires » qui « contrôlent la vie puissante et obscure des sens, du sexe, et de l'instinct », et que la civilisation moderne tend à négliger au profit de « l'intellect et des ganglions thoraciques qui contrôlent les émotions supérieures ». Ces curieuses indications physiologiques sont un écho très reconnaissable des idées que D. H. Lawrence venait d'exposer dans ses essais, publiés aux États-Unis, *Psychoanalysis and the Unconscious* (1921) et *Fantasia of the Unconscious* (1922), qui s'inspirent de la conception théosophique, empruntée au tantrisme, des *chakras*, ou centres vitaux. Il est après tout normal que l'homme d'affaires, toujours à l'affût, les reprenne comme un thème de publicité en faveur des pantalons gonflables, protecteurs du siège des instincts. Mais son scepticisme perceptible est aussi celui de Huxley, dont à cette période les références à Lawrence sont ironiques. Dans une lettre à son père (du 23 juin 1920), il citait « l'anecdote plaisante » selon laquelle ce « romancier un peu dément » aurait, au sortir d'une cure psychiatrique, perdu à la fois son obsession sexuelle et son talent. Il est du reste possible que Huxley n'ait eu de ces essais, restés à leur publication presque inconnus en Angleterre, qu'une connaissance indirecte par le journaliste et essayiste américain H. L. Mencken, avec lequel il était en correspondance, et qui en avait fait une critique très caustique. Le climat spirituel dans lequel Huxley se sent à l'aise est celui du rationalisme critique plutôt que de la mystique lawrentienne.

On sort du commentaire marginal pour se rapprocher de la thématique centrale et de l'action avec Mercaptan et Shearwater, qui occupent, on l'a vu, des positions opposées. Mercaptan est un admirateur du conte

pseudo-oriental de Crébillon Fils, le *Sopha* (1742). Le narrateur du conte a été condamné par Brama à expier ses fautes en étant réincarné dans une série de sofas, et ne sera libéré que lorsque sur sa couche deux amants de bonne foi se seront donné mutuellement leurs « prémices ». L'intrigue principale, dont il fait le récit après en avoir été le proche et envieux témoin, est celle où Mazulhim, après avoir possédé Zulica, qu'il trompe aussitôt, envoie son ami Nassès pour excuser son manquement à un rendez-vous. Zulica se venge de cette inconstance et de ces mauvaises façons avec l'ami, qui lui fait bien connaître par ses railleries qu'il a peu de reconnaissance pour un bonheur qu'il sait devoir à la déception. Cet épisode est adapté par Huxley : Gumbril se débarrasse de Rosie en lui donnant un prétendu rendez-vous sous le nom et à l'adresse de Mercaptan, et ce dernier la renvoie de bonne foi à Coleman, non sans lui avoir fait découvrir son propre sofa et offert avec dédicace son exemplaire de Crébillon. Mais cet emprunt anecdotique signale un rapport intertextuel plus profond. *Antic Hay* s'inscrit dans la tradition du conte libertin, et au sein du même monde, où la licence conduit vite au-delà du plaisir. La lassitude, et l'ennui des liaisons interchangeables, font naître les intermittences du désir. Les propos galants, les médisances, et les remarques sur les mœurs viennent alors occuper les vides entre les actes, et le conte devient « roman de conversation », où les paroles font l'action. Comme la Sultane le fait remarquer au Sultan, narrataire trop vulgairement impatient que quelque chose enfin se passe sur le sofa : « Cette conversation qui vous ennuie est pour ainsi dire un fait par elle-même. Ce n'est point une dissertation inutile et qui ne porte sur rien, c'est un fait… n'est-ce pas "dialogué" qu'on dit ? » La place est également libre pour les jeux de la tromperie, du mépris et d'une certaine cruauté. Certes, grâce en partie à l'irréalité de la fiction orientale, l'atmosphère est moins sombre et oppressante que dans les *Liaisons dangereuses* quarante ans plus tard. Mais elle crée l'ambiguïté qui permet à Crébillon de peindre le vice tout en présentant son ouvrage comme un « conte moral », et dont Huxley joue lui aussi, avec beaucoup plus de légitimité.

Shearwater appartient au type du savant tellement absorbé dans sa recherche qu'il reste d'une naïveté enfantine dans les relations humaines. Son personnage, toutefois, dépasse le comique élémentaire propre à ce type, si on le situe dans le débat sur la science contemporaine, où il figure à la fois comme porte-parole et comme justification très involontaire des

idées de Huxley. Ces idées correspondent pour l'essentiel à celles que Julian Huxley avait exposées dans ses *Essays of a Biologist* (1923). Aldous venait certes d'achever son roman quand il eut le livre entre les mains, mais tous les essais qu'il contient avaient été précédemment publiés, et Aldous suivait de près le travail scientifique de son aîné. Le champ couvert par Julian est très vaste, et il faudra revenir par la suite sur certains points. Il prend pour fondement, devenu maintenant pour lui indiscutable, la théorie darwinienne de l'évolution par une sélection naturelle qui favorise les bénéficiaires d'une variation accidentelle utile dans la lutte pour la vie, ce qui inclut le rejet radical de « l'élan vital » bergsonien, tout autant que de l'évolutionnisme néo-lamarckien de G. B. Shaw, tous deux rejetés comme obscurément téléologiques. L'évolution, tout en laissant subsister des organismes élémentaires bien adaptés à une situation écologique protégée, est un mouvement de progrès, au moins dans le sens d'une complexité croissante : électron, atome, cellule, organismes, conscience. Chaque niveau a pour base les niveaux inférieurs, mais marque aussi un saut qualitatif, qui appelle une approche scientifique différente. La biologie ne se réduit pas à l'étude du jeu des lois physiques et des combinaisons chimiques. À un niveau supérieur, le fait que l'évolution, avec ses embranchements divers, ait conduit à son plus haut sommet jusqu'à l'espèce humaine, caractérisée par le développement social et mental, implique une perspective nouvelle : « l'homme est qualitativement différent du reste du monde organique. » La société humaine est une association consciente d'individus, radicalement distincte des prétendues sociétés animales fondées sur une spécialisation fonctionnelle et instinctive invariable, et échappant aux conceptions purement métaphoriques de « l'organisme social » qu'on peut trouver chez Herbert Spencer et ses émules. En fait, l'espèce humaine a le pouvoir de transformer le processus même de l'évolution : le progrès biologique en aveugle (celui de la sélection darwinienne) peut devenir un processus « économique » (évitant l'énorme gâchis d'énergie vitale de la lutte pour la survie), conscient et planifié.

Cela pose le problème de l'eugénisme, brièvement abordé. La maîtrise de l'évolution humaine par l'homme peut prendre une forme analogue à celle de la sélection des animaux domestiques, longuement analysée par Darwin, grâce à laquelle l'homme favorise la reproduction des variations spécifiques qui lui sont utiles. Julian Huxley laisse de côté l'ouvrage de

Francis Galton, *Hereditary Genius* (1869), qui forgea le terme d'*eugenics*, et qui établit, comme base d'une « sélection orientée », un classement entre les races, dans lequel les « nègres » arrivent bon derniers, et entre les individus civilisés une hiérarchie de six classes fondée sur les « dons naturels », lesquels sont déterminés selon le critère de leur réussite sociale et professionnelle. L'influence de cet ouvrage pseudo-scientifique, comme de tout le « darwinisme social », donne la mesure de la peur et du besoin de se rassurer des classes dominantes à la fin du XIX^e^ siècle. Darwin, un cousin de Galton, fut lui-même sur le tard, dans *The Descent of Man*, attiré par cette théorie, tout en posant une bonne question : si l'on encourage le contrôle global des naissances pour favoriser la fertilité relative des classes supérieures, qu'adviendra-t-il de la lutte pour la survie, considérée par ailleurs comme le moteur du progrès ? Aldous Huxley fait assez souvent référence à Galton, sur un ton plaisant, mais on a déjà vu que le problème de la mixité raciale et de la prolifération des masses le préoccupe. Quant à Julian Huxley, il note que la découverte, à partir des travaux de Mendel, du processus réel de la reproduction (que Darwin et Galton ne pouvaient expliquer que par une fumeuse théorie de la transmission organique appelée « pangénèse ») permet d'envisager pour le futur une intervention directe au niveau des gènes. D'autre part, la nature du développement complexe de l'homme rend nécessaire une étude qui tienne compte des différents niveaux de réalité qui constituent son être, mais dans une perspective d'intégration et non de réduction. C'est dans cet esprit que les essais abordent rapidement les problèmes de la psychologie (en critiquant Freud pour son insistance sur la répression, mais en mettant en valeur le processus de sublimation), de la sociologie, et de la religion.

On voit donc que le statut de Shearwater dans le roman est ambigu. Il a raison, en tant qu'homme de science, de défendre l'idée que l'étude de la vie requiert le dépassement de l'approche des chimistes et des physiciens (chapitre IV), et de dénoncer les « imbéciles qui parlent du mécanisme de l'hérédité et de la reproduction », comme s'il s'agissait d'un enchaînement causal simple et incontrôlable. Mais c'est à son assistant qu'appartient la vision, du reste dangereusement exaltée, des découvertes futures, et que revient le travail expérimental de transplantation de cellules reproductrices. Son utilisation, à la fin du roman, de la bicyclette fixe, est *a priori* justifiable pour une étude de l'interférence entre modifications

chimiques et effets biologiques, mais elle est aussi comique par son empirisme saugrenu, et surtout elle marque sa volonté de trouver refuge dans les limites étroites de son savoir spécialisé. C'est en pur biologiste qu'il ramène (au chapitre V) l'individualité au statut de phénomène de surface, ensemble insignifiant de « tics et de singularités », sur la base d'une physiologie commune. L'amour ne lui apparaît que comme la satisfaction d'un instinct biologique, et cette limitation, non seulement le rend incompétent dans les relations personnelles, mais accumule en lui des émotions réprimées et infantiles qui sont une dangereuse charge explosive.

Au centre de tout cet ensemble de personnages et d'idées, on trouve le couple que forment les deux protagonistes, Myra Viveash et Gumbril. Il est clair que Huxley se sert du personnage de Myra pour exorciser un fantôme, en inscrivant dans le passé sa passion humiliante pour Nancy Cunard. Mais son travail est non pas de faire un portrait, mais de dégager une signification symbolique. Il retient du modèle sa démarche particulière : Myra comme Nancy avance « en plaçant ses pieds avec une précision méticuleuse l'un derrière l'autre sur la même ligne droite », mais « c'est comme si elle marchait sur le fil d'un rasoir entre Dieu sait quels gouffres invisibles », qui sont ceux de son enfer personnel (chapitres VI, XIII). Elle appartient pour Gumbril au passé déjà lointain de sa jeunesse, celui de la guerre. Le nom de Viveash, jouant sur deux langues, évoque une lueur encore vive au milieu des cendres et des ruines, et elle doit constamment arracher sa vivacité des profondeurs de sa léthargie. Elle est en fait un personnage statique, sans avenir, cherchant dans le présent à « retrouver les anciens frissons » (chapitre XIV), sirène figée dans la pose qui ne fait naître le mouvement que par les réactions d'attraction ou de répulsion qu'elle suscite.

La dynamique du roman dépend donc, en définitive, de Gumbril. C'est un personnage essentiellement inclassable et problématique, échappant à tout rôle autre que celui de la quête, seule figure un peu libre dans le manège circulaire du monde. L'action naît alors de ses impulsions et de ses contradictions. On peut certes reconnaître en lui le type qui a déjà été individualisé dans des œuvres précédentes, à travers Richard Greenow, ou le Denis de *Crome Yellow*, et dans lequel Huxley met au moins une part de lui-même. La différence est qu'ici cette projection partielle sert des fins d'interrogation, d'examen critique, et de mise en question. C'est ainsi

que Gumbril constate avec effroi que sa curiosité et sa faculté d'assimilation risquent de faire de lui un caméléon intellectuel, et l'équivalent un peu plus raffiné de l'insupportable Boldero. Mais le roman est essentiellement organisé comme une mise à l'épreuve morale, selon un parcours qui lui donne sa ligne de continuité. Gumbril cherche d'abord à pallier les désavantages de son humeur timide et mélancolique dans l'espoir de multiplier ses conquêtes, et il se place dans le rôle du séducteur, à la verve et la vitalité rabelaisiennes, en adoptant un masque, qui est ici la barbe postiche imitant celle de Coleman. Ce personnage de l'Homme Complet, qu'on verra reparaître, celui qui intègre en un ensemble tous les niveaux de sa personnalité, est la version caricaturale que Gumbril se fait de l'idéal humain implicite dans les idées de Julian Huxley sur les niveaux d'existence. Il n'a pas grande difficulté à séduire Rosie, qu'il découvre ensuite être la femme de son ami Shearwater. Il doit revenir à son naturel auprès d'Emily, « pure de cœur et intacte », qui pourrait peut-être l'arracher à la médiocrité des sofas de rencontre. Écoutant auprès d'elle à l'Albert Hall le Quintette en sol mineur, il rêve de voir émerger dans sa vie un ordre, figuré par celui que Mozart arrache aux cordes et à l'imperfection des hommes : le Menuet du second mouvement qui résume et transcende l'esprit galant, la douleur pure et purificatrice de l'Adagio, et dans le mouvement final le nouvel Adagio déjà plus vibrant qui introduit l'Allegro du retour à la danse et du triomphe de la vie. Mais Gumbril n'a pas la force de faire de ce rêve une réalité. La scène cruciale est celle de la tentation et de la trahison (qu'on verra revenir notamment au cœur d'*Eyeless in Gaza*). Par peur du ridicule, sous l'influence du « vieil homme » cynique qui vit encore en lui, il renie ses émotions, et, pour passer une journée avec Myra, il décommande par un télégramme désinvolte un rendez-vous avec Emily, et la perd.

La fin du roman (des chapitres XV à XXII) est le récit de la dernière soirée que Myra et Gumbril passent ensemble. L'analogie musicale est donnée au début par un orchestre nègre, qui lance les danseurs dans la « folle farandole » du titre, bien éloignée de l'allegro mozartien, mais aussi plus mécanique que folle, sur le rythme répétitif et saccadé du fox-trot, dans un cabaret où une revue vient ensuite introduire le thème du monstre, de la bestialité humaine. Le récit se développe non plus selon une progression, mais par des mouvements de va-et-vient dans un espace clos. À la fin, les deux personnages sillonnent Londres en taxi, passant de l'un

à l'autre des lieux qui leur sont familiers, et repassant dans leur carrousel par Piccadilly Circus, qui est avec ses publicités lumineuses géantes le centre dérisoire et terrifiant de leur microcosme. Quelques références établissent des correspondances parodiques : avec les prisons de Piranesi, entre le parcours du couple et le poème de Robert Browning sur la dernière promenade mélancolique des amants avant la séparation, *The Last Ride Together*. Elles font surtout de ce monde un *Inferno*, où Coleman est Virgile, guide et initiateur d'un éphèbe qui se révélera être le jeune Porteous saisi par la débauche.

Le départ de Gumbril à Paris est une fuite qui ne lui offre aucune issue, mais au moins ses dernières expériences éclairent le dilemme moral qui est au cœur du roman. Myra Viveash, réfléchissant (au chapitre VI) sur l'état de dépendance dans lequel les émotions et la passion jettent le pauvre Lypiatt, se demande pourquoi les gens veulent toujours mêler leur vie à la vôtre. Il vaudrait mieux organiser les relations humaines selon le principe des chemins de fer, celui des lignes de rails parallèles, qui évitent les collisions, et permettent simplement des échanges à distance, par la fenêtre, en attendant que les vitesses différentes séparent les trains. On retrouve là, sous une forme moderne, l'image paradoxale du poème d'Andrew Marvell, *The Definition of Love* : les amours imparfaits, comme les lignes obliques, peuvent aisément se rencontrer, mais l'amour absolu et infini est une malédiction « inscrite dans les étoiles », car il est fait de deux lignes exactement parallèles.

> *As Lines so Loves oblique may well*
> *Themselves in every Angle greet :*
> *But ours so truly paralel,*
> *Though infinite can never meet.*

Huxley prendra l'expression *The Loves of the Parallels* pour titre de la Partie III de *Those Barren Leaves*, et il fera de l'image l'une des métaphores organisatrices de *Point Counterpoint*. La philosophie que Myra s'est construite par réaction contre sa souffrance à la mort au front de Tony qu'elle aimait, et qui choisit la séparation par peur de la fusion que suit l'inévitable déchirement, a pour forme extrême le libertinage qui réduit l'amour au contact des épidermes et à l'échange des fantaisies. Mais elle a atteint le point où la liberté devient solitude, et le mouvement perpétuel de rencontre et de séparation ne produit qu'un divertissement

sans joie. Cependant, si aucune illumination ne jaillit dans cette obscurité, une autre voie pourtant apparaît tout au bout du tunnel, celle de la distance par rapport, non aux autres, mais à soi, et du renoncement à la clôture de l'égotisme. Le geste de Gumbril Senior, à la fin du roman, sacrifiant son modèle du Londres de Wren pour racheter les livres précieux dont le vieux Porteous a dû se défaire en raison des dettes de son fils, nous renvoie à la méditation initiale du jeune Gumbril, et à l'image de la bonté transcendante, qui est morale et non simplement sentimentale (*goodness*, dont *kindness* n'est que la manifestation extérieure), et qui reste liée pour lui au souvenir de sa mère.

Little Mexican (nouvelles)

Les nouvelles écrites au cours de cette période, comme du reste celles qui suivront, occupent une place marginale. Elles permettent à Huxley de remplir ses obligations contractuelles envers son éditeur avec moins d'effort de concentration que pour les romans. Elles ne sont plus, à ce stade, un instrument d'exploration et d'essai, mais plutôt la récupération et l'exploitation de souvenirs, anecdotes, impressions, et réflexions diverses qui ne trouvent pas place ailleurs. Le genre de la nouvelle brève convient à Huxley, mais l'encourage aussi à la facilité. Il lui permet d'exercer l'agilité de son esprit et de son style, et de varier avec habileté, d'une nouvelle à l'autre, les tonalités et les techniques narratives. Mais une compétence trop mécanique et visible dégage parfois une impression de facticité, et la légèreté humoristique de la présentation peut être pesante. Ces nouvelles n'ont pas la densité que donne, par exemple, à celles de D. H. Lawrence leur charge de réalisme et aussi leur liaison en profondeur avec une thématique essentielle. Chez Huxley, elles se dissocient, à ce stade, de l'évolution de sa production romanesque, et restent, sauf rares exceptions, des exercices dans un style dépassé. Mais elles sont d'une lecture plaisante, ce qui tout compte fait répond à leur ambition, et elles méritent au moins quelques notes brèves.

En février 1924, Huxley achève *Little Mexican*, qui inclut six nouvelles. La première, assez longue, donne son titre au recueil. Le narrateur est un jeune touriste britannique à qui l'achat d'un large sombrero mexicain, en le faisant passer pour un artiste, donne accès à une famille italienne

détentrice de fresques qu'elle voudrait vendre, et l'occasion d'esquisser un tableau de mœurs dans une chronique qui va de 1912 à l'après-guerre. Des nouvelles plus brèves (malentendu amoureux, faux tableau vénitien vendu à un nouveau riche) on peut détacher la nouvelle parisienne intitulée « Fard » (le mot s'utilise en anglais, mais avec une connotation française, et le texte est agrémenté de quelques gallicismes). Elle entremêle les perceptions, pensées intérieures et propos de deux personnages, la vieille servante usée, et la maîtresse tyrannique, frivole et égoïste qui ne trouve rien de mieux, pour calmer sa gêne qui n'est même pas de la contrition, que de permettre à l'autre de mettre un peu de rouge. Le recueil se conclut par « Young Archimedes », autre « longue nouvelle ». L'introduction en est une description très élaborée du paysage varié et changeant qu'on découvre de Castel Montici, la villa louée par les Huxley, qui occupait une situation merveilleuse au sommet d'une colline, et donnait du balcon-terrasse une vue qui embrassait Florence à quelque dix kilomètres, remontait la vallée de l'Arno, et s'étendait jusqu'aux Apennins. Le contexte est également celui de leur vie domestique : la panne de la pompe électrique qui les prive de bains, la propriétaire dont la stratégie est le refus de réponse, et surtout l'enfance de Matthew, à laquelle s'accroche le récit principal. L'histoire est celle de Guido, le fils de paysan, un Mozart enfant qu'on assassine, qui est en fait plutôt un Archimède enfant, comme le montre sa préférence instinctive pour Bach et sa découverte sans aide du théorème de Pythagore. Cela conduit fort naturellement à des réflexions sur la musique, l'éducation comme conditionnement social et développement personnel, l'inégalité naturelle entre les individus qu'atteste l'enfant prodige, les problèmes ainsi posés pour une organisation sociale rationnelle, et les crimes de la sottise alliée à la cupidité.

Two or Three Graces (nouvelles)

Le recueil suivant, *Two or Three Graces*, paru en 1926, inclut trois nouvelles brèves, dont la dernière fut achevée sur le paquebot du départ pour l'Inde, et qui développent adroitement de brèves anecdotes. Elles ont en commun de satiriser la rigidité du sentiment de classe en Angleterre, qui a pour conséquences l'humiliation ou en sens inverse une morgue d'autant

plus blessante qu'elle est spontanée et inconsciente. Le jeune homme pauvre perdu dans ses rêves romantiques par une belle demi-journée de printemps (« Half-Holidays ») est brutalement ramené à la réalité et à sa solitude. Le jeune homme de province, riche, mais qui a la tare de ne pas être passé par les bonnes écoles avant d'aller à Cambridge, cherche derrière la pose (« The Monocle ») l'assurance qui lui fait défaut dans le milieu brillant des *parties* londoniennes, que pourtant il méprise. La dame riche écrase ses protégées en jouant une fois l'an les bonnes fées (« Fairy Godmother »), et pour faire bonne mesure accable un enfant par la lecture d'un poème tiré du *Book of Nonsense* d'Edward Lear, un des auteurs favoris de Huxley (qui lui a consacré un essai dans *Along the Road*), mais dont le « non sens », qui est débordement d'imagination à travers des jeux de mots, est un plaisir accessible seulement à celui qui a la maîtrise des vocables dans leur usage normal.

En fait, le recueil consiste pour les trois quarts en un court roman, ou *novella*, qui lui donne son titre. Le point de départ est une description, à partir d'une fantaisie étymologique, des trois types de casse-pieds (*bores*) : celui qui vous colle, celui qui vous bourre de paroles, et celui dont les agressions constantes vous transpercent. Le premier type est représenté par Herbert Comfrey, dont la vacuité mentale n'est traversée que par les souvenirs du bon vieux temps de la *public school*. Au second type appartient John Peddley, qui illustre la pratique de Huxley de donner une version comique de ses habitudes mentales : c'est un lecteur d'encyclopédies, dont la conversation est faite de fragments déconnectés d'information sur les sujets les plus divers. Quant à Kingham, dénonciateur passionné des vices du siècle, et vivant en permanence dans une atmosphère de drame et de querelles, il fut généralement tenu pour un portrait de D. H. Lawrence. Huxley s'en défendit énergiquement, affirmant qu'il avait « concocté » son personnage avant de connaître Lawrence. En fait, il a probablement utilisé certaines impressions superficielles nées de leur brève rencontre quelques années plus tôt, mais, ici comme ailleurs, sans prétendre à l'exactitude du portrait.

Le récit tire son épaisseur du destin de Grace Peddley, née Comfrey. C'est elle qui donne au recueil son titre de *Two or Three Graces*. Ce titre ne renvoie pas à la mythologie ou à la statuaire, mais à un poème de John Donne, *Go, and catch a falling star*, sur la vanité de tout pélerinage pour découvrir une femme qui soit à la fois belle et fidèle :

If thou find'st one, let me know,
Such a Pilgrimage were sweet ;
Yet, do not, I would not go,
Though at next door we might meet,
Though she were true, when you meet her,
And last, till you write your letter,
Yet she
Will be,
False, ere I come, to two, or three.

Mais Huxley prend à contre-pied le thème de l'éternel féminin. Grace est au contraire une forme que l'absence de toute éducation a laissée vide, et dont la seule substance est celle qu'elle emprunte au milieu. On a donc, non pas un personnage, mais « deux ou trois » Grace successives. Elle est d'abord épouse et mère (incompétente), puis femme moderne sexuellement libérée (en surface), et enfin amante entrant dans le jeu de la passion avec Kingsley qui en fait pour elle une tragédie. L'idée de base est celle de la « personnalité » comme jeu de rôle, que Huxley a déjà esquissée et développera par la suite.

Those Barren Leaves (roman)

L'année 1924 est essentiellement consacrée à *Those Barren Leaves*. Il écrit à son père (le 20 avril) :

> Ce sur quoi je travaille en ce moment est un nouveau roman, qui doit être entre autres choses une discussion et une illustration par la fiction de différentes visions de la vie. Raconter une histoire est une activité qui en elle-même m'intéresse de moins en moins.

Cette remarque est en fait élargie pour rejeter dans le passé le roman réaliste descriptif et social, issu de Balzac et encore pratiqué par Arnold Bennett :

> [Ce type de roman] répond à un intérêt purement factice. Les seules choses captivantes de façon réelle et permanente sont les attitudes envers la vie et la relation de l'homme au monde.

Le roman est très sombre et hétérogène. Son titre renvoie à un bref poème de Wordsworth, *The Tables Turned*, où le narrateur invite un ami

plongé dans les livres à « refermer ces feuilles desséchées », et abandonner les jeux stériles de « l'intellect qui se mêle de tout » et « tue pour disséquer », afin de s'ouvrir à la vie du monde et aux émotions du cœur. Le roman suggère un désenchantement analogue, mais ne propose pas en contrepartie la sagesse passive qui soumet l'homme à l'influence de la Nature, en lui-même et au dehors. Quant au caractère disparate du récit, il est certainement dû à la nécessité de faire flèche de tout bois pour remplir un contrat dans les délais, mais il témoigne par là même de l'incapacité de Huxley à rassembler, comme il y avait réussi dans le passé récent, l'énergie et la conviction nécessaires pour fusionner les éléments. Il reste qu'il y a une correspondance entre cette forme éclatée et la présentation d'un monde disjoint, et que les cinq récits enchaînés, de nature différente, sont en eux-mêmes assez élaborés.

La partie I, « Une soirée chez Mrs Aldwinkle », est un modèle réduit de roman de conversation selon la formule du week-end au château. On a l'impression qu'ici Huxley rompt avec brutalité ses dernières attaches avec le monde de Garsington, qui fut celui de sa jeunesse, et maintenant appartient à un passé qui se sclérose ou se délite dans le présent. Il déplace le cadre en Italie, à Massa près de Carrare, rapprochant de lui son récit dans l'espace comme dans le temps, et l'inscrivant du même coup dans le monde du *Candide* de Voltaire, où « l'histoire de la vieille » commença par des fiançailles avec le prince propriétaire de ce même château. Mais le dépaysement ne masque pas le fait que, dans le personnage de Mrs Aldwinkle, il projette le souvenir qu'il a gardé d'Ottoline Morrell. Si la caricature donnée dans *Antic Hay* était suffisamment distante et superficielle pour rester légère, elle est ici très proche et chargée. On retrouve à peine transposés les tics et le comportement que tous les témoignages assignent à Ottoline : la démarche noble, les phrases qui se perdent en route, la volonté de mener ses invités comme une troupe, la conduite possessive qui étouffe ses protégés, l'habitude de retenir des victimes (comme la jeune Maria Nys, ici plus ou moins transposée dans le personnage d'Irene) pour de longues conversations nocturnes, une curiosité sans réserve pour les secrets de la vie sexuelle des autres, masquant une insatisfaction qui se révélera (au moins pour les initiés) par sa passion très mûre pour un jeune valet de ferme. Mais le véritable outrage est l'interprétation iconoclaste du rôle que se donnait Ottoline, celui de *Kulturträger* (pour reprendre l'expression de D. H. Lawrence à son sujet),

comme étant la manifestation d'un philistinisme total, artistique et spirituel. Toute cette première partie est intéressante à lire en parallèle avec le chapitre VIII de *Women in Love* de Lawrence, où Hermione fait régner à Breadalby, contrepartie du château de Massa-Carrara en tant qu'équivalent fictif de Garsington, la même atmosphère de décadence et de stérilité.

Le pivot de ce type de récit est le causeur qui anime la conversation. Cette fonction est, comme précédemment chez Huxley, rattachée au type de l'épicurien cultivé et plus ou moins cynique. Le personnage est ici Mr Cardan, vieux complice de Mrs Aldwinkle, mais maintenant surtout intéressé par la bonne chère. Il n'a rien perdu de son brio dans le maniement des paradoxes, par exemple sur la foi simpliste du XIX^e^ siècle et son déterminisme historique, tous deux également fondés sur le matérialisme physico-chimique. Mais il est obsédé par le vieillissement qui va le rendre bientôt inapte à tenir son rôle de parasite, et le réduire à la misère, dans un monde où la valeur des rentes a fondu avec toutes les autres valeurs. L'une des plaisanteries dont il déguise son obsession est la parodie, qu'il a faite pour se l'appliquer à lui-même, du bref poème de Walter Savage Landor sur la mort de la jeune Rose Aylmer :

> *Ah, what avails the sceptred race,*
> *Ah, what the form divine!*
> *What every virtue, every grace!*
> *For, Aylmer, all were thine.*

Il faut au causeur un antagoniste pour que la conversation ne devienne pas un simple monologue. Plutôt que par Mrs Alwinkle, dont l'idéalisme vague et factice sert de faire-valoir, ce rôle est tenu par la jeune romancière Mary Thriplow. Le cercle est élargi dès le début du roman par l'arrivée de Calamy, visiteur destiné à devenir un protagoniste, et par le curieux duo formé par Lord Hovenden et Mr Falx : le jeune lord, typique de la classe supérieure, indifférent à tout ce qui est intellectuel et passionné seulement par sa voiture de sport, mais en qui son compagnon, apôtre du socialisme, s'étant fait parasite pour la bonne cause, a réussi à susciter un vague sentiment de culpabilité en raison de ses revenus tirés de l'exploitation des mines de charbon et des mineurs. Ce qui est en fait introduit est une version moderne de l'association entre un Candide, dont la naïveté parfois crédule n'étouffe pas complètement le bon sens, et un Pangloss

dont l'optimisme incurable s'est fait historique, pour qui l'oppression de la classe ouvrière est la raison suffisante de tous les maux, et la révolution prolétarienne la voie certaine vers le meilleur des mondes possibles.

La partie II, « Fragments de l'autobiographie de Francis Chelifer », marque d'abord une rupture dans le récit avant de le rejoindre. Le personnage du titre, de retour à Londres après ses vacances italiennes, en transcrit pour lui-même un épisode. Flottant paisiblement sur le dos à quelque distance de la plage de Marina di Vezza, il évoque dans sa rêverie des souvenirs de son enfance, de ses liaisons amoureuses, et de son travail pour un périodique destiné aux passionnés de l'élevage des lapins et des souris. Le récit autobiographique passe ainsi de façon très libre du présent de l'écriture au passé proche, et de là au passé plus lointain. Il évoque le monde de l'enfance, et les valeurs simples dont Chelifer s'est éloigné, non sans remords : l'image de la mère, qui incarne la bonté fondée sur l'oubli de soi, et celle du père wordsworthien, pour lequel « une marche en montagne est l'équivalent d'un service religieux ». Le passé plus récent offre quelques scènes drôlatiques inspirées du journalisme londonien, et surtout permet de poser le thème de l'incompatibilité amoureuse qui deviendra dominant dans la troisième partie du roman. Chelifer passe par l'idéalisation d'une jeune femme superficielle et vulgaire, et par une liaison dans laquelle il est incapable d'éprouver en retour les émotions qu'il fait naître, avant de se retrouver dans la situation du gibier poursuivi. Sa rêverie est en effet interrompue par le choc brutal d'un bateau de plaisance, celui de Mrs Aldwinkle, dont il devient aussitôt le patient, l'invité, et très vite la cible, sinon la proie. Il rejoint donc le cercle réuni au château, et à partir de là ses aventures se mêlent à celles des autres dans la suite du roman.

La partie III emprunte son titre, « Les Amours des parallèles », à la définition de l'amour dans le poème précédemment cité d'Andrew Marvell. Les couples se forment, et poursuivent d'abord leur promenade côte à côte dans les jardins du château, avant de se lancer sur la route dans la partie IV, « Le voyage », dans laquelle Huxley met à profit les souvenirs et les notes de l'expédition en automobile qui les avait conduits, Maria et lui, au cours de l'été 1923, à la découverte de Rome, des restes de la civilisation étrusque, du lac Trasimène, de Montifiascone, de Pérouse, et d'Assise. Le thème commun est celui de l'incompatibilité et de la distance entre les amoureux ou amants, mais il est traité selon des formes différentes de

comédie. Dans le couple Mrs Aldwinkle/Chelifer, le ressort comique est celui du ridicule de l'amoureuse vieillissante, mais avec une accentuation progressive de l'élément pathétique implicite. Lord Hovenden et Irene, à l'opposé, relèvent de la comédie sentimentale, celle du malentendu qui naît de la timidité et de l'inexpérience de la jeunesse, et trouvera une conclusion au moins provisoirement heureuse. Un peu en marge se situe un épisode de style grotesque. Cardigan enlève une jeune débile mentale et riche héritière à son frère, qui voulait la faire périr des miasmes des marais, sans savoir que la « Maremma » avait depuis Dante perdu beaucoup de son pouvoir. Il séduit la jeune personne, Grace Elver, dont le nom rappelle le poème de Landor (III, 7) en un paronyme grinçant de la jeune Aylmer parée de toutes les grâces, en lui promettant un paradis de goinfrerie et d'ours domestiqués. Mais elle meurt avant le mariage d'une intoxication de poisson avarié, et laisse Cardigan à la contemplation mélancolique de sa future misère. Le thème de l'incompatibilité entre les êtres est ici poussé à un extrême, qui est légitimé, au moins en théorie, par l'idée de l'inégalité fondamentale entre les individus. Pour le frère de Grace, il y a une « hiérarchie » qui lui donne un droit sur les êtres inférieurs. Et la présence de Grace se bourrant avec béatitude de crème glacée est à l'arrière plan de la discussion (IV, 3) sur les rapports sociaux, où Chelifer affirme que les classes ouvrières et moyennes, sans distinction, et avec très peu d'exceptions individuelles, appartiennent aux « trois catégories galtoniennes inférieures ». Le comique grinçant marque une distance par rapport aux travaux de Galton, évoqués à propos de *Antic Hay*, mais ils ne sont ici invoqués que comme un paradoxe provocant pour lancer un bref débat sur la civilisation de masse, qui ne figure pas parmi les problèmes essentiels abordés dans ce roman.

Le couple central, et particulièrement intéressant, est celui que forment Mary Thriplow et Calamy. Il résulte d'une sorte de dédoublement d'un type. On a déjà vu que Huxley projette dans ses personnages d'intellectuels certains traits de sa propre personnalité, non pour donner un autoportrait, mais dans un esprit d'examen de conscience critique. Mary Thriplow est l'une de ces projections transposées. Ce qu'elle dit à Cardan de ses romans (I, 5) est proche du programme défini naguère par l'auteur d'*Antic Hay*.

> Les lecteurs semblent toujours se méprendre sur ce qu'on écrit. Mes livres leur plaisent parce qu'ils sont du dernier cri, pleins d'imprévu, avec pas mal de paradoxes, et une brutalité cynique et élégante. Ils ne réalisent pas combien ils sont sérieux. Ils ne perçoivent pas la tragédie et la tendresse sous la surface. Voyez-vous, j'essaie de faire quelque chose de neuf — un composé chimique de toutes les catégories. Légèreté, tragédie, charme, esprit, fantaisie, réalisme, ironie, sentiment, et tout cela fondu ensemble. Il apparaît que les gens trouvent cela simplement amusant.

En fait, tout est faux, et sonne faux, parce qu'elle se force sans cesse à susciter en elle-même des émotions dont sa nature, essentiellement froide et calculatrice, est incapable. Dans toutes les scènes où on la voit noter dans son journal secret les impressions et les idées qu'elle compte exploiter, l'un des traits marquants est la présence constante d'un commentaire dissonant, souvent férocement caustique, par lequel le narrateur se dissocie de son personnage. Quand elle évoque un amour mort, et du reste largement imaginaire, elle travaille ses effusions, « corrigeant les fautes de son style, là où il lui semblait trop correct, trop élaboré, insuffisamment spontané, et mal adapté à des carnets intimes » (I, 9). Plus tard, sa liaison avec Calamy lui inspire la réflexion que la civilisation étouffe la passion et les émotions profondes qui naissent des instincts. Elle note qu'en contrepartie la réaction contre le rationalisme des Lumières a fait naître un snobisme, auquel ont contribué, en vrac, Tolstoï, Dostoïevski, Tchekhov, Bergson, Romain Rolland, et qui pousse ceux qui sont affligés d'impuissance émotionnelle à une simulation, souvent extérieurement convaincante, faisant passer dans la vie réelle le paradoxe du comédien de Diderot. Ce passage, en un peu plus sobre, mais avec toutes les références culturelles qui le ponctuent, pourrait sortir d'un des essais de Huxley, où l'on retrouve en particulier la critique de l'illusion tolstoïenne du retour à la nature et aux vertus de la vie paysanne — une critique, du reste, reprise plus loin par Cardan, qui se lie pour Huxley à une interrogation sur la signification contemporaine de l'inspiration lawrencienne. Le commentaire acide du narrateur est que, si les impuissants du type qu'elle décrit sont si nombreux autour de Mary Thriplow, c'est qu'elle les attire par la même faiblesse. Elle est certes assez intelligente pour avoir à demi conscience de ses insuffisances, mais elle les attribue à la civilisation, non à sa nature, et Calamy semble lui offrir l'occasion d'un retour aux sources. « Elle se laisse emporter par le flot de la passion, prenant

note de ses sensations au fil du courant, et espérant qu'elle en aurait d'autres encore plus intenses à enregistrer dans l'avenir » (III, 12). Elle ne se contente toutefois pas des sensations, car les remarques méditatives de Calamy sur la complexité de la main humaine (V, 1), dont la réalité se situe à plusieurs niveaux, atomique, chimique, biologique, et moral (écho perceptible de Julian Huxley), qui « existe simultanément dans une douzaine de mondes parallèles » (rappel d'un thème dominant du roman), se retrouvent dûment consignées : de sorte que « Calamy était maintenant conservé dans la saumure, et mis en réserve pour être consommé si elle se trouvait un jour à court de provisions romanesques » (V, 3). La satire s'attaque donc, plutôt qu'aux idées en elles-mêmes, au dilettantisme sans principe directeur, et à l'insincérité du double ou multiple jeu de Mary Thriplow ; et l'ironie du narrateur joue le rôle cathartique qu'on lui a déjà vu, en conjurant et exorcisant une tentation bien réelle à laquelle le personnage succombe.

Chelifer et Calamy, du reste amis, sont des variantes du même modèle de personnage, au point que le lecteur doit parfois faire effort pour se rappeler « qui parle ». La différence est que le premier, après le parcours typique décrit dans son autobiographie, est maintenant statique, figé dans son amusement détaché au spectacle du monde, et placé par les avances de Mrs Aldwinkle dans une situation comique, alors que Calamy est en pleine crise morale. Dès son arrivée à Massa, il apparaît las de l'hédonisme de sa vie passée (I, 7) : non simplement de la routine du plaisir, mais de l'épicurisme pluraliste qui ménage une méditation sur l'absolu entre un repas raffiné et une nuit en compagnie galante (III, 13). La liaison dans laquelle il se laisse entraîner est cruciale, car Mary Thriplow lui renvoie comme dans un miroir l'image de ses démons, et lui offre une sexualité dont la seule profondeur est l'impulsion sadique qui naît du choc de deux égotismes (III, 12).

Dans la partie V, « Conclusions », on le retrouve retiré du monde dans une maison isolée. Cet épilogue rappelle, bien sûr, le plus célèbre des contes longs que Voltaire appelait ses « romans philosophiques », et confirme l'appartenance du roman à ce genre. Mais Calamy n'est pas Candide. Il est seul, sans petite société d'amis ni sa Cunégonde, et il n'est pas venu là pour « cultiver son jardin », au sens littéral ou figuré. Il n'envisage pas de jouer au moujik tolstoïen par un retour à la terre, et son but n'est pas de fuir la métaphysique pour « travailler sans raisonner »,

mais au contraire de se vouer à la méditation. Dans ce contexte se produit sans doute en lui un retour des émotions refoulées de l'enfance. C'est ce que suggère avec ironie son ancien *alter ego,* Chelifer, venu avec Cardan pour une brève visite, en remarquant que le paysage est « délicieusement wordsworthien ». Cela est également vrai de la question que Calamy se pose devant les montagnes : « Belles, redoutables et mystérieuses, de quel grandiose secret sont-elles chargées, de quelle réalité sont-elles les symboles ? » Il y a là un écho de la scène de la traversée des Alpes, dans le sixième livre du *Prelude*, où la nature apparaît à Wordsworth comme un ensemble de signes donnant, en une sublime Apocalypse, la révélation de l'éternité. Mais cela n'implique évidemment pas que Calamy passe par dessus les réserves qu'appellent l'asservissement de l'imagination à la nature chez Wordsworth, et sa tendance, au moins sur le tard, à un panthéisme consolateur d'inspiration panglossienne.

Calamy rappelle aussi du reste que l'intuition des mystiques est non seulement diffractée en passant par des consciences diverses, mais déformée par un langage et des concepts tout au service de l'expérience ordinaire. Il pose ainsi les bases d'un mysticisme pluraliste, et donc relativiste, sinon sceptique, sur le plan dogmatique. Mais à ce stade, pour lui, rien n'est joué. Son intuition personnelle est de son propre aveu confuse, et son imprécision se révèle par l'appel qu'il fait en vrac à des noms aussi divers que ceux du Bouddha et de Jésus, de Lao-Tse et de Boehme, de Swedenborg malgré ses excentricités et de Newton se détournant de la science vers le mysticisme. Il apparaît de plus partagé entre deux tendances, qu'on retrouvera du reste à travers toute l'évolution ultérieure de Huxley. Il évoque l'idée que ce qui « semble réel » est le voile de l'illusion, *maya*, derrière lequel on peut entrevoir fugitivement la réalité. Mais, faisant ici encore écho à l'affirmation du *Prelude* (XI) que le bonheur doit s'atteindre non pas en quelque « Utopie », mais dans notre monde réel et présent, il affirme que « le salut n'est pas dans l'autre monde, mais dans celui-ci ». Quand Cardan brandit devant lui les images qui l'obsèdent, celles de la corruption de la chair, de la charogne baudelairienne puant et suant les poisons, il ne se sent pas le droit de fuir la réalité de la mort charnelle en un élan de transcendance consolatrice. Il est par ailleurs clair dans le roman que sa retraite n'est pas un choix de vie définitif, mais une exploration de sa capacité à la méditation, jusque là négligée, et une

période d'ascèse indispensable dont l'issue peut cependant fort bien être le retour à la « vie pratique ».

Son état d'esprit est sans aucun doute celui de Huxley, qui résume ainsi le roman terminé (le 5 octobre 1924) : « Son thème principal est comment tout est sapé par un scepticisme désespéré, qui est à son tour sapé par le mysticisme. » Il vit lui-même dans un état de trouble, avec le sentiment d'être arrivé à la fin d'une phase de sa vie et confronté à la nécessité de se remettre en question. La littérature mystique, qu'il lit depuis ses années d'Oxford, le fascine comme exploration de la conscience et comme critique des dogmes rationalistes et religieux, mais sans entraîner sa conviction intellectuelle ou orienter son énergie. La lettre qu'il adresse (le 25 février 1925) à Naomi Mitchinson, amie de longue date, romancière, et sœur du biologiste J. B. S. Haldane (ce qui explique certains détails) mérite d'être citée, car elle établit un bilan très large, même s'il est de ce fait rapide et superficiel.

> Je suis heureux que les *Leaves* vous plaisent. Le roman est bon, certainement, c'est une très grande réussite formelle. Mais, curieusement, je me sens maintenant sans vitalité, sans substance, et à côté de la plaque. Tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent a été à côté de la plaque. Et ce qu'il y a de stupide, c'est que j'ai fait tant d'efforts énormes pour taper à côté. Toute cette agitation dans un vide intellectuel, et pendant ce temps-là le reste de la vie continue sans en être affecté, de façon paisible et domestique. Je voudrais pouvoir m'arrêter d'écrire pendant quelque temps.
>
> Non, je ne lis pas grand chose sur la morale, ne serait-ce que parce qu'il est parfaitement évident pour moi que la morale est transcendentale, et que toute tentative pour la rationaliser est vouée à l'échec. Benjamin Kidd [dont Huxley vient de lire *Principles of Western Civilisation*, qui adopte une perspective darwinienne] fait un effort théorique intéressant pour trouver un fondement biologique à l'autorité de la morale. Mais évidemment toutes ces théories admirablement simples fondées sur l'idée de la sélection naturelle doivent être prises avec beaucoup de prudence. Avant de les avaler, il faut déterminer si la sélection naturelle sélectionne, et comment. Vous, les mendeliens, avez jeté pas mal de doute sur toute cette philosophie évolutionniste optimiste et stimulante. Il reste qu'à mon avis il y a pas mal à prendre dans les idées de Kidd sur la religion et la morale. Mais bien entendu la découverte des origines de quelque chose n'est pas du tout son explication. Vous pouvez découvrir la fonction biologique de la morale, vous pouvez établir une relation entre la religion et la stase intestinale ou les désirs sexuels. Mais vos découvertes n'auront

> pas le moindre effet sur la valeur des expériences morales et religieuses de l'individu. La théorie de ces expériences individuelles doit être élaborée séparément. Sur cette question, Lao-Tseu est tout à fait remarquable. Son livre sur le Tao est une sorte d'explication philosophique de la morale du Christianisme. Il indique pourquoi il est nécessaire de perdre sa vie pour la gagner : parce qu'il est impossible d'avoir un moi réel et absolu, aussi longtemps qu'on laisse le moi superficiel garder le contrôle. C'est le sacrifice d'un égoïsme pour faire accéder à la réalité un autre égoïsme beaucoup plus profond. Cette idée est la même qu'on retrouve à la base du système du Yoga. La même aussi, bien sûr, que dans le Christianisme, mais exprimée de façon plus explicite et plus intellectuelle.

Jesting Pilate (essais de voyage)

C'est dans cet état d'esprit que Huxley s'embarque pour son tour du monde. De ce fait, *Jesting Pilate*, qui rassemble en 1926 les articles écrits au fil des escales, est plus que le « Journal de voyage » indiqué par le sous-titre. Il poursuit une sorte d'exploration comparative des civilisations, et simultanément une réflexion sur la relativité des valeurs. C'est le sens du titre, emprunté au tout début du premier des *Essays* de Francis Bacon, « On Truth » : « Qu'est-ce que la vérité ? demanda Pilate en plaisantant, et il ne resta pas pour entendre la réponse. » Les notations restent superficielles dans la partie centrale du livre, qui couvre un trajet rapide (Birmanie, Malaisie, Bornéo, Philippines, Shanghai), et décrit surtout au passage les splendeurs terrifiantes de la végétation tropicale, qui met en déroute toute tentation de panthéisme tempéré à la Wordsworth. Les parties les plus importantes sont au début et à la fin, et se rapportent aux quatre mois passés en Inde, et au premier contact avec les États-Unis sur la route du retour.

Le séjour en Inde est l'occasion d'un commentaire sur un art que Huxley découvre. Il lui donne en général la forme d'une comparaison avec l'art italien, dont il reste imprégné, et conclut à l'infériorité de l'art indien. L'architecture, même celle du Taj Mahal, souffre de la priorité donnée au faste et à l'étalage du luxe, et donc à la surface plus qu'à la structure. En ce qui concerne l'art décoratif et représentatif, son développement est limité par les exigences contraires des deux religions dominantes. La religion musulmane interdit toute représentation de la forme humaine. La religion hindoue voit dans le monde vécu un ensemble d'apparences dont

la seule valeur est d'être le symbole de la réalité spirituelle, et aboutit à l'exubérance grotesque des représentations qui, par exemple, utilisent les éléments du réel quotidien comme attributs foisonnants de la divinité. Sous ses deux formes opposées, le spiritualisme, d'abord au sein de la religion, et même une fois libéré d'elle, interdit le développement de l'humanisme, qui est l'inspiration de l'art le plus élevé. La religion de l'hindouisme populaire donne visiblement un coup d'arrêt à toute tentation mystique de l'observateur.

Ses conséquences sur la société indienne ne la rachètent pas. Huxley est d'abord frappé par la rigidité du double système de castes. La classe dirigeante, celle des administrateurs britanniques, a certes une ténacité obtuse, dont témoigne son attachement à des rites sociaux ridiculement déplacés ; mais elle est majoritairement composée de parvenus à la recherche d'une revanche sur leur médiocrité sociale, dont l'autoritarisme arrogant est plus politiquement néfaste que la courtoisie cyniquement indifférente d'une élite héréditaire. La hiérarchie locale traditionnelle a été maintenue en place pour que le prestige qui lui reste, à défaut du pouvoir, aide à maintenir l'ordre social, mais contribue de ce fait à l'immobilisme et au maintien de l'inégalité. Cette structure a pour base une foule grouillante, et un monde de saleté et de misère dont le voyageur le plus curieux ne peut que se mettre à l'abri.

La visite de Huxley intervient dans une période paisible, celle des discussions et des négociations qui suivent la première phase de la campagne de « non-coopération non violente » et de répression. Son jugement sur Gandhi, dont il a lu l'autobiographie, est plutôt négatif. Il apprécie le fait qu'en Occident l'ascétisme, l'association de la sainteté avec l'absence d'hygiène, et la mortification de la chair au nom de la spiritualité soient passées de mode. Il note brièvement : « La sainteté de Gandhi lui donnait pouvoir sur le peuple, mais il lui a manqué la capacité politique à tirer le meilleur parti de ce pouvoir. » Après cet échec, les séances d'un Congrès purement consultatif et réduit aux discours ne paraissent pas porteuses de changement. Huxley juge pourtant probable que l'avenir verra l'indépendance de l'Inde. En effet, la force explosive potentielle de la population miséreuse est énorme, et l'étincelle peut venir de la petite classe moyenne instruite qui est stupidement maintenue en marge du fonctionnement des institutions. Mais les colonisateurs peuvent tout aussi bien retarder indéfiniment l'explosion en exploitant les divisions

permanentes de religion et de caste, et surtout l'apathie qu'engendre la spiritualité hindoue. On peut certes douter que l'Inde devenue indépendante sera capable de se gouverner efficacement, mais seule l'expérience peut apporter la réponse. Il n'est plus question en tout cas de prendre prétexte du fardeau et de la mission civilisatrice de l'homme blanc pour maintenir ce qui est en fait un système d'immobilisme et d'exploitation.

La vigueur avec laquelle Huxley s'en prend à la spiritualité, « malédiction originelle de l'Inde et cause de tous ses malheurs », peut paraître surprenante en regard de la fin de *Those Barren Leaves*, mais elle est explicable. Il reste voltairien devant toutes les églises, et réagit en condamnant l'action anesthésiante de la classe religieuse, elle-même vouée à une contemplation hypnotique. Il dénonce surtout un mal plus profond, en se faisant le défenseur du matérialisme, si l'on entend par là l'intérêt pour toutes les merveilles du monde réel, plus riche que tout ce que peut nous offrir « l'Autre Monde, le monde de la métaphysique et de la religion », qui est une « invention de l'imagination humaine » et en partage les limites. On trouvait déjà dans les remarques finales de Calamy l'idée que le mysticisme authentique est la culture d'une méditation intérieure qui libère le moi profond et en mobilise les forces pour l'action dans le monde réel. Il est donc d'essence psychologique, et il ne peut prétendre établir le contact avec une réalité transcendante. C'est sur ce dernier point que la pensée de Huxley évoluera, mais elle en restant fidèle au refus d'un Dieu-personne et à l'approbation de la pensée athée et agnostique du Bouddha.

Toutes ces remarques sont cohérentes avec une vision large de l'évolution humaine, dont les mots-clefs sont « humanisme » et « individualisme ». L'inspiration apparaît analogue à celle que Julian Huxley tirait de la théorie darwinienne. L'homme construit sa nature spécifique à travers les progrès de la société, qui se définissent par l'extension de la relation contractuelle et le développement progressif de l'autonomie individuelle. Le mysticisme tel que le conçoit Aldous est l'accomplissement de l'individualité. Il le définit (dans une lettre du 10 avril 1925) comme le stade ultime qui permet à l'homme, au terme du dépassement de sa nature tribale originelle, de vivre une existence séparée qui n'est pas un emprisonnement dans la solitude :

> Clairement, la seule chose à faire est d'aller jusqu'au bout de ce processus, de réaliser l'individualité au maximum, mais l'individualité réelle, celle de Lao-Tse, celle des Yogin, et avec elle l'unité du tout. C'est évident ! Mais la difficulté est énorme.

Mais il ne faut pas négliger le fait que cette évolution a pour condition le progrès matériel, par lequel l'homme est libéré de son asservissement à la nature pour sa simple survie. Il a pour cela besoin d'une organisation économique et sociale efficace. Il n'est de société libre que relativement prospère — ce que l'Inde prouve par la négative. L'expérience tend à démontrer que la politique est essentiellement affaire, non de principes, mais de bonne administration créant les conditions d'une production efficace. Il n'est donc pas surprenant que, sur le bateau qui l'éloigne du monde de cauchemar du sous-développement, Huxley ait découvert avec « fascination » *My Life and Work*, de Henry Ford, celui qui a fait magistralement progresser « l'application du sens commun dans les méthodes de l'industrie et des affaires ». Mais l'efficacité requiert un équilibre entre la création des moyens et la poursuite des fins, entre état ou entreprise et individu, entre organisation et liberté. Il faut de surcroît tenir compte de l'inégalité entre les hommes et de l'incapacité politique des masses. La démocratie pure est donc une illusion, et le parlementarisme n'est pas un modèle universel. Du reste, en Grande-Bretagne, il sert de masque à un pouvoir resté oligarchique. Mais l'allégeance, même formelle, à des principes humanitaires et au respect de l'individu met des garde-fous, et vaut mieux que le réalisme politique d'un Mussolini, par lequel Huxley confesse avoir été un moment tenté. Le cadre de référence de Huxley reste le libéralisme hérité du siècle précédent, même s'il n'offre pas de réponse claire à tous les problèmes du moment. Sollicité par les journalistes, à son arrivée à San Francisco, de donner son avis sur la grève générale qui vient d'éclater en Grande-Bretagne, il ne peut que plaider son ignorance de voyageur, et faire part de ses « préjugés », qui sont plutôt d'inspiration fabienne et en faveur des syndicats — pour découvrir le lendemain que ses propos ont été transformés en un éloge du capitalisme et du gouvernement conservateur de Baldwin, afin de complaire à l'opinion publique.

Son entrée aux États-Unis le fait pour ainsi dire passer de l'autre côté du miroir de la civilisation moderne. Ses impressions d'Amérique ne

sont pas originales, et ne diffèrent pas essentiellement de celles qu'enregistraient à peu près à la même époque d'autres intellectuels européens. L'évolution d'ensemble a été celle que Tocqueville laissait craindre dès 1835 et 1840 dans *De la démocratie en Amérique*. L'homogénéité sociale relative, du fait de la disparition des fortunes héréditaires et de la prospérité générale, a conduit à une uniformité culturelle établie au plus bas niveau de vulgarité, qui exclut toute forme « d'intelligence, d'indépendance, et d'activité désintéressée ». L'opinion publique de la majorité est toute-puissante et impose le conformisme en tous les domaines. Huxley n'a pas l'occasion de vérifier les faits dans l'Amérique profonde, du reste déjà caractérisée pour lui par le nom devenu générique de Babbitt, le personnage de Sinclair Lewis. Mais dans les grandes villes qu'il visite, le puritanisme le plus étroit, en matière d'alcool et de sexe, s'associe dans l'hypocrisie avec la licence sans frein. Tout est fait et construit pour être remplacé au plus vite, et la vie n'a plus de racines. Los Angeles, la « Cité de la joie terrifiante », vit dans une débauche de cocktails, de fox-trot, et de musique nègre. En fait, Huxley n'est insensible ni à la vitalité américaine, ni à ce qu'on peut appeler la culture populaire. De passage à Chicago, il assiste à une représentation de la pièce tirée de *Gentlemen Prefer Blondes*, « dont le passage le plus savoureux a un robuste humour rabelaisien que j'ai énormément apprécié », et c'est en admirateur qu'il rencontre l'auteur, Anita Loos, qui deviendra une amie permanente. Mais il déplore que la vitalité américaine ne s'intéresse qu'à une toute petite partie de la vie, et que le jazz chasse Mozart. Il reste essentiellement pluraliste, ce qui ne veut pas dire qu'il met tout sur le même plan, mais que son sens des valeurs opère par hiérarchisation et non par exclusion, et récuse, par principe et souvent en fait, le snobisme culturel ou moral.

De retour à Londres, Huxley tente dans son essai final de tirer quelques conclusions. On doit reconnaître et accepter la diversité du monde humain, sans chercher à le soumettre à des lois uniformes. Cela n'implique pourtant pas que tout est acceptable. Il faut assurer un équilibre entre les excès contraires du matérialisme et de la spiritualité. Cet équilibre n'est pas simplement affaire de dosage et de juste milieu empirique. Il doit avoir pour base un relativisme critique fondé sur des principes intangibles. La tolérance est nécessaire pour ce qui est des formes de la religion, de la morale et de la société, mais elle doit maintenir en ces domaines l'exigence de conformité à un ensemble de valeurs (bonté,

beauté, sagesse, et savoir). Huxley définit ces valeurs comme intemporelles, données par l'intuition et non dérivées de l'expérience, mais elles ont aussi une application empirique, en fournissant des critères qui permettent de faire le départ sur le terrain entre ce qui est conforme et ce qui est « pervers », entre ce qui est imperfection admissible et abus intolérable.

On ne peut pas dire que ces principes, abstraits, vagues, et même quelque peu flottants, soient autre chose qu'une bouée à laquelle Huxley s'accroche dans un océan de perplexité. Mais il ne lâchera pas prise au cours de la crise qui va le faire osciller entre des positions contraires.

3 Contrepoint (1926-1928)

Proper Studies (essais) 86 *Point Counter Point* (roman) 100

À leur retour en Europe en juin 1926, les Huxley passent quelque temps à Londres. Aldous renouvelle son contrat de trois ans, avec une augmentation des avances annuelles sur les droits, qui passent de 500 £ à 650 £, mais dans les mêmes termes, qui l'obligent à un roman par année. Il ne respectera du reste pas cette condition, et ne livrera qu'un seul roman en trois ans, mais un accord à l'amiable interviendra avec l'éditeur. Avant d'aller s'installer pour l'hiver à Cortona, sur les hauteurs au nord de Venise, un bref passage à Florence lui donne l'occasion de faire véritablement la connaissance de D. H. Lawrence, qu'il n'avait jusque là que rencontré brièvement. Il note dans une lettre (du 2 novembre 1926) : « Je viens de passer quelques heures délicieuses avec D. H. Lawrence, que j'apprécie énormément. »

Les trajectoires des deux hommes, bien qu'Huxley ne soit le cadet que de neuf ans, se croisent à des moments bien différents de leur carrière. Lawrence, installé près de Fiesole depuis son retour du Nouveau Mexique, très affaibli, mais indomptable, est en train de mener son dernier combat. Il vient de terminer la première des trois versions de *Lady Chatterleys's Lover*, à la fois hymne et élégie à la tendresse sexuelle et à l'amour « phallique », soupçonnant déjà qu'aucun éditeur n'acceptera de s'en charger. Huxley, lui, vient de mettre en chantier un nouveau roman, beaucoup plus ambitieux que les précédents, qui allait être *Point Counter Point*. Ils se revoient plusieurs fois au cours des trois années suivantes. En particulier, au début de l'hiver 1928, les Huxley louent une grande maison aux Diablerets, dans le pays de Vaud, où ils reçoivent pendant deux mois Julian et Juliette Huxley avec leurs enfants, logeant David Lawrence et Frieda dans un chalet tout proche. La réunion est animée, et les échanges parfois vifs. Lawrence dénonce avec sa véhémence habituelle le rationalisme scientifique de Julian, dont il trouve Aldous lui-même trop imprégné. Aldous est rendu parfois irritable par l'agitation et le bruit, qui ne facilitent pas l'avancement de son roman ; et il n'a pas une sympathie excessive pour Frieda, dont il dira plus tard que son existence justifie Bouddha d'avoir mis la bêtise au nombre des péchés mortels. Mais le courant de la sympathie passe entre Lawrence et Maria, qui tape une

partie du manuscrit de la version finale de *Lady Chatterley*, même si elle choque Lawrence par son insensibilité d'étrangère aux niveaux de langue, en employant dans la conversation le fameux mot de quatre lettres qui contribua tant à l'interdiction du roman. Quant à Aldous, il trouve en Lawrence un compagnon très agréable, à condition de pas se froisser du style très direct de ses remarques, et d'accepter ses quelques moments de mauvaise humeur d'invalide. Mais il est surtout lié à lui par un mélange de sympathie personnelle, de fascination spirituelle, et d'observation intellectuelle critique, dont on verra l'importance à ce stade de sa vie. Il écrira de lui un peu plus tard (dans sa Préface à son édition des *Letters*) : « C'est l'un des très rares hommes pour lesquels j'éprouve réellement admiration et respect. Il appartient à une espèce différente et supérieure. »

Le nouveau roman connaît une gestation difficile. Après quatre ou cinq mois de travail, Huxley confesse à son frère (le 14 février 1927) qu'il se sent dans une impasse : « J'ai écrit cinquante ou soixante mille mots d'un roman, mais je me suis arrêté, car l'entreprise devenait trop effrayante pour que je puisse continuer sans réfléchir encore à l'œuvre, et vivre un peu avec elle en ruminant. » Il entreprend alors une série d'essais, qui seront achevés en juilllet 1927 à Forte dei Marmi, et paraîtront à la fin de la même année sous le titre de *Proper Studies*. On verra qu'effectivement ces essais, loin d'être une simple diversion pour oublier l'obstacle, constituent une réflexion, et à certains égards une remise en question de certaines idées qui modifiera la nature du roman. Les difficultés ne se sont pas pour autant évanouies quand Huxkey y revient, et il doit renoncer à le finir comme promis pour une parution au printemps. Tout en pestant de ne pas avoir comme Flaubert le loisir de consacrer quatre ou cinq ans à un livre, il fait l'effort nécessaire pour faire parvenir le manuscrit en mai 1928, et en discute le titre avec l'éditeur. Il propose de remplacer *Point Counter Point* par *Diverse Laws*, expression tirée du poème de Fulke Greville dont le texte a été cité plus haut à propos d'un des essais d'*On the Margin*, mais l'éditeur américain s'opposera à la substitution. Le roman paraîtra en octobre 1929.

Dans l'intervalle, Huxley a décidé, en juin 1928, de s'installer à Suresnes, pour trouver la tranquillité à deux pas de Paris. Il se remet aussitôt à lire et à prendre des notes, préparant un volume d'essais qui paraîtra l'année suivante sous le titre de *Do What You Will*. Il prend quelques contacts parisiens, retrouvant en particulier Drieu La Rochelle, jeune écrivain lancé,

qui l'avait tenu au courant de la vie littéraire parisienne dans l'immédiate après-guerre. Il rencontre James Joyce, dont le roman *Ulysses*, interdit en pays anglo-saxons, avait été publié à Paris en 1922, mais il s'avère qu'il n'y a guère de sympathie personnelle ou littéraire entre les deux romanciers. Huxley, bien plus tard, dans l'entretien de 1959 paru dans *Writers in Progress* et cité plus haut, dira de Joyce que c'était un homme « très bizarre », ayant « une vision magique des mots », auxquels il accorde une sorte d'« omnipotence » : « *Ulysses* est de toute évidence une œuvre extraordinaire, mais je ne vois pas exactement dans quel but il l'a écrite. Car une grande partie d'*Ulysses* me semble consacrée à illustrer bon nombre des méthodes par lesquelles il n'est pas possible d'écrire un roman. Je veux bien croire que c'est un grand livre, mais pour moi il reste trop statique. » Ce jugement, même tardif, traduit les réticences du Huxley de *Point Counter Point* devant les audaces de l'avant-garde moderniste. Il est également significatif que, dans une lettre du 17 février 1930, il associe l'éloge du roman « tout à fait remarquable » du jeune Graham Greene, *The Man Within*, à une critique du roman « vide » de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, qui lui semble n'avoir de contact avec le réel que par un télescope.

La maison de Suresnes ne deviendra pas une résidence fixe, et restera plutôt un point de chute entre les déplacements à Londres et les séjours d'été à la villa qu'ils ont gardée à Forte. Le succès de *Point Counter Point* donne à Huxley un statut de romancier européen. Le roman fait l'objet d'une critique très élogieuse de Gabriel Marcel dans *Les Nouvelles Littéraires*, et il est vite traduit en français par Jules Castier en 1930. L'adaptation du livre au théâtre, sous le titre de *This Way to Paradise*, n'aura, au début de 1930, qu'une très brève carrière sur une scène londonienne. Mais le roman est choisi aux États-Unis comme livre du mois par la Literary Guild. Huxley peut signer avec Chatto & Windus un contrat moins exigeant, et le succès des ventes lui donne une aisance financière qui se traduit par le luxe de l'achat d'un coupé Bugatti à carosserie spéciale — dont Maria, à la stupéfaction du constructeur italien, est la conductrice exclusive. Les Huxley vont aussi bientôt pouvoir quitter Suresnes s'installer dans une maison achetée à Sanary, dans le Var.

Proper Studies (essais)

Le recueil d'essais de 1927, *Proper Studies*, est d'un caractère plus austère que les précédents : moins d'anecdotes, et une grande part faite à une discussion théorique qui, sans être systématique dans son déroulement et ses conclusions, est plus cohérente et progressive. Il n'y a pas de changement radical dans l'orientation de la pensée de Huxley, qui reprend tout un ensemble de thèmes et d'idées qu'il avait déjà présentés, mais en leur donnant un cadre plus précis, et dans certains cas en les prolongeant dans des directions nouvelles. À la fin de son introduction, et aussi dans sa correspondance, il reconnaît un certain nombre de dettes, dont les plus importantes, on le verra, sont envers Louis Rougier, Vilfredo Pareto, et Carl Jung. Le titre, selon une pratique maintenant bien établie, est un emprunt littéraire, à la formule de l'*Essay on Man*, au tout début du livre II : *the proper study of Mankind is Man* — l'étude qui convient à l'homme est celle de l'homme même. Cette citation répond bien à l'esprit du livre, mais elle est évidemment prise par Huxley dans un sens différent. La formule d'Alexander Pope servait à rappeler l'imperfection de la nature et de la connaissance humaines, afin de mettre l'homme en garde contre toute prétention à sonder les desseins de la Providence. Huxley met lui aussi en évidence la relativité du savoir, et notamment de celui que l'homme peut avoir sur lui-même, mais la religion apparaît traitée dans le même esprit de relativisme, en tant que relevant des « sciences humaines ».

L'idée d'égalité : Rougier, Pareto

Le premier essai a pour titre « L'Idée d'égalité ». On a déjà souvent vu la critique de cette illusion apparaître chez Huxley, mais il lui donne ici un cadre théorique plus large, en utilisant la thèse de Louis Rougier, soutenue et publiée à Paris en 1920, *Les Paralogismes du rationalisme*, et en particulier l'introduction dans laquelle l'auteur présente les grandes orientations de son travail. Le rationalisme, en postulant que la raison est la qualité spécifique de l'homme, en déduit qu'elle est en tant que faculté naturelle également partagée entre tous les hommes. Au cours du XVIII^e^ siècle, la philosophie empiriste s'oppose en apparence à la philosophie rationaliste, en rejetant l'innéité cartésienne, mais en réalité s'y amalgame. En effet, l'empirisme que l'on professe, celui de la table rase,

celui de Locke et de Condillac, ignorant les effets de l'hérédité psychologique et des traditions, part lui aussi d'un postulat purement théorique pour aboutir au même résultat, qui est l'affirmation de l'égalité de départ entre les individus. Cette idée d'égalité a certes pour mérite de prendre en compte l'effet incontestable de l'environnement, et elle a pu servir d'instrument historique de lutte contre les abus établis. Mais elle s'est constituée en une idéologie à prétention universelle, et se retrouve à la base des utopies démocratiques, ou révolutionnaires comme celle de Marx, dont nous payons maintenant les erreurs. Elle se manifeste par la croyance mythique en un état de nature qui offre à tous le même point de départ, et par une foi aveugle en la capacité de l'éducation, prise au sens large de formation par l'environnement, à réagir contre les préjugés et les perversions dont l'histoire est, assez mystérieusement du reste, tenue pour responsable. C'est l'illusion dont témoigne la phrase de *De l'esprit*, de Helvétius, citée à la fois par Rougier (23) et Huxley (11) : « l'esprit, la vertu et le génie sont les effets de l'instruction », et qui est ainsi à la base du radicalisme (au sens anglais du terme), qui « substitue à la responsabilité individuelle la responsabilité anonyme de la société, c'est-à-dire l'irresponsabilité collective » (Rougier 27). Et Huxley ajoute au passage que la forme la plus récente de cette illusion est le behaviourisme, qui dans sa forme extrême nie l'hérédité (14-17).

L'anti-rationalisme n'implique de la part de Rougier aucune complaisance envers le romantisme, qui ne fait pour lui que prolonger les illusions de la religion naturelle sous la forme d'une relation d'harmonie entre l'homme et la nature. Et il prend soin de se dissocier explicitement du courant philosophique influent de son temps qu'est le Bergsonisme. Il s'agit là pour lui un avatar tardif du romantisme, et il voit l'effet d'une « régression » dans cette « intuition philosophique » censée nous installer « au cœur du réel » (IX). Il s'agit en réalité d'une projection de l'imaginaire, d'un « effort d'imagination sympathique » par lequel nous attribuons une intériorité à l'objet. C'est donc une manifestation d'anthropomorphisme, qui en termes comtiens nous ramène à la phase théologique primitive de l'animisme.

L'approche de Rougier se définit comme un empirisme dynamique qui intègre les données de l'évolutionnisme darwinien. La nature humaine est une conquête sur l'animalité, qui est la réalité traduite sous la forme

mythique du péché originel. Ces remarques de Rougier (41) se retrouvent dans un passage de Huxley :

> Le mythe rationaliste est incommensurablement plus fallacieux que le mythe mosaïque de la chute originelle. L'antique récit de la Genèse contient une part considérable de vérité. Transposé dans le langage de la science moderne, il nous enseigne que nous avons à lutter contre nos instincts, legs de nos atavismes ancestraux, dont le libre déploiement est incompatible avec les conditions de la vie sociale. La vertu, la civilisation, la moralité, la vie supérieure de l'esprit sont une conquête de la volonté personnelle et des contraintes sociales sur notre nature (19).

Cette conception d'un progrès volontariste s'inscrit clairement dans la perspective d'un « darwinisme social ». C'est une théorie qui est du reste susceptible de prendre des formes très diverses. C'est ainsi que Rougier, pour sa part, met en avant le rôle régulateur nécessaire de l'état pour donner une orientation sociale à la production capitaliste, dont la phase de développement anarchique doit être maintenant dépassée. Mais elle implique en tout état de cause l'impossibilité de confier ce rôle aux masses incompétentes, animées par les passions, et donc le rejet de « l'idée d'égalité » au profit d'une dynamique d'inégalité. Rougier indique quelques conséquences pratiques importantes : refus de l'éducation qui néglige la variété des individus, et surtout rejet du « principe des majorités » et de la « démocratie ». Il échappe toutefois à l'alternative « démocratie ou aristocratie » en insistant non seulement sur le rôle moteur des élites minoritaires, mais sur la nécessité de leur renouvellement, citant à ce propos Renan (50) : « L'histoire humaine se réduit au perpétuel mouvement d'ascension, de stabilisation, de décadence et de renouvellement des élites successives, qui émergent des couches inférieures et retournent s'y absorber à leur déclin. »

Cette dernière citation indique un point très significatif de rapprochement avec un autre appui de Huxley dans sa réflexion, Vilfredo Pareto, pour qui « l'histoire est un cimetière d'aristocraties » (2053), les aristocraties étant un « agrégat » historique particulier de ce qu'il appelle « l'élite ». Dans une lettre à Robert Nichols (14 novembre 1926) faisant état des difficultés qu'il rencontre à écrire son roman, Huxley mentionne parmi ses lectures du moment celle du « sociologue italien Vilfredo Pareto, très bon

pour ce que j'en ai lu jusqu'à présent. Il enlève vraiment le couvercle pour vous montrer la façon dont les choses fonctionnent — assez longuement, malheureusement, car il y a trois épais volumes, en italien, ce qui ajoute un peu à la fatigue de la lecture ». Le *Trattato di sociologia generale*, paru en 1917, avait fait l'objet peu après d'une traduction française (Payot, 1919) d'où sont tirées les citations et les références entre crochets qui suivent, mais Huxley a découvert l'ouvrage dans le texte original grâce à un ami italien. Vilfredo Pareto était mort en 1923, et fut vite récupéré comme caution idéologique par certains intellectuels du mouvement fasciste, qui pouvaient effectivement trouver dans bon nombre de ses analyses une légitimation du régime. Pareto s'inscrit en tout cas très explicitement dans la tradition du réalisme machiavélien : ce qui importe, c'est de voir comment les hommes se conduisent effectivement dans l'histoire, derrière l'écran de fumée des théories et des idéaux.

Huxley ne fait pas grand cas de la méthodologie fort lourde de Pareto, mais il est influencé par certains concepts critiques, qui vont contribuer à structurer, et dans une certaine mesure à durcir sa pensée. L'idée de base de Pareto est que le comportement humain, sauf dans le secteur très restreint de l'étude des sciences, est par essence non-logique. Il est déterminé par des « résidus » d'ordre instinctif ou affectif, qui font secondairement l'objet de « dérivations » pseudo-logiques. Pareto entreprend donc de retrouver, derrière les formes changeantes et souvent complexes de justification, la dynamique qui procède des six classes de résidus qui sont :

a. l'instinct des combinaisons (par association ou opposition) ;
b. la persistance des agrégats (inertie des combinaisons précédemment formées ou transmises) ;
c. le besoin de manifester ses sentiments par des actes extérieurs ;
d. ce qui relève de la sociabilité ;
e. ce qui tend à maintenir l'intégrité de l'individu ;
f. et le résidu sexuel.

Ces résidus se combinent, mais leurs tendances sont opposées. L'opposition fondamentale est celle de *a* et *b*, innovation contre conservatisme. Mais de façon complémentaire, *d* et *e* s'opposent en prenant des formes

de rationalisation qui seront, par exemple, l'humanitarisme ou le conformisme social contre l'égoïsme ou l'esprit de revendication. Ils peuvent donc s'associer à *c* pour résulter soit en rituels de participation sociale, soit en violence anarchique. Il faut noter que pour Pareto les dérivations « ont une grande efficacité pour pousser les hommes à l'action... lorsqu'elles prennent la forme de mythes... selon un phénomène très bien observé par G. Sorel ». Mais les effets de ces mythes sont variables. Ils peuvent être sources de progrès, rapprochant l'homme de l'idéal inaccessible qu'ils projettent, mais seulement s'ils situent cet idéal dans la direction déterminée par les faits réels. Ils doivent, autrement dit, exercer une force qui soit tangentielle et non totalement divergente par rapport à la courbe d'évolution historique (1868-1875). Huxley reprend cette idée dans un bref passage de son introduction sur « les organisateurs et les utopistes » (IX-XI). Surtout, il explicite et adopte l'image de « la tangente et la courbe » dans « A Note on Ideals » (260), la reliant au problème de la démocratie politique (260-269).

C'est la seule référence directe à Pareto dans *Proper Studies*, dont on retrouve cependant ailleurs l'esprit et la méthode d'analyse. La section qui porte sur « religion et sexualité », traitant de « la religion puritaine des tabous sexuels » (219), offre quelques échos des pages dans lesquelles Pareto s'attaque aux fanatiques de la chasteté, ceux qu'il appelle les « vertuistes », qui imposent, à partir des « résidus » de la sociabilité (de classe d) une morale communautaire et ascétique hypertrophiée sans avoir conscience du rôle que joue le « résidu sexuel » dans leur obsession (1352, 1389). Il se moque de même de ceux pour qui la chasse aux microbes est devenue une forme de croisade contre le Mal, ce que Huxley reprend volontiers, dans ses essais et dans ses romans, comme illustration des « objets de substitution » pour le sentiment religieux. De façon générale, Pareto a une approche sociologique de la religion : il entend ne s'occuper en aucune façon « de la vérité intrinsèque de n'importe quelle religion, foi, croyance métaphysique, morale », et les considérer toutes « seulement de l'extérieur, pour autant qu'elles sont des faits sociaux, à l'exclusion de leur valeur intrinsèque » (69). Il met donc sur le même plan, celui de l'allégorie, tous les types de religion, du tabou à la personnification de divinités, en y ajoutant les idéaux modernes de l'humanitarisme et du progrès, sous leurs formes démocratique et révolutionnaire. Huxley descend brièvement au-dessous du niveau où se maintient Pareto, en postulant un

sentiment religieux originel sous-jacent à toutes les formes sociales : « Un sentiment de terreur respectueuse (*awe*) devant les manifestations du mystère et de l'immensité du monde — c'est cela, je suppose, qui est l'état d'esprit religieux en ce qu'il a de plus fondamental » (211). Mais cette idée, on le voit, est présentée comme simple hypothèse, et surtout le « mystère » reste celui de l'inconnaissable, de sorte que l'expérience religieuse est purement subjective, littéralement sans objet. Huxley, dans une série de trois essais consacrés à la religion (171-229) peut donc faire essentiellement ressortir les « variétés de l'expérience religieuse », utilisant le titre d'une étude de William James, qu'on retrouvera. Même son premier essai, « L'essence de la religion », a un titre trompeur, puisque la spiritualité dans la solitude et l'enthousiasme du culte collectif apparaissent comme trop hétérogènes pour relever d'une même essence, et donc être classés sur une même échelle de valeur religieuse. Il est clair que l'analyse faite des types religieux irréductibles est essentiellement influencée par Jung, dont il sera question plus bas. En revanche, l'inclusion des « substituts » de la religion (idéal démocratique, tabous sexuels, réussite sociale) fait entrer le sentiment religieux dans le jeu des forces sociales.

La religion comme fait de société trouve donc sa place dans la section centrale de *Proper Studies*, où Huxley, sous le titre de « La démocratie politique », reprend pour l'essentiel des thèmes déjà abordés dans ses essais antérieurs, mais en les développant dans une perspective d'ensemble où l'influence de Pareto est sensible. Toute société est inégalitaire, et la masse est nécessairement dominée par des aristocraties, ou « élites ». Les prétendues démocraties modernes, nées de la civilisation industrielle, sont en réalité ce que Pareto appelle des « ploutocraties démagogiques » : c'est-à-dire des régimes dans lesquels l'argent détient le pouvoir politique en recourant essentiellement à la manipulation de l'opinion. C'est l'idée fondamentale qu'on retrouve dans *Proper Studies* (152-3). Mais « les aristocraties ne durent pas » [Pareto 2053], et cela pour plusieurs raisons. La capacité à saisir le pouvoir n'inclut pas automatiquement le talent pour l'exercer. Ce fait conduit Pareto à établir une distinction entre « l'élite non-gouvernementale » et « l'élite gouvernementale », tout en reconnaissant que les critères d'accès à cette deuxième catégorie sont fort incertains (2034-5). Cela se retrouve chez Huxley dans la proposition, aussi peu convaincante, d'établir deux listes de qualification : l'une pour le droit de vote, à réserver aux « adultes mentaux », qui sont déjà une minorité — et

l'autre pour l'éligibilité, en fonction d'un test qui évalue non seulement l'intelligence, mais le caractère, ou la force de caractère (*character*) (162-5). D'autre part, les élites tendent à perdre l'énergie qui leur a permis de conquérir le pouvoir, surtout lorsque leur stratégie, selon la métaphore machiavélienne que Pareto reprend volontiers, est de recourir à la ruse du renard plutôt qu'à la force du lion, et qu'elles se laissent corrompre par les résidus humanitaires auxquels elles doivent nécessairement faire appel, comme cela se produisit en France avec le lâchage de l'armée par le gouvernement dans l'affaire Dreyfus. Il y a chez Pareto une forte tendance à l'autoritarisme usant de toute la force de l'état. Huxley ne le suit pas dans cette voie, maintenant au contraire qu'une société bien organisée doit être une société ouverte, ouvrant en particulier la carrière aux talents, et laissant se développer l'affrontement des idées. Mais il insiste sur la nécessité de donner à la société une organisation véritablement hiérarchique (158). Il propose de renforcer l'efficacité de l'élite gouvernementale par une division du travail entre le meneur (*leader*) capable d'entraîner les foules et le stratège doué d'intelligence politique (168-9), sur le modèle militaire de la distinction entre général de terrain et général d'état-major. Et il note incidemment que le système de la représentation proportionnelle, qui est le plus démocratique, en aboutissant à l'effritement du pouvoir, « a conduit l'Italie par l'anarchie au fascisme ».

La « circulation des élites », selon la formule à laquelle le nom de Pareto est resté attaché, est donc permanente. Mais elle peut prendre la forme d'une transformation lente ou d'une révolution. La solution brutale, qui souvent entraîne « la ruine de la nation », est inévitable s'il y a « accumulation d'éléments supérieurs dans les classes inférieures » [2055], et en particulier création d'un « prolétariat intellectuel mécontent », au sein duquel s'affirme particulièrement cette forme du résidu (*e*) qu'est « le sentiment d'égalité chez les inférieurs ». De toute façon, la reconstitution d'une élite s'emparant de l'état est inévitable, car l'idéal démocratique d'une société politiquement égalitaire et sans classes est une dérivation utopique. Huxley lui aussi classe la « démocratie révolutionnaire » parmi les « doctrines manifestement fausses » qui sont des substituts pour la satisfaction du sentiment religieux (215). L'objectif, qui reste à dire vrai peu distinct, serait plutôt que la ploutocratie, qui mène à un affrontement purement destructeur, à défaut de disparaître comme élite dominante, se transforme en intégrant l'aristocratie de l'intelligence.

Pareto se démarque d'une philosophie totalement historique telle que le marxisme en prenant pour base, en définitive, ce que Huxley invoquera à son tour comme « les données inaltérables de la nature humaine » (159). Mais son analyse de la complexité des motivations lui permet, quand il remonte à la surface, d'envisager les faits historiques sous des angles multiples. Qu'il le fasse de façon souvent arbitraire, et dans un esprit fort éloigné de la neutralité scientifique à laquelle il prétend, ne nous concerne pas ici. Il reste que, par contraste, Huxley paraît se cantonner dans l'abstraction, ce dont il se justifie en disant qu'il est homme des belles lettres et non sociologue, et que son essai central est restreint, comme l'indique son titre, à « la démocratie politique ». Mais, même dans ces limites, il reste surprenant qu'il ne prenne pas en compte de nouvelles données contemporaines de la vie politique, telles que la politisation des syndicats ou l'organisation des machines de parti. La raison essentielle en est qu'il reste fidèle à une conception très victorienne de l'autonomie du politique, qui fait de l'état un pouvoir en principe et en fait indépendant, à la fois arbitre et garant de l'ordre, maintenant l'équilibre entre les intérêts, préservant l'autorité des élites, et fondant la représentation parlementaire sur une conception du mandat électoral comme délégation personnelle laissant aux élus toute leur responsabilité. Dans sa discussion du système électoral, il se place sur le même terrain que John Stuart Mill, en 1861, dans ses « Considérations sur le Gouvernement Représentatif ». La différence, et elle est significative, est que Mill propose de faire une place à une forme de représentation proportionnelle qui ne néglige aucune voix, pensant que la multiplicité des opinions ne peut qu'encourager le renouvellement des élites et l'éducation des masses. Il se montre libéral optimiste, alors que Huxley est, au fond, un libéral pessimiste qui doit, de ce fait, se défendre contre la tentation autoritaire.

Les idées de Pareto restent présentes dans l'esprit de Huxley, et elles reparaîtront à un autre stade de son évolution, au moment où il s'intéresse de plus près aux problèmes politiques concrets. En 1934, au moment des grands scandales qui secouent les démocraties (les contrats de courrier aéropostal aux États-Unis, l'affaire Stavisky en France), il note que la corruption est un effet néfaste prévisible de « l'instinct de combinaisons » qui prévaut dans le libéralisme, et qui est par ailleurs bénéfique par la création de richesse — tandis que « la persistance des agrégats » dans les sociétés totalitaires entraîne un plus grand respect des règles

sociales (« Notes on the Way » dans *Time and Tide*, en mars 1934). En 1935, à l'occasion de la parution de la traduction anglaise de Pareto, il fait paraître un article dont le titre présente le livre comme « le musée de la bêtise humaine », en notant que l'ouvrage doit être le bienvenu au moment où se dégonflent les baudruches de la foi dans le progrès.

Types psychologiques et personne. Carl Jung

Huxley, dans *Proper Studies*, développe dans le même esprit des thèmes déjà précédemment abordés, l'éducation et l'hérédité. Il critique l'enseignement traditionnel, qui traite les élèves de façon uniforme et en masse, en demandant une pédagogie qui fasse appel à la curiosité et l'activité créative plutôt qu'à la seule mémoire, un travail par petits groupes de niveaux distincts pour chaque matière, et surtout un contenu qui tienne compte de la progressivité du développement de l'esprit, ainsi que des aptitudes et des intérêts qui diffèrent non seulement en degré, mais en nature. Cet essai assez long (89-138) fait suite à la visite d'une école organisée selon le « modèle Dalton », mais procède de l'intérêt constant de Huxley pour les expériences éducatives, telles que les écoles Montessori. L'essai « Note sur l'eugénisme » reprend pour base l'idée d'un accroissement proportionnel du nombre des individus appartenant aux types inférieurs. Cette infériorité est définie par la race (infériorité des « races de couleur »), ou par la classe : l'indice de succès ou d'échec professionnel, qui servait à Pareto pour définir l'élite non-gouvernementale, apparaît ici avec la caution de Leonard Darwin (278-9). Toutefois, l'essai, après avoir montré la nécessité d'une politique eugéniste, rendue possible par les recherches modernes (les bébés produits en éprouvettes sont pour demain), conclut sur une mise en garde contre le déséquilibre inverse, le surnombre des types supérieurs, rappelant le danger, que Huxley avait constaté en Inde, de l'intellectuel prolétarisé qui devient un ferment révolutionnaire faute de pouvoir passer dans les élites, et entraîne la ruine de la société. Le rejet comme irréaliste de la solution du partage volontaire des tâches inférieures parmi les hommes supérieurs, qui est celle de H. G. Wells dans ses utopies (et aussi, peut-on ajouter, dans l'utopie marxiste de William Morris, *News From Nowhere*) est un jalon vers *Brave New World*.

Toutefois, les deux essais les plus importants de *Proper Studies*, séparés dans le livre, mais thématiquement enchaînés, sont « Varieties of Intelligence », dont le titre est en fait trop restrictif, car il s'agit de la variété de tous les modes d'appréhension du monde, et « Personality and the Discontinuity of the Mind ». Le premier s'inscrit dans le prolongement d'une lecture de Jung. À la fin de son introduction à *Proper Studies*, Huxley écrit :

> Parmi les psychologues contemporains, Jung me frappe comme étant de loin le plus remarquablement doué. Ses livres sur les types psychologiques et l'inconscient sont d'une importance capitale. En comparaison avec Jung, la plupart des autres psychologues apparaissent dénués d'inspiration, n'éclairant rien, et prosaïquement ternes, ou alors, comme Freud et Adler, atteints de monomanie.

Les quelques références de Huxley à Freud sont ironiques. Il lui attribue, pour la rejeter, l'idée que l'activité artistique est « une efflorescence de la perversion sexuelle » (XVI), ce qui n'est qu'une caricature de l'analyse de la sublimation. Plus loin, il accuse les psychanalystes d'ajouter à la nature humaine « une sorte de sous-sol où la vermine de l'inconscient rampe et pullule dans une obscurité presque impénétrable » (94), et il cite un passage de l'*Introduction à la psychanalyse* (celle de 1916), décrivant l'activité de censure comme celle d'un « portier se tenant au seuil de la salle de réception de la conscience », sans prendre en compte l'avertissement de Freud qu'il s'agit là d'une métaphore spatiale grossière qu'il se permet dans une conférence publique. Huxley, comme bien d'autres, n'accepte pas le rôle fondateur dans les structures du Moi attribué à la libido. Mais il refuse surtout l'idée même d'une fondation commune aux diverses variétés de la nature humaine. En effet, la théorie jungienne, même détachée du désir, des images archétypales qui « hantent les profondeurs de l'inconscient » (196) est donnée par lui comme une simple hypothèse, plausible, mais illustrant la tendance de Jung à « systématiser un peu trop » (41). Ce qu'il retient surtout de lui, c'est l'analyse de ce qui détermine la variété des comportements.

Dans *Psychological Types*, ouvrage de 1921 qui fut traduit en anglais dès 1924, Jung établit une grille de types (ou attitudes) et de fonctions. Il y a deux types humains opposés, qui sont, selon la définition résumée qu'en donne *Proper Studies* : l'extraverti, dont « l'activité mentale est dirigée vers l'extérieur, vers l'objet » — et l'introverti, qui « se retire du monde

extérieur qui lui semble étranger, et même hostile », pour se concentrer sur le monde intérieur, auquel il accorde « un plus haut degré de réalité ». Mais, dans chaque type, il faut distinguer quatre fonctions, qui peuvent être en chaque individu soit dominantes, voire exclusives, soit relativement équilibrées avec les autres, soit secondaires. Ce sont : la pensée, le sentiment, la sensation, et l'intuition. Huxley ne fait pas le relevé systématique de ces fonctions, mais il les fait entrer en jeu (du moins les trois premières) dans des combinaisons qu'il illustre. C'est ainsi que Hegel, dans sa philosophie de l'histoire et de la nature, mettant la réalité extérieure sur le lit de Procuste de ses théories préconçues, est présenté comme un représentant extrême de l'introversion intellectuelle, dans des pages (44-46) où on trouve en outre quelques échos de Pareto, lequel multiplie les sarcasmes contre le délire philosophique de Hegel. Huxley se définit lui-même comme appartenant, nettement, mais « sans excès », au type de l'extraverti avec prédominance de la fonction intellectuelle, ce qui le met à l'aise dans le monde fluctuant des choses et des courants d'idées, auquel il s'intéresse sans pourtant s'y engager. Ce trait le distingue des extravertis principalement influencés par leurs émotions. La tendance de ces derniers est, selon Jung, de participer spontanément aux manifestations de la vie collective, et Huxley les évoque comme aimant à se fondre dans la foule, ou le « troupeau », selon un terme emprunté à Trotter, dont il mentionne un peu plus loin (71) « l'admirable étude », *The Instincts of the Herd in Peace and War*. De même, Huxley ne se sent aucune affinité avec la catégorie des extravertis « qui vivent pour les sensations plutôt que pour les idées ou les émotions », même quand leur sensualité dominante est raffinée par l'intelligence en esthétisme, comme chez Oscar Wilde. Quant à la fonction jungienne d'intuition, elle n'apparaît pas dans *Proper Studies*, et il semble que pour Huxley, qu'elle se présente comme transcendante ou immanente, mystique ou bergsonienne, elle se résume à un mode subjectif d'appréhension dont l'objet n'est pas différent de celui de l'expérience ordinaire. C'est du reste le cas chez Jung, où les deux formes d'intuition sont définies comme des orientations conformes aux deux types, et correspondent à l'esprit d'exploration soit du monde extérieur soit du moi profond. Huxley évite tout malentendu en n'en faisant pas une « fonction » séparée, et en la limitant au sens usuel de perception globale et instantanée, qui tend à associer, voire à fusionner, les trois autres

fonctions. Mais cette question de l'intuition, qui le fascine depuis longtemps, reviendra dans le dialogue entre Spandrell et Rampion qui conclut *Point Counter Point*.

La différence radicale entre les types, qui est reprise dans l'essai sur la religion, fait apparaître les deux « variétés » de celle-ci comme incommunicables et n'ayant pas d'essence commune : la religion socialisée des rites et des élans de masse n'a rien à voir avec la méditation introvertie, solitaire, quête de l'Absolu comme dépassement de la multiplicité du monde phénoménal. Cette différence est également illustrée par une référence intéressante à « un écrivain de ma connaissance » (54), qui est D. H. Lawrence, décrit ailleurs par Huxley en termes très semblables. Lawrence est un introverti extrême, qui « impose sa pensée et ses sentiments au monde extérieur, d'une façon qui, dans notre âge principalement extraverti, semble fort excentrique ». Huxley le cite, toutefois, pour faire ressortir que son introversion ne l'empêche pas d'avoir une relation harmonieuse et active avec la nature et le monde des choses, cultivant son jardin et bricolant avec un plaisir qui ferait de lui un citoyen heureux dans les utopies de William Morris ou de Tolstoï, et qui est totalement refusé à un Huxley dont les intérêts sont purement intellectuels. En termes jungiens, Lawrence équilibre en lui les trois fonctions, dans les limites d'un certain type, celui de l'introverti. Mais Huxley veut aussi signaler par son exemple qu'il ne faut pas s'emprisonner dans les simplifications systématiques : l'introversion peut mener non pas au refus du monde, mais au désir d'y laisser sa marque, en fonction d'une autre distinction, traversant les deux types, entre « passifs » et « actifs ». Huxley introduit également d'autres divisions qui lui sont familières : celle de Galton entre visuels et non visuels, celle de Poincaré entre géomètres et analystes, sans oublier celle qui sépare les niveaux de qualité, notamment dans les fonctions d'intelligence. Mais dans ce jeu complexe de forces, la caractérologie jungienne occupe, au stade qui est celui de *Proper Studies*, une position centrale.

Cette théorie n'est pas descriptive et statique, mais destinée à donner des points de repère pour analyser l'interaction des tendances. Le problème est, pour chaque individu, d'éviter deux erreurs contraires. La première est de se méprendre sur sa vraie nature. La seconde est de laisser la tendance dominante, qui se définit comme à la fois typique et fonctionnelle, devenir tyrannique, car dans ce cas les autres tendances, rejetées

dans l'inconscient, au lieu de disparaître, se manifestent par un retour du refoulé sous des formes dégradées ou destructrices (241-3). Il se confirme donc que Huxley ne rejette pas l'analyse freudienne de la censure, mais en étend la portée au-delà de la libido, qui n'est pour lui qu'une manifestation, même si elle est majeure, de l'une des fonctions, celle de la sensualité. Les difficultés sont accrues par le fait que tout individu appartient à une civilisation qui n'est pas neutre. Dans les sociétés modernes, à la suite d'une évolution qui part de Galilée, « l'inventeur d'un monde d'objets indépendants » (78) libérés de l'anthropomorphisme et inaccessibles à ce que Lévy-Bruhl a appelé la « participation mystique », l'homme se voit imposer une vision du monde qui est « de façon prédominante, extravertie » (81). C'est dans ces conditions qu'il doit construire sa personnalité, plutôt que de la recevoir de la société, « toute faite » et mal adaptée, *ready-made* comme un costume de confection. Le déterminisme typologique, en effet, n'est pas inévitable. L'auto-analyse à elle seule modifie son objet par la prise de conscience, qui peut être à son tour un instrument de maîtrise offert à la volonté. Le long essai intitulé « Personnalité et discontinuité de l'esprit » (230-259) est consacré à ce travail d'élaboration volontariste d'un « cadre » (*framework*) qui, à défaut de permettre une unification impossible, puisse harmoniser des éléments contraires. Huxley reviendra à ce problème, désormais pour lui central, ainsi qu'à la discussion de la « piété naturelle » de Wordsworth et des « intermittences du cœur » chez Proust, qu'il évoque au passage. Pour le moment, cette brève esquisse abstraite suffit à indiquer que Huxley, s'il n'est certainement pas redevable à Jung d'une vision nouvelle, ne l'ayant pas attendu pour savoir qu'il est intellectuel, comme d'autres sont sensuels, par tempérament, emprunte à sa psychologie un instrument plus précis d'analyse et de mise en perspective dont il pourra faire usage en revenant à son roman abandonné.

Réactions. D. H. Lawrence

La réaction de D.H.Lawrence à *Proper Studies* fut négative. Il écrit à Huxley (le 14 novembre 1927) :

> Mille mercis pour *Proper Studies.* J'en ai lu 70 pages, avec une certaine stupéfaction, à vous voir si sérieux et professoral. Vous n'êtes pas l'*Enkel* de votre grand-père pour rien — cette curieuse sécheresse intellectuelle recouvrant

> une morale sociale. Mais vous pourrez toujours dire que je suis un introverti, et donc mauvais juge. Tout de même, je crois que faire des *personnes* des introvertis et des extravertis ne tient pas debout — ces mots s'appliquent de toute évidence à la *direction* de la conscience ou de l'attention, et à rien qui relève de l'essence de l'individu. Vous êtes extraverti par héritage bien plus qu'*in esse.* Vous auriez fait un bien meilleur introverti si on vous l'avait permis.

Le post-scriptum de la lettre exprime un remords qui est surtout la crainte de blesser Aldous : Lawrence estime qu'il aurait mieux fait de « tenir sa langue », les pages qu'il a lues sont en fait « saines, solides et bonnes », et sa réaction négative vient de ce qu'il est lui-même « dans un état où il désespère du Mot, écrit ou oral ». Cela ne l'empêche pas de confier un peu plus tard à un autre correspondant que le livre est « terriblement ennuyeux ». En fait, l'impression d'intellectualisme aride qu'il ressent fut partagée par beaucoup de lecteurs. Mais sa lettre va au-delà de cette réaction superficielle pour aborder une divergence de fond. Lawrence traverse effectivement une période de grande amertume. Il vient de mettre de côté sa seconde version de *Lady Chatterley* par désespoir d'être jamais entendu du public ; il émerge à peine d'une période d'extrême affaiblissement physique dû à des hémorragies dont il veut se persuader qu'elles ne sont pas pulmonaires ; et il concentre toute son attention sur ce qui lui apparaît essentiel dans l'humain. Dans une lettre un peu antérieure (du 13 juillet 1927) à un correspondant récent, le psychanalyste de Baltimore Trigant Burrow, il écrit :

> Ce qui me tourmente, c'est la frustration absolue de mon instinct « sociétal » primitif. Je crois que l'instinct sociétal est bien plus profond que l'instinct sexuel, et que sa répression est bien plus dévastatrice. Aucune répression de l'individu sexuel n'est comparable à la répression de l'homme sociétal en moi, par l'ego individuel, le mien et celui de tous les autres. Je suis las, même de ma propre individualité, et celle des autres me donne envie de vomir.

On peut soupçonner ici quelque complaisance envers la psychanalyse d'intégration sociale de Burrow, sensible dans l'utilisation du mot *societal* qui appartient au vocabulaire propre de ce psychanalyste — encore que Lawrence ne s'interdise pas de s'exclamer, à la fin du paragraphe : « *societal*, quel mot affreux ! » En fait, ses remarques sont essentiellement conformes à l'inspiration de son dernier roman, où la sexualité n'est pas seulement « une perception individuelle des sens », mais aussi la seule

voie pour instaurer l'harmonie, ou de la « tendresse » (le premier titre prévu pour le roman) dans l'ensemble des rapports humains. Mais Huxley, citant bien plus tard la même lettre à Burrow, dans son introduction aux *Letters* de Lawrence, dont il évoque le sort de perpétuel exilé, rappelle la signification dans ce contexte de la lettre bien antérieure (du 5 juin 1914) dans laquelle Lawrence définissait sa conception du roman :

> En quelque sorte, ce qui est physique, non-humain dans l'humanité est plus intéressant pour moi que le traditionnel élément humain qui vous conduit à concevoir un personnage dans un certain cadre moral et à le rendre cohérent [...] Vous ne devez pas rechercher dans mon roman [première version de ce qui sera *Women in Love*] le vieil *ego* stable du personnage. Il existe un autre ego, dont l'action peut rendre l'individu méconnaissable, puisqu'il passe pour ainsi dire par une succession d'états allotropiques, et nous avons besoin d'une perception plus profonde que celle que nous exerçons d'ordinaire pour découvrir que ce sont des états divers d'une substance unique et essentiellement inchangée. Comme le diamant et le charbon sont le même élément simple. Le roman ordinaire veut nous donner l'histoire du diamant, mais je dis : « Quoi, un diamant ? Mais c'est du carbone ! » Et mon diamant à moi pourrait aussi bien être du charbon ou de la suie, et mon thème c'est le carbone.

Le commentaire de Huxley est que Lawrence se coupe ainsi de presque tous les lecteurs, attachés à une psychologie individuelle réaliste, mais aussi que sa recherche l'entraîne vers les profondeurs d'un « matérialisme mystique », dans lequel la réalité humaine, qui est individuelle, se dissout et se décompose en ses éléments simples qui sont à l'homme ce que les atomes sont à l'ensemble de la matière, c'est à dire sans rapport avec l'expérience ordinaire. À cette date, en 1932, et après *Point Counter Point*, le débat entre eux sur la nature de la personnalité, ou de la personne, inauguré par *Proper Studies*, est devenu posthume, mais n'est pas encore clos.

Point Counter Point (roman)

La première allusion épistolaire faite par Huxley à ce qui allait être *Point Counter Point* (dans une lettre du 21 octobre 1926 à son père Leonard) donne une esquisse du projet.

> Je me prépare très activement, écrivant même quelques passages, à faire un roman ambitieux, dont le but sera de montrer une partie de la vie, non

> seulement d'un assez grand nombre de points de vue individuels, mais aussi sous ses différents aspects : scientifique, sentimental, économique, politique, esthétique, etc. La même personne est simultanément un agrégat d'atomes, une physiologie, un esprit, un objet avec une forme qu'on peut peindre, un rouage de la machine économique, un électeur, un amoureux, etc. J'essaierai de faire apparaître, au moins par implication, les catégories d'existence qui se dissimulent derrière les catégories courantes utilisées pour évaluer la vie ordinaire des émotions. Ce sera difficile, mais intéressant.

Le projet initial du roman est donc un prolongement des remarques de Calamy, à la fin de *Those Barren Leaves*, sur la main humaine, qui existe simultanément dans « une douzaine de mondes parallèles » : charge électrique, molécules chimiques, cellules vivantes, et à l'autre bout de la chaîne « instrument du bien et du mal ». C'est ce que Mary Thriplow résume en une formule amusée : l'individu est constitué comme « une tranche de glace napolitaine ». Mais cette image apparaît à Calamy comme une simplification psychologique et éthique. Il y a interférence entre les différents niveaux, ce qui organise l'individu plutôt selon le modèle du contrepoint musical. Et surtout, il réagit contre le pluralisme sceptique, ironique ou désabusé, et on a vu qu'il se livre en conclusion à une tentative pour rechercher dans la méditation et l'exploration de l'univers intérieur la voie d'une harmonisation par la grâce d'une unité spirituelle supérieure. Mais il est également clair que pour lui il s'agit d'une phase expérimentale, dont l'issue lui est inconnue. Cette intuition finale, mais qui reste pour ainsi dire dubitative et troublée, ne sera pas abandonnée dans *Point Counter Point*, mais on la retrouve située sans privilège unificateur dans un ensemble qui reste discordant. *Point Counter Point* est donc, remontant par delà le roman précédent, le dernier et le plus achevé des romans de ce qu'on peut appeler la période sceptique de Huxley.

Les termes précédemment cités de la lettre à Leonard Huxley, évoquant les niveaux synchrones de l'existence individuelle, sont repris dans la lettre de la même période à Robert Nichols (14 novembre 1926), qui mentionne également la lecture en cours de Vilfredo Pareto. De plus, certaines remarques dans cette lettre donnent un éclairage complémentaire. Huxley se plaint que ses retours périodiques en Angleterre ne lui fassent pas découvrir la génération nouvelle, mais seulement retrouver la sienne, dans un état de décomposition avancée : « la même vieille clique de gens

se putréfiant dans leur propre jus. » D'autre part, l'inégalité qu'il a de tout temps constatée entre les individus le conduit à une remarque extrême : « Plus je vois les être humains, plus je suis convaincu que les différences entre eux sont spécifiques, et presque génériques. Une espèce peut à peine communiquer avec une autre. » La particularité de ces espèces est de se reproduire entre elles, ce qui est peut-être au total une bonne chose pour éviter que les écarts se creusent et se stabilisent, et invite à réfléchir sur les enjeux de l'eugénisme. Le problème n'est pas nouveau pour lui, mais on a vu qu'il vient de faire l'objet d'une réflexion plus approfondie dans *Proper Studies*.

André Gide. *Les Faux Monnayeurs*

Dans une lettre à Robert Nichols, du 18 janvier 1927, soit un mois avant qu'il se sente contraint de mettre temporairement son roman de côté, Huxley mentionne la lecture du roman récent d'André Gide, *Les Faux Monnayeurs* (1925), qu'il tient pour « son seul bon livre ». Après la percée faite par Proust, Gide s'est senti enfin libre d'aborder le seul sujet qui l'intéresse, « la sodomie sentimentale », trouvant l'énergie nécessaire pour « faire tourner la roue du moulin » de l'écriture romanesque, et « le résultat est admirable ». D. H. Lawrence, à qui Huxley a prêté son exemplaire, le lui retourne (en juillet 1927), en commentant que le roman a quelque valeur comme « révélation de l'état d'esprit moderne », mais qu'il est « fait *pour épater* ». Gide, de son côté, sera loin d'être un admirateur de *Point Counter Point*, notant dans son Journal (20 mars 1931) : après trois tentatives infructueuses de lecture, « je lâche définitivement le livre de Huxley, auquel je ne parviens pas à m'intéresser ». C'est sans doute en partie affaire de sujet, et son manque d'intérêt est la contrepartie de l'indifférence de Huxley pour son thème de prédilection, dans un roman où les adolescents et les guides platoniciens sont absents. Mais Il y a aussi de la part de Gide une réserve plus profonde, que suggère une remarque incisive faite un peu plus tôt dans le même Journal (6 juin 1930), sans doute après l'une de leurs rares rencontres à Paris : « Aldous Huxley est fort intelligent ; mais on sent que, les problèmes, il les a rencontrés sur sa route. il ne les a pas lui-même, et douloureusement, enfantés. » C'est l'image,

que nous retrouverons, du romancier qui se promène en touriste dans le monde des émotions.

Le roman de Gide a laissé quelques marques dans *Point Counter Point,* notamment en ce qui concerne la technique du récit, même si cette influence ne fait que libérer ou accentuer certaines tendances qui s'étaient déjà manifestées dans les œuvres précédentes. Huxley a certes recours à un narrateur totalement effacé, plus conventionnel que le narrateur gidien, lequel établit avec le lecteur virtuel une relation complice, sans chercher à lui dissimuler qu'il fait mouvoir des personnages dont il est le créateur. Huxley ne se donne pas pour tâche de dissiper « l'illusion réaliste », mais on va voir par contre certains autres traits reparaître dans son récit. Le narrateur de Gide a le privilège de pénétrer dans l'intimité de ses personnages, et peut donc rendre compte de leurs pensées et de leurs réactions. Mais il ne reste pas collé à leur conscience, et il prend du recul pour les analyser, dans un commentaire qui peut prendre deux orientations différentes : parfois dévoiler des ressorts qui leur restent cachés, mais à l'occasion s'arrêter dubitatif devant certaines zones d'ombre, ou certains comportements par lesquels les personnages, qui ne sont pas des marionnettes, échappent à leur créateur. Mais son privilège lui permet surtout d'épouser les points de vue distincts de ses différents personnages. Pour reprendre les termes du *Journal des Faux-Monnayeurs*, tenu par Gide pendant la longue gestation de son roman, il faut que les événements ne soient « jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements ont eu quelque influence », de façon à ce qu'à travers leurs récits ces événements apparaissent « légèrement déformés », faisant appel à la « collaboration » du lecteur pour rétablir la vérité de l'histoire par une découverte progressive (21 novembre 1920). On retrouve là (comme l'annonçait l'introduction de cet étude) la conception du personnage comme « centre de conscience », et donc origine d'une vision subjective mettant en jeu l'activité interprétante du lecteur, qui fut mise en pratique et théorisée par Henry James, de qui précisément Gide à cette époque s'entretenait longuement avec Charles du Bos. Par contre, James apparaît dans le monde intellectuel de Huxley comme une présence plus lointaine, dont l'influence ne peut s'exercer que par un relais. Du reste, le but de Gide, à la différence de celui de James, est d'atteindre non pas à

la concentration sur un seul personnage, mais à la dispersion de la focalisation, à la variété de points de vue et des modes de perception, et c'est aussi ce qu'on retrouve dans *Point Contrepoint*.

De ce fait, Gide ne se soucie pas de construction dramatique, et veut même « éviter ce qu'a d'artificiel une "intrigue" unique », tout en maintenant « une relation continue entre les éléments épars » (11 juillet 1919). Il lâche donc, dans un habitat restreint qui favorise les rencontres, des personnages dont les vies sont alors entrelacées dans une multiplicité d'intrigues et de crises mineures. Les intrigues sont essentiellement « à double face », et une seule face est au départ connue de chacun des protagonistes, avant que l'identité et la situation de l'autre ne fassent l'objet d'une révélation, souvent différée, mais prévisible, entraînant un rebondissement qui l'est moins. Huxley avait eu recours aux effets de la méprise comique dans *Antic Hay*, avec le déguisement de Gumbril, mais il transpose ici le procédé sur un autre registre, celui des ignorances ou des erreurs d'identité psychologiques. La fin, comme chez Gide, reste ouverte : elle n'apporte pas une conclusion, pas plus qu'elle n'inaugure un « vrai » commencement, à la façon d'un roman d'apprentissage. Elle se borne à faire apparaître une configuration significative de personnages, une sorte de paradigme, à forte connotation morale, qui s'est progressivement dégagé du flux.

La relative dévalorisation des incidents donne une importance accrue au dialogue. Gide, toutefois, réduit au minimum la conversation ordinaire par laquelle s'entretient l'illusion réaliste. Son roman se définit donc comme un roman d'idées, mais il le veut en revanche radicalement différent de l'abominable « roman à thèse ». Son dessein est au contraire de faire rentrer les idées dans le jeu des perspectives multiples. Dès le début de son *Journal des Faux-Monnayeurs*, il se donne pour maxime : « Ne jamais exposer d'*idées* qu'en fonction des tempéraments et des caractères. Il faudrait du reste faire exprimer cela par un de mes personnages (le romancier) — "Persuade-toi que les opinions n'existent pas en dehors des individus". ».

L'un des moyens d'individualisation auxquels il a recours est indiqué dans le passage cité, c'est l'inclusion d'un romancier parmi les personnages. On a déjà vu le « jeune artiste » apparaître plusieurs fois dans les récits de Huxley, et même se dédoubler dans *Those Barren Leaves*, qui par ailleurs développe le thème en incluant quelques extraits du carnet

de notes de Mary Thriplow. Mais c'est certainement avec l'appui du personnage de Gide que Philip Quarles, dans *Point Counter Point,* atteint à une plus grande complexité. L'Édouard des *Faux Monnayeurs* n'est pas un observateur marginal, mais un personnage qui se situe au point de recoupement de la plupart des intrigues. Il est aussi un écrivain qui travaille au projet d'un roman pour lequel il a retenu un titre, qui à dire vrai l'engage trop et ne lui plaît pas vraiment, et qui est précisément *Les Faux Monnayeurs*. Il tient un Journal, qui occupe une partie importante du roman réel, et correspond dans cette fiction à la fois au Journal que Gide a tenu tout au long de sa vie pour y noter les événements, les rencontres et les conversations de certaines journées, et au *Journal des Faux Monnayeurs*, qui regroupe ses idées pour le travail en cours. Édouard a donc, en tant que narrateur second inclus dans le récit premier du narrateur anonyme, une fonction double. Il contribue au récit en narrant certains événements, de son point de vue particulier d'actant, et parallèlement il analyse son expérience et s'interroge sur les moyens de la traduire sous forme romanesque.

Le procédé est une variante de la « mise en abyme » qu'affectionnait Gide, mais il s'agit ici pour lui de créer un effet de mise à distance, et non de simple duplication de l'activité narrative. Rien dans le roman n'invite le lecteur à opérer une dissociation consciente entre l'auteur et le narrateur second qui se manifeste dans le texte, et qui est très gidien, à la fois comme personnage et comme romancier. Édouard n'est cependant pas un reflet dans un miroir, mais plutôt la projection déformée de certaines tendances que l'auteur reconnaît en lui. Quant aux remarques sur la forme romanesque, si elles prolongent souvent les notations brèves, dont certaines sont citées plus bas, que Gide a jetées dans son « vrai » Journal du roman, le projet d'Édouard s'oriente vers un autre roman possible des *Faux Monnayeurs*. Le parcours de ses tâtonnements d'auteur ne suit pas celui de Gide, qui note (dans son Cahier 2 de 1921) : « Chaque fois qu'Édouard est appelé à exposer le plan de son roman, il en parle de manière différente. Somme toute, il bluffe ; il craint, au fond, de ne pouvoir jamais en sortir ». Et son roman restera en fait inachevé. Quant au personnage, Gide dit de lui (toujours dans le Cahier 2) : « Personnage d'autant plus difficile à établir que je lui prête beaucoup de moi. Il me faut reculer et l'écarter de moi pour bien le voir ». Ceci est à rapprocher de la remarque qu'il fait un peu plus loin à propos du vieux professeur

de musique Lapérouse, estimant avoir été trop esclave du modèle, et qui vaut aussi pour les personnages de Huxley : « Le difficile, c'est d'inventer, là où le souvenir vous retient. » Le résultat est donc de relativiser la portée autobiographique, et de donner le roman à lire comme le résultat d'un choix, motivé mais non nécessaire, entre plusieurs possibles.

Organisation du roman et technique narrative

Le caractère propre de *Point Counter Point*, par contraste avec les romans précédents, est son caractère panoramique, entraînant une bien plus grande longueur (environ 600 pages) et une organisation plus complexe. On a noté que cette complexité ne prend pas la forme d'une action unique et organisée. On ne pourrait tenter de raconter l'histoire qu'en suivant de multiples parcours individuels, dont l'entrecroisement détermine une série de crises mineures, aux résolutions diverses et imparfaites. Cependant, ces interactions font naître une vision d'ensemble, qui résulte de plusieurs facteurs. La technique narrative joue un rôle d'organisation et de mise en place, qu'éclairent les remarques du « romancier dans le roman », Philip Quarles. L'œuvre, en tant que roman psychologique, n'est pas une simple galerie de portraits, mais dessine une configuration de personnages appartenant aux différentes variétés de l'espèce humaine. Enfin, l'ensemble du roman constitue une comédie de mœurs, qui tourne à la farce ou à la tragédie, et amène Huxley à placer sous un nouvel éclairage les problèmes éthiques et spirituels qui se font pour lui de plus en plus pressants.

Philip Quarles n'apparaît pas au début du roman. Il est à cette période en Inde, où on le découvre comme personnage au chapitre VI. Sur le chemin du retour, il envisage de prendre, pour l'un des sujets de son roman en gestation, malgré l'indignation de sa femme Elinor, l'infortune amoureuse de son beau-frère Walter Bidlake, en s'engageant à exploiter la situation et non la personne. C'est ici l'ébauche d'un « roman-miroir », mais plus ou moins déformant, au sein d'un roman où l'épisode Walter-Lucy Tantamount, qui y serait reflété, est déjà une transposition du réel, l'affaire Aldous-Nancy Cunard. Mais le jeu n'est pas poussé plus loin, et la participation du romancier, même s'il continue à l'occasion de noter certaines idées de récit, prend essentiellement la forme d'une série de

réflexions sur le roman comme genre, formulées dans les conversations, et surtout dans les extraits de son Carnet de Notes (*Notebook*). Ce Carnet fait son apparition au chapitre XIX (341), donc suffisamment tard dans le temps du récit pour ne pas apparaître comme une annonce de programme. De plus, il n'a pas le statut indépendant d'un paratexte marginal, mais constitue un commentaire situé et individualisé dans le récit.

Ce commentaire, épars, mais dont l'essentiel est regroupé au chapitre XXII, s'organise selon plusieurs thèmes. Il vise à l'évidence à préciser les principes selon lesquels *Point Counter Point* a été élaboré, mais il utilise aussi la distance créée par son inscription dans le cadre du texte pour relativiser ce type de roman, et poser les problèmes et les interrogations qu'il soulève.

a. Le projet d'ensemble est de traduire « la variété des aspects du réel » en utilisant « la multiplicité des regards ». La réalité la plus intéressante est l'homme, dont on peut étudier la variété selon deux axes, vertical et horizontal, pour user d'une métaphore spatiale : les niveaux de la nature humaine, du physique au spirituel (la « tranche napolitaine » de *Those Barren Leaves*) — et les inépuisables différences entre les individus.

b. Il y a donc bien ce désordre sur lequel se lamente l'épigraphe du roman, empruntée à Fulke Greville, décrivant les hommes comme soumis à des « lois divergentes » qui les « divisent en eux-mêmes » et les opposent entre eux. Mais la représentation de cette multiplicité dans le roman doit être cohérente, et non se perdre dans l'éparpillement. C'est à cette nécessité que doit répondre la « mise en musique du roman (*musicalization of fiction*) », selon des procédés illustrés dans *Point Counter Point* par l'analyse d'exemples musicaux : transitions abruptes, mais aussi modulations, qui peuvent être un changement de thème ou de tonalité, avec des personnages identiques dans des situations différentes, ou des personnages différents confrontés à des problèmes semblables.

c. Le narrateur doit donc épouser des points de vue successifs, et il a aussi pour fonction d'organiser leur entrelacement. Il peut certes le faire sans se manifester explicitement, mais Philip Quarles estime que les modernes ont poussé trop loin leur réaction contre les intrusions de l'auteur par le biais d'un narrateur jouissant d'un « pouvoir quasi

divin ». Le narrateur se dégage donc de la tradition issue de Henry James et devenue dogme, celle du point de vue unique et limité d'un « personnage réflecteur ». Il passe d'un personnage à l'autre, réfléchissant certes leurs pensées, mais aussi les transposant en style indirect libre pour « éclairer les expériences diverses », et se plaçant en situation dominante pour orienter par son commentaire, sympathique ou critique, la réflexion du lecteur. C'est aussi à cette dernière fin que le « romancier dans le roman », vivant au milieu des personnages, peut apporter sa contribution.

d. Le roman ainsi conçu prend naturellement le caractère d'un roman d'idées, mais Quarles s'attache à prévenir quelques malentendus. Les idées doivent être personnalisées, ce qu'il exprime en des termes proches de ceux de Gide cités plus haut : « La nature propre de chaque personnage doit être plus ou moins impliquée dans les idées dont il se fait le porte-parole. » Ces idées ne sont, de plus, que l'expression « rationalisée » d'une individualité complexe qui inclut aussi les instincts et les sentiments.

e. Toutes les perspectives sont donc subjectives, et la vision panoramique elle-même sera inévitablement déterminée par la personnalité du narrateur. Philip Quarles note à ce propos qu'il ne s'intéresse vraiment qu'aux idées et à la minorité de gens capables d'en avoir, et que certaines passions, telle que le désir de l'argent ou du pouvoir, lui sont tellement étrangères qu'il ne peut en donner qu'une image superficielle, ce qui l'exclut du monde romanesque exploré par un Honoré de Balzac. Il s'écarte donc de la tradition du réalisme social, mais c'est à ce propos qu'il affirme, de façon plus large, ne pas « prétendre être romancier par nature (*I never pretended to be a congenital novelist*) ».

Cette confession ne doit pas être prise ici comme si elle était faite par l'auteur en son nom. Il est vrai que Huxley use des mêmes termes, dans l'interview citée dans l'introduction de cette étude, mais également bien plus tôt, dans une lettre du 20 février 1928, quand il se sent embourbé dans son « foutu roman », et qu'il évoque « les difficultés de la fiction pour quelqu'un qui comme moi n'est pas un romancier né (*a born novelist*), mais a de grandes aspirations ». Toutefois, la relation entre le romancier dans le texte et Aldous Huxley, pour étroite qu'elle soit, n'est pas simplement spéculaire. On se souvient que Huxley s'était défini dans

Proper Studies (49) comme « un intellectuel modérément extraverti ». Or, Quarles pousse à l'extrême l'intellectualité comme fonction et l'extraversion comme type. Il se promène en touriste étranger dans le monde des sentiments, où il a besoin pour guide de sa femme Elinor, dont la relation aux autres, tout en restant distante, est de nature émotionnelle. Son instinct sexuel ne se manifeste que par épisodes, sans lien avec le reste de sa personnalité, et il est isolé comme un spectateur amusé devant les barreaux d'une ménagerie au spectacle du tumulte des passions humaines. On a donc ici, comme pour l'Édouard de Gide, une projection quelque peu déformée de l'auteur : ce que pourrait être Huxley s'il n'y avait pas en lui de contrepoids à ses tendances dominantes.

Quarles est cependant lui-même conscient de ses limites, comme homme et donc comme romancier. Dans son Carnet, l'examen de conscience et la réflexion sur le roman sont indissociables. Mais il se trouve pris dans un dilemme qui dépasse sa personne. D'une part, chaque individu doit prendre conscience de sa nature propre, et en tenir compte, car autrement il risque de se construire une personnalité factice, ou de tomber dans l'hypocrisie. Le conseil que Quarles répète est « qu'on doit être loyal envers ses goûts et ses instincts ». C'est vrai aussi en littérature, et il doit admettre que son regard de romancier est naturellement celui du zoologiste. Mais il est également vrai que « les fonctions réprimées ne meurent pas, elles se détériorent, elle pourrissent, elles retournent à l'état primitif » (443), et que la vision scientifique décompose la vie qu'elle se donne pour objet. L'idéal est évidemment un équilibre entre les tendances, qui est la condition pour que l'approche de la vie par le roman ne soit pas réductrice. Mais cet idéal est plus difficile à concevoir dans l'abstrait qu'à atteindre dans la réalité. Le seul exemple d'un tel art de vivre, *the art of integral living*, que Quarles trouve autour de lui est celui du peintre Rampion, mais il se demande pour son compte, d'une phrase qui fait écho à ses doutes comme romancier, s'il n'est pas « par nature incapable de vivre harmonieusement avec tout son être (*congenitally incapable of living wholly and harmoniously*) ».

Création des personnages

Ce problème de la construction de la personnalité est au centre de *Proper Studies*, et Rampion est dans le roman une projection au moins appro-

chée de D. H. Lawrence, sur laquelle il faudra revenir. Mais on peut déjà noter à ce point l'utilité pour Huxley de la grille jungienne d'analyse. Elle lui propose un fil directeur dans le labyrinthe de son roman, où il s'était trouvé un moment désorienté. Sa présence reste certes discrète, et son utilité circonscrite. Le roman ne fait aucune référence explicite dans le texte aux « types », introverti ou extraverti, même lorsque la tendance est reconnaissable dans le faisceau des traits de personnalité individuelle. En revanche, les quatre « fonctions », qui se résument en intelligence, cœur, corps, et intuition, sont largement invoquées, mais la psychologie jungienne n'est pas sur ce point d'une originalité qui puisse apporter une véritable révélation, et elle ne fait que souligner et préciser les contrastes qui constituent déjà pour Huxley l'essence de la nature humaine. Il a donc soin, comme romancier, de ne pas donner l'impression fausse qu'il construit ses personnages selon des modèles. Mais cette typologie lui permet de mieux mettre en place et faire mouvoir sur une vaste scène les acteurs d'une « comédie humaine », dont les manifestations, pourtant infiniment diverses, ont pour ressorts constants la méconnaissance de soi et la mésalliance entre personnalités incompatibles. De plus, elle facilite la redistribution et la re-combinaison par l'imagination des données de l'expérience vécue.

On peut ainsi dire, en se livrant au petit jeu des identifications, que l'image du Huxley réel se dédouble entre deux personnages : essentiellement Philip Quarles, comme on l'a vu, mais aussi Walter Bidlake, dont il fait en quelque sorte l'héritier de son passé professionnel en même temps que de sa liaison avec Nancy Cunard. Walter assure les comptes rendus de livres dans un périodique dont le directeur et propriétaire, Burlap, a pour le lecteur contemporain d'évidentes ressemblances avec John Middleton Murry, pour lequel le jeune Huxley avait fait le même travail dans l'*Athenaeum*, et dont il avait déjà tiré quelques effets comiques dans ses romans précédents. Mais Walter appartient à un type d'attitude et de fonction totalement opposé à celui de Huxley : c'est un introverti timidement refermé sur lui-même et il est dominé par ses sentiments, de sorte que sa réaction est de rejet affectif et d'incompréhension plutôt que d'ironie intellectuelle devant la spiritualité sirupeuse et factice dont Burlap s'est fait une spécialité. Il revient au narrateur, et aussi à Philip Quarles

dans quelques passages de ses carnets, de situer et d'éclairer le personnage par quelques commentaires. Burlap illustre les méfaits d'une stimulation artificielle de ses émotions, qui restent en lui fondamentalement superficielles, pour des raisons qui associent l'esprit pratique et le désir de réussir de l'extraverti, de sorte que sa nature profonde ne peut désormais se défouler que par les irruptions de son « petit démon » matérialiste et cynique, et une sensualité qui s'exprime dans une sexualité atrophiée, se travestissant en jeu innocent jusqu'à sombrer dans l'enfantillage pervers.

Walter apparaît en outre, dès le premier chapitre du roman, en héros malheureux d'une aventure amoureuse dans laquelle il est la victime de son hérédité double et de ses antécédents familiaux. Son père, le peintre John Bidlake, jouit d'une sensualité robuste et insouciante, qui ne se soucie pas des sentiments, et inspire toute sa peinture de nus qui évoquent Renoir. Son troisième mariage, le seul durable, a pourtant été le fruit d'un malentendu, puisque Janet a été attirée vers lui par un amour de l'art nourri de Ruskin et des Préraphaélites, qui satisfaisait en elle « un idéalisme vague mais ardent ». Ils sont ainsi devenus très vite étrangers l'un à l'autre, pour suivre sans scandale leurs voies respectives, Janet se réfugiant de plus en plus dans un monde intérieur détaché de toute contingence. Walter doit donc équilibrer en lui deux forces contraires. Malheureusement, s'étant rangé enfant dans le camp de sa mère, il recherche de tout son être conscient « la pureté et la délicatesse spirituelles ». Il croit pour un temps trouver son idéal en Marjorie, dont en fait « la pureté est le produit d'une froideur naturelle, d'une vitalité congénitalement basse ». Il est alors naturellement rejeté vers l'autre extrême, Lucy Tantamount, dont la sensualité est à fleur de peau, et qui peut « poursuivre son plaisir comme un homme, sans y mêler la pensée ou le sentiment ». Mais Walter, avec ses remords de conscience introvertie et son besoin de tendresse amoureuse, est trop faible pour la dureté dont Lucy se cuirasse, et pour sa promiscuité capricieuse. Quand enfin il se libère de cette fascination douloureuse, c'est pour retrouver Margaret engagée, sous l'influence de Janet Bidlake, dans la voie maintenant divergente d'un détachement mystique qui la rend incapable de sollicitude affective. La part d'autobiographie détachée des amarres qu'il y a dans tout cela invite à préciser que le personnage de Marjorie ne doit rien à Maria Huxley, mais que par contre cette dernière, dans le jeu des répartitions à l'intérieur du cadre,

se retrouve dans Elinor Quarles : par son aisance d'extrovertie au contact des gens, son indulgence vis-à-vis des incartades conjugales de Philip, du reste très velléitaires, mais aussi son exaspération devant une intellectualité hypertrophiée qui dessèche immédiatement toute expérience et tout sentiment en idées générales.

À mettre ainsi en relief les ressorts des personnages et de l'action, on risque de donner l'impression que, dans le roman, l'analyse étouffe la fiction, et le procédé mécanise l'imagination. En fait, cette forme de création romanesque sert à intensifier les effets comiques ou dramatiques. C'est ainsi que, dans les deux situations évoquées, elle permet dans l'une d'associer satire et compréhension dans la présentation délicieusement humoristique de Burlap, et dans l'autre d'approfondir la résonance tragique des situations d'incompatibilité. Mais il faut, bien entendu, que l'attente du lecteur soit accordée à un type de roman dont le but n'est pas de le subjuguer et d'exploiter l'illusion romanesque pour l'enfermer le temps d'une lecture dans un monde imaginaire, mais de l'associer à la mise en place d'une représentation utilisant des effets de réel. De même, s'il peut avoir le sentiment que les idées tiennent une trop grande place, il doit garder conscience qu'elles sont individualisées. On trouve, pour prendre un exemple entre mille, cette formule d'allure très générale et sentencieuse : « On ne doit jamais formuler la connaissance qu'on a du malheur qui menace, car le destin aurait alors un modèle selon lequel façonner les évènements » (429). Dans le contexte, il s'agit de la réaction obscure de John Bidlake, qui, se sentant atteint d'un cancer, refuse de nommer son mal. La formulation donnée par le narrateur est certes plus nette que la pensée confuse du personnage, mais elle ne fait que traduire, et situer entre pathétique et comique, l'attitude de l'épicurien vieillissant chez qui le sentiment religieux, longtemps étouffé, mais réveillé par la crainte de la mort, ne peut prendre que la forme primitive d'une superstition. Ce serait une erreur de suivre le récit comme un flot indifférent charriant des mots d'auteur, des pensées et des maximes, des paradoxes et parfois des truismes, car ce serait se mettre au niveau de cet autre personnage comique du roman, Mr Sita Ram, qui porte toujours sur lui le carnet de citations où il consigne les « belles formules » pour en accabler ensuite ses interlocuteurs.

On a vu que Philip Quarles envisageait pour son récit une organisation de caractère musical. Le titre de *Point Counter Point* met en valeur cette

idée, et la première partie du roman, des chapitres II à VI, est consacrée à une soirée musicale donnée dans la cour d'honneur de Tantamount House. C'est une sorte de ballet, dans lequel évoluent les principaux personnages dont les chemins vont ensuite diverger pour se croiser à nouveau, et la musique jouée est une véritable ouverture, qui pose les thèmes et annonce les développements. La méditation sur la musique est un exercice auquel Huxley s'était déjà livré, mais il est ici pris en charge par le narrateur, au lieu d'être confié à un personnage, comme dans *Antic Hay*, avec Calamy à propos de Mozart, et comme ce sera de nouveau le cas à la conclusion du roman, avec Spandrell à propos d'un quatuor de Beethoven. La deuxième Suite avec flûte de Bach est ici prise à la fois comme représentation métaphorique de la forme que va prendre le livre et comme annonce thématique. Elle part de la simplicité du Grave initial, traverse dans la suite du premier mouvement la multiplicité rassemblée dans la complexité de l'Allegro fugué, et conduit un peu plus loin à la Sarabande qui est la révélation ou l'illusion d'une harmonie inaccessible à la simple intelligence.

Il ne peut être question de suivre les parcours de tous les personnages, qui sont près d'une quarantaine à jouer un rôle, sans compter les comparses. Du reste, le lecteur du roman découvre peu de personnages radicalement nouveaux : ce sont essentiellement Webley, Rampion et Spandrell, sur lesquels il faudra revenir. Mais les figures déjà familières qu'il retrouve au passage sont reprises dans une perspective plus large. C'est le cas de Lord Edward Tantamount, dont la fascination pour la greffe des organes et ses effets contribue au développement du thème initial du roman, dérivé d'*Antic Hay*, celui de la base biologique de la nature humaine et de ses transformations à travers des strates qui sont moins successives qu'entrecroisées. Les données de base du personnage sont donc les mêmes que pour Shearwater, mais l'image traditionnelle du savant distrait est ici rattachée, en dehors de tout grossissement caricatural, à l'attitude de l'introverti exclusivement limité à sa fonction intellectuelle. L'horreur naturelle de Lord Edward pour la vie politique à laquelle la tradition familiale le destinait, aurait certainement amené son intelligence à se perdre dans une curiosité éparpillée du lecteur d'encyclopédies, ou la manie du cruciverbiste, s'il n'avait pas eu son coup de foudre pour la biologie. Mais cette passion accentue sa limitation, et ses intérêts

restent purement intellectuels, y compris pour ce qui touche à la reproduction. Il est donc inévitable que sa femme prenne un amant, naturel qu'elle aille chercher cet amant, John Bidlake, dans un type symétriquement opposé à celui de son mari, et heureux que sa nature d'extravertie lui laisse assez de sens social et de respect des convenances pour sauvegarder à la fois les apparences et la tranquillité d'esprit de Lord Tantamount. Ce dernier est toutefois loin d'être présenté comme ridicule dans son excentricité. La conscience qu'il a, comme biologiste, du gaspillage contemporain des ressources naturelles, et de la menace que cela fait peser sur l'espèce humaine, contraste avec la vue très courte du monde politique. Sa brève conversation avec Webley, qui lui demande d'apporter son soutien au mouvement des *British Freemen*, est un débat sur la civilisation contemporaine sous la forme comique du dialogue de sourds ; et quand Webley y met un terme en concluant sèchement que « les lignes droites parallèles ne se rencontrent jamais », il formule sans s'en rendre compte la loi qui, dans le roman, régit tous les rapports humains.

La crise politique et sociale

Le monde contemporain de *Point Counter Point* est brièvement situé, au début du chapitre II, dans une esquisse historique. La fortune des Tantamount a eu son origine dans la spoliation des biens d'Église par la Réforme, qui a détruit l'ordre social catholique, et transformé l'aristocratie élargie en une ploutocratie, prête à l'exploitation du sol, et plus tard du sous-sol, grâce à celle des hommes. Huxley donne ici quelques citations de sermons empruntées à l'étude bien connue de l'historien R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, dont la thèse est en gros que l'esprit puritain, rejetant la condamnation par Rome de « l'usure », a valorisé le profit, et entraîné la nation vers l'expansion commerciale et le développement de type capitaliste qui a été le ressort de la révolution industrielle. L'Angleterre s'est ainsi divisée en « deux nations ». La lutte des classes se double d'une différence radicale de mode de vie, comme l'éprouve Walter Bidlake (ch. 1), dont le socialisme théorique et sentimental résiste mal, dans la foule du métro, au contact et à l'odeur du prolétariat réel. Ce thème des différences de classe a déjà été largement exploité dans les précédents romans et nouvelles, mais à partir de *Point Counter Point*, les

questions proprement politiques, jusque là réservées aux essais, font leur entrée dans le monde romanesque, comme le montre la présence d'Everard Webley.

On peut s'étonner que Huxley ait pu introduire par anticipation ce chef du groupe fasciste des « Chemises vertes » quelques années avant la fondation de la *British Union of Fascists*, à une date où Oswald Mosley était encore l'enfant terrible du parti travailliste. Mais Huxley avait l'expérience du fascisme italien, et le fait que Webley soit traité par Illidge de « Mussolini en fer-blanc » indique bien le modèle. Webley apparaît au lecteur sous les regards croisés d'un de ses lieutenants et du communiste Illidge, comme sauveur de la nation ou défenseur de l'ordre capitaliste. Il a surtout l'occasion, en conversation et dans son discours de Hyde Park, de développer lui-même ses idées : rejet de la démocratie qui laisse s'installer l'anarchie, rétablissement par une minorité militante de l'ordre et d'une hiérarchie sociale comme condition de la justice pour tous. Ce programme est, dans sa partie critique, très proche de l'essai « Political Democracy » dans *Proper Studies*, et tout aussi vague dans ses propositions. Pour Illidge, il s'agit là bien entendu d'un camouflage. Mais il n'y a pas de commentaire direct de la part du narrateur ou de Quarles. Tous deux sont, du reste, intéressés avant tout par la personnalité, privée et publique, de Webley. Il faut se référer à la distinction établie, dans *Proper Studies* (169), entre le chef charismatique et l'homme d'état. Webley est certainement un *leader* naturel, par la force d'entraînement que lui donne sa volonté passionnée de convaincre en imposant ses vues, par la fusion en lui des idées et des émotions. Il n'est pas certain qu'il ait l'intelligence lucide, le sens objectif des situations et des hommes, qui donne la pénétration politique (*political insight*). La typologie jungienne est bien entendu perceptible à l'arrière-plan, et se retrouve dans les relations de Webley avec les autres personnages. Au scepticisme de Philip Quarles à son endroit se mêle la fascination trouble de l'intellectuel pour le tribun. Sur le plan des sentiments, Elinor a une réaction semblable, mêlée d'attrait et de répulsion, et elle-même attire Webley comme son contraire, par sa curiosité incessante pour l'infinie diversité de l'humanité que lui-même cherche à fondre dans l'uniformité d'une troupe.

Le conflit spirituel. Rampion, Spandrell

Mark Rampion est un personnage inspiré de D. H. Lawrence, et plus précisément du Lawrence des dernières années que Huxley venait de découvrir. Les thèmes essentiels développés par Rampion reprennent la prédiction, dans *Lady Chatterley*, de la fin prochaine d'une civilisation moderne coupée des racines de la vie, et l'espoir timide offert dans *Etruscan Places* de voir ensuite renaître une civilisation véritable, comme celle des Étrusques, « qui connaissaient l'art de vivre de façon harmonieuse et complète, par leur être tout entier » (Rampion dans *Point Counter Point*, 144). Il a de ce fait une vision d'ensemble dans un univers romanesque voué à la dispersion, comme Philip Quarles, mais d'un point de vue différent. Philip Quarles note dans son Carnet (439-445) que leurs aspirations coïncident, bien qu'ils viennent de pôles opposés. Tous deux mettent en question la civilisation industrielle, qui instrumentalise l'homme. Ils rejettent tous deux la tendance qui en résulte à accorder « une supériorité intrinsèque à la vie mentale, consciente et volontaire, sur la vie physique, intuitive, instinctive ». Quarles, reprenant la formule de Rampion, ressent la nécessité de « transformer son scepticisme intellectuel détaché en un art de vivre harmonieux et complet (*harmonious all-round living*) ». Mais Quarles marque la différence essentielle qui les sépare : alors que lui en reste à une conviction intellectuelle impuissante, Rampion a réussi à faire de l'équilibre entre toutes les fonctions la loi de sa personnalité.

La réaction de D. H. Lawrence à cette image donnée de lui fut une protestation véhémente. Il écrit, dans une lettre à Huxley du 28 octobre 1928 : « Votre Rampion est le personnage le plus ennuyeux du livre, un sac plein de vent (*a gas-bag*). Bel effort de sympathie intellectuelle de votre part ! » Huxley dira plus tard qu'il n'a pas cherché à rendre « l'incomparable complexité » de « l'être le plus extraordinaire et impressionnant qu'[il] ait connu », mais seulement à « mettre certaines notions de Lawrence sur deux jambes ». La parade est un peu trop simple, car la passion pour les longues diatribes était en fait un des traits de caractère notoires de Lawrence. Ce dernier n'hésite du reste pas à le reconnaître, puisque dans son roman *Women in Love*, Birkin, le personnage en lequel Lawrence a mis beaucoup de lui-même, a conscience de n'être souvent qu'un « sac à paroles » (*a word-bag*, ce qui n'est pas très loin de *gas-bag*), et Ursula le traite de « prêcheur ». C'est donc à peu près de même, et dans

un esprit plus humoristique, que le Rampion de *Point Counter Point*, faisant le tour des différentes « perversions » (564), au sens de passions dominantes qui détruisent l'harmonie intérieure, décrit la sienne comme celle du prosélytisme volubile et de la dénonciation prophétique, la « perversion de Jérémie ». Mais Il est bon de se rappeler que l'image biblique du prophète clamant ses imprécations dans le désert illustre pour Carl Jung la conviction passionnée qui fait la force de l'introverti. En fait, Lawrence ne se montre pas froissé d'un peu d'ironie, et il ne se plaint pas non plus que ses idées aient été trahies. Sa critique se situe sur un autre plan, lorsqu'il affirme, un peu plus loin dans sa lettre, que « l'appréciation intellectuelle ne compte pas pour grand chose », et que l'art doit faire passer un frémissement vital, un « moment de palpitation ». Huxley en reste à ce que Lawrence appelle la « sympathie intellectuelle », bien intentionnée, mais étrangère par essence à tout ce qui est passion, et c'est pourquoi son Rampion n'est capable que de prêcher les vertus qu'il est censé illustrer. De même, la rencontre entre Lawrence et Frieda, et leur relation réelle de couple, monde clos empli de bruit et de fureur, dont Huxley restait le spectateur perplexe, est transposé par lui dans le roman en une idylle édulcorée et insipide. Devant certains aspects dominants de la personnalité de Lawrence, il reste incapable du minimum de participation imaginative qui lui permettrait de donner à Rampion la substance d'un personnage de roman, « réaliste » ou non.

L'homme « intégral » selon le modèle lawrencien reste donc un idéal théorique, qui sera du reste soumis peu après à un nouvel examen, dans *Do What You Will*. Mais Rampion, dans son rôle de prophète, sans diverger des essais de Huxley, les prolonge (notamment dans le chapitre XXIII), dans une direction un peu différente, dont Philip Quarles, on l'a vu, prend note avec attention, et il y introduit des échos de *Lady Chatterley*. La civilisation de la machine est vouée à l'auto-destruction, par la guerre totale ou l'explosion révolutionnaire, car ni le capitalisme ni le communisme n'échappent à la logique folle du développement industriel dévastateur. Il n'y a donc pas de solution politique : ni dans la ploutocratie affublée du nom de démocratie, ni dans le bolchevisme, ni dans le fascisme, y compris le mouvement de Webley, qui n'est pour Rampion qu'une des forces aveugles précipitant la crise mortelle. Le salut ne peut être que

le retour à une civilisation naturelle : non pas primitive, car une régression serait elle aussi suicidaire, mais remplaçant l'affrontement par l'harmonie entre l'homme et la nature. Cela exige une transformation totale, une véritable renaissance de l'humanité, qui passe par la résurrection des corps mutilés par la morale de la répression au service de la mécanisation utilitaire de l'humain. Cette renaissance exigera peut-être l'holocauste de toute une génération, elle peut être une simple vision utopique, ou un avenir réservé aux quelques survivants d'un nouveau Déluge. Rampion hésite et oscille entre espoir et découragement, comme Lawrence, dont le roman final, le plus désespéré, fait néanmoins place à la naissance dans le monde pharisien déchu d'un nouvel Adam et d'une nouvelle Ève, et au rêve de Mellors d'un prolétariat devenu humanité, échappant à la servitude du travail sans en rejeter la contrainte minimale, et retrouvant le temps de la libre communauté et de la joie de vivre. Si l'optimisme en définitive l'emporte, ou plus précisément résiste à tout ce qui voudrait l'écraser, c'est parce que Rampion est animé par l'esprit que Huxley reconnaissait en Lawrence, son ami : le courage devant la mort fondé sur une confiance profonde en l'inépuisable capacité de renouvellement de la vie.

C'est sur ce point, et sur ce plan, que Rampion est placé en situation de contraste avec Spandrell, dans une opposition qui n'est pas centrale, mais dominante, car elle pose la question du sens ultime de toute la comédie humaine. Spandrell est, superficiellement, un débauché cynique que l'ennui du plaisir entraîne dans la perversion. Mais sa conduite n'est pas l'expression du simple *taedium vitae* ; elle exprime son mépris des normes hypocrites, et prend la forme d'une provocation toujours plus outrée. Il finit par persuader Illidge de passer de la haine idéologique à l'action directe, et prépare le piège pour le meurtre de Webley, que la défaillance de son partenaire l'obligera à commettre lui-même. Il entre dans le roman en jouant le rôle d'un personnage venu du monde de Dostoïevski. Ce trait est souligné dans le texte, car il n'échappe pas à l'acuité de Rampion, qui accuse sarcastiquement Spandrell de « faire son petit Stavroguine » (564), en ajoutant que c'est ce personnage, et non pas le prince Muichkine, qui aurait dû être appelé l'Idiot. Cette référence au héros démoniaque des *Damnés*, Stavroguine, que son orgueil nihiliste pousse à se faire l'inspirateur de la violence insensée d'un groupe anarchiste, et conduit finalement au suicide, est explicitée un peu plus tard par Huxley dans les deux pages qu'il consacre à ce roman dans l'essai sur Baudelaire

de *Do What You Will*. Toutefois, Spandrell est indifférent à la politique, même s'il l'englobe dans son mépris général du monde, et l'assassinat de Webley reste un acte privé. Son personnage est plus proche de ceux des *Frères Karamazov*, roman que Huxley admirait de longue date. Il tient du frère débauché, Dmitri, le réprouvé qui s'enfonce dans la boue parce qu'il se sent indigne du Dieu qu'il aime. Il s'apparente plus encore au frère révolté, Ivan, qui ne pardonne pas à Dieu le monde qu'il a créé, « aimant mieux lui rendre son billet d'entrée » (selon sa formule rappelée dans l'essai cité sur Baudelaire), refuse l'illusion consolatrice que « les parallèles pourront se rencontrer dans l'infini », et rejette l'Église du Grand Inquisiteur qui organise en cette attente le meilleur des mondes possibles, celui du bonheur de la foule dans la servitude, à l'abri de l'appel du Christ à la responsabilité morale. Et Huxley s'est certainement souvenu qu'Ivan apprend à la fin que, par son affirmation répétée que « si Dieu n'existe pas, tout est permis », il a été l'instigateur et reste le véritable responsable du meurtre commis par Smerdiakov — personnage que sa basse naissance et sa jalousie sociale rapprochent de Illidge. Le jeu intertextuel fait ressortir la complexité de la création imaginaire.

Mais l'imagination de Huxley est avant tout stimulée par Baudelaire. Les *Fleurs du Mal* lui étaient familières depuis les jours d'Oxford. Il vient de découvrir la vie de l'auteur par la biographie très récemment parue, en 1927, de François Porché, *Baudelaire, histoire d'une âme*, qu'il mentionne comme « bien faite et intéressante », donc sans transport d'enthousiasme, dans la même lettre du 18 janvier 1928 où il parle des *Faux Monnayeurs*, en ajoutant son propre commentaire : « Quelle vie infernale — prédestinée de l'intérieur à être infernale par le caractère propre de la personne. » Cette vie fournit les données d'une crise d'adolescence qui deviendra celle de Spandrell : tendresse maternelle pour le fils orphelin de père, attachement passionné de l'enfant à la mère, révolte contre le remariage avec le général Aupick, débauche qui est protestation contre la trahison de la femme idéale et rejet de l'autorité. Mais Huxley garde une grande liberté dans la projection imaginative, et il se souvient surtout des poèmes. C'est ainsi que la scène (du chapitre XIV) où Spandrell emmène à la campagne une vieille prostituée, s'amuse d'abord de ses effusions sentimentales devant la nature, puis, saisi d'une soudaine fureur, décapite à coups de canne les fleurs qui l'entourent, est le développement d'une strophe de *À celle qui est trop gaie* :

Et le printemps et la verdure
Ont tant humilié mon cœur
Que j'ai châtié sur une fleur
L'insolence de la nature.

Le thème essentiel reste évidemment le satanisme comme image inversée de la sainteté, traduisant comme elle le rejet de la création et l'aspiration à l'absolu. Mais Spandrell se démarque du Baudelaire de Porché par un esprit de défi, plus proche de celui du Satan de Milton, rebelle par orgueil, qui n'a d'autre choix pour s'opposer radicalement à Dieu que de s'écrier : « Mal, sois, toi, mon Bien ! » Il a le sentiment que sa révolte, et non pas sa souffrance, le place au-dessus de l'humanité commune, et le meurtre commis au-dessus des lois humaines et divines. De plus, sa révolte ne s'inscrit pas dans le cadre religieux, ou du moins chrétien, d'un ordre de l'univers où le mal a sa place et l'enfer son lieu de ténèbres. Sur le théâtre du monde ne se joue pas le drame du salut et de la damnation, mais la farce humiliante de l'animalité, et l'effort de Spandrell pour changer le répertoire par l'assassinat ne le fait pas sortir « de l'ordure et de l'absurdité ». Son désir d'absolu est d'abord celui d'exister comme personne. Derrière la personnalité empirique, formée selon le matérialiste Illidge par le conditionnement historique, ou selon Quarles par un compromis entre les qualités innées et les circonstances, Spandrell postule un moi qui est une forme modelant les circonstances : « Tout ce qui arrive est intrinsèquement conforme à l'homme à qui cela arrive ». Ce moi est unique et singulier, et il a son destin propre qui obéit à une prédestination (389-391). C'est ainsi qu'il est prédestiné à la déchéance. Mais pour que la chute ait un sens et quelque dignité tragique, Dieu est nécessaire. Spandrell est proche du Baudelaire du poème *Les Phares* :

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité.

L'ancienne preuve de l'existence de Dieu par la pensée de l'infini en l'homme est ici reprise dans le registre affectif. Mais l'aspiration de Spandrell dépasse l'émotion, toujours trouble et fangeuse : elle est recherche de l'intuition purement spirituelle d'un Dieu transcendant, dont la réalité

abolit le monde et ne le rachète pas. Le mal a été pour lui un appel, une tentative pour convoquer Dieu et le faire sortir de son silence dans l'au-delà. La dernière scène du roman est son ultime tentative pour éprouver à nouveau son intuition avant sa mort programmée, et la confirmer en la faisant partager à Rampion, qui est pour lui ce que William Blake appelait « l'ennemi spirituel », par qui il doit mettre à l'épreuve sa vérité.

Il fait pour cela appel au troisième mouvement, *Molto Adagio*, du quinzième quatuor de Beethoven. C'est dans cette scène que le recours au procédé de l'évocation musicale trouve à la fois sa justification et ses limites. À propos de l'adaptation du roman au théâtre, sous le titre de *This Way to Paradise*, qui ne tint que trois mois, en 1930, Huxley note l'échec d'ensemble, mais aussi l'effet étonnant, à la fin, de la musique entendue en arrière-plan et dans les intervalles du dialogue. Le commentaire est incapable de donner l'équivalent de cette présence, il ne peut au plus que faire naître l'écho de la musique dans l'esprit. Le mouvement débute par l'exposition du thème que Beethoven a décrit en marge comme « le chant sacré de reconnaissance d'un convalescent à la Divinité », et qui est pour Spandrell l'expression d'une extase transcendentale. Mais il lui faut pour cela dissocier l'unité de la musique, puisqu'il isole les développements répétés sur le mode lydien des passages de rythme plus vif qui naissent du thème premier, et viennent dans les intervalles des reprises traduire ce qui est pour Beethoven « le sentiment d'une force nouvelle », mais pour Spandrell une retombée sur terre.

Rampion n'est pas ébranlé dans ses convictions. L'expérience de cette musique quasi céleste ne lui donne pas l'intuition d'une réalité extérieure au monde et purement spirituelle. Dieu n'est rien d'autre que la totalité des forces physiques et spirituelles, des pensées et des actes qui constituent la vie (587). L'extase musicale est le point extrême de désincarnation dont la nature humaine est capable, mais l'homme ne peut s'y maintenir, et surtout elle ne révèle à l'homme rien qui ne soit partie de lui-même. Il n'y a pour lui pas d'autre absolu que « l'absolu de l'équilibre parfait » (560).

Bilan et perspectives

Il semble que dans ce conflit entre deux positions opposées, poussées à l'extrême par les deux protagonistes en raison de l'intensité de leur nature

introvertie, ce soit Rampion qui l'emporte, en tout cas dans l'esprit de Philip Quarles, spectateur non seulement intéressé, mais profondément concerné. Ce n'est cependant qu'un stade dans une évolution, et il est intéressant de noter ce que Huxley dit bien plus tard à propos de son roman, dans une lettre de décembre 1945 :

> La conclusion de *Point Counter Point* est l'expression concentrée de cette sorte de mysticisme esthétique qui parcourt tout le livre et qui est l'analogue sur un autre plan (peut-être même dans une certaine mesure l'homologue) du mysticisme spirituel qui est ultime. De toute façon, c'est par l'esthétique que je suis arrivé au spirituel — ayant commencé par rejeter le spirituel en faveur de l'esthétique, en l'identifiant avec l'esthétique, ce qui est inclure le tout dans la partie.

D. H. Lawrence a lui aussi ses doutes sur la philosophie qui lui est attribuée. Sa lettre du 28 octobre 1928, dont une partie a été précédemment citée, s'ouvrait ainsi.

> Mon cher Aldous. J'ai lu votre *Point Counter Point* avec un moral descendant au plus bas, et une admiration grandissante. Je crois vraiment que vous avez montré la vérité, peut-être l'ultime vérité, sur vous-même et votre génération, avec un très beau courage. [...] Je crois profondément que l'art doit révéler le moment d'émotion palpitante, c'est à dire l'état réel de l'homme. Et je crois que vous y réussissez, jusqu'à faire peur. Quel moment, quel état ! Si rien ne nous fait palpiter d'émotion que le meurtre, le suicide, et le viol, à leurs divers degrés — et vous montrez à l'évidence que c'est bien le cas — comment allons-nous survivre ? En nous préparant à encore plus de meurtre, de suicide, et de viol ? [...] Il en va comme vous dites — l'évaluation intellectuelle n'est pas très importante, ce qui compte c'est ce qui vous donne un frisson (*what you thrill to*). Et si le meurtre, le suicide et le viol sont ce qui vous donne un frisson, alors c'est votre destin, et vous ne pouvez pas le changer mentalement. [...] Mais c'est tout de même un courage pervers qui pousse l'homme à accepter le lent suicide de l'inertie et de la stérilité.

L'accablement confessé par Lawrence, on le voit, ne naît pas d'une faiblesse du roman, mais de sa force comme drame d'une génération perdue. Il lui reconnaît les qualités qui firent son succès, et qu'André Maurois notait en 1930 dans une excellente introduction brève à la traduction française : faire découvrir au lecteur français une Angleterre brillante et cynique qu'il ne soupçonne pas, avec un brio technique qui introduit

pour le lecteur anglais une note continentale nouvelle. L'œuvre fut saluée comme un brillant tableau de mœurs, décrivant le désarroi et le dérèglement d'une élite, au moment où la passion de vivre de l'après-guerre achève de retomber en ennui, et engendre le « malaise de la civilisation » décrit par Freud à la même époque (1929), dans d'autres termes, mais avec également comme terme le triomphe du désir de mort. Mais on a noté au passage que, pour Lawrence, Aldous Huxley ne révèle pas la vérité seulement sur sa génération, mais aussi sur lui-même : quelles que soient ses velléités mentales, il vibre des mêmes sensations que ceux qui l'entourent. Pour Lawrence, il n'est pas libéré du vieil homme en lui qui appartient à une époque dont la dissolution approche.

4 Incertitudes (1929-1932)

Do What You Will (essais) 127 *Brief Candles* (nouvelles) 138 *Music at Night* (essais) 145 *Texts and Pretexts* (anthologie poétique commentée) 150 *Brave New World* (roman) 155

En janvier 1929, les Huxley font une rapide visite à Lawrence, qui est en traitement à Bandol. Deux mois plus tard, Lawrence vient lui-même à Paris. Il a fait imprimer à Florence une édition privée de *Lady Chatterley*, et entrepris de la vendre par poste sur bons de commande. Mais les exemplaires sont saisis par la douane des États-Unis et plus tard par la police anglaise, tandis que se développe le piratage profitable du livre à scandale qui n'est pas couvert pas les droits d'auteur. Lawrence ne réussit pas à négocier une édition parisienne, et, malade, il est recueilli à Suresnes, où le médecin parisien constate l'état avancé de sa tuberculose pulmonaire. Peu après, Maria et Aldous passent près de Lawrence les deux derniers mois de sa vie, en sanatorium, à Vence, avant sa mort en mars 1930.

Les Huxley ont, à cette date, décidé de quitter les tentations et les obligations de la vie culturelle parisienne, pour chercher dans le Sud un climat moins maussade et une détente enfin possible. Leur situation matérielle est bien assurée, notamment par la notoriété grandissante d'Aldous aux États-Unis. Le nouveau contrat signé avec Chatto & Windus est moins exigeant, réduisant les obligations strictes à trois livres dont un roman en trois ans. Ils achètent une maison à Sanary-sur-Mer, non loin de Toulon, sur un promontoire dominant la mer et une petite plage. Ils la font agrandir et transformer, et s'installent en avril 1930 dans ce qui est devenu la « Villa Huxley », pour une période de quelque cinq ans.

Le recueil d'essais *Do What You Will* était sorti en octobre 1929, en même temps qu'un bref recueil de poèmes, *Arabia Infelix and Other Poems*. Un recueil de nouvelles, *Brief Candles*, paraît en mai 1930. Huxley prend au même moment l'initiative et la responsabilité d'une édition des *Letters of D. H. Lawrence*, qui paraîtra deux ans plus tard — travail de mémoire, mais aussi, dans l'introduction, réflexion critique sur une influence dont il commence à se détacher. Il écrit une comédie amusante, *The World of Light*, qui est en fait sa première pièce de théâtre, car il n'avait pas pris part à l'adaptation de *Point Counter Point*. La pièce n'aura qu'une brève carrière à Londres. Cette période est pour lui celle de

l'incertitude dans un monde en crise. Le sentiment de son impuissance le pousse à chercher refuge dans la culture — non seulement les livres, mais les disques écoutés le soir sur la terrasse devant la Méditerranée, et sa passion nouvelle de pratiquant amateur pour « le petit monde clos de la peinture » qui n'est soumis qu'aux « lois de ses relations internes ». Cette réaction se manifeste dans les titres mêmes des recueils d'essais de cette période, *Music at Night* (septembre 1931), et *Texts and Pretexts*, publié un peu plus tard en novembre 1932, qui est une anthologie poétique avec commentaires. À l'occasion de séjours à Londres, il fait dans les régions minières et industrielles des Midlands quelques incursions qui le conduisent « au cœur du chômage en Angleterre ». Mais il a la conviction que « les remèdes proposés pour ce fléau, comme le communisme, sont pires que le mal, et ne sont en fait que les symptômes un peu différents en surface de la même maladie », et la « triste et humiliante conclusion » qu'il en tire, dans une lettre du 6 janvier 1931, est que « la seule chose à faire est de fuir et se cacher ».

Il lui est cependant impossible de s'isoler du monde extérieur. Il fait paraître dans la presse londonienne une série d'articles sur l'état du pays, et il écrit dès son retour l'utopie, ou dystopie, *Brave New World*, qui est achevée en août 1931. Les signes d'une crise imminente semblent se multiplier autour de lui. Il est de passage à Londres en septembre quand les effets de la dépression mondiale amènent l'Angleterre à décrocher la livre de l'étalon-or, entraînant une dévaluation de la livre qui aura pour effet d'augmenter d'environ un tiers le coût de la vie pour les Anglais en France. En 1932, un bref voyage en Allemagne, un an avant la prise du pouvoir par le nazisme, lui laisse l'impression accablante d'un pays que la dépression a conduit au bord de l'implosion sociale. *Brave New World*, publié en février 1932, connaît d'emblée un grand succès (13 000 exemplaires vendus dans l'année), sera traduit en français dès 1933 sous le titre de *Le Meilleur des mondes*, et reste aujourd'hui son œuvre la plus largement connue. Huxley écrit peu après une comédie sombre, *Now More Than Ever*, qui a pour toile de fond la crise industrielle. Le manuscrit, longtemps tenu pour perdu, n'a été retrouvé qu'en 1974, et la pièce, restée inédite jusqu'en 2000, n'a connu qu'une représentation à l'occasion d'un colloque autour de Huxley à Münster en 1994. La parution des Lettres de D. H. Lawrence en septembre 1932 laisse Huxley libre de se tourner vers

le projet d'un nouveau roman, qui toutefois ne verra le jour que quatre années plus tard.

Do What You Will (essais)

Dans une lettre à son père du 19 juillet 1928, au moment où il finit de corriger les épreuves de *Point Counterpoint*, Huxley donne un résumé de son activité du moment, et du projet qui prendra forme avec *Do What You Will*.

> J'écris et je lis un peu — mes lectures ayant pour fin quelques études biographiques que je veux faire, pour illustrer certaines déviations à partir de la norme harmonieusement humaine — comme chez le pervers de la spiritualité ascétique, le pervers de l'intellectualisme, le pervers de principes trop rigides, le pervers du donjuanisme sans émotion, le pervers des affaires et de l'argent. Je m'attache en ce moment à Pascal, qui est en vérité un homme extraordinairement étrange et intéressant, et certainement, à mon avis, l'intelligence la plus profonde et subtile que la France ait jamais produite. J'ai déjà rassemblé mes matériaux sur Baudelaire, et dans une certaine mesure sur Burns, que je prendrai comme exemple d'un homme qui n'était pas un pervers, mais (au moins jusqu'à la toute dernière période de sa vie) un être humain complet et harmonieux.

Huxley prolonge en fait des lectures et des réflexions qu'il avait menées en parallèle avec la composition de son précédent roman, où l'on a vu que l'idéal lawrencien, ou attribué à Lawrence, de personnalité harmonieuse, projeté dans le personnage de Rampion, servait de critère pour définir la perversion baudelairienne de Spandrell et la dessiccation intellectuelle de Quarles. C'est ce critère d'harmonie dans la pluralité que définit et défend l'essai inaugural, dont le titre est « One and Many », offrant ainsi un thème fédérateur. Mais, en fait, le recueil est essentiellement consacré aux déviations, ou perversions. On y trouve, ou retrouve, Spinoza, Swift, Wordsworth, saint François d'Assise, Baudelaire, et Pascal en conclusion, dans une série d'essais séparés par des pages de réflexions plus générales sur la vulgarité des loisirs modernes (le nouveau cinéma parlant), les transformations des comportements amoureux, les fêtes et le divertissement, et l'avenir de la société industrielle menacée par les révolutions.

Le point de départ est une mise en question de la tradition métaphysique de type platonicien qui dévalorise le monde phénoménal du Multiple comme théâtre d'ombres ou projection dégradée de l'Un transcendant. La cible est ici la philosophie de Spinoza, qui invite l'homme à se dégager de la « servitude des passions » pour se mettre sous la conduite de la seule Raison, et penser son existence singulière non comme distincte dans l'espace et le temps (c'est le sens du bref apologue cité en introduction à l'essai), mais « sous l'espèce de l'éternité », en tant qu'elle est enveloppée dans la substance divine — de sorte que la vraie liberté humaine est la reconnaissance rationnelle de la nécessité. Mais Spinoza est vu aussi comme le représentant de l'esprit hébraïque, qui a fait triompher le monothéisme, et que Huxley définit en citant Ernest Renan :

> L'extrême simplicité de l'esprit sémitique, sans étendue, sans diversité, sans arts plastiques, sans philosophie, sans mythologie, sans vie politique, sans progrès, n'a pas d'autre cause : il n'y a pas de variété dans le monothéisme.

Cet esprit se retrouve à l'origine du christianisme. Il y est quelque peu tempéré par l'héritage antique, mais reprend toute sa virulence à partir de la révolution luthérienne. On a déjà vu paraître dans *Proper Studies* la critique de la culture et de la société nées de la Réforme. Le catholicisme romain, tout en imposant un ordre politique de plus en plus corrompu et un carcan dogmatique, avait néanmoins défini des normes de vie qui étaient assez souples — entre justification par les œuvres et par la foi, charité franciscaine et réclusion monastique, rigueur janséniste et casuistique jésuite, et avec une morale en pratique indulgente aux faiblesses de la chair — pour répondre en gros à la diversité de la nature humaine. La religion puritaine ne garde plus, dans l'ordre éthique, qu'un culte abstrait de la pureté idéale, et l'obsession du sexe, dans la répression comme dans la réaction inverse du défoulement. Les effets du Puritanisme ont été aussi de détruire la société comme communauté humaine. Huxley reprend ici par de brèves allusions, comme il l'avait déjà fait au début de *Contrepoint*, les thèses de Max Weber et de Tawney sur la relation entre l'esprit puritain et le développement capitaliste. Le point d'aboutissement est la société industrielle et matérialiste moderne. Le travail a cessé d'être créateur pour devenir simple reproduction, et toutes les classes sont vouées au culte de Mammon, dont l'idole moderne est, selon

la formule plusieurs fois citée de William James, « la déesse-chienne prostituée de la réussite (*the bitch-goddess success*) ».

L'idéal éthique et social opposé à cette mutilation est celui qui a été défini par Rampion dans le roman précédent. Il est ici plusieurs fois formulé, et on peut retenir au départ la formulation la plus générale, sinon la plus inspirée.

> Le grand mérite de l'idéal d'une humanité amenée à sa perfection est qu'on ne peut s'en approcher que par des moyens qui donnent la vie au lieu de la détruire. Car l'homme parfait est l'homme complet, en qui tous les éléments de la nature humaine ont été développés au point le plus élevé compatible avec l'établissement et le maintien de l'harmonie psychologique en l'individu et d'une harmonie sociale externe entre l'individu et ceux qui l'entourent. La morale du type de l'opération chirurgicale [...] laisse alors la place à la morale de l'ajustement à la vie, du doigté et du goût, et de l'équilibre dans la contradiction (*balanced contradictions*) (72).

Cette idée d'un équilibre dans la contradiction, un peu plus loin définie comme affrontement toujours indécis entre éléments ennemis (*balanced hostility*), est une formulation nouvelle du principe d'harmonie, qui domine tout le recueil. Elle est reliée au principe héraclitéen du conflit (*strife*) comme principe de l'élan vital. Elle est surtout soutenue par des références multiples à William Blake. Le titre même du recueil est emprunté à un vers de Blake, cité dans le texte sans nom d'auteur et avec changement d'un mot (64) : « *Do what you will, this world's a fiction* », qu'on peut traduire par : « Vous avez beau faire, ce monde est une fiction. » Il peut sembler paradoxal que Huxley s'inspire d'une formule d'inspiration néo-platonicienne, mais il la voit, très légitimement, comme étant aussi, de la part de Blake, un commentaire ironique sur « les travaux de tous les métaphysiciens », dont les efforts ne peuvent empêcher que ce monde des phénomènes soit le seul qui nous soit donné, celui dans lequel, que cela nous plaise ou non, nous ferons ou manquerons notre salut : en un autre sens, « vous avez beau faire, vous n'échapperez pas à cette fiction ». Le mysticisme de Blake séduit Huxley en ce qu'il refuse la séparation du ciel et de la terre, de l'esprit et du corps, le réductionnisme du rationaliste comme celui de l'empiriste. Il définit la vie comme un conflit créateur, le mouvement constant d'attraction et de répulsion entre la raison et l'énergie, entre les deux limites que la réalité humaine

ne pourrait atteindre qu'en s'anéantissant dans l'abstraction ou l'animalité. Il rejette donc le dogmatisme moral, et reconnaît la légitimité des impulsions contraires. Comme il le proclame dans l'un de ses *Proverbs of Hell*: « Une loi unique pour le lion et le bœuf est tyrannie (*One law for the lion and ox is oppression*) ». C'est ce conflit entre contraires, indépassable parce qu'il est générateur de la vie, que le manichéisme de la tradition chrétienne dominante travestit en contradiction entre le Bien et le Mal, étouffant la voix de Satan, condamné à la déchéance, mais qui est pourtant l'une des voix de la sagesse totale, celle que Blake fait entendre dans ses Proverbes de l'Enfer. En fait, la citation qu'utilise Huxley pour son titre vient à la fin d'un poème iconoclaste, *The Everlasting Gospel*, par lequel Blake prêche « l'évangile éternel » en dénonçant l'hypocrisie émasculante de la religion officielle, et cette conclusion, sous sa forme complète, est :

> *Do what you will, this Life's a Fiction*
> *And is made up of Contradiction.*

Ce dont l'humanité présente a besoin, c'est d'un retour à l'esprit du polythéisme païen, comme « expression symbolique des forces divinement mystérieuses de la vie » dans toute leur diversité (22), servant Pan et Dionysos aussi bien qu'Apollon, Mars et Vénus. Il faut au moins que ceux dont la foi reste définie par le christianisme retrouvent l'inspiration libératrice de Blake. L'esprit religieux ainsi émancipé tiendra compte, sur le plan spirituel, de ce que Huxley, reprenant encore une fois l'expression de William James, appelle la « variété des expériences religieuses ». Cette variété est celle de la répartition différente entre les hommes des tendances de la nature humaine, mais aussi de leur association différente en chaque individu qui lui donne son tempérament propre. Le sens mystique de l'Unité doit donc être tenu pour subjectif dans tous les sens du terme. Il est certes irréfutable comme expérience vécue. Mais cette expérience, qui peut être assez forte chez certains individus pour entraîner une conviction ontologique, est en revanche totalement absente chez d'autres. Elle n'est donc pas connaissance d'une réalité objective et séparée, mais sens subjectif et intime. D'autre part, cette expérience d'une harmonie qui dépasse toutes les discordances ne peut naître que dans une perception simultanée de la multiplicité. L'émotion ainsi suscitée est analogue à celle que l'imagination nous fait ressentir dans l'art, et en

particulier la musique, qui est de nouveau invoquée, avec Beethoven et Bach. Cette émotion mystique, comme l'émotion esthétique, peut être assez intense pour absorber toutes les autres sensations, mais il est suicidaire de lui sacrifier tout le reste de son moi. À l'idéal de l'homme complet correspond donc naturellement une éthique sans exclusion ni contrainte extérieure, celle de l'« adorateur de la vie » (*life-worshipper*), qui ne rejette rien de son moi, et ne reconnaît que les règles de l'équilibre interne et de la cohérence sociale indispensable. Sa seule loi est donc celle que proclame le titre, *Do What You Will*, mais pris ici dans le sens de la devise de l'Abbaye de Thélème (284) : *Do what thou wilt*, Fay ce que voudras.

Dans la série des perversions, celle de Swift se manifeste clairement dans son horreur de la défécation, et Huxley cite à ce propos le refrain obsessionnel du poème à sa maîtresse idéale : « Mais Celia, Celia, Celia — chie ». Ce n'est là, toutefois, qu'une des manifestations d'un rejet total des fonctions organiques, dont l'origine est sans doute une sexualité impuissante ou tarée, et qui prend la forme non pas même d'un dépassement ascétique du corps, mais d'une délectation masochiste dans le dégoût. Il est notable que D. H. Lawrence, dans son essai « A Propos of *Lady Chatterley's Lover* », utilise le même exemple du vers à Celia pour dénoncer la véritable obscénité, celle qui naît lorsque l'esprit méprise et hait le corps, alors que son roman défend la conviction que « la vie n'est supportable que lorsque l'esprit et le corps sont en harmonie [...] et que chacun a le respect naturel de l'autre ».

L'essai « Wordsworth in the Tropics » reprend au départ la constatation, déjà faite dans *On the Margin*, que Wordsworth a fait naître, dans la conscience d'un siècle privé de sa foi absolue dans les Écritures, un véritable culte panthéiste de la Nature, mais il la prolonge selon l'esprit de ses nouveaux thèmes. La Nature n'est pas une, mais multiple, et si le poète avait séjourné sous les Tropiques, il aurait découvert une réalité bien différente, hostile et terrifiante. Wordsworth s'est laissé abuser par les apparences d'une contrée de longue date asservie par l'homme. Mais ce n'est pas simplement affaire de géographie, car la nature est partout étrangère, inhumaine, insondable et parfois diabolique. Wordsworth a surtout été infidèle à l'expérience de sa jeunesse, même si sa nostalgie poétique en préserve les traces. Il avait eu l'intuition de la vie profonde, puissante et obscure des choses, de « modes inconnus d'existence (*unknown modes*

of being) » ; mais, dans son âge mûr, il trahit son imagination en l'asservissant au dogme d'un Dieu personnel et unique. Même dans l'épisode sublime du *Prelude* qui narre le passage des Alpes, et dont on trouvait déjà un écho à la fin de *Those Barren Leaves*, la Nature se réduit à un ensemble de signes : « Signes de la Révélation suprême, les marques et les symboles de l'Éternité » (*Characters of the great Apocalypse, / The types and symbols of eternity*).

L'essai sur saint François d'Assise assouvit l'irritation muette ressentie par le Walter Bidlake de *Contrepoint* devant Burlap, en démolissant le mythe propagé par une mode biographique sentimentale et végétarienne. L'humilité prétendue du saint est le produit de sa vanité blessée par son échec dans le monde, qui cherche une revanche en battant des records dans la voie inverse du renoncement. Son ascétisme traduit l'orgueilleuse volonté de pouvoir de son esprit sur sa nature sensuelle. Son amour des bêtes n'est qu'une passion pour l'allégorie, sans sympathie ni respect pour la vie instinctive. Du reste, la prétendue contestation de la pompe romaine et de l'inégalité sociale par la pauvreté cède vite à la peur du désordre et se termine par la soumission au pape Grégoire. La comparaison avec un autre Grégoire, Gregory Raspoutine, met en évidence les perversions opposées issues de l'esprit chrétien, qui transforme le dualisme de l'esprit et du corps en opposition entre le bien et le mal. Il y a une authentique humilité dans le réalisme de Raspoutine, qui l'éloigne de l'orgueil luciférien de la pureté ascétique, mais sa reconnaissance de la sensualité ne peut que s'accompagner du sens du péché, et dégénérer en une alternance récurrente de la transgression consciente et du repentir.

On reconnaît ici la parenté avec Baudelaire, évoqué comme modèle de Spandrell à propos de *Contrepoint*, et qui est le sujet d'un essai. Concernant le Baudelaire intime, Huxley fait largement usage des éléments rassemblés dans l'ouvrage de François Porché. Toutefois, son commentaire est sensiblement divergent, à la fois plus caustique et plus sombre, et surtout il s'inscrit dans un cadre de pensée différent. Pour Porché, la poésie des *Fleurs du Mal* traduit la souffrance, la révolte, mais aussi l'appel d'une âme profondément religieuse. Il y a plus de foi authentique dans le blasphème que dans les effusions de la religion naturelle, parce qu'il est une façon de reconnaître le péché originel en le revendiquant. Par la

« délectation morose dans le Mal », Baudelaire s'avilit, mais aussi s'humilie devant son Juge. Du reste, pour Porché, son satanisme n'est pas une grande affaire. C'est l'expression « authentique », mais « poétique », d'une « perversion morale particulière ». La débauche le souille et laisse sa marque sur son corps, mais c'est dans le reste de sa conduite un homme fort moral, et les sentiments troubles qui sont incontestablement en lui, comme « le vertige de meurtre et de sang répandu », trouvent une satisfaction purement imaginaire. Pour Huxley, la provocation stéréotypée et le masque d'impassibilité du dandy dissimulent le conformisme et une certaine veulerie : Spandrell aura un caractère mieux trempé. Mais la poésie de Baudelaire s'impose, selon la formule de Paul Valéry, comme « la poésie même de la modernité » — ou peut-être plus précisément comme la poésie qui ferme l'ère chrétienne pour s'ouvrir sur la modernité. Elle naît de la religion, en tant que manifestation de l'esprit satanique qui est l'envers de l'adoration de Dieu. Baudelaire offre « l'image photographique en négatif d'un Père de l'Église », dont le modèle est saint Augustin. Sa poésie est animée, autant que n'importe quel texte puritain, ou janséniste, par la certitude du péché originel qui se manifeste dans la rébellion du corps périssable et corrompu contre l'esprit. Mais son appel, invocation ou blasphème, se perd dans un ciel vide, et l'homme est rejeté vers le plaisir que la perte de toute dignité tragique réduit à la morne débauche. Le scepticisme de l'ère moderne, la réduction freudienne de la morale à la psychologie impersonnelle des pulsions et des complexes, et la contraception font triompher une sexualité devenue simple divertissement au même titre que la danse ou le tennis, mais laissant derrière elle un vide dans lequel l'ennui baudelairien, « l'ennui, fruit de la morne incuriosité », s'installe et « prend les proportions de l'immortalité ». L'horreur de ce vide reparaîtra bientôt avec le personnage du Sauvage dans le monde de *Brave New World*.

Le recueil se conclut par un long essai sur Pascal, qui est pour une bonne part un examen critique de certains textes des *Pensées*. L'affirmation de la séparation entre les trois ordres de l'existence, de « la distance infinie des corps aux esprits », et « des esprits à la charité, car elle est surnaturelle », résulte d'une abstraction qui falsifie le sentiment vécu de leur interdépendance. La révélation, telle qu'elle est notée dans le *Mémorial*, qui conduit Pascal à « l'oubli du monde et de tout, hormis Dieu », fait clairement apparaître deux « couches », celle de l'expérience mystique

authentique, et celle de l'interprétation intellectuelle à partir du présupposé de cette séparation des ordres. Bien que théoriquement convaincu que la nature humaine est mixte, et qu'il faut en tenir compte, puisque « qui veut faire l'ange fait la bête », il pousse la domination exercée sur le corps jusqu'à l'extrême de la mortification de la chair. La raison en est que, torturé par la maladie, il revendique sa souffrance comme « l'état naturel du chrétien », et fait de la vie une attente de la délivrance. Sa religion est en définitive le culte de la mort.

À partir de cette critique, Huxley peut définir plus précisément sa propre religion de la vie, le *life-worshipping spirit* (270), qu'il avait au départ esquissée. La formule rappelle la proposition de Spinoza dans l'*Éthique* (IV 67), que « l'homme libre ne pense à rien moins qu'à la mort, et sa sagesse est une méditation non de la mort, mais de la vie ». Mais Huxley renverse le mouvement spinoziste par lequel la raison nous fait connaître l'unité substantielle et l'éternité de la nature en Dieu, en mettant l'éternité dans la nature et Dieu dans la vie : « L'éternité conçue comme existant à part de la vie est l'ennemie de la vie [...]. La seule éternité que connaisse la vie est l'intemporalité de l'extase qui est le point extrême d'intensité de la vie (*the consummation of intense living*) » (279). Il fait ici encore appel à Blake, en commentant l'introduction du poème *Auguries of Innocence,* dans lequel l'Imagination, ou Vision, se définit comme étant non pas la révélation d'un autre monde, mais la découverte que la création toute entière, jusque dans un grain de sable ou une fleur sauvage, est infinie et sacrée :

> To see a World in a Grain of Sand
> And a Heaven in a Wild Flower,
> Hold Infinity in the palm of your hand
> And Eternity in an hour.

Cette vision est donc fondée sur « le développement de la jouissance par les sens (*an improvement of sensual enjoyment*) », ce qui recouvre à la fois l'intensité de la perception sensorielle et le plaisir sensuel. L'éthique qui en découle a déjà été défendue par Huxley au nom de la diversité naturelle de l'homme. Il l'infléchit cependant, dans *Do What You Will*, dans le sens des *Proverbes de l'enfer*, auxquels il se réfère. En réaction contre l'ascétisme et les perversions qui en procèdent, il met l'accent

sur l'énergie vitale et la satisfaction du désir : « Celui qui désire et n'agit pas engendre la pestilence. » C'est la nature humaine toute entière qui s'affirme comme étant *ad majorem Dei gloriam* : « l'orgueil du paon est la gloire de Dieu. » L'homme doit donc aller jusqu'au bout de ses élans successifs, et assumer pleinement ses contradictions sans tenter de les réduire : « l'exubérance est la beauté », « la voie de l'excès conduit au palais de la sagesse ». L'harmonie n'est pas le résultat d'une moyenne conforme à l'objectif médiocre et frileux de la « mesure en toutes choses », mais celle qui résulte d'un équilibre entre les excès (*the equilibrium of balanced excesses*). Il faut donc accepter de « vivre dans la discontinuité » (278), en satisfaisant tour à tour les êtres distincts qui cohabitent en nous. C'est une morale de l'abandon à l'instant et aux sincérités successives qui doit peut-être quelque chose à Gide en même temps qu'à Blake. Ce que Huxley met explicitement en question (126), c'est la possibilité qu'il avait précédemment explorée dans *Proper Studies* : celle de « se construire une personnalité, en découvrant un principe de continuité, en élaborant un cadre idéal (*ideal framework*) à l'intérieur duquel les matériaux naturellement fragmentés peuvent être harmonieusement assemblés » (235). Il reste certes la continuité expérimentalement constatée qui est assurée par la mémoire et les habitudes, de même que le minimum de cohérence extérieure que requiert la vie sociale. Mais, à partir de ces données, nous ne pouvons créer qu'un « personnage mythique » (*personage* et non plus *personality*), une illusion à laquelle il est périlleux de se laisser prendre, en soi comme en autrui.

Si *Do What You Will*, même dans sa profession de foi finale, laisse l'impression d'une œuvre profondément pessimiste, c'est parce que les images de la division l'emportent en nombre et en vigueur sur les évocations de l'harmonie. Huxley partage le sort qu'il attribue à Pascal, d'être surtout éloquent et convaincant sur la « misère de l'homme ». Il est en tout cas notable que ceux qu'il cite comme illustrant la sagesse, Burns, Blake et Lawrence, ne jouent qu'un rôle limité. Burns est cité pour quelques commentaires humoristiques sur la morale officielle. Blake est certes, on l'a vu, une présence et une inspiration majeures, mais en tant que briseur d'idoles animé par une colère prophétique, et Huxley ne peut tirer aucun parti de son imagination mythopoétique ni de sa vision de la nouvelle Jerusalem terrestre. On a l'impression qu'il se laisse entraîner à sa

suite vers une divinisation de l'énergie vitale et une vision mystique de la nature qui lui restent fondamentalement étrangères. La même impression est laissée par le caractère fort superficiel des quelques pages consacrées à Lawrence, en conclusion de l'essai intitulé « Les modes en amour » (*Fashions in Love*).

> Seule une nouvelle mythologie de la nature, semblable à celle qu'à l'époque moderne Blake, Robert Burns et Lawrence ont définie, une mythologie non transcendentale et (relativement parlant) réaliste de l'énergie, de la vie, et de la personnalité humaine, est capable, me semble-t-il, de fournir la résistance interne nécessaire pour transformer l'impulsion sexuelle en amour, et cela sous une forme que l'intelligence critique de la jeunesse post-nietzschéenne puisse respecter. Grâce à une conception de cet ordre, une nouvelle mode en amour peut être créée, une mode à la fois plus belle et plus pratique, plus saine et élégante que tout ce qui est apparu chez les hommes depuis les jours lointains de l'antiquité païenne (142).

Lawrence n'aurait pas accepté facilement que sa vision soit réduite à une mythologie utile, et que l'appel de *Lady Chatterley's Lover* à puiser dans la sexualité retrouvée la force et l'inspiration nécessaires pour transformer l'ensemble des relations humaines soit ramené à la solution d'un simple problème de psychologie morale : comment associer le cœur à l'instinct, à « l'impulsion sexuelle », afin d'éviter ce qu'une formule empruntée à Burns appelle un peu plus haut « la pétrification du sentiment ». On retrouve bien Blake dans ce paragraphe, avec l'idée de la réalisation de soi dans le conflit entre le désir et l'obstacle, mais, outre qu'elle ne convient pas exactement à l'idée lawrencienne d'une sexualité fondatrice, la formulation qui lui est donnée invite à la recherche d'un équilibre stable, ou d'une succession réglée, plutôt qu'au tourbillon blakéen des excès contraires. L'inspiration reste celle d'un humanisme, certes tourmenté, mais qui refuse à le fois le vitalisme et la spiritualité. Et la fin du paragraphe, reprenant le ton léger annoncé par le titre, affaiblit encore plus le mythe de la personnalité constitutive en le réduisant à un effet de mode.

Le seul palliatif des maux de la civilisation moderne reste celui que suggérait Rampion dans *Contrepoint*. Puisqu'il est impossible de se libérer de la civilisation industrielle sans éliminer une partie de l'humanité, il faut que les hommes partagent leur vie entre le service de la machine,

mal nécessaire, et le temps libre. Cette liberté est cependant illusoire pour la majorité des hommes, qui sont pris dans un cercle vicieux, incapables du sursaut d'élan vital qu'espérait encore Lawrence, et condamnés aux loisirs passifs et machinaux qui leur sont imposés par le monde de la machine. À cette double servitude, seule une minorité peut encore échapper, car les portes de l'Abbaye de Thélème, comme Huxley le rappelle (284), ne sont ouvertes qu'aux « gens libères, bien nés, bien instruits, conversant en compagnies honnêtes », et restent fermées à ceux qui « par vile subjection et contrainte sont déprimés et asservis ». Mais c'est un refuge sur un îlot qui risque d'être bientôt englouti.

Ce qui domine dans *Do what You Will*, c'est la tentation de se replier sur le présent, par un retour au refuge familier de l'égotisme épicurien désabusé. Mais le futur menaçant ne se laisse pas oublier.

> Chaque fois que je vois un livre concernant le Futur, j'ai un sentiment d'ennui et d'exaspération. Quel peut bien être l'intérêt de se tracasser la cervelle en spéculant sur ce que l'homme sera, ou presque certainement ne sera pas, en l'an 20000 ? On peut laisser le surhomme hypothétique prendre soin de lui-même. Puisqu'il est par définition essentiellement différent de l'homme, il est clair que nous ne pouvons rien faire pour accélérer ou retarder sa venue. La seule chose en notre pouvoir est de faire de notre mieux pour être des hommes, ici et maintenant. Pensons au présent, et non pas au futur. Car autrement, il n'y aura bientôt plus de futur auquel penser. Réduits par la grandeur même de leurs ambitions à un état de sous-humanité, les aspirants à la surhumanité se seront mutuellement détruits comme des chiens enragés. À la fin de l'existence, il n'y a pas de futur (71).

Ces remarques sont faites à propos de George Bernard Shaw, pour qui l'idée de progrès ne peut être qu'un leurre tant que l'homme n'aura pas maîtrisé l'eugénisme pour diriger la force de l'évolution créatrice et créer le surhomme. Mais elle s'applique tout autant au projet de Marx de dépasser le produit de l'histoire que nous appelons « nature humaine » en transformant l'ensemble des relations économiques et sociales qui l'ont effectivement constitué. Mais si l'utopie n'offre que l'illusion d'un changement radical possible, il reste possible de réfléchir sur le cours immédiat de l'histoire. Il apparaît à Huxley que l'Occident hésite entre deux avenirs. La pente naturelle de son passé récent le conduit vers le triomphe de la civilisation industrielle et commerciale, et peu importe que ce soit selon

la logique du capitalisme ou par la voie du socialisme : car une société hiérarchisée en fonction de la richesse réduit l'homme à une seule dimension. D'un côté, Huxley accentue dans *Do What You Will* les réserves déjà formulées dans *Proper Studies*, en dénonçant la dérive de l'eugénisme d'un Leonard Darwin, marqué par les valeurs de l'idéologie utilitariste pour laquelle « les plus aptes à survivre sont ceux qui ont la capacité de gagner le plus d'argent », et imposant la tyrannie d'une normalité qui conduirait à châtrer Shakespeare et Beethoven (266). Mais les socialistes, qu'ils soient réformistes comme Shaw ou révolutionnaires comme Marx, s'avèrent de même incapables de penser l'homme nouveau autrement que comme l'*homo economicus*, pour qui tous les problèmes sont résolus par l'égalité des revenus ou la maîtrise des moyens de production. L'esprit révolutionnaire authentique ne peut plus, dès lors, se manifester que par la révolte de la conscience individuelle contre un ordre qui l'écrase, mais dont elle ne peut garder longtemps l'illusion de pouvoir se libérer. C'est alors que vient le temps du nihilisme, dont André Malraux donne « l'image admirable et terrifiante dans son roman *Les Conquérants* » (225), qui vient de paraître (en 1928). Cet esprit de destruction est la protestation héroïque et suicidaire d'une élite d'individus faits pour la conquête du pouvoir (Malraux lui-même dans son roman renvoie brièvement à Pareto), mais vaincus d'avance, incapables de faire front contre le retour de l'ordre dans sa version bolchevique, bureaucratique et totalitaire, et qui peuvent être en fin de compte attirés par la solution mussolinienne. C'est le dilemme auquel fait face *Brave New World*, et que Huxley tentera par la suite de dépasser.

Brief Candles (nouvelles)

Ce titre général, sous lequel sont rassemblées quatre nouvelles, est emprunté au monologue de résignation désespérée de Macbeth demandant (*Out, out, brief candle !*) qu'on éteigne la dernière bougie et que s'achève le spectacle d'ombres qu'est la vie, « cette histoire racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur et dépourvue de sens ». Ces nouvelles ont pour caractéristique commune de mettre au premier plan des personnages féminins. Deux d'entre elles montrent la femme en héritière d'une tradition puritaine dévoyée, animée par la volonté de pouvoir et

cherchant à assurer sa domination sur la base d'une relation entre sexes réduite à l'émotion et la spiritualité. Les deux autres la présentent comme victime de cette perversion, et rebelle impuissante.

La première nouvelle, « Chawdron », passe par plusieurs centres d'intérêt successifs. Le récit, lui-même transmis par un narrateur à la première personne assez indéfini, est produit par un représentant d'un type déjà bien connu par les œuvres précédentes, celui de l'homme de lettres qui a sacrifié son talent à ses faiblesses d'épicurien. Tilney a en particulier vécu longtemps comme parasite du riche Chawdron, qui appartient par contre à un type nouveau. Huxley avait été frappé, à l'occasion d'un récent scandale à Wall Street et à travers les comptes rendus du procès du financier Clarence Hatry, par le cynisme spontané et l'absence du concept même d'honnêteté dans les milieux de la spéculation boursière. Chawdron est un spéculateur qui a réussi de justesse à éviter la condamnation pour escroquerie. Tilney vient d'apprendre la mort soudaine de ce personnage, qu'il avait accepté d'aider à arranger ses souvenirs dans une Autobiographie présentant de façon romantique l'ascension d'une sorte de Rastignac vers la fortune et le pouvoir. Il est maintenant tenté de faire connaître le personnage réel, dont sa conversation donne ici l'esquisse. Chawdron a consacré toute son énergie à la réussite en affaires et n'a pu développer qu'un côté de sa nature, de sorte que, sous sa carapace rugueuse, se cachent des émotions immatures et des pulsions confuses, qui pourrissent et produisent avec l'âge une attirance spirituelle pour la femme-enfant associée à une tendance perverse au détournement de mineures. L'attention se tourne alors dans le récit vers la jeune femme qu'il appelle sa « petite fée » et qui parvient à satisfaire ces désirs ambigus. Maggie est une intrigante, mais elle n'apparaît pas, même à Tilney, comme une simple hypocrite. Sa comédie relève autant de la mythomanie que du calcul. Elle appartient au même type que Marjorie Carling dans *Point Counterpoint*, dont elle a les traits superficiels caractéristiques : vulgarité odieuse de sa prononciation raffinée, façon de grignoter dédaigneusement la nourriture du bout des dents comme un lapin. Elle se laisse prendre au piège de l'ascétisme végétarien comme affirmation de spiritualité, et elle fait des désordres physiques qui en résultent un martyre, qui lui sert de tremplin pour sublimer son être naturel et finira par l'enlever prématurément à cette terre. Elle n'est pas en cela essentiellement différente des mystiques authentiques, ainte Catherine de Sienne

ou Gandhi, de ceux qui jouent leur rôle avec un désintéressement total, une conviction plus sereine, et plus de talent. Le lecteur, cependant, ne perd pas de vue que la liaison entre l'organique et le spirituel est ici perçue dans la perspective cynique de Tilney, et qu'elle peut, sans être niée, recevoir un autre éclairage. De même, Huxley, dans sa pièce *Now More Than Ever*, reprendra un peu plus tard dans un tout autre esprit le thème de la relation entre l'homme de culture et l'homme d'affaires.

La liaison entre végétarianisme et spiritualité se vérifie avec le couple de « The Claxtons ». Martha est la personnalité dominante, et elle illustre les dangers d'une réaction non contrôlée par l'intelligence contre le matérialisme du milieu bourgeois dont elle est issue. L'esprit d'abstinence se pervertit en elle en avarice. L'orgueil spirituel qu'elle tire de sa préoccupation exclusive pour les choses élevées, et que révèle son perpétuel et implacable sourire de charité pour les faiblesses humaines, fait d'elle un tyran domestique qui étouffe les réactions spontanées de ses enfants et nie leur droit à se développer selon leur nature. Quant à son mari Herbert, c'est un être faible, un de ces excentriques habités par une idée fixe (*cranks*), qui se promène partout en short khaki avec un sac à dos d'où émergent les fanes de carottes, et se livre dans le fond du jardin aux « mouvements respiratoires de yoga accompagnés d'auto-suggestion qu'il trouvait si efficaces pour sa constipation ». On retrouve ici encore le parti-pris de comédie satirique et purificatrice sur des sujets (culture, maîtrise du corps, effort moral et mysticisme) qui sont susceptibles d'être abordés ailleurs dans un esprit différent.

Les deux autres nouvelles sont « The Rest Cure » et la longue nouvelle finale qui s'intitule « After the Fireworks ». Ce dernier titre est emprunté ou du moins se réfère à un article de Lawrence, « Nobody Loves Me », publié en juillet 1930, mais dont le point de départ est une anecdote remontant à la période du séjour de Lawrence en Suisse auprès des Huxley, et qui reprend sans doute certains thèmes de leurs conversations. Le Lawrence de *Women In Love* et du début des années vingt avait surtout insisté sur la domination qu'exerce la femme dans la sphère de la vie privée au sein de notre civilisation industrielle, et dénoncé jusqu'au machisme sa volonté d'asservir la virilité en noyant la sexualité dans l'émotion. À l'époque de *Lady Chatterley*, sans innocenter la femme de cette perversion du rôle qui devrait lui revenir dans le conflit créateur

entre les contraires, il la voit aussi comme conscience qui s'éveille, victime et possible recours au milieu des problèmes de « la jeune génération » d'après-guerre à laquelle son article est consacré. Il est fort légitime que la jeunesse tourne en dérision les valeurs de la génération précédente, son humanitarisme dissimulant la volonté de conquête et son idéal de l'amour qui est en fait l'asservissement de deux libertés l'une à l'autre. Mais l'égoïsme sur lequel elle se replie ne peut être qu'une phase de transition, et il crée un espace vide dans lequel, selon Lawrence, les hommes et les femmes réagissent différemment. Le passage qui développe cette idée mérite d'être cité, non seulement pour l'image du feu d'artifice qui a donné à Huxley son titre, mais comme contexte significatif de l'ensemble de ses nouvelles.

> La difficulté de l'égoïsme franc et assumé réside dans son effet néfaste sur l'égoïste lui-même. Il est bon d'être honnête et de rejeter toutes les sympathies factices et les émotions fausses du monde d'avant-guerre. Mais cela ne doit pas entraîner pour autant la fin de toute sympathie et de toute émotion profonde, comme cela semble se produire chez les jeunes, qui font délibérément un jeu de la sympathie et l'émotion. [...] J'avoue que c'est amusant tant que retombent les gerbes scintillantes. Mais le temps des épreuves arrive quand le feu d'artifice est terminé — et il ne dure pas très longtemps, même à l'heure des cocktails — et que la grisaille s'étale et s'installe, car notre jeunesse avancée ne connaît ni le jour ensoleillé ni la nuit silencieuse. Tout est excitation d'un feu d'artifice suivi par le vide de la grisaille avant le feu d'artifice suivant. Pour confesser la sombre vérité, cette vie est assez épuisante.[...]
> Une femme ne peut pas supporter de se sentir sans substance ni sens. Un homme peut prendre un plaisir réel à ce sentiment. Il peut trouver un réel sujet d'orgueil et une satisfaction dans la pure négation [...] : « Je vais survivre en dépit des autres, et j'atteindrai au succès sans me faire scrupule de la façon dont j'y arrive. Parce que je suis plus intelligent et rusé qu'eux, malgré ma faiblesse. Il faut que j'élève une protection suffisante pour m'y retrancher, et une fois installé dans ma tour de verre, insensible et inaccessible à tout, j'exercerai le pouvoir de ma volonté à travers les murailles de verre de mon ego ». [...] Par contre, je doute que n'importe quelle femme puisse avoir ces sentiments-là. La plus égoïste d'entre elles est toujours prise dans l'enchevêtrement de la haine, à défaut de l'amour (essai « Nobody Loves Me » dans *Phoenix*, 208.9).

Dans « The Rest Cure », Moira est une femme enfant, mais comme victime, enfermée dans ce rôle par son mari qui l'exclut de son monde de culture et lui impose une sexualité faite de préludes sentimentaux qui

l'écœurent à une relation physique qui la laisse inerte. Le résultat est une maladie des nerfs qui l'oblige à faire une « cure de repos » à Florence. La relation qu'elle y établit avec Tonino est pour tous les deux découverte et frustration : elle est incapable de mener leurs rapports au-delà d'un platonisme infantile, et lui ne peut pas réconcilier les émotions profondes qui le prennent par surprise avec le code cynique qui règle dans son milieu la conduite envers les femmes un peu libres, surtout les riches étrangères. Une visite du mari, et le mépris qu'il montre à l'Italien qui n'est pour lui qu'un être inculte et un gigolo issu des taudis de Naples, précipitent la révolte de Moira et une crise, qui cependant ne dénoue rien et ne la fait pas échapper au « destin » que lui promet son nom. Elle se laisse entraîner dans un tourbillon de sensualité, qui flatte Tonino, mais aussi le lasse, d'autant plus vite qu'elle se double d'une jalousie possessive qui n'accepte pas la polygamie naturelle et culturelle du beau mâle italien. Elle cherche à le retenir en multipliant les cadeaux, encourageant son parasitisme jusqu'au point où elle ne peut plus le voir que comme le prédateur que les médisances lui décrivent, et elle finit par se tuer, convaincue qu'il lui a volé une somme d'argent qu'on retrouve en fait chez elle peu après sa mort.

L'histoire d'« After the Fireworks », d'après une lettre de Huxley du 14 juin 1930, est l'adaptation d'un incident rapporté dans la correspondance de Chateaubriand.

> Quand il avait soixante ans, une très jeune fille, dans une ville d'eau, vint se jeter dans ses bras. Il lui écrivit une lettre charmante, qui a été préservée, et l'affaire s'arrêta là, bien que la jeune fille eût fait un soir irruption dans sa maison. Avec mon sadisme coutumier, je pensai qu'il serait amusant de donner à l'incident une conclusion cruelle. [...] Je pris pour héros un de ces hommes (ils m'ont toujours fasciné et rendu un peu envieux) qui ont le talent d'esquiver les conséquences naturelles et d'obtenir quelque chose sans rien payer, d'échapper à Nemesis.

Ce héros est Miles Fanning, auteur à succès de romans très modernes et libres, intellectuel épicurien et de bonne société, qui peut effectivement apparaître, dans le type familier de l'homme de culture, comme un spécimen accompli de l'homme intégral. Il semble toutefois que sa réussite doive beaucoup au tact avec lequel il a évité tout scandale et tout engagement imprudent, qu'il ait vécu selon le principe de la modération en

toute chose plutôt que par les élans d'excès successifs, et que son empire sur ses émotions les ait sensiblement atrophiées. L'idéal d'équilibre de *Do What You Will* ne peut être réalisé qu'imparfaitement. Il n'est, de plus, pas exact que celui qui s'en approche échappe à la Némésis, qui pour lui prend la forme du temps. Huxley dira plus tard que la philosophie de l'homme total ne peut être que celle de l'homme jeune. Cette idée est ici présente, mais elle ne suffit pas à résumer une nouvelle complexe, où la conscience du temps vécu et du temps historique est intensifiée par le sens de l'écart entre les générations.

Miles, à cinquante ans, est encore fringant et séduisant, mais au prix d'un effort toujours plus difficile ; il est admiré par la jeunesse, mais sur la base d'un malentendu. La crise est provoquée par l'arrivée dans sa vie d'une admiratrice de vingt et un ans. Pamela n'appartient pas à la première génération de la femme libérée des tabous sexuels, qui n'ont été brandis autour d'elle qu'à distance par sa vieille tante et sa préceptrice. Sa mère, Clare, s'est lancée, avec la même détermination qu'un candidat au suicide se jetant de la tour Eiffel, à la découverte « des forces muettes et obscures de la passion physique », auprès d'un « magnifique primitif », et finalement dans une « merveilleuse » aventure avec — était-ce un garçon de ferme, ou un garde-chasse ? Ce renvoi ironique à Lady Chatterley, et auparavant à cette autre personnage féminin d'une nouvelle de Lawrence qui prit la fuite pour se soumettre aux rites sacrificiels d'une tribu d'Indiens du Mexique, traduit la réaction instinctive de Pamela, que Huxley prendra peu après à son compte : le rejet d'un romantisme perverti qui divinise les forces profondes de la vie et s'en rend esclave. En attendant, Pamela se trouve dans une situation instable. Nourrie de l'évangile de libération de Freud, Gide et Krafft-Ebbing, elle a une connaissance théorique de la vie, mais elle attend son initiation.

Miles est bien entendu tenté par le rôle. Mais il se sent vieux, et surtout chargé d'une vieille culture dont il ne peut déposer le fardeau. Ce n'est pas seulement qu'il se meut comme un étranger dans le monde encore innocent de la jeunesse, et que ses seuls compatriotes sont ses contemporains, nés comme lui dans une civilisation que la guerre a mise en pièces. C'est aussi qu'il appartient à une culture inexorablement marquée par le sens de la vie comme tragédie. Méditant à la Villa Giulia devant la statue de l'Apollon de Véies (239 sq.), il s'interroge sur la signification de son mystérieux sourire. Il y a donc dans le texte, mais selon tous les signes à un

niveau plus profond que la conscience du personnage, une présence de Lawrence, dont on a vu à propos de Rampion dans *Point Counter Point* qu'il était fasciné par la civilisation des Étrusques, qui avaient fondé l'harmonie de la personne humaine sur une religion de l'harmonie du monde. Le rappel n'a ici rien d'ironique. Toutefois, la méditation de Miles est en partie une critique implicite. Il se sent incapable de retrouver la sagesse étrusque, de partager la sérénité de ce sourire, et de vivre dans l'instant par la grâce de l'acceptation intime de la continuité entre la vie et la mort. Apollon s'associe dans son esprit à Homère, dont il citera un peu plus loin (267) un passage, que Pamela transcrit confusément sans le comprendre, mais dont le sens est éclairé par le premier essai de *Music at Night*, « Tragedy and the Whole Truth ». Il y a chez Homère un parfait naturel dans l'enchaînement des sentiments, une philosophie de l'acceptation qui ne laisse pas de place à l'exaltation héroïque ou pathétique : ainsi les compagnons d'Ulysse, après avoir perdu quelques uns des leurs, poursuivent leurs manœuvres pour aborder, puis boivent et mangent, avant de verser des pleurs, et s'abandonner ensuite très vite à un sommeil paisible. Mais cette sagesse est maintenant inaccessible à l'âme moderne, elle relève d'une tradition abolie par les perversions dont Miles se sent l'héritier et la victime : la fracture platonicienne du temps dissocié de l'éternité, la précarité de l'individu isolé dont le destin devient déchirement tragique chez Euripide, et la division chrétienne entre esprit et matière, vertu et péché.

Quand sont retombées les dernières étoiles et l'exaltation du feu d'artifice qui a réuni Miles et Pamela sur la Piazza del Popolo et les a rapprochés physiquement dans la foule, Miles décide de fuir la tentation. Mais le récit prend alors un tour imprévu. Après l'irruption pathétique de Pamela dans l'appartement de Miles, la lettre que ce dernier avait écrite en reprenant de Chateaubriand les conseils de sage renoncement est jetée au panier, et il décide de lancer ses dernières forces et sa longue expérience de séducteur dans une entreprise d'éducation sexuelle, dont il devine pourtant qu'elle sera brève. À la fin, en effet, il doit se remettre de ses excès en prenant les eaux dans le purgatoire de Montecatini, relisant Dante et se demandant tristement s'il ne faut pas donner raison à Pascal, si l'ascétisme chrétien n'est pas ce qui convient à la nature malade de l'homme, ou du moins à l'homme quand il est malade ; et pendant ce temps Pamela

s'ennuie, et se décide à écrire à l'amoureux de sa génération qu'elle a quelque temps dédaigné.

L'intérêt majeur d'« After the Fireworks » est ce qui fait dans une certaine mesure sa faiblesse : la richessse de contenu du récit le fait échapper au cadre de la nouvelle et déborder en un cours sinueux. Les thèmes sont mis en jeu par des allusions rapides, comme dans la visite du musée étrusque, et réduits parfois à de simples amorces. C'est ainsi que le contraste établi dans la scène de début entre Miles et son ami Colin Judd, catholique ritualiste, rigide et austère, est une introduction qui ne débouche sur rien, comme si le parcours prévu avait été modifié en route. L'effet d'improvisation est au total plaisant, mais il trahit aussi une concession à la facilité. Huxley peut légitimement avoir le sentiment qu'il a atteint les limites de sa capacité à renouveler en les entrecroisant des situations qui lui servent depuis ses débuts littéraires, et qu'il lui faut maintenant, après les feux d'artifice, approfondir ses personnage hors du cadre limité de la comédie satirique brève. *Brief Candles* sera son dernier volume de nouvelles.

Music at Night (essais)

Ce recueil, publié en septembre 1931, contient 25 essais, qui sont donc en moyenne fort brefs, auxquels s'ajoute un essai un peu plus long, « Vulgarity in Literature », qui avait été publié séparément l'année précédente. Ils sont répartis en quatre sections, correspondant en gros à : art, philosophie et histoire, mœurs, morale, culture (ou inculture) moderne, mais abordent en fait des sujets très variés. Ils appartiennent, comme les essais de jeunesse, au genre du « mélange » (*miscellaneous essays*), et suivent à peu près tous la même démarche : à partir d'une lecture, d'une impression artistique, ou de l'observation de la vie sociale, se développe une « méditation », de caractère généralement paradoxal, s'opposant à l'opinion commune, la complétant, ou indiquant une autre piste. Ils n'ont donc pas l'ambition et la relative homogénéité des deux précédents recueils d'essais, mais de leur diversité se dégage, néanmoins, une réelle cohérence thématique. Les thèmes qu'on y retrouve sont essentiellement ceux de *Point Counter Point* et de *Do What You Will*, mais les points de départ sont différents, et ils indiquent parfois une direction nouvelle. Cela est apparent si l'on suit les principaux fils qui les parcourent.

Dans l'essai qui donne son titre au recueil, la musique d'un disque écouté le soir sur la terrasse de Sanary, celle du *Benedictus* de la *Missa Solemnis* de Beethoven, joue le même rôle que son quatuor de la fin du roman, en traduisant l'impression que laisse la nuit, celle de paix et d'harmonie au cœur même du monde, mais d'une façon littéralement indicible, au-delà du pouvoir des mots. C'est ce que sait fort bien exploiter Shakespeare, qui fait appel à la musique dès qu'il s'agit de suggérer une émotion qui dépasse la nature, ainsi que le montrent les études de G. Wilson Knight. Ce dépassement est de l'essence de la tragédie, art de la purification, qui ne retient de l'homme que l'exaltation héroïque. Même en ce qui concerne Shakespeare, on peut douter de l'affirmation de I. A. Richards, dans ses *Principles of Literary Criticism*, que son ironie lui permet d'intégrer les impuretés, tout ce qui est accidentel ou inconséquent, car l'ironie shakespearienne fait appel essentiellement au cynisme de l'anti-héros, et approfondit plutôt qu'elle n'élargit le monde tragique. La tragédie, genre « chimiquement pur », est à l'heure actuelle mise à l'écart au profit du roman, en un temps où prévaut le modèle de l'homme complet, et donc la volonté de dire « toute la vérité sur l'homme », ainsi qu'une morale de l'acceptation. Elle garde cependant toute sa signification comme expression d'une tendance humaine indestructible (on pense ici au Sauvage de *Brave New World*) qu'une crise de civilisation peut remettre au premier plan. On note au passage que Huxley suit avec attention le débat engagé par l'école anglaise de la Nouvelle Critique (dont l'un des oracles est T. S. Eliot), qui est, concernant Shakespeare, une mise en question de l'analyse psychologique des personnages illustrée dans la génération précédente par A. C. Bradley.

L'essai « Vulgarity in Literature » n'est que très partiellement ce que le titre laisse attendre, c'est-à-dire une dénonciation de la littérature de masse. Il développe surtout, en sens inverse, l'idée que le bon goût qui condamne la vulgarité est le masque d'une volonté de censure. L'exemple le plus récent en est l'interdiction de *Lady Chatterley's Lover* et la saisie à Londres des tableaux de D. H. Lawrence, dont le crime est d'avoir voulu rendre leur dignité aux mots populaires et aux gestes qui expriment une activité naturelle du corps. Il y avait certes provocation de sa part, mais cette tactique de choc est nécessaire pour ébranler les préjugés. Elle

donne une certaine jouissance iconoclaste, comme le remarque Baudelaire : « ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire. » Mais, en fait, ce qui fait ainsi le plaisir d'une élite n'a rien à voir avec la véritable vulgarité, dont l'origine n'est pas le naturel populaire, mais la prétention et l'ostentation bourgeoises. C'est la faute dont les écrivains se rendent coupables quand ils veulent dépasser leur champ d'expérience authentique ou dominée : poétisation et incantation mécaniques de Poe, emphase brumeuse des œuvres mystiques de Balzac, ou sentimentalité « véritablement pathologique » de Dickens.

L'art est ainsi traité comme indissociable de l'ensemble de la vie spirituelle. Dans l'essai sur El Greco, le tableau du « Rêve de Philippe II », où figure une baleine avalant les damnés, est le point de départ d'une intéressante méditation sur l'originalité du peintre, dont la vision mystique n'est pas, comme dans la tradition baroque soumise à l'influence jésuite, spiritualisée et théâtralement tournée vers les espaces célestes, mais intériorisée, reliée à ses origines physiologiques, plongée dans la « nuit viscérale », comme Jonas dans sa baleine : image biblique qu'on retrouvera associée à la discussion de la spiritualité inversée et introvertie de D. H. Lawrence.

Mais, dans ces essais, la préoccupation essentielle reste celle de fonder une éthique personnelle et sociale, qui doit avoir une base psychologique, et non pas s'appuyer sur l'idée intenable de l'immortalité et de la rétribution personnelles, ou sur les impératifs désormais impuissants à s'imposer comme catégoriques. Sur le plan de la morale individuelle, Huxley retrouve, sans aller plus avant, le dilemme de *Do What You Will*, qu'il illustre par *Armance* de Stendhal. Les scrupules religieux et sociaux d'Armance, l'impossibilité pour Octave d'aborder le sujet de son impuissance sont des obstacles insurmontables à la satisfaction réaliste et limitée de leur désir profond de vivre ensemble. Le puritanisme en matière sexuelle reste l'un des derniers bastions de la morale répressive, même si son influence diminue avec la libération des mœurs. Cependant, une voie dégagée de tout obstacle ne conduit pas non plus au bonheur, et Pascal fait preuve de réalisme : « Il n'est pas bon d'être trop libre ». Mais on ne peut en rester à la constatation élémentaire que « ce qui est trop facile ennuie ». On est donc ramené à la nécessité de légitimer les « contraintes » par des « mythes ». Huxley ne cherche pas à préciser la nature de ces mythes, affirmant seulement qu'ils seront dans l'avenir établis « scientifiquement », c'est-à-dire sur la base de nos connaissances psychologiques.

Il est toutefois évident que la psychologie qui doit les fonder est celle de « l'homme total » de *Do What you Will*, et que la morale qui limite le principe de plaisir par le devoir est avant tout la manifestation de l'instinct social, de la nécessité et du désir de vivre avec autrui. Elle conduit l'homme, dans les relations inter-personnelles, à s'évader de l'égocentrisme, et à reconnaître l'autre comme sujet au lieu de l'utiliser comme objet d'un plaisir qui devient alors vite indifférent.

La réflexion sur la société part elle aussi de bases déjà posées, mais elle avance un peu plus loin dans l'exploration. L'homme, en tant qu'animal « politique », ne trouve de sens à sa vie que par la participation à une communauté. Dans la société contemporaine, le repli sur l'individualisme sceptique, ou l'éclatement en groupes antagonistes, traduisent une démoralisation née de la perte de tout idéal unificateur. Nous sommes entrés dans la dernière phase du déclin du libéralisme, qui ne se maintient que dans les pays où l'histoire a laissé subsister devant lui quelques obstacles dans les institutions politiques ou la société civile. L'humanitarisme égalitaire d'Helvétius ou de Godwin a fait long feu, et le projet de John Stuart Mill de progrès vers la démocratie par l'éducation des masses s'est effondré, en partie par les effets dévastateurs de la civilisation industrielle, mais essentiellement parce que ses prémisses étaient fausses. On retombe sur le problème de l'inégalité naturelle. L'ordre ne peut pas naître d'une masse indifférenciée d'individus, et le libéralisme meurt d'être à la fois individualiste et égalitaire. La Grâce divine se manifeste dans le monde par l'inégalité arbitraire des dons. Elle doit, dans la pratique mondaine comme dans la spéculation théologique, être corrigée tant bien que mal par la Justice, qui tient compte des œuvres et du mérite, mais qui par sa définition même ne peut pas être confondue avec le principe d'égalité.

Quelle est la force qui peut permettre un redressement ? Huxley fait sienne la phrase de Georges Clemenceau, qu'il vient de trouver dans une biographie du Tigre : « Ce qui donne du courage, ce sont les idées. » Cet axiome exclut le déterminisme matérialiste en même temps que les philosophies sceptiques. Les idées sont définies comme une force de l'histoire, en tant qu'elles sont mobilisatrices de l'énergie humaine. Elles correspondent donc précisément à ce que Huxley, dans *Do What You Will*, invoquait comme « mythes » formateurs de la personnalité. Sur le plan

politique, elles renvoient à la réflexion de Georges Sorel associant la violence aux mythes, dont Huxley connaît l'ambiguïté politique, mais qui reste essentielle à toute pensée sociale. Le monde moderne est déchiré entre des mythes contradictoires. On voit surgir les nationalismes, qui menacent de détruire toute civilisation par la guerre. L'utopie démocratique aboutit à son inversion caricaturale avec le collectivisme bolchevique, qui écrase l'individu et reconstruit la société sur le modèle de la machine, et pour lequel Huxley renvoie au livre de Fulop-Miller, *The Mind and Face of Bolshevism*. Les utopies du futur suscitent en réaction les utopies du passé : ordre médiéval idéalisé, mais aussi nostalgie de la vie primitive, dont témoigne la curiosité contemporaine pour l'anthropologie historique dénoncée par Wyndham Lewis dans *Paleface*, et la divinisation de la vie inconsciente par le culte des « dieux de ténèbres (*dark gods*) » chez D. H. Lawrence. Huxley reste le champion fidèle de Lawrence dans sa croisade contre le puritanisme, mais il le relit, comme on le verra, à la lumière inquiétante de ses œuvres de la période mexicaine.

Pour sortir du chaos, il faut créer un nouveau mythe du progrès capable de mobiliser les énergies de l'instinct de survie, mais en le fondant sur la science, comme tente de le faire plus ou moins confusément H. G. Wells, et non plus sur l'illusion d'une modification de l'homme par la transformation de l'environnement. La première étape est le rétablissement d'une aristocratie gouvernante (le concept d'élite issu de Pareto), dont la fonction sera l'amélioration de la race par une politique eugéniste systématique. Toutefois, Huxley ajoute quelques remarques qui aident à cerner la problématique complexe de *Brave New World* :

> Telle est notre idée présente du futur. Il est raisonnable de penser que la future idée du futur, celle de nos descendants immédiats, sera de même espèce que la nôtre, mais avec des modifications de détail. C'est ainsi que nous pouvons imaginer nos enfants ayant la vision d'un nouveau système de castes, fondé sur les différences de capacité innée, et associé à un système machiavélien d'éducation, conçu pour ne donner aux membres des classes inférieures rien d'autre que le type d'instruction profitable pour la société dans son ensemble et les castes supérieures en particulier. Les enfants de leurs enfants seront peut-être en mesure de prévoir avec clarté un futur dans lequel la reproduction eugénique donnera tort à ces prophéties en abolissant les castes inférieures. Mais que se produira-t-il alors ? (152).

Texts and Pretexts (anthologie poétique commentée)

Texts and Pretexts, publié en novembre 1932, est une anthologie poétique personnelle, libérée de tout ordre chronologique, et accompagnée de commentaires d'analyse et d'appréciation. Le choix des textes est fait avant tout pour comparer l'esprit dans lequel les poètes à travers les siècles ont abordé certains grands thèmes, eux-mêmes récurrents dans les autres œuvres de Huxley, avec lesquelles il établit au passage quelques liens. Les plus importants de ces thèmes, indiqués ici dans le désordre et de toute façon entrecroisés dans les poèmes, sont : diversité et individualité de l'homme, expérience et sentiment de la nature, passion physique et émotion dans l'amour, religion et mysticisme, le temps et la mort. Un autre de ces thèmes est celui du langage et de l'incantation poétiques, qui permet à Huxley de préciser ses critères esthétiques, par quelques jugements brefs et parfois des analyses plus détaillées.

Ses préférences restent celles qu'on a notées dans ses précédents essais littéraires, et qui le rapprochent de l'école critique dominante de sa génération, celle de *Scrutiny*, de T. S. Eliot et F. R. Leavis. Il cite largement Chaucer, en raison de son naturel et sa diversité, et beaucoup moins Shakespeare, mais parce qu'il désespère d'en illustrer l'infinie variété — encore qu'il remarque que peu après avoir prêté à son Sauvage de *Brave New World*, grand lecteur de Shakespeare, un esprit fanatique d'ascétisme et de chasteté, il s'était rendu compte que ces sentiments n'avaient aucune place dans l'œuvre shakespearienne, ou y faisaient l'objet d'une présentation satirique. La théodicée miltonienne est sauvée du sermon et de l'allégorie par la puissance de ses images et de sa musique. La préférence de Huxley va toujours à la poésie lyrique du XVI^e^ siècle finissant et du XVII^e^ siècle, qui avait été son domaine favori d'exploration à Oxford, et dont il apprécie l'aptitude à mettre la langue réelle, dans tous ses registres, au service des raffinements de la pensée et de l'élaboration de l'image. Son anthologie inclut donc Donne, et surtout Marvell, et fait une grande place à la poésie religieuse : Vaughan, Herrick, et principalement Herbert, qui a le mérite de prendre en compte la création toute entière et l'expérience physique d'où part l'élan mystique, et que Huxley rapproche à cet égard de Gerard Manley Hopkins dans ses sonnets d'angoisse et ses poèmes d'offrande à Dieu. Le classicisme est presque totalement négligé en raison de sa vision étroite de la nature humaine

et de l'usage d'une langue poétique artificielle. Les commentaires sur les poètes romantiques sont largement critiques. Coleridge ne se libère que trop rarement d'une versification mécanique et d'une phraséologie morte. L'humanisme de Shelley s'élève et se perd dans un idéalisme désincarné. Keats s'évade dans *Endymion* vers un monde imaginaire entièrement créé par la poétisation du langage, et même *The Fall of Hyperion* ne peut traduire qu'un désir impuissant de se mêler à la souffrance du monde. De Wordsworth, quelques passages sont cités où l'intuition authentique du mystère de la nature n'est pas dissoute dans le prêche anglican. Parmi les poètes plus tardifs, Huxley retient Matthew Arnold, dont l'émotion tend pourtant à se diluer dans le flux monotone d'un vers trop facile, et apprécie Browning, en raison de son extrême sensibilité aux rythmes de la langue parlée, et aussi à travers un exemple achevé de recréation de l'esprit de la musique par les rythmes poétiques, qui est sa « Toccata of Galuppi ». Quant à la poésie de la modernité, elle est surtout française : avec Baudelaire, bien sûr, mais aussi Rimbaud et Mallarmé.

Comme exemple caractéristique de la liaison que Huxley établit entre la poésie qu'il commente et ses préoccupations profondes, on peut retenir la section « Old Age », qui propose quelques variations sur le passage du temps : mélancolie plus ou moins résignée (Ben Jonson, Nashe), point de vue détaché et froidement didactique de l'ange immortel (dans Milton), accablement (Coleridge, Matthew Arnold), et révolte de Baudelaire qui se retourne contre l'ange miltonien : « Ange plein de gaîté, connaissez-vous l'angoisse ? [...] Ange plein de gaîté, connaissez-vous les rides, / Et la peur de vieillir ? » Les consolations traditionnelles de la sagesse antique ne résistent pas à l'usure par l'âge de la volonté stoïque. La jeunesse artificiellement maintenue, ce que la médecine aura rendu possible dans *Brave New World*, peut être un palliatif. Mais la véritable réponse est la sagesse à la fois réaliste et spirituelle de Maine de Biran, dont le *Journal intime* « retrace une trajectoire de développement, à partir du sensualisme de Condillac jusqu'à une forme originale de mysticisme, qui est fascinante et instructive à suivre ». Maine de Biran reparaît dans *Brave New World*, et surtout participe à la genèse de *Eyeless In Gaza*.

L'un des poètes le plus abondamment cités est naturellement William Blake, mais il est remarquable que les commentaires de Huxley, par delà son admiration pour le génie poétique de Blake, aboutissent à une mise

en question fondamentale de sa vision. Au début et à la fin de la section intitulée « Physical Passion », Huxley cite deux passages dont, conformément à l'usage dans ce type d'anthologie, il ne précise pas l'origine, mais qui sont empruntés aux premiers poèmes mythologiques de Blake. Il s'agit de la Lamentation d'Ahania dans *The Book of Ahania* (101) regrettant les jours d'innocence heureuse où elle accueillait dans son palais, partageant leurs plaisirs, « les filles de la vie et les fils de l'éternité », et de la protestation d'Oothoon (111), dans *Visions of the Daughters of Albion*, dénonçant la religion jalouse du dieu qui prive la sexualité de la jouissance heureuse et la réduit à un onanisme secret et honteux devant les images des rêves. Le commentaire de Huxley est que, de tous les poètes, Blake est celui qui a « traduit l'expérience érotique avec le plus de précision et d'intensité poétique ». Mais un peu plus loin, citant un autre passage du même monologue d'Oothoon (128), il formule quelques réserves. La revendication de l'union libre traduit le refus typique de l'artiste d'être « responsable de ses émotions ». Parmi ses partisans, entre Milton qui doit se contenter de défendre la polygamie en s'appuyant lourdement sur la Bible, et Shelley qui peut se contenter en anarchiste aristocrate d'affirmer sa préférence, Blake occupe une position intermédiaire, et se sent obligé de se justifier par le recours à un mythe personnel.

Il ne s'agit pas là d'un reproche facile fait à Blake d'avoir monté tout un édifice poétique à des fins subjectives. On a vu que Huxley, dans *Do What You Will*, s'était montré surtout familier avec le Blake satirique et iconoclaste du *Marriage of Heaven and Hell*. Il semble qu'en se plongeant ou se replongeant, à l'occasion de son anthologie, dans les poèmes de construction mythologique, il ait éprouvé le sentiment grandissant de se retrouver dans un univers étranger. En effet, l'apologie de l'amour libre, et la dénonciation du mariage comme exercice d'un prétendu droit de propriété aux dépens d'un autre être, font partie de la tradition du radicalisme politique et moral dont Blake et Shelley sont les héritiers, chacun à sa façon, l'un prolongeant un des courants religieux gnostiques et l'autre l'athéisme philosophique de Godwin. Mais tous deux ont également en commun de faire appel, comme instrument de libération, à l'imagination poétique, qui seule peut donner forme et force d'attraction à l'idéal. Telle est la substance des deux textes de Blake que Huxley emprunte, l'un au *Marriage of Heaven and Hell* (54), et l'autre à l'« Adresse aux Chrétiens » (257-8) qui ouvre le livre V de son grand poème *Jerusalem*. La première

condition pour que l'homme soit libre est que « les portes de la perception soient nettoyées », afin que « la création toute entière, purifiée par le feu, apparaisse à l'homme telle qu'elle est, infinie et sacrée ». Alors seulement, son esprit sera illuminé par la religion véritable, le christianisme authentique, qui n'est que « la liberté d'exercer les Arts Divins de l'Imagination », et il accédera à la vision de l'éternité dans le temps. Huxley reprend donc comme point de départ la formule qu'il a souvent citée comme image du regard poétique de Blake : *If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is, infinite*. Mais son commentaire est ici qu'il s'agit de l'intuition subjective et fugace d'un ordre intemporel possible, qui ne transforme pas notre expérience du monde du temps : « Nous ne sommes pas libres de créer par l'imagination un monde autre que celui dans lequel nous vivons ». Cette intuition peut illuminer un instant le réel comme par un éclair céleste, mais elle ne nous permet pas de rien construire. Ce qui est en question, c'est la nature même de l'utopie, son statut incertain entre rêve et réalité, et elle est ici clairement rejetée vers le fantasme. Huxley utilise l'image d'Oothoon précédemment citée, mais en la tournant vers une autre cible : le seul univers que l'imagination poétique de Blake puisse créer est « un paradis personnel de satisfaction onaniste ». C'est de la même façon que Shelley transforme la délivrance du Prométhée d'Eschyle, à la suite d'un compromis avec le Pouvoir, en un triomphe absolu du désir de l'homme prométhéen qui prend la forme d'une longue rêverie. Il n'est pas étonnant que Huxley associe les deux poètes, dans une remarque dont le ton marque une certaine exaspération, en disant que « Shelley est souvent aussi indistinct et chaotique que le Blake des Livres Prophétiques » (9).

C'est donc dans une perspective très large que se déploie la vision morale de Blake, et elle ne se limite pas au champ de la sexualité. Le Mal apparaît non comme la manifestation du péché originel, d'une corruption essentielle de la nature humaine, mais comme le résultat de la timidité de l'esprit humain qui hésite à assumer le divin en l'homme, et se laisse ainsi parquer entre les barrières qui assurent la domination du prêtre et du roi : séparation du corps et de l'esprit, droit de propriété, nations, réduction de la connaissance aux données empiriques, science newtonienne qui transforme le monde vivant en machine. Blake traduit cette vision par l'image des « États » (*States*), qu'il reprend plusieurs fois

à partir de *Vala*, la première esquisse de son grand poème, et que Huxley donne (43) dans la version finale qui clôt le livre I de *Jerusalem*. Un « état » est un état de l'esprit humain qui s'inscrit comme lieu dans une géographie mythique. L'individu passe par de multiples états, sans être condamné à rester enfermé dans aucun. C'est ainsi que Ulro est l'enfer provisoire de ceux qui ne croient pas en leur innocence et portent le péché et la vertu (*sin and righteousness*) au compte de l'individu et non de l'état dans lequel il se trouve. Le mal n'est donc pas nié, mais son existence est mise au débit de l'erreur humaine, qui est transitoire et rectifiable, et qui surtout n'engage pas la responsabilité de l'individu. C'est sur ce problème de l'irresponsabilité que Huxley se sépare de Blake, et lui oppose comme antithèse absolue le sonnet 67 de Gerard Manley Hopkins qui exprime la conscience angoissée et la saveur de fiel d'un moi délaissé par la Grâce. Huxley lui-même ne place pas ce moi dans l'alternative religieuse du salut ou de la damnation. Il ne nie pas non plus que la diversité de la nature humaine fasse passer l'individu par une série d'états hétérogènes et contradictoires, ce qui était l'idée dominante de *Do What You Will*. Mais sa lecture critique de Blake lui fait prendre conscience qu'il a lui-même été tenté de pousser trop loin la philosophie de la discontinuité. Blake a recours à la simplification idéaliste typique qui résout un problème en mutilant la réalité du vécu. Or, notre expérience inclut, de fait, la conscience d'une continuité souterraine, ou sous-marine, selon l'image utilisée par Huxley du socle qui relie les îles émergées. Et cette continuité n'est pas celle d'une série d'accidents reliés par la mémoire : elle est la construction progressive d'une personnalité morale et sociale, par un processus qui est inévitable, mais que nous pouvons déceler, et en quelque mesure diriger. On n'échappe donc pas à la responsabilité individuelle, et l'irresponsabilité est un choix. Cette lecture, qui est légitime tout en accentuant les implications éthiques de l'imaginaire, marque donc une divergence de Huxley par rapport à deux tendances fondamentales de la poésie de Blake, qui sont l'anarchisme hérité du radicalisme libertaire et l'aspiration à la fusion mystique de l'individu dans l'Homme traduite dans le mythe de l'originaire et éternel Adam. Et les termes dans lesquels se formule ce désaccord le renvoient au problème « individu, personne et personnalité » qui était au centre de *Proper Studies*, mais le mettent aussi sur la route différente qui le conduira vers *Eyeless in Gaza*.

Brave New World (roman)

Ce roman, publié en février 1932, fut écrit à Sanary entre avril et août 1931, mais cette rapidité de composition s'explique par le fait que Huxley en avait l'idée et sans doute une esquisse en tête depuis quelque temps. C'est un projet né du sens grandissant de sa responsabilité d'écrivain devant la crise mondiale.

Il a fait peu de temps auparavant paraître dans *Nash's Pall Mall Magazine* une série de quatre articles qui sont le produit de son exploration d'une Angleterre pour lui inconnue (deux de ses titres sont « Abroad in England » et « Sight-Seeing in Alien Englands ») : Middlesborough, les aciéries de Sheffield, les charbonnages et les villages miniers de Durham, et du Nottinghamshire où était né D. H. Lawrence qui décrit les grandes grèves de 1926 dans *Lady Chatterley's Lover*. Cette expérience renforce la conscience qu'a Huxley d'une infranchissable barrière entre lui et la classe ouvrière, qui est moins affaire d'argent, de langage ou de manières que la conséquence du mode de travail des ouvriers, harassant et machinal, qui les laisse l'esprit vide. Ils sont ainsi livrés à l'ennui et à la démoralisation par le désœuvrement, même si les indemnités de chômage (*dole)* leur permettent de survivre. Ils font preuve en revanche d'endurance, de patience et d'esprit de solidarité. George Orwell enregistrera quelques années plus tard dans *The Road to Wigan Pier* cette même impression d'un monde étranger soutenu par ses valeurs propres, mais après y avoir vécu, et en socialiste militant, convaincu que ce prolétariat a une culture authentique, enracinée et vivante, et qu'il est la seule force possible de régénération sociale. Pour Huxley, il reste un peuple d'ombres errant parmi les ruines, victimes innocentes et impuissantes de l'anarchie capitaliste. L'Angleterre traverse une phase de déclin qui est la conséquence de sa suprématie passée : poids d'un équipement industriel devenu obsolète, disparition des capitaines d'industrie au profit des financiers et des actionnaires coupés de l'organisation de la production et de tout contact humain avec la vie des travailleurs. Il faut un programme intelligent de redressement national, analogue au plan quinquennal que vient de lancer Staline, derrière lequel puissent se rassembler les masses désorientées. Oswald Mosley, parmi d'autres, a proposé des idées intéressantes, et réclamé l'établissement d'un pouvoir exécutif fort. Il est effectivement douteux que les réformes nécessaires puissent être menées à bien dans

le cadre du régime parlementaire, noyé dans les débats, et de toute façon dominé par la ploutocratie, tant traditionnelle qu'industrielle, qui en fait une caricature de la démocratie.

Le spectacle accablant de Middlesborough, monstrueuse capitale victorienne de l'industrie du fer réduite à l'inactivité, est à l'arrière-plan de la pièce *Now More Than Ever*, écrite en juin 1932, soit immédiatement après *Brave New World*, et inspirée par le très récent « scandale Kreuger ». Ce financier suédois, surnommé « le roi des allumettes », avait tenté d'établir un monopole mondial, mais il avait été entraîné par la dépression dans des montages financiers aventureux et finalement frauduleux dont la découverte venait de le mener au suicide. Dans la pièce, Arthur Lidgate s'est donné pour mission de réunir le capital privé et public nécessaire pour racheter les vieilles entreprises et de les moderniser afin qu'elles redeviennent rentables. Il est donc le représentant d'un capitalisme créateur, totalement différent du spéculateur Chawdron de *Brief Candles*, dont le type se retrouve, par contre, dans la classe des vieilles dynasties patronales et de la finance internationale pour qui les industries ne sont que des paquets d'actions qui s'échangent contre profit. Lidgate est finalement poussé par les manœuvres de ses adversaires à faire usage de fausses garanties pour ses achats d'actions, et une fois découvert il fuit l'humiliation d'un procès en se donnant la mort. Dans cette pièce composite reparaît en outre, avec variations, un personnage plusieurs fois utilisé (en particulier dans « Chawdron »), celui de Barmby, journaliste esthète et épicurien, lucide et un peu cynique, que Lidgate s'attache comme « philosophe résident ». Barmby se montre bon observateur critique de la crise mondiale quand il fait remarquer à son protecteur que son activité, certes louable, reste asservie à la logique folle du capitalisme international de profit. Il a surtout reçu mission de Lidgate de l'initier à la culture. Dans une brève scène, il lit le passage de l'*Ode à un rossignol* de Keats qui donne son titre à la pièce. Ce titre, qui suggère à un premier niveau qu'il est « plus que jamais temps » de porter remède aux maux de l'Angleterre, reçoit alors de son contexte dans le poème un autre sens : « Maintenant plus que jamais m'attire la volupté de mourir, de cesser d'être, à minuit, sans souffrance. » Ce sont ces vers que Lidgate se murmure en saisissant le pistolet fatal. On voit que Huxley dramaturge,

conscient de l'obligation de « faire simple », est tenté de recourir au mélodrame dénudé en même temps qu'au dialogue simplifié (on peut comparer cette scène avec la complexité de la mort programmée de Spandrell dans *Point Counterpoint*). Mais la pièce est intéressante en ce qu'elle fait écho à son inquiétude grandissante, et projette une image assez sombre de la culture comme simple consolatrice dans l'échec.

Il est de toute façon exclu que l'Angleterre, dont la population active diminue, comme du reste dans les autres pays développés d'Europe, puisse s'en tirer seule dans une économie qui est devenue mondiale en raison de la facilité des échanges et de la dispersion des capitaux, et que la surproduction condamne à une concurrence sauvage entre les nations. Le problème déborde donc des cadres nationaux, et ne peut être résolu que par une coordination internationale de l'investissement et de la production, qui doivent être ajustés à la consommation pour éviter le piège de la surproduction menant au sous-emploi, et aussi de l'utilisation incontrôlée des ressources naturelles. Huxley ne rejette pas une politique de développement de la consommation et de grands travaux publics, même s'il rejette comme irréaliste la théorie keynésienne de l'ajustement en économie libérale. Pour utopique que puisse paraître la solution de planification planétaire, elle reste la seule qui permette d'éviter le chaos et les ravages d'une guerre mondiale.

Telles sont les idées qui s'imposent à Huxley au moment où il ouvre un interlude de quelques mois dans l'élaboration difficile du roman depuis quelque temps en projet, pour entreprendre *Brave New World*. Toutefois, la crise économique et politique mondiale est loin d'être l'unique point de départ d'une œuvre qui s'inscrit dans une réflexion plus large et diverse, et doit son intérêt majeur à sa complexité, et même son ambivalence.

Huxley écrit à un correspondant, le 18 mai 1931 : « Je suis en train d'écrire un roman sur le futur — sur l'horreur de l'utopie wellsienne, et la révolte contre cette perspective. » Il se plaint quelques jours plus tard d'une « catastrophe littéraire », celle de devoir reprendre sur d'autres bases tout ce qu'il a écrit. Mais la lettre dans laquelle il annonce à son père la fin du travail, le 24 août, use de termes fort semblables à ceux du début, avant de donner une sorte de relevé de ses thèmes essentiels, mettant en relief ce qui lui semble fondamental.

> [C'est] un roman comique, ou du moins satirique, au sujet du Futur, qui montre l'horreur de l'Utopie (du moins selon nos critères) et esquisse les effets sur la pensée et le sentiment d'inventions biologiques aussi parfaitement possibles que la production de bébés en bouteilles (avec pour conséquences l'abolition de la famille et de tous les « complexes » freudiens dont les relations familiales sont responsables), la prolongation de la jeunesse, la fabrication de quelque produit de substitution inoffensif mais efficace pour l'alcool, la cocaïne, l'opium, etc. — et aussi les effets de réformes dans la société telles que le conditionnement pavlovien de tous les enfants après et même avant la naissance, la paix universelle, la sécurité et la stabilité.

Ce que le début de cette lettre annonce n'est évidemment pas une utopie, au sens courant d'eutopie donné à ce terme, selon un usage encouragé en anglais par l'identité de prononciation entre *utopia* et *eutopia*. Ce n'est pas non plus la création d'un monde ou d'un contre-modèle dystopique. La formulation implique plutôt la révélation de l'horreur dissimulée au sein de l'utopie même. Et il est effectivement clair qu'ensuite, parmi les traits de société dont la liste est donnée, certains (paix, sécurité, stabilité) sont incontestablement positifs, ou eutopiques, encore qu'il faille bien sûr se demander de quel prix ils sont payés, et que tous les autres (abolition des « complexes », du vieillissement et de la souffrance, drogue sans danger, voire même bébés-éprouvette et conditionnement) ne peuvent pas être classés *a priori* et sans examen comme dystopiques.

On peut aborder ce problème en passant par H. G. Wells, puisque Huxley le présente ici comme le représentant typique de la dissimulation ou mystification utopiste. En fait, les rapports entre les deux hommes sont assez complexes. Après avoir lu Wells avec passion dans son enfance, le jeune Huxley s'était montré volontiers ironique envers le représentant d'une génération dépassée, qui continuait à grossir une œuvre abondante (essais historiques, romans sociaux, dont les plus célèbres relevaient de la fiction scientifique ou de la projection dans le futur) avec un zèle réformateur inspiré par une foi naïve dans le Progrès. On a vu, toutefois, que Scogan dans *Crome Yellow* se souvient avec approbation de *A Modern Utopia*. Ce roman propose une société dirigée par une élite ou avant-garde de *Samourai*, issue des deux premières de quatre classes, qui sont définies par le double critère de la nature du « tempérament » et de la qualité propre des individus qui les composent : Poiétiques (imagination créatrice), Cinétiques (intelligence et énergie), Médiocres (capacité limitée

à l'exécution répétitive), et Inférieurs. Les idées essentielles qui fondent ce schéma utopique (inégalité naturelle, rejet de la démocratie politique, pouvoir des élites dans une société hiérarchisée) sont en fait fort proches de celles que Huxley va exposer bien plus tard, notamment dans *Proper Studies*, dont l'introduction nomme Wells parmi les « sociologues » qu'il a lus avec profit. La liaison avec l'organisation sociale de *Brave New World* est également évidente. Par contre, des points de désaccord possible sont masqués par certains flottements chez Wells : il rejette l'eugénisme, parce qu'il manque encore de bases scientifiques, faisant plutôt confiance à une sélection darwinienne rigoureuse pour élever le niveau d'intelligence de la société ; et il hésite en ce qui concerne les classes inférieures entre les thèses de l'infériorité congénitale et du handicap surmontable par l'éducation.

Les deux hommes se sont un peu plus tard rapprochés dans le constat de l'impuissance des régimes parlementaires. C'est, il faut le noter, une opinion largement répandue non seulement parmi ceux qu'on appellerait en France les « intellectuels de droite », mais dans la mouvance du socialisme fabien non révolutionnaire. Dans une lettre à Wells, du 27 mars 1927, Huxley le « remercie d'avoir écrit son article absolument excellent » (paru dans le *Sunday Express* le même mois) qui, dit-il, correspond exactement à ses propres sentiments. L'article posait dans le titre la question : « Est-ce que le Parlement est condamné ? » La réponse sans ambiguïté faisait état de la disparition de la démocratie parlementaire, en fait sinon formellement, et au nom de l'efficacité, dans des pays tels que la Russie et l'Italie. La seule réserve formulée par Huxley dans sa lettre porte sur la proposition d'instaurer en Grande Bretagne la représentation proportionnelle, ce qui lui semble exclure toute possibilité d'un gouvernement stable et fort. L'objection est courante, et elle se justifie, du moins si l'on accepte le jeu parlementaire. L'idée de Wells semblait être, en fait, d'asseoir une majorité sur une base nationale, rejetant le cadre des petites circonscriptions qui fait le jeu de l'immobilisme, afin de faciliter une délégation du pouvoir exécutif par consentement populaire. Mais l'enjeu réel du débat est indiqué par la remarque discrète de Huxley que le recours à la proportionnelle pourrait marcher « si les hommes étaient des êtres rationnels ».

Huxley reste en effet critique envers Wells, et notamment à propos des idées qui fondent *Men Like Gods* (1923). Dans cette version de l'utopie

wellsienne, quelques Terrestres transportés dans un autre espace, et de 3 000 ans dans le futur, découvrent une « humanité plus noble », transformée par la science et une sélection cette fois eugéniste, maîtresse d'une nature rendue inoffensive, et organisée sans gouvernement ni classes, donc sans « classe laborieuse », puisque le labeur servile pénible n'est plus nécessaire et que le travail qui reste à faire est un plaisir. On est sur ce point assez proche de la société sans classes dans l'utopie marxienne de William Morris, *News From Nowhere*. Wells se sert largement de cette représentation d'une humanité toute entière anoblie comme d'une fiction satirique, à la manière de Swift décrivant le séjour de Gulliver chez les Houyhnhnms, les hommes-chevaux, pour mettre en question la civilisation contemporaine : bellicisme, impérialisme colonial, détournement du darwinisme pour justifier l'exploitation économique et du christianisme pour rendre la sexualité honteuse. Mais, en tant qu'utopie, le roman décrit le triomphe de l'anarchie rationnelle, en dépit de quelques voix isolées exprimant l'ennui d'un bonheur aseptisé « sans conflits ni détresses ». C'est en cela que Huxley voit Wells comme l'héritier de l'optimisme scientiste du siècle précédent, et d'une idée du Progrès qui ne fait que ranimer la philosophie encore plus ancienne de la philanthropie égalitaire des Lumières. Dans un des essais de *Along the Road,* « Travail et loisir », en 1925, il ironisait sur « le portrait dans *Men like Gods* d'une race de chimistes et de physiciens athlétiques qui se promènent nus et entre leurs expériences font l'amour libre de façon rationnelle ». Il revient sur cette illusion de Wells dans l'essai sur l'eugénisme de *Proper Studies* : la tendance présente est à l'accroissement relatif de la fertilité des masses populaires, et rien dans l'évolution de leurs loisirs ne permet de croire à un élargissement de leurs intérêts et de leur capacité mentale. Si, en revanche, une réforme eugéniste inverse la tendance et fait prédominer les individus de type supérieur, il est invraisemblable qu'ils acceptent de se livrer en alternance à leur activité intellectuelle et aux travaux de l'usine ou des champs. Dans *Brave New World* est évoquée l'installation à Chypre, deux cents ans plut tôt, d'une colonie autonome entièrement composée de membres de l'élite Alpha : expérience brève qui se termina par une rivalité exacerbée pour les postes de direction, une guerre civile, et finalement la demande des survivants de réintégrer l'ordre mondial.

Par contre, Huxley est largement d'accord avec le message de Wells dans *The World of William Clissold* (1926). Il ne s'agit pas d'une utopie, mais d'un roman situé de façon très précise dans la société contemporaine, sous la forme de l'autobiographie d'un personnage qui abandonne la recherche pure en physique moléculaire pour devenir conseiller scientifique, puis partenaire, dans un consortium chimique et métallurgique. Il participe donc à l'extraordinaire développement international que connaissent ces activités après 1890 ; mais après le choc de la guerre il tente avant tout de dégager de son expérience un programme pour assurer la survie de la race humaine. La clef de voûte de la réforme qu'il propose est un état mondial. Ce projet de *World State* n'est pas nouveau chez Wells, puisqu'il figure déjà dans *A Modern Utopia*, mais ses objectifs sont ici détaillés. Il faut renoncer à l'illusion d'une coopération internationale entre gouvernements et états souverains qui est en train de se dissiper à Genève avec la Société des nations. Il ne servirait à rien de s'engager dans des négociations sans issue pour créer une nouvelle structure politique, un état mondial, selon les vieilles formules institutionnelles. On peut toutefois faire l'économie des révolutions en passant simplement par-dessus les institutions existantes, en les laissant paisiblement dépérir. Ceux qui contrôlent l'économie mondiale, et qui ont déjà étendu partout leur réseau de production, d'échanges et d'investissement, doivent prendre conscience qu'ils n'ont pas de raison de se laisser prendre en otages par les nationalismes et autres structures du passé, alors qu'ils ont tous ensemble la force d'imposer au monde politique la loi de leur puissance économique. Et comme la paix leur est plus profitable que la guerre, ils s'entendront pour coordonner leurs activités dans les réunions d'un « Directoire mondial ». C'est cette tactique que William Clissold définit comme celle de la « Conspiration ouverte » (*Open Conspiracy*), sans secret ni violence, et invulnérable, du moins aussi longtemps que subsiste la liberté de parole et d'association. Sa victoire sera celle de l'Internationale des affaires regroupant les élites « de la science, de l'industrie et de la finance », qui est créatrice, par opposition à l'Internationale destructrice à laquelle les prolétaires sont conviés par le bolchevisme.

Le succès n'est évidemment pas garanti, et il exige un combat politique immédiat. Huxley et Wells se retrouvent, quelque mois après la parution de *Brave New World*, comme vice-présidents (aux côtés de Bertrand Russell et Julian Huxley, entre autres) d'une large *Federation of Progressive*

Societies and Individuals, incluant la *H. G. Wells Society*. Cette fédération se donne pour mission de contribuer à l'établissement d'une économie sans frontières, planifiée et libérée de la loi du profit grâce à un gouvernement mondial, et de combattre à cette fin la montée des nationalismes, posant comme principe que le fascisme est la plus grave menace pour la paix du monde. Ce programme est certes conçu pour permettre un large rassemblement, mais son inspiration est en gros libérale-socialiste, et il est à noter que Huxley, qu'on a vu plus haut se référer favorablement aux thèses de Mosley, s'enrôle sous la bannière de l'anti-fascisme. Le problème se posera à propos de la genèse du Meilleur des mondes selon *Brave New World*.

Huxley reste toutefois très profondément divisé, et revient sur l'idée de castes dans une causerie donnée à la B.B.C. en janvier 1932 sous le titre de « Science and Civilisation », qui est en fait, même si Wells n'est pas nommé, un discussion critique de son programme utopique.

> L'humaniste se définit par sa conviction que notre nature humaine peut et doit être développée harmonieusement comme un tout. [...] L'objectif de l'économiste sera d'organiser le monde dans l'intérêt de l'économie politique. [...] Son idéal, il faut nous en souvenir, n'est pas l'être humain parfait et complet, mais le parfait producteur et consommateur de masse. Il est probable que des êtres humains parfaits feraient des mauvais producteurs de masse. Il est vraisemblable que les industriels, à mesure que les machines deviendront plus fiables, s'apercevront que la grande majorité des tâches sont mieux exécutées par des gens stupides que par des gens intelligents. De plus, les gens stupides sont probablement les citoyens les moins susceptibles de troubler l'état, et une société où ils forment le plus gros de la population a plus de chances d'être stable que celle où il y a une forte proportion de gens intelligents. L'économiste au pouvoir sera dès lors tenté d'utiliser les connaissances de la génétique à des fins dysgéniques et non eugéniques — pour abaisser délibérément la moyenne mentale. Bien sûr, il faudra en même temps produire et entraîner une petite caste d'experts sans lesquels une civilisation scientifique ne peut pas exister. Permettez-moi de remarquer incidemment que dans une civilisation scientifique la société doit être organisée sur une base de castes. Les gouvernants et leurs conseillers experts seront des sortes de Brahmines, contrôlant en vertu d'un pouvoir particulier et mystérieux les hordes innombrables des équivalents intellectuels des artisans et des intouchables.

Ce texte établit donc une opposition fondamentale entre deux projets, celui de l'économiste et celui de l'humaniste, entraînant une utilisation

radicalement différente des progrès de la science, en particulier dans les domaines du conditionnement mental et de la connaissance de l'hérédité. La politique du dirigeant économiste (*economist-ruler*) doit logiquement être d'utiliser la génétique à des fins largement dysgéniques et non pas eugéniques, puisque le maintien d'un état stable et prospère demande que l'immense majorité de la population mondiale soit composée de gens stupides, simples producteurs et consommateurs de masse. On peut donc reprocher à Wells une faute de raisonnement dans la perspective de l'économiste, celle qui détermine le programme de William Clissold. Huxley présente les deux points de vue, ceux de l'humaniste et de l'économiste. Il n'est pas pour autant en mesure de surmonter leur opposition, ni même d'avoir quelque idée claire d'une solution empirique d'équilibre. C'est ce qui se manifeste de façon frappante et inquiétante dans un passage situé un peu plus loin dans la même causerie.

> La liberté personnelle est pour l'humaniste quelque chose de la plus haute valeur [...]. Néanmoins, il se peut qu'en raison des circonstances l'humaniste soit contraint d'avoir recours à la propagande par les moyens scientifiques, tout comme le libéral à la dictature. N'importe quelle forme d'ordre est préférable au chaos.

Wells peut donc rester sereinement étranger au conflit intérieur, sans doute insoluble, que connaît Huxley. Sa limitation et sa faiblesse restent toutefois de présenter son monde prospère et pacifique comme un paradis terrestre répondant à toutes les aspirations humaines, par une conception étroite du bonheur qui peut être étouffante. Dans une lettre du 10 octobre 1931, Huxley écrit familièrement :

> Le pauvre H. G. piaille beaucoup, c'est vrai — mais je pense qu'il a raison de supposer qu'à notre époque, avec un peu d'intelligence, on pourrait rendre le monde décent, au moins matériellement (trop décent peut-être ? *Chi lo sa ?*). Mais il a probablement aussi raison de craindre que l'intelligence requise ne sera pas employée, et que la stupidité associée à la cupidité triompheront, comme par le passé, nous enfonçant encore plus dans le bourbier.

Huxley, avec quelque condescendance, accorde à Wells son approbation, et lui fait même par exception crédit de quelque réalisme pessimiste. Il y met toutefois une restriction, celle de l'excès de « décence ». Ce qu'il entend par là peut être illustré par un des rares passages dans lesquels

le William Clissold de Wells, dans son autobiographie, fait l'évocation concrète du monde de l'avenir.

> L'espèce humaine a longtemps vécu en communautés distinctes et séparées. Elle est maintenant en train de se rassembler en une seule communauté, de devenir un grand réseau de vie coopérative qui remplace la monotonie des variations individuelles. [...] Je ne considère pas comme un rêve Utopique, incapable d'exister ailleurs que dans l'imagination, que l'humanité toute entière puisse être organisée en une fourmilière unique sur toute la terre, dans Cosmopolis, qui sera la grande Athènes, Rome, Paris et Londres rassemblés dans l'espace et le temps. Je regarde cela comme nécessaire, la seule façon dont l'histoire humaine puisse se poursuivre.

L'horreur de l'utopie wellsienne, pour Huxley, est de nous imposer cette vision d'une fourmilière, non comme un futur auquel il faut se résigner, au moins pour un temps, mais comme un idéal — avec une indifférence à la variété des individus qui ne pouvait que rappeler à Huxley, à cette période plongé dans la correspondance de D. H. Lawrence, la lettre dans laquelle ce dernier exprime son indifférence pour la traditionnelle « peinture des personnages », de leur surface individuelle, et sa volonté de retrouver au fond de l'individu les forces impersonnelles qui constituent son être véritable. *Brave New World*, qui construit un monde selon les mêmes principes que ceux de Wells, et avec encore plus de rigueur, ne nous le présente pas véritablement comme le « Meilleur des mondes ». Mais il n'est pas non plus possible de prendre le titre donné au roman en français comme une simple antiphrase ironique, puisqu'il peut être le « meilleur des mondes possibles » si l'humanité est appelée à survivre. Il présente donc inévitablement des aspects positifs et négatifs. Mais cette formule risque elle aussi de conduire à une mauvaise lecture. Il ne suffit pas de dire que ce monde comporte « du bon et du mauvais », comme s'il s'agissait d'éléments distincts et mêlés qu'il faudrait séparer, car un même élément peut être l'un ou l'autre selon le point de vue, économique ou humaniste, d'où on le regarde. Eutopie et dystopie sont les deux côtés, pile ou face, de la même pièce.

Cette ambivalence est rarement aussi marquée dans la littérature utopique, mais elle est loin d'être étrangère au genre. L'utopie se distingue du rêve ou du cauchemar en ce qu'elle est anticipation d'un futur possible dans le temps. Elle se situe à l'opposé du mythe, qui est récit d'un passé,

encore que les deux genres puissent se fondre et le mythe des origines être évoqué pour faire naître un désir de retour. Elle se distingue également de la vision prophétique en tant qu'elle exclut le caractère fatal du futur, en le déclinant au mode conditionnel, et en nous disant de façon plus ou moins explicite : voilà ce qui se passera, en bien si vous le voulez, en mal si vous n'y prenez garde. Elle est donc l'utilisation de la force de l'imaginaire mise au service d'un système d'idées, ou idéologie. C'est en ce sens qu'Ernst Bloch, marxiste, mais rejetant la vulgate marxiste du déterminisme historique, fait de l'attraction d'un futur imaginaire une force indispensable pour que l'histoire avance. C'est ce qu'il appelle le « Principe Espérance », dont l'équivalent en dystopie, nécessairement bien plus modeste, serait le « principe de précaution ».

L'utopie peut prendre deux orientations, vers l'organisation collective ou l'individualisme anarchique, dont les figurations typiques sont la concentration urbaine rationalisée, ayant pour limites l'utopie caserne, et la petite communauté libre, idéalement située dans un cadre pastoral. Lorsqu'il y a totale correspondance entre l'imaginaire et l'idéologie, l'œuvre utopique tend à n'être qu'un instrument simpliste de propagande. Elle est plus riche et intéressante quand il y a tension ou conflit. On peut de ce point de vue rapprocher Huxley de William Morris, précédemment évoqué. Ce sont deux écrivains que la réflexion rationnelle oriente vers une organisation du premier type, mais que toute leur sensibilité incline vers le second. La haine de la civilisation capitaliste, de son utilitarisme et de sa laideur, transforme le poète William Morris en un révolutionnaire d'inspiration marxiste. Il écrit ses *News from Nowhere* (1890) en réaction contre la vision du futur qui avait été proposée par Edward Bellamy dans *Looking Backward*, parce que c'est celle d'un univers petit-bourgeois, mais aussi parce que cette utopie urbanisée est pour lui une dystopie concentrationnaire. Son penchant individualiste, qui le fera soupçonner de tendance anarchiste malgré son orthodoxie idéologique, ainsi que sa passion pour la nature, le conduisent alors à mettre au premier plan les valeurs essentielles que le futur, même celui des lendemains qui chantent, risque de mettre en péril, et à enterrer, littéralement, sous les prairies et à l'écart des villages, les moyens de production industrielle nécessaires à la maîtrise de la nature et à l'abondance de biens sans laquelle le communisme dans une civilisation avancée n'est pas viable. Huxley adopte une démarche inverse, en partie parce qu'il n'a

guère de sensibilité pastorale, encore qu'il exprime souvent son horreur de la métropole tentaculaire et étouffante. Il met ainsi en surface la description d'un monde rationalisé jusqu'à l'extrême limite, urbanisé et strictement planifié, et il a recours à l'ironie comme contestation souterraine au nom des valeurs individualistes.

Le récit dans *Brave New World* passe par trois phases successives : la découverte de la civilisation du Nouveau Monde, l'intermède du voyage à la réserve indienne d'où Bernard ramène le Sauvage, et les remous provoqués par ce dernier conduisant à un épilogue provisoire. Il n'est pas ici question de résumer ce récit, et les remarques qui suivent n'ont pour objet que d'inviter à une lecture qui ne se limite pas à une interprétation univoque, et prenne au contraire en compte la complexité d'un roman qui joue sur l'ensemble de nos peurs et de nos désirs.

Nous sommes dès le départ transportés en « l'an 632 A. F. »., c'est-à-dire quelque 600 ans après la naissance de Henry Ford. Mais le « F » peut se lire « Freud » en certaines circonstances. Nous avons donc là les deux divinités tutélaires, inspiratrices respectivement de la sociologie et de la psychologie appliquée qui forment à elles deux la totalité des sciences humaines. Il est clair que le Nouveau Monde, malgré les siècles qui nous en séparent, est un prolongement direct de notre civilisation contemporaine, ce qui est l'une des raisons du succès durable du roman. Et ce fait est souligné par l'usage d'autres noms officiellement reconnus qui sont hérités du passé : Lenina et Hoover, Marx et Trotsky, comme aussi ceux moins illustres de Mond et de Bokanovsky.

Huxley avait découvert *My Life and Work* de Henry Ford, paru en 1922, dans la petite bibliothèque du paquebot qui le ramenait de l'Inde, et l'avait lu avec fascination : « Dans ces mers, pour un lecteur qui sort à peine de l'Inde et de la "spiritualité" indienne, de la saleté et de la religion indiennes, Ford apparaît comme un plus grand homme que Bouddha. » Le souvenir de la misère née de l'inefficacité fait donc ressortir la grandeur de celui qui a eu l'inspiration géniale d'appliquer le bon sens à l'industrie, et la détermination d'en pousser jusqu'au bout la logique. La rationalisation de la production permet d'exploiter à fond les possibilités ouvertes par la mutation récente des techniques, entraînant dans un premier temps l'accroissement de la prospérité générale dont la Ford modèle T est le symbole. Toutefois, il faut aller plus avant, car ce progrès

même devient une menace s'il contribue à créer des conditions de surproduction et de concurrence anarchique entre les états. L'esprit qui inspire Ford doit déborder du simple processus de production pour transformer l'ensemble de l'économie et de la société, et il doit triompher universellement pour éviter le chaos.

La phase de transition entre les deux mondes est évoquée dans *Brave New World* par le rappel de la terrible Guerre de Neuf Ans, qui s'acheva selon le schéma wellsien, par une entente entre les dirigeants, conscients que l'humanité était menacée de disparaître ou de retomber dans la barbarie. La victoire n'est donc pas celle du prolétariat à l'issue de la lutte des classes. On ne peut pas dire pour autant qu'elle est celle du « capitalisme », même s'il en est le point de départ. Huxley réagit comme le William Clissold de Wells, qui « préfère se tourner vers l'Amérique plutôt que la Russie pour les premières étapes de la révolution réelle », mais le capitalisme originel fondé sur la concurrence et le libre-échange doit se transformer totalement en une économie rigoureusement planifiée. On se rapproche donc en un sens de la planification amorcée par le régime soviétique. Mais cette démarche est en elle-même, pour Huxley, un renoncement à l'utopie prolétarienne, car elle instaure le pouvoir d'un appareil d'état guidé par des experts (si tant est qu'on puisse concéder l'expertise à l'avant-garde léniniste). La différence avec le monde occidental est ailleurs. L'erreur des dirigeants soviétiques est de s'isoler par la théorie de la « révolution dans un seul pays », et de recourir de ce fait à la violence, à l'extérieur comme dans leur politique interne, alors que cette méthode est inefficace parce qu'elle radicalise les oppositions, et dépassée par le perfectionnement des moyens de propagande. Mais ils prendront sans doute conscience assez tôt de leur erreur, puisque le futur qui nous est montré implique qu'il y a eu convergence entre les deux voies. Pour la suite, on peut penser, ayant lu *Proper Studies*, que la révolution s'est faite non pas grâce à l'adhésion rationnelle des masses, mais avec leur consentement passif, par l'effet d'une sorte d'instinct de survie de l'espèce qui les conduit à s'en remettre à un chef charismatique aidé par tous les moyens de propagande, lui-même émanation ou instrument des dirigeants économiques qui ont le pouvoir effectif. La différence essentielle entre *Brave New World* et *1984*, œuvre avec laquelle le rapprochement sera souvent fait, notamment par Huxley lui-même, est que le roman

d'anticipation d'Orwell, paru en 1949, se donne pour contexte le prolongement de la guerre froide, et prend pour base la division du monde entre deux blocs, avec la domination du « complexe militaire et industriel » imposant l'équilibre par le surarmement, et le triomphe d'un socialisme totalitaire organisant la pénurie.

La société du Nouveau Monde de Huxley est rendue parfaitement stable par le conditionnement total de l'individu, dont nous suivons les différents stades. Le traitement génétique répartit les produits humains en classes étanches, de l'intellectuel Alpha au Gamma mentalement et physiquement retardé. L'utilisation de l'hypnopédie, complétée ensuite par l'endoctrinement, induit une conscience heureuse d'appartenance à une classe, et inculque les valeurs de la civilisation nouvelle. Le travail est maintenu artificiellement pour éviter l'ennui de la trop longue vacuité, mais reste rigoureusement programmé pour que la production ne dépasse pas la consommation. Les loisirs se partagent entre l'activité sportive (conçue pour consommer les équipements et les transports) et l'activité sexuelle libérée des anciennes entraves par l'abolition de la famille et de la maternité, mais soumise en revanche à la loi non écrite de la promiscuité obligatoire. Il n'est pas en effet besoin de contrainte autre que celle de l'opinion publique imposant aux délinquants un ostracisme social, d'autant plus punitif ou correctif que la vie est totalement socialisée. L'harmonie sociale est assurée par les rituels suscitant l'émotion collective, dont les religions du passé faisaient déjà un usage empirique moins efficace, et par la consommation réglée du *soma*, composé chimique dont le nom, comme Huxley le précisera dans *Brave New World Revisited*, est emprunté à une boisson rituelle enivrante mentionnée dans les hymnes védiques. Les accès d'ennui et d'irritation, résidu inévitable, ne résistent pas à l'usage de cet euphorisant inoffensif qui remplace l'alcool et l'opium. Ainsi se passe la vie de l'homme, que les progrès de la biologie permettent de mener sans vieillissement ni perte de plaisir jusqu'à une fin rapide à soixante ans facilitée par l'euthanasie.

Dans *Brave New World*, la détermination biologique des castes pousse au bout de sa logique une politique eugéniste rationnelle, et le roman s'ouvre tout naturellement par la visite du Centre d'incubation (*Hatchery*) et de conditionnement humain de Londres, avec le parcours de sa chaîne de production. L'intérêt porté par Huxley au problème de la population dans *Proper Studies*. se maintient durant toutes les années trente.

Il suit de près les travaux de l'*Eugenics Society*, qui propose la stérilisation volontaire des individus déficients, et il suggère de lutter contre la dénatalité en adoptant un système d'allocations familiales inspiré de celui qui est appliqué en France. Il n'y a là rien de contraire à l'idée de contrôle des naissances que Huxley défend ailleurs, car le danger vient pour lui, on l'a vu, d'une natalité déséquilibrée dont le taux est trop bas dans les classes supérieures de l'Europe de l'Ouest. Il n'est donc pas paradoxal que dans le roman le nom donné à l'inventeur de la technique de division sélective des embryons soit, avec une graphie à peine différente, celui de Maurice Bokanowski, qui fut ministre de Poincaré, défenseur de la politique d'aide à la natalité, ainsi que de la réorganisation de l'économie dans un esprit d'union nationale entre les partis et l'industrie, avant de disparaître dans un accident d'avion en 1928.

Ce ne sont là que des premières mesures, et une politique eugéniste plus hardie est sans doute nécessaire. Huxley n'est pas isolé dans cette conviction. Bertrand Russell vient de proposer, dans *The Scientific Outlook* (1931), un modèle de société proche de celui du roman : oligarchie à la tête d'une organisation mondiale dont la tâche principale est de planifier la production industrielle pour éviter la surproduction, limitation de la population, et sélection fonctionnelle. Sur ce dernier point, il s'en tient à la sélection rigoureuse d'une classe de femmes reproductrices fertilisées par insémination artificielle. Mais Huxley avait déjà noté dans *Proper Studies* que selon J. B. S. Haldane, dont l'ouvrage *Possible Worlds* sous-titré « Regards d'un scientifique sur la science » est de 1928, les progrès de la biologie génétique devaient bientôt rendre réalisable la vieille fantaisie des bébés fabriqués en éprouvette. La technique envisagée par Huxley est la fertilisation artificielle d'ovules excisés, suivie du clonage par bourgeonnement assurant la reproduction à l'identique des embryons, et de leur développement contrôlé auquel il est mis fin à un stade variable pour déterminer leur appartenance à une classe, de l'élite des Alpha à la fourmilière des Gamma.

Dans ce processus, la famille est abolie, avec pour conséquence la prise en charge totale de l'éducation par l'état. C'est ici encore une évolution bien avancée dans la société contemporaine qui est conduite à son terme. Dans un article de mai 1930, Huxley analyse le phénomène de l'affaiblissement de la famille, sous l'effet de deux forces contraires. Cette institution est menacée de l'intérieur par la montée de l'individualisme. Cela n'est

pas au total une mauvaise chose, car la famille, surtout après la transformation récente de la famille large en cellule parentale jalousement fermée, est étouffante pour l'enfant, et responsable de déformations et de névroses, comme Freud l'a bien montré. Cependant, comme l'individualisme est dangereux pour la stabilité de l'état, ce dernier cherche à suppléer la famille défaillante en s'appropriant les enfants L'article a pour titre « Babies-State Properties », et il est republié dans *The Hidden Huxley* (voir notice bibliographique). Cela se fait déjà de façon systématique en Russie, qui soumet ses « victimes » à un processus de standardisation « dès leur naissance, et même avant ». Le jugement de valeur est ici sans ambiguïté, et la prise en charge par l'état est tenue pour une grave menace, mais cela ne doit visiblement pas servir de prétexte à un retour à la clôture de la famille traditionnelle. Quant au terme de l'évolution, la réponse donnée dans l'article est plus hésitante, et nous renvoie à l'une des questions essentielles qui se posent à propos de *Brave New World*. Huxley se dit à un moment certain que l'individu et la famille émergeront à nouveau après la crise, sans doute sous la forme d'une famille élargie, socialisée et non étatisée. Mais sa conclusion est qu'après deux ou trois générations l'institution familiale sera probablement effacée à jamais des mémoires.

La caricature se donne libre cours dans l'illustration du mode de vie et de la culture du Nouveau Monde, par une représentation agrandie et déformée de la civilisation américaine que Huxley avait peu auparavant découverte : démocratie inégalitaire mais préservée des conflits de classe par la prospérité d'avant le krach, loisirs de masse ou de groupe contre la peur de la solitude, soif inaltérable de whisky et d'activité sexuelle, le tout symbolisé par Los Angeles, *the City of Dreadful Mirth*, mégalopole du plaisir. L'image est projetée pour faire naître une réaction de rejet. Mais le monde qu'elle présente n'est pas un enfer comparable par exemple à celui de *1984*. Il est peuplé par les fantasmes de nos désirs autant que de nos craintes, et sa tyrannie est d'imposer à tous et sans relâche la loi morale de l'assouvissement du plaisir jusqu'à satiété. Après tout, il n'y aurait pas grande objection à reconnaître cet enfer comme paradis des autres, s'il n'avait pas la prétention d'enrôler de force ceux qui rêvent d'un bonheur différent, ou simplement plus varié.

L'art de Huxley, en des scènes de comédie qui font l'essentiel du livre, est d'exploiter la ressemblance et l'écart entre le futur fictif et le présent réel pour jouer sur l'ambiguïté et pratiquer une satire à double tranchant.

Il cherche à prendre à contre-pied l'ironie trop facile, à susciter à la fois le scandale et la tentation, à mêler les effets de surprise et de reconnaissance. Il use avec talent de la parodie à travers laquelle on retrouve le modèle inversé : les rites et les pieux cantiques singulièrement proches de ceux de jadis, les maximes morales et les proverbes aussi catégoriques à l'endroit qu'à l'envers, les rythmes et les rimes immuables qui s'inscrivent dans la mémoire et endorment le sens critique au profit de propagandes contraires. Les incidents du récit font souvent appel à des réactions sur deux registres différents. On peut évoquer comme bref exemple le film que Lenina et le Primitif regardent, et font plus que regarder, puisque le cinéma est devenu parlant et multi-sensoriel. La début pourrait être celui d'un film de Tarzan, mais avec un autre protagoniste, présentant une scène d'étreinte entre « un gigantesque nègre et une jeune brachycéphale aux cheveux d'or ». Au lecteur de notre temps qui en ressentirait quelque gêne s'impose vite, peut-être à sa honte, le fait que cette situation est désormais normale, puisque le préjugé racial n'est plus admis. Il en reste pourtant quelques traces, car le nègre se révèle en fait, sous l'effet d'un choc, prompt à retourner à l'état de primitif. Mais cela veut dire qu'au mépris de toute raison il désire posséder la jeune femme pour lui tout seul, et l'entraîne au fond d'une forêt — d'où elle est enlevée par trois beaux et jeunes Alpha en hélicoptère — en prélude à une fin heureuse et conventionnelle qui la montre faisant l'amour avec ses trois libérateurs. Un autre passage, qui relève de la transposition dramatique, commence par une réprimande du directeur du Centre d'incubation, adressée à Bernard suspect de déviance morale, et usant de l'inusable rhétorique de l'indignation vertueuse du « père noble », et il se poursuit par la grande scène de la reconnaissance entre père et fils, mais au milieu de la gêne et de la dérision de tous les présents au spectacle obscène d'un fils naturel, né de mère vivipare, prononçant à genoux le mot banni de « mon père ! » devant son géniteur.

Bertrand Russell, à la fin de *The Scientific Outlook*, résumait sa position, mais posait une question importante.

> La question de savoir si la vie dans un État mondial organisé sera plus ou moins satisfaisante que la vie dans le monde d'aujourd'hui est pratiquement sans importance. Car c'est seulement dans cette direction que la race humaine peut se développer, à moins d'abandonner la technique scientifique,

> ce qu'elle n'acceptera de faire qu'en conséquence d'un cataclysme assez brutal pour abaisser en tout le niveau de la civilisation. [...] Est-ce que les hommes seront heureux dans ce Paradis, je ne le sais pas. Peut-être la biochimie nous apprendra-t-elle à rendre tous les hommes heureux une fois qu'ils ont ce qui est nécessaire à la vie.

Les habitants de *Brave New World* sont sans nul doute, en un certain sens, rendus heureux, et en particulier par la biochimie qui leur donne l'usage du *soma*. Mais les effets de cet euphorisant obligent à s'interroger sur son usage légitime, et de là sur la nature du bonheur. Cela est vrai de la plupart des autres aspects du roman, qui est avant tout la satire de l'excès ou de la perversion dans le recours à des moyens qui pourraient servir à d'autres fins. Dans le dernier roman de Huxley, *Island* (1962), qui est eutopique sans nulle équivoque, le *soma* fait retour sous la forme un peu différente du *moksha*, mais il est utilisé pour faciliter l'accès à la méditation spirituelle. La sexualité est libre, mais pour servir de base à des relations de sentiment plus profondes et moins égoïstes, et la famille parentale est élargie au sein de la communauté afin que l'éducation puisse exercer des influences diverses qui ouvrent un plus large espace à l'expression sans contrainte de tempéraments différents. C'est cette priorité absolue donnée au développement individuel qui est l'essence de l'inspiration eutopique.

Ce qui par contre fait du Nouveau Monde un monde de cauchemar, c'est qu'il est entièrement dominé par une idéologie totalitaire de la conformité et de l'uniformité. La comédie satirique procède d'une critique politique, à laquelle la science-fiction biologique est également rattachée. Le grouillement des sous-hommes en groupes de clones strictement identiques a certes pour effet de faire naître un frisson de simple répulsion, mais les individus supérieurs sont différents les uns des autres, comme si la vie à un certain stade reprenait irrésistiblement sa marche dans la voie de la diversification, et ils n'ont rien de mutants par référence à notre nature humaine. Ce qui est terrifiant, c'est qu'ils sont soumis à la pression d'un ordre qui est totalitaire au sens où il s'impose à tous les domaines de l'existence, qui étouffe toute possibilité de réflexion individuelle, toute velléité d'autonomie ou de détachement, et en définitive tout sentiment que la vie humaine ne se réduit pas à sa réalité biologique et sociale. Ils vivent dans une société close — littéralement, dans

une bulle dont le dôme lumineux projeté par les éclairages au néon les maintient « dans l'heureuse ignorance de la nuit », où le bruit incessant les isole du silence éternel et effrayant des espaces infinis, et qui les enferme dans les tourbillons du divertissement programmé pour ne leur laisser aucun moment de pensée.

C'est une société à laquelle on ne peut pas dénier une certaine qualité eutopique, ne serait-ce que parce qu'elle a pour mérite essentiel et fondateur de faire régner la paix universelle et la concorde sociale. Mais elle est aussi un monde de cauchemar, dans lequel est abolie toute diversité, et disparaît même ce qui apparaît au lecteur constitutif de l'humanité. Les incertitudes qui sont celles de Huxley à cette période ouvrent pour le lecteur une marge d'interprétation, non seulement en l'absence d'un commentaire évaluatif, qui est de toute façon exclu par le mode narratif impersonnel, mais aussi parce que le récit en lui-même ne permet pas de déterminer le point d'équilibre entre deux exigences contradictoires, ni à quel stade les choses ont commencé à aller trop loin ou à prendre une mauvaise direction. C'est surtout le cas pour l'extension qui a été donnée au principe de la rationalité fordienne. Le travail à la chaîne détruit les derniers vestiges du travail comme création, réduisant l'ouvrier au rôle d'instrument de transmission entre la conception et l'exécution qui toutes deux lui échappent, et il est donc logique que l'organisation de la société soit subordonnée à ce fait. Bien sûr, ce projet est celui de l'économiste, auquel Huxley, dans « Science and Civilisation » oppose la vision de l'humaniste au nom de l'individualité et de la liberté personnelle. Mais on a vu qu'il note dans cet essai que « la paix mérite bien qu'on lui fasse l'abandon de beaucoup de liberté ».

Cette insistance sur l'ampleur des sacrifices nécessaires est d'autant plus inquiétante que l'humanisme laisse ici clairement apparaître la singulière limitation de son idéal, celui de l'homme complet, défini dans *Do What You Will*. Huxley s'oppose à Wells en jugeant inconcevable que les individus d'une élite intellectuelle puissent accepter au nom de leur équilibre harmonieux d'alterner l'activité de l'esprit et le travail manuel ou routinier. Comme l'extension de ce type de travail lui semble une conséquence inévitable du progrès des techniques, l'élite doit être restreinte. La généralisation de l'éducation libérale et scientifique ne peut que constituer une classe d'intellectuels aigris, dont il a vu en Inde la condition

pathétique et inquiétante, et qui sont en Europe le ferment révolutionnaire dans le prolétariat. Mais la conséquence grave est que cette élite est progressivement marginalisée par l'évolution de la société, maintenue dans les limites d'un art de vivre individualiste qui l'isole de l'ensemble des rapports sociaux, et ne peut donc plus prétendre inclure les experts dont la société a besoin. Son existence même est mise en cause lorsqu'elle n'est plus qu'un luxe et un ferment de subversion. C'est le problème que pose Mustapha Mond à la fin du roman.

On doit alors faire face à la question « angoissante » que pose l'épigraphe empruntée à Nicolas Berdiaeff : les utopies sont réalisables, la vie marche vers les utopies. Comment éviter leur réalisation définitive ? Peut-on espérer qu'un siècle nouveau commence où les intellectuels et la classe cultivée rêveront aux moyens de retourner à une société non utopique, moins « parfaite » et plus libre ?

La réponse pourrait être qu'une société totalement close, au sens donné par Karl Popper à cette expression, c'est-à-dire régie par un système figé de principes et de pratiques, a pour nature d'étouffer toute faculté d'adaptation. Celle de *Brave New World* est par là clairement vulnérable, et une crise économique ou un conflit entre les régions qui la composent la feraient vite sombrer dans le chaos. Mais, outre que la régression n'est pas une solution, le récit ne donne aucun signe annonciateur de cette issue. Il inclut bien la brève émeute d'une troupe de Delta momentanément privés de leur ration de *soma*, mais elle est réprimée sans mal et sans violence par les forces de sécurité et de propagande, et n'aurait pu être de toute façon que destructrice. Une possibilité de changement est ouverte par la déviance de certains individus supérieurs. Aucun conditionnement n'étant totalement parfait, Bernard est devenu un aigri par suite d'une fausse manœuvre génétique qui lui a donné une taille inférieure à la norme de sa caste. La capacité mentale excessive de Helmholtz le fait aspirer à un emploi plus noble de son talent que la rédaction de textes de propagande, et lui fait admirer Shakespeare quand il le découvre grâce au Sauvage. Cependant, la société semble bien équipée pour corriger ces quelques anomalies, en utilisant l'exclusion sociale et l'ostracisme, plus efficaces que la brutalité parce qu'ils incitent à la soumission et à l'intériorisation de la culpabilité. Les deux rebelles en puissance sont exilés, et le directeur du Centre d'incubation, qui a fauté en faisant un enfant (à Linda ensuite abandonnée par accident dans la

Réserve), est contraint par le ridicule à donner sa démission. Il est en revanche plus prometteur que Lenina, longtemps moralement impeccable, se lasse de la promiscuité obligatoire et aspire à des relations plus individualisées et sentimentales. Mais ce n'est là qu'une insatisfaction vague, et il faut l'entrée en scène du Sauvage pour qu'elle tombe véritablement amoureuse.

C'est en définitive à ce personnage du Sauvage et à la Réserve mexicaine où il est né qu'il revient dans le roman de faire contrepoids à la société utopique. Mais la situation est singulièrement complexe. En premier lieu, la vie dans la Réserve est primitive même par rapport à la civilisation de 1930 A. D. Quelques détails du texte indiquent clairement qu'elle se situe dans le Nouveau Mexique où D. H. Lawrence a vécu. L'hélicoptère survole Taos, le site du ranch de Lawrence, avant de déposer les visiteurs (Lenina et Bernard) sur la *mesa* dominant la vallée de Malpais, au nom de connotation fort dystopique. Huxley nous donne une description « réaliste » de la civilisation des Indiens que Lawrence, dans ses récits mexicains, avait purifié de ses tares (cruauté, alcoolisme, saleté) dans sa fascination pour ce qui lui semblait être une religion de la vie organique profonde. L'aventure de Linda est une répétition bien involontaire de celle de l'héroïne de *The Woman Who Rode Away* qui part se fondre dans la vie d'une tribu indienne, et l'on trouve des échos de *The Plumed Serpent* dans les rites et les danses au rythme des tambours qui s'accordent aux pulsations du sang. Cette culture encourage certaines qualités, telles que la résistance physique et le courage dans la souffrance, mais elle est tout autant que celle du Nouveau Monde le produit d'une société close, fermée à l'intelligence et au changement, dont du reste le fils de Linda l'étrangère est logiquement et cruellement exclu. Elle est de plus isolée par une clôture électrifiée, préservée comme zoo anthropologique et un peu comme « contre-modèle », et accessible seulement à de rares visisteurs d'élite. Tout cet épisode est une sorte de produit dérivé de la réflexion critique engagée par Huxley sur ce qui lui apparaît de plus en plus comme l'erreur du primitivisme lawrencien.

Le Sauvage lui-même est dans sa jeunesse pris entre deux mondes : celui de son existence réelle et quotidienne, dans lequel il cherche passionnément à se faire reconnaître par l'initiation, et le paradis perdu dont

Linda, devenue vite alcoolique, ne peut que lui donner des images fascinantes et incohérentes. La trouvaille de Huxley, c'est de lui faire se représenter ce monde inconnu, avant qu'il n'y aborde, à travers les situations et par le langage du seul livre auquel il a par hasard accès, l'œuvre de Shakespeare. Ramené à Londres par Bernard, il traduit ses premières impressions par l'exclamation de Miranda dans *The Tempest*, qui donne son titre au roman, *Brave New World* : « Merveilleux nouveau monde, qui contient une telle humanité ! » Il ne tarde cependant pas à se révolter, porté par le sentiment que ce monde ne fait aucune place à tout ce dont Shakespeare l'avait fait rêver : la pureté comme la passion vraie, la jouissance de la beauté, la recherche de la vérité, et la grandeur de l'homme dans sa misère affrontant la douleur et les coups d'un destin contraire, assumant sa responsabilité morale, faisant face à la mort et à ce qui peut venir après le sommeil de la mort. Mais il est réduit au rôle traditionnel du Huron, celui de l'imprécateur satirique, avec aussi peu de chances de changer le cours des choses que le Huron de jadis exposé à la curiosité amusée des salons londoniens ou parisiens du XVIII^e^ siècle. De plus, sa position instable entre plusieurs mondes de valeurs le plonge dans un tourbillon d'émotions confuses. Il ne peut supporter l'incapacité de Lenina à se faire la moindre idée de ses sentiments envers elle, de son adoration de la chasteté et de son désir d'un amour sans partage. Il se retrouve alors victime des déchirements du vieux monde tragique, oscillant en phrases shakespeariennes décousues entre les rêves de passion et de pureté de Roméo et Juliette, la jalousie d'Othello et l'exécration de la sexualité dans les délires du vieux roi Lear. Son refus d'un bonheur trop facile le jette à la fin dans les anciens excès de l'ascète et du flagellant, sans autre résultat que de provoquer le harcèlement de la presse à sensation et le retour des tendances sado-masochistes refoulées chez les curieux qui l'assiègent. Même s'il est animé par une fureur sacrée (celle qui inspirait aussi Lawrence), sa révolte conduit à une régression qui annule les acquis de la civilisation au lieu d'en faire un point de départ pour une régénération.

Le seul personnage du roman qui occupe une position de surplomb est Mustapha Mond. Le passé a connu Sir Alfred Mond, président fondateur d'*Imperial Chemical Industries*, qui était depuis peu décédé quand Huxley, quelques mois avant *Brave New World*, rendait compte dans son article « Sight-seeing in Alien Englands » de sa visite de l'usine moderne

de I.C.I. implantée à Billingham : « exemple triomphant de planification », qui faisait de la ville « une unité industrielle indépendante, pas une ville-dortoir », « rationnellement conçue pour associer l'efficacité industrielle et des conditions de vie décentes pour les habitants », mais que la crise a transformée en une ville morte. L'héritier lointain du nom de Mond est gouverneur de l'Europe de l'Ouest. Intellectuel brillant, il a renoncé dans sa jeunesse à la recherche scientifique et à la pensée libre pour travailler à la planification sociale. La recherche est par définition imprévisible, donc déstabilisante, et une société qui se veut stable ne peut que la bloquer à un certain stade pour en tirer des techniques socialement contrôlées. Il en va de même pour la pensée et l'histoire, qu'il faut figer en dogmes et en un schéma justificatif.

Pourtant, Mond doit à sa fonction éminente de détenir une collection privée de livres interdits, et donc de faire le lien entre le présent et le passé de l'humanité. Il comprend parfaitement ce que le Sauvage veut dire quand il évoque la grandeur perdue de l'existence tragique, et il n'a pas de mal à lui rétorquer qu'elle était largement fondée sur la misère, l'injustice, la souffrance, et la déchéance du corps et de l'esprit. Il y a pourtant, peut-être, une faille dans l'armure dont il se cuirasse. Parmi les œuvres bannies qu'il détient figure celle dont Huxley écrit, le 15 septembre 1931 :

> Je viens d'achever de lire le *Journal intime* de Maine de Biran — second volume récemment publié. Extrêmement intéressant. Le seul psychologue-philosophe qui a réellement pris la peine d'observer attentivement la relation de l'âme au corps.

La pensée de Maine de Biran a une importance qu'on verra sur la réflexion de Huxley à cette période. Le passage que Mond lit au Sauvage est une page de méditation sur la vieillesse (des 6 et 7 juin 1818) :

> On dit que si les hommes deviennent religieux ou dévots en avançant en âge, c'est qu'ils ont peur de la mort et de ce qui doit la suivre dans une autre vie : mais j'ai quant à moi la conscience que, sans aucune terreur semblable, sans aucun effet de l'imagination, le sentiment religieux peut se développer à mesure que nous avançons en âge, d'abord parce que les passions étant calmées, l'imagination et la sensibilité moins excitées ou excitables, la *raison* est moins troublée dans son exercice, moins offusquée par les images ou les affections qui l'absorbaient [Huxley emploie pour traduire « affections »

> le mot anglais « *distractions* » qui est l'équivalent du « divertissement » pascalien]. Alors Dieu, le souverain bien, sort comme des nuages : notre âme le sent, le voit, en se tournant vers lui, source de toute lumière, parce que, tout échappant dans le monde sensible, l'existence phénoménique n'étant plus soutenue par les impressions externes et internes, on sent le besoin de s'appuyer sur quelque chose qui reste et qui ne trompe plus, sur une réalité, sur une vérité absolue, éternelle [...].

Dans le monde de la jeunesse perpétuelle enclos par la lumière artificielle qui le sépare de la lumière éternelle, Dieu n'est plus présent qu'en creux, par le vide que laisse son absence. Mond, même s'il ne peut étouffer quelque nostalgie, ne revient pas sur le choix qu'il a fait, et sur le prix qu'il a fallu payer pour le bonheur de l'être « phénoménique », totalement borné par la temporalité. Toute possibilité d'évolution semble donc exclue. La situation, pour reprendre l'inévitable comparaison, semble bien être analogue à celle qu'on retrouve dans *1984*, où l'espoir théorique qu'Orwell peut mettre dans la force de résistance passive des prolétaires ne débouche sur aucune voie concrète permettant d'échapper au totalitarisme. Quand les choses en sont arrivées à ce point, il est peut-être trop tard. Mais on peut noter, en revanche, la réaction d'Orwell lui-même, dans un article du 12 juillet 1940 à propos de *Brave New World* : une société durable ne peut se fonder sur le simple bien-être, et en particulier une classe gouvernante est condamnée à perdre sa vitalité si elle n'impose pas, à elle-même comme aux autres, une moralité stricte et une foi quasi mystique dans un idéal.

Mais l'écriture de la fiction est une création libre, et non pas le développement d'un programme tenu pour déterminé à l'avance. Huxley a voulu donner une image de l'état mondial, comme une étape sans doute inévitable pour que l'histoire de l'humanité se poursuive, sans se laisser aller à certaines illusions de l'utopie wellsienne. Ce qui s'est ensuite imposé dans son imaginaire, c'est la véritable horreur de ce monde rationnellement parfait, intensifiée par la crainte qu'il soit une prison d'où l'évasion est impossible. Mais la motivation qui donne son élan à l'inspiration utopique, qu'elle soit eutopique ou dystopique, reste le sentiment que le futur décrit n'est pas absolument inévitable, et qu'il appartient aux hommes de faire effort pour y atteindre ou au contraire le refuser, et peut-être plus modestement pour s'approcher de l'idéal ou éviter les plus graves errements. On peut donc lire *Brave New World* comme inspiré par

l'espoir que « le pire n'est pas toujours sûr », et comme nous invitant à tirer la leçon des excès dont il donne le spectacle pour chercher la stabilité d'un équilibre, même imparfait, dans un monde qui laisse au moins quelque place à l'humanisme. On voit toutefois apparaître à la fin une critique plus fondamentale. Huxley prend conscience que le vrai problème n'est pas de réduire le prix à payer pour éviter le chaos, et que l'établissement de l'ordre rationnel, quel qu'en soit le prix, risque d'être un moyen qui détruit ce qu'il tente de sauvegarder : non pas une étape, mais la fin de l'histoire, ou du moins de celle de l'humanité telle que nous pouvons la définir, constituée par un lent processus d'individuation. En termes de politique immédiate et concrète, faire le sacrifice temporaire de la liberté et accepter le fascisme à petites doses pour remédier à la faiblesse de la démocratie, c'est ouvrir la voie à un pouvoir totalitaire qui risque de devenir inexpugnable. Ce qui fait de *Brave New World* une œuvre complexe, c'est qu'elle est au centre de la crise traversée par Huxley, et qu'elle contribue à la dénouer, non par un simple retour vers des bases précédentes, mais en esquissant une réflexion différemment orientée sur les notions de responsabilité individuelle et de finalité humaine.

5 Crise (1933-1937)

Préface aux *Letters of D. H. Lawrence* 185 *Beyond the Mexique Bay* (essais de voyage) 186 *Eyeless in Gaza* (roman) 193

Dès la parution de l'édition des Lettres de Lawrence, Huxley s'est mis à la préparation d'un nouveau roman, qui sera *Eyeless in Gaza*. Mais il éprouve cette fois encore le besoin de laisser le projet mûrir. Il part avec Maria en janvier 1933 pour une croisière qui les conduit aux Petites Antilles, puis à Caracas où ils font escale avant de rejoindre la Jamaïque. Ils voyagent de là de façon autonome, partant de Kingston pour Bélize, capitale de ce qui est encore à cette date le Honduras britannique, et qui leur semble le lieu le plus perdu du monde. Ils débarquent à la fin de février au Guatemala, où ils font la connaissance d'un vieil Écossais charmant, un docteur « pareil à un saint », nommé Mac Phail, qui s'est consacré à une campagne victorieuse d'éradication de la malaria, et reparaîtra sous le nom de Miller dans le roman en projet. Peu avant leur départ, ils partent en avion loué visiter l'impressionnant site Maya de Copan. L'étape suivante est le Mexique, mais selon un plan de voyage un peu modifié par la rencontre d'un compatriote, Roy Fenton, qui les invite à se rendre dans sa plantation de café, Progreso, accessible à partir de la côte Pacifique du Mexique. C'est pour Huxley, au terme d'une expédition ardue à dos de mulet à travers les montagnes, la découverte d'une toute autre organisation économique et sociale. C'est aussi l'occasion d'un incident qui aurait pu mal se terminer, quand dans un bar il doit échapper de pilier en pilier à la menace du revolver d'un Mexicain qu'il avait involontairement insulté en refusant de boire avec lui. Cet incident n'est pas enregistré parmi les souvenirs de voyage, mais il reparaît comme décisif pour l'évolution d'Anthony Beavis dans l'épisode mexicain d'*Eyeless in Gaza*. Les Huxley se rendent ensuite, comme prévu, à Oaxaca, d'où ils visitent la citadelle Zapotèque de Monte Alban et les vestiges de Mitla. Ils rejoignent ensuite Mexico, et partent de là pour se rendre à New York et y prendre le paquebot du retour. Sur le navire qui traverse le Golfe du Mexique, Aldous achève la relecture de *The Plumed Serpent* et de *Mornings in Mexico*, pour comparer dans un esprit critique sa propre expérience à celle de D. H. Lawrence.

De retour en juin 1933 à Sanary, Aldous entreprend immédiatement de mettre en forme ses notes et réflexions de voyage. *Beyond the Mexique Bay* paraîtra en avril de l'année suivante. Mais la situation de l'Europe ne se laisse pas oublier, car la petite colonie anglo-américaine sur cette partie de la Côte s'est grossie des premiers exilés venus d'Allemagne, volontaires ou proscrits. Thomas Mann a une villa à Sanary même, où il organise solennellement des lectures du manuscrit de *Joseph et ses frères*. Heinrich Mann s'est installé à Bandol, et Bertold Brecht, Emil Ludwig et Arnold Zweig sont parfois de passage. Aldous participe à un congrès d'intellectuels à Paris, présidé par Paul Valéry, mais sans illusions sur l'efficacité de ce genre de cérémonie. À cette période, les brefs articles qu'il s'est engagé en 1931 à fournir à la « presse Hearst », au tarif intéressant de 100 dollars pour six cents mots et avec toute liberté de traiter des sujets qui lui plaisent, paraissent à peu près chaque semaine dans le *New York American* et le *Chicago Herald*, et font écho à son inquiétude devant la montée du totalitarisme hitlérien : répression intellectuelle et livres brûlés, persécution des Juifs et exacerbation des passions nationalistes. Vers la fin de l'année, les Huxley font un nouveau bref séjour en Espagne, logeant à Madrid dans un hôtel en face du Prado, où Aldous retrouve avec plaisir son ascétique favori, El Greco, et découvre le Goya des Désastres de la Guerre. De passage à Barcelone, ils sont témoins d'un des attentats qui marquent la vie tourmentée de la jeune Espagne républicaine. La période qui suit leur retour est essentiellement consacrée à l'écriture du nouveau roman, mais avec l'escapade d'une excursion automobile en Italie, toujours avec la Bugatti : Florence, Naples, Ferrare, et bien sûr Rome, avant que « Musso » n'en fasse disparaître tout ce qui est médiéval ou baroque, dans son rêve de restaurer une grandeur impériale à l'antique. Au cours d'un nouveau séjour à Londres, Huxley décide qu'il a besoin de retrouver une stimulation professionnelle et intellectuelle plus intense, tout en se mêlant de plus près à la vie politique anglaise. Sans abandonner Sanary, où il compte passer chaque année le printemps et l'été, il prend un bail de sept ans pour la location d'un appartement dans Albany, un petit quartier résidentiel interdit au trafic, situé à deux pas de Piccadilly Circus, où sa femme et lui seront installés à temps pour y fêter la fin de l'année 1934.

Le retour en mars 1935 à Sanary marque le début d'une année difficile. Aldous est victime d'une insomnie chronique qui le plonge dans l'asthénie. Incapable de respecter les termes de son contrat, il s'est senti tenu

de demander à Chatto & Windus la suspension de leurs versements, et ils se trouvent placés, lui et Maria, dans une situation financière préoccupante. Son roman, après quelques progrès, se trouve de nouveau bloqué, car la remise en question de ses idées et de ses engagements le rend incapable d'en déterminer l'orientation finale. C'est à cette période qu'il se lie plus étroitement avec Gerald Heard, auteur d'ouvrages de sociologie historique et religieuse, fort connu comme journaliste et commentateur à la B.B.C., et il subit l'influence de sa vision pessimiste d'une guerre prochaine, inévitable si rien n'est fait pour inverser le cours des choses, et conduisant à la destruction de la civilisation européenne. Gerald Heard met Aldous, revenu à Londres en octobre 1935, en contact avec le desservant de la paroisse de St Martin's in the Fields, Richard (familièrement « Dick ») Sheppard, orateur infatigable et populaire, qui prêchait l'incompatibilité entre le christianisme et la guerre, et avait l'année précédente fondé le Mouvement d'engagement pour la paix (*Peace Pledge Union*). Huxley devient un membre actif de ce mouvement, surmontant sa timidité pour intervenir dans des réunions publiques, écrivant des brochures de propagande, et se mêlant au débat public sur le problème des sanctions contre l'Italie après l'invasion de l'Abyssinie.

À la même période, il suit un traitement de « ré-éducation kinesthésique » sous la direction de F. M. Alexander, qui s'était fait une assez large clientèle en pratiquant la technique de contrôle du maintien et des gestes, fondée sur l'idée de la liaison entre attitudes corporelles correctes et bon fonctionnement organique, et en enseignant ainsi comment tirer le meilleur parti de soi-même (*Constructive Control of the Individual* et *The Use of the Self* sont des titres caractéristiques). Alexander envoie aussi Huxley au docteur Mc Donagh, dont la théorie (prêtée au docteur Miller dans l'épisode mexicain d'*Eyeless in Gaza*) était que la plupart des désordres avaient pour origine un empoisonnement intestinal chronique, à traiter par lavage, injections et régime. Ces traitements associés eurent sur Huxley un effet spectaculaire, faisant de lui, selon Maria, « une personne nouvelle, méconnaissable, non seulement physiquement mais mentalement et donc moralement. Mais il serait plus vrai de dire qu'ils amènent activement à la surface tout ce que ceux qui le connaissaient le mieux savaient être en lui, mais qui n'apparaissait pas dans ses livres ou parmi les étrangers ». Ces résultats contribuèrent à renforcer chez lui

l'idée qu'il existe une dépendance étroite du mental par rapport à l'organique, mais qu'elle n'est pas une fatalité et peut être maîtrisée. Cette expérience est ainsi associée à l'évolution politique, éthique et spirituelle dont il fait une projection dans le roman en suspens pour lui donner son orientation finale et sa conclusion. *Eyeless in Gaza* est terminé en mars 1936, en même temps qu'une brochure pour la *Peace Pledge Union* : *What Are You Going to Do About It ? : The Case for Constructive Peace*.

Le roman, publié en juin, est accueilli avec réserve par une critique que déroutent sa technique particulière et sa longueur, mais favorablement par les lecteurs : environ 30 000 exemplaires sont vendus en Angleterre dans l'année par souscription ou vente directe, et le départ des ventes aux États-Unis est prometteur. Mais Huxley trouve devant lui un mouvement pacifiste divisé par les évènements d'Espagne. Sa brochure provoque une réponse brutale du poète Cecil Day Lewis au nom de la gauche antifasciste. Dans la *Left Review* de juin 1936, Stephen Spender fait paraître une lettre ouverte qui lui reproche de « sacrifier la liberté et même la vie des pacifistes et des socialistes opprimés en Italie, en Allemagne et en Autriche, sur l'autel d'un pacifisme dogmatique et correct » : « Votre avertissement que les moyens déterminent la fin est salutaire, mais il vous a clairement conduit à l'idée absurde que toute forme de violence en vaut une autre ». De retour à Sanary au début de l'été, Huxley prépare *The Olive Tree*, qui paraîtra en décembre, rassemblant bon nombre d'essais anciens autour de quelques autres qui reflètent ses préoccupations nouvelles, et il prépare une réponse d'ensemble à ses adversaires. De retour à Londres, il prend de nouveau part aux réunions pacifistes, et accepte d'être l'éditeur de *An Encyclopaedia of Pacifism*. Mais il éprouve aussi le désir de prendre quelque distance, et décide de partir avec Maria pour un séjour aux États-Unis, en compagnie de Gerald Heard. Au début de 1937, Maria vide leur maison de Sanary avant de la mettre en vente, pendant qu'Aldous écrit quelques pages de son ouvrage de synthèse, qui ne verra le jour, sous le titre de *Ends and Means*, qu'en novembre, après leur départ. Après quelques semaines passées à Londres pour sous-louer leur appartement d'Albany, les Huxley embarquent en avril sur le *Normandie*. Leur projet est de faire un séjour d'au moins six mois, traversant en voiture une partie du continent, et d'inscrire leur fils Matthew dans une université américaine. Aldous est visiblement découragé par le peu d'écho de la campagne pacifiste, et sa crainte d'un cataclysme imminent en Europe

est renforcée par l'intense pessimisme de Heard. Mais il n'a pas l'intention d'abandonner le combat politique, ou du moins la lutte d'idées, et rien ne laisse prévoir que le voyage deviendra un exil.

Préface aux *Letters of D. H. Lawrence*

Dans sa préface aux *Letters of D. H. Lawrence*, Huxley tente de définir le génie propre à Lawrence : le *daimon* qui l'inspire et la nature de son art. L'image dont il part est celle du petit cercle lumineux de la conscience humaine isolé dans la nuit du monde extérieur, matériel et vivant, qui se prolonge dans notre être organique. La civilisation occidentale s'est donné pour objectifs d'élargir ce cercle par la connaissance scientifique du monde et de l'homme, et de le dépasser par un effort de spiritualité. L'intuition centrale de Lawrence est que cette double annexion par la conscience mentale est fatale parce qu'elle détruit les relations d'opposition et d'échange qui sont la substance de la vie, et qu'il faut donc rétablir la liaison entre la conscience et le moi organique, entre l'intelligence et les forces obscures, et à la limite impénétrables, sur lesquelles elle se fonde. C'est ce que Huxley définit comme le « matérialisme mystique » de Lawrence. Son œuvre, essais, poésie et fiction, est toute entière tournée vers l'exploration du monde comme mystère : de ce que Wordsworth appelait « les modes inconnus de l'être » (*unknown modes of being*), et de la sexualité comme « essence et symbole » de la recherche de l'altérité.

Lawrence suit son inspiration avec une passion exclusive et une conviction subjective que Huxley avait définies dans *Proper Studies* comme caractéristiques de l'introverti. Il refuse tout partage avec la science, affirmant la vérité absolue de la conscience organique, de ce qu'il ressent « ici, dans mon plexus solaire », comme il aimait à le dire, et par les vibrations qui transmettent à l'esprit les pulsions du sang (*blood consciousness* par opposition à *mental consciousness*). Il devient ainsi sectaire à force de défendre sa part de vérité. La révolte qui devait faire de l'homme « le lieu d'un polythéisme démocratique » délivré de la tyrannie de la déesse Raison, donne maintenant le pouvoir aux forces obscures de son être. Dans cette Préface, qui va droit au centre et reste l'un des meilleurs essais sur Lawrence, Huxley veut avant tout faire saisir par le lecteur l'esprit de l'œuvre, la grandeur de l'écrivain dans la solitude qui est le prix de

l'intégrité, et la fascination qu'il a lui-même ressentie à la découverte d'un monde étranger qui faisait apparaître sous un jour cru les limites du sien. Il serait inapproprié qu'il insiste dans un tel texte sur ses réserves, mais elles sont cependant perceptibles. La plus importante est celle qu'il résume plus explicitement dans une lettre (au Vicomte de Noailles, le 1er novembre 1932) : « Ce qui est maintenant nécessaire, à mon sens, c'est un système philosophique acceptable qui permettrait aux être humains ordinaires de donner leur juste prix à la fois à l'aspect de la réalité que présente Lawrence et à cet autre aspect dont il refuse d'admettre la validité — l'aspect scientifique, rationnel. »

Beyond the Mexique Bay (essais de voyage)

Ce journal de voyage est à certains égards semblable à ceux qui l'ont précédé, avec du reste pour même mission de compenser les frais engagés. Son déroulement suit les étapes successives de l'itinéraire. Une large place est faite, au moins dans les premières sections, aux impressions superficielles d'un touriste de passage. Huxley utilise à fond, et même à l'excès, sa rhétorique de développement bien maîtrisée : passage de la description ou anecdote à la remarque générale, développement par comparaison et paradoxe, ton d'intérêt amusé, et complicité avec le lecteur soulignée par le clin d'œil de l'allusion culturelle. Les choses deviennent plus sérieuses avec les séjours au Guatémala et au Mexique. Huxley s'est documenté sur l'histoire précolombienne et de la conquête. Son expérience d'amateur d'art italien et espagnol lui permet de caractériser de façon comparative l'architecture et la statuaire locales, primitives ou baroques. Il oppose également la sévérité de l'art des Mayas, l'absence de représentations féminines et de scènes érotiques et l'utilisation de motifs abstraits, au sensualisme plastique de l'art de l'Inde. Il note que les sociétés ne sont jamais également avancées sur tous les plans. Les Mayas ont une technique rudimentaire, qui du reste donne de la grandeur à leur affrontement avec la matière brute, et les protège de la vulgarité moderne, qui est en partie produite (Huxley reprend ici l'une des thèses de John Ruskin) par la banalité résultant des facilités de reproduction mécanique. Par contre, leur organisation conceptuelle du temps en cycles est extraordinairement complexe, et bien plus élaborée que celle

des Grecs. La conclusion de Huxley, qui n'est pas nouvelle chez lui, est que la civilisation se développe selon des voies diverses par l'effet de cultures spirituelles et religieuses originales, et n'est pas, sauf au niveau le plus élémentaire, déterminée par le stade atteint dans l'évolution économique.

Ces idées le ramènent vite des civilisations anciennes aux problèmes qu'il a laissés derrière lui mais qui l'obsèdent, et en particulier à la montée du nationalisme raciste en Allemagne. Les quelques observations consignées à propos de la capitale du Guatemala ne sont que des points de départ ou de relance pour une réflexion politique d'ensemble (74-113). Le racisme est absurde du point de vue rationnel. Rien ne permet de légitimer scientifiquement la notion de « race congénitalement inférieure » en se fondant sur le retard ou le blocage de l'évolution mentale et culturelle dans les sociétés closes. Quant à la « pureté raciale », elle n'a aucun sens dans une Europe qui est historiquement un creuset, où se sont du reste fondues des variétés plutôt que des races proprement dites. Le racisme est donc un mythe, dont la force est d'être l'expression la plus extrême du sentiment d'identité nationale associé à la haine de l'Autre. Les régimes totalitaires s'appuient sur ce mythe en détournant à son profit le besoin qu'éprouvent les masses de participer à des transes collectives, et qui était déjà analysé dans *Proper Studies* comme l'une des formes de l'expérience religieuse (dont l'autre pôle est la spiritualité individuelle). Les deux penseurs qui ont sans s'en rendre compte favorisé cette entreprise sont Gobineau, et Bergson, « qui a conduit la désastreuse attaque des intellectuels contre l'intelligence, et préparé ainsi la voie à Hitler et sa paranoïa érigée en système » (180). Cette mise en cause de Bergson se retrouve ailleurs chez Huxley sous une forme moins extrême avec référence à Julien Benda, et elle n'implique pas qu'il se fasse le défenseur inconditionnel du rationalisme. On se souvient que, dans *Proper Studies,* il adhérait à l'anti-rationalisme de Louis Rougier, mais en tant que critique du paralogisme qui fonde les utopies d'égalité sur l'illusion d'une nature humaine essentiellement rationnelle — ce qui n'empêchait pas Rougier de s'en prendre au bergsonisme comme le fruit de l'illusion inverse, fondée sur un animisme romantique. Huxley maintient l'idée que la rationalité n'est pas une faculté innée et la chose du monde la mieux partagée, mais une potentialité qui se développe de façon toujours précaire dans l'évolution humaine vers le contrôle des instincts.

C'est en ce domaine que l'histoire récente invite à une remise en cause, en faisant apparaître que l'instinct de « cruauté » est plus puissant que l'instinct sexuel pour amener les masses à la jouissance. Le parallèle est évident, et dérivé des mêmes raisons historiques, avec l'évolution de Freud entre les deux guerres, reconnaissant à partir de *Malaise de la civilisation* l'existence en l'homme d'un « principe d'agression », qui ne doit pas être traité comme un dérivé de l'instinct sexuel, mais comme une pulsion distincte et antagoniste de la force d'union symbolisée par Éros, agissant comme une force destructrice au sein de la civilisation. Huxley ne parle pas ici de Freud, mais il discute brièvement la thèse d'inspiration freudienne qu'il trouve soutenue par F. Virgin dans *Sub-Conscious Europe*, et qui a un passé dans Nietzsche et un avenir dans Wilhelm Reich : que la haine et la pulsion de mort résultent des contraintes imposées à la sexualité par une morale de type chrétien. Huxley trouve cette thèse fort simpliste. Il ne suffit pas de combattre la répression sexuelle en prêchant « faites l'amour et pas la guerre » pour que règne la paix, et inversement une civilisation qui impose un code de sexualité très strict, comme ce fut le cas pour celle de l'Amérique pré-colombienne, peut se maintenir longtemps, mais à la condition de satisfaire d'autres passions telles que le désir d'émotions collectives, la « vanité » de groupe (l'orgueil national ou ethnique), et l'instinct spécifique de cruauté. À ce point de la discussion, on voit ressurgir l'idée des « orgies » communautaires, dont la fonction doit être de canaliser et neutraliser les passions par des rituels symboliques (démonstrations populaires, modernes jeux du cirque). Cela ne va pas sans risques de débordement, mais il est décidément difficile pour Huxley d'imaginer la stabilité sociale et la paix mondiale en dehors d'une culture de masse du type de celle de *Brave New World*.

Ce qui justifie le pessimisme dans la situation présente, c'est qu'il est de plus en plus clair que l'universalité de l'instinct d'agression interdit de compter sur les élites. Elles commencent par jouer des passions des masses pour assurer leur pouvoir à l'abri de quelque chef démagogue, mais elles se laissent ensuite prendre au jeu. Les responsables de l'économie mondiale perdent toute rationalité, même la rationalité élémentaire du calcul utilitaire dans la recherche du profit qui réclame un marché organisé, et ils se laissent entraîner dans l'affrontement des nationalismes économiques tous lancés à la conquête de monopoles internationaux. Avec cette dérive du capitalime, c'est une autre illusion wellsienne

qui s'évanouit, celle d'une conférence économique mondiale des capitaines d'industrie jetant les fondements d'un nouveau monde. La guerre n'est pas une fatalité qui naît de l'économie, mais elle ne peut pas non plus être évitée par la raison économique, car elle trouve son origine dans les passions, et c'est sur celles-ci qu'il faut d'abord agir. Pour mettre cette nécessité en forme d'utopie, imaginons alors une conférence psychologique mondiale « réunissant les experts en propagande pour déterminer quelles cultures des émotions doivent être encouragées dans les différents états, et quelles mythologies et philosophies conviennent pour les étayer » (86). S'il est encore possible d'éviter une guerre mondiale et le retour à la barbarie, ce ne peut être que par une sorte de réarmement moral, en utilisant le pouvoir du mythe, mais pour le mettre au service de la rationalité, qui sans lui reste impuissante.

La crainte d'un déchaînement de l'irrationnel est suggérée par les descriptions des danses mexicaines, réglées par la répétition incessante de mélodies élémentaires et de rythmes sourds qui crée un état d'inconscience, ou de conscience purement organique. Elle se manifeste surtout à travers le commentaire très critique qu'il fait à ce point sur l'œuvre de D. H. Lawrence, notamment celle de sa période mexicaine. Peu importe qu'il donne un relief excessif à certaines tendances en les isolant du jeu d'opposition dramatique entre forces contraires, car il ne les déforme pas pour autant, et c'est de toute façon sa réaction qui importe avant tout.

L'idéal de pluralisme et d'équilibre qui dominait *Do What You Will* refait ici surface, mais de façon plus discrète et dubitative. Huxley reprend l'idée que les grandes religions, bien que revendiquant le monopole d'une vérité monolithique, ne font que tenter de satisfaire, chacune à sa façon, les aspirations diverses de l'esprit religieux — le besoin non seulement d'émotions collectives et de règles de conduite, mais aussi de protection contre un monde habité par une mystérieuse et redoutable puissance sacrée, ou *numen*, et contre l'angoisse de la fuite du temps. Il note à propos du calendrier cosmique des Mayas qu'ils ont poussé très loin l'effort général pour apprivoiser le temps en le spatialisant, sous la forme de cycles dont l'éternel retour rappelle le rythme rassurant des saisons. La plupart des religions choisissent de faire du temps une illusion et de l'éternité la seule réalité. Mais leur doctrine de la transcendance n'est pas très efficace contre la conscience existentielle de la durée, et elle doivent la compléter en faisant de l'éternité l'objet immanent d'une expérience.

La technique la plus efficace à cette fin est celle de l'expérience mystique, qui réduit la spatialisation circulaire du temps à un seul point, et fixe toute l'attention de la conscience sur ce seul point comme concentrant en lui la totalité de la réalité vécue (221). C'est cette technique de concentration qu'on retrouvera, dans un esprit très différent, à la fin de *Eyeless in Gaza*. Mais le mystique lui-même ne peut pas échapper au dilemme qu'illustre Blake. Son imagination peut bien lui permettre de « percevoir l'infini dans un grain de sable et l'éternité dans une heure », mais il ne peut que retomber ensuite dans le monde qui est celui de sa vie, même s'il est apparu un instant illusoire. *Do what you will, this world is fiction*, veut aussi dire que cette fiction est notre monde, quoi que nous fassions, et c'est ici, dans ces essais, l'ordre ou le désordre en ce monde qui préoccupe Huxley, plus que la portée de l'intuition mystique individuelle.

L'idée d'un point d'équilibre souhaitable entre progrès scientifique et nature est évoquée à propos de la modernisation du Mexique, mais surtout de façon pessimiste, par l'évocation de l'anarchie qui risque de résulter de l'irruption du système industriel importé dans une économie primitive. La difficulté majeure est qu'il existe une logique industrielle de développement coordonné dont il est pratiquement impossible de suspendre l'effet d'entraînement d'un secteur d'activité à un autre, sans même parler de la résorption de la population excédentaire et des besoins artificiels que la civilisation industrielle laisse derrière elle sur sa route. Il reste théoriquement possible pour l'homme de faire deux parts de sa vie, selon la proposition de Rampion/Lawrence dans *Point Counter Point* — de circonscrire la civilisation industrielle dans l'espace et le temps en ménageant des zones et des périodes d'activité créatrice. Huxley n'est toujours pas tenté pour son propre compte par l'idéal de l'intellectuel pratiquant aussi une activité manuelle, et la brève période de zèle pour le jardinage qui suivra son retour à Sanary s'explique par la lutte contre l'insomnie, non comme une conversion aux idées de son vieil ennemi Tolstoï. Il n'est pas non plus convaincu que les masses choisiront spontanément une activité supposée créative pour enrichir leur vie pendant leur temps libre, ou qu'on puisse les en convaincre par l'éducation. Il note du reste (à propos de *Culture and Environment* de F. R. Leavis et Denys Thompson) la tendance des intellectuels à idéaliser la « culture » du passé artisanal et à confondre activité de loisir (*hobby*) avec expression esthétique. Sa conclusion reste de portée modeste, et laisse une place très marginale (rappelant

celle de la Réserve de *Brave New World*) à un mode de production qui ne peut être au mieux qu'une conséquence marginale de la prospérité de la société industrielle, et non pas l'instrument de sa transformation rationnelle.

> Une transformation de l'organisation présente de la société pourrait avoir de bons résultats. Par exemple, il devrait être possible, tout en préservant les avantages de la production mécanique, de rétablir dans une certaine mesure l'activité artisanale. Libérés du fardeau de la concurrence, les organisateurs de l'industrie pourraient trouver les ressources pour créer et soutenir artificiellement des petites Réserves comme celles des Peaux-Rouges pour garder une place à l'artisanat au milieu d'un monde de machines (277-8).

Cette position est fondée sur la critique du primitivisme lawrencien, que Huxley résume dans la lettre citée plus haut par la nécessité de faire sa place à « l'aspect rationnel scientifique ». La corruption moderne est d'autant plus insupportable qu'elle menace de dissoudre une société de progrès (249) : *corruptio optimi pessima*, car « le lis qui pourrit sent plus mauvais que la mauvaise herbe ».

> Lawrence a écrit avec éloquence sur Oaxaca et le Lac Chapala, avec passion, et parfois avec exagération, sur les mérites de la vie végétative pourrissante de l'homme naturel. [...] la morale à tirer de la puanteur des lis n'est pas que les lis sont condamnables mais que nous devons améliorer nos méthodes pour les conserver. [...] Lawrence avait une telle horreur des applications néfastes de la science qu'il pensait que la science elle-même devait être abolie. Mais la seule chose qui peut empêcher une mauvaise application de la science, c'est plus encore de science de plus haute qualité (250).

Les pages finales de *Beyond the Mexique Bay* (311-315) reviennent à Lawrence dans une perspective plus large.

> Personne n'a jamais décrit avec plus de vigueur que Lawrence dans *The Plumed Serpent* la condition psychologique sordide et étouffante d'êtres humains qui n'ont pas encore atteint le stade de la conscience spirituelle et mentale. « La singulière opposition radicale de l'Indien à ce que nous appelons esprit... Il comprend l'âme, qui naît du sang. Mais l'esprit, qui est supérieur et fait la qualité de notre civilisation, il le rejette en bloc dans son obscure barbarie ». Lawrence illustre son thème dans une série de passages où les incidents sont merveilleusement rendus et nous obligent à partager « la haine de l'héroïne [...] pour ces gens infestés de poux qui la tirent vers le sol »,

> désirant et méprisant à la fois « le monde supérieur de lumière et d'air pur » auquel Kate elle-même appartient. Et pourtant, à la fin, nous sommes priés de renoncer à la lumière du jour et à l'air pur pour nous immerger « dans l'immense océan du sang vivant » — ce sang dont le produit naturel et spontané est la haine de l'esprit, l'invasion des poux, et « le ténébreux frisson du désir de mort ». Nous ne pouvons pas accepter cette invitation. [...]
> Le passage de l'état primitif à la civilisation, du sang seul à l'activité mentale et spirituelle, est un progrès dont le prix est fixé ; il n'y a pas de rabais, même pour les plus doués pour marchander. J'ai cru à un moment que le paiement pouvait être évité, ou du moins considérablement réduit, et qu'il était possible de tirer presque le meilleur parti des deux mondes à la fois. Je crois maintenant que je me leurrais. Le prix à payer pour l'intelligence et la spiritualité n'est jamais réduit de façon significative. Il semblait trop élevé à Lawrence, et il proposait de rendre la marchandise en redemandant notre argent. Quand l'homme est devenu une créature animée par l'intelligence et l'esprit, le prix qu'il a payé pour ces nouveaux privilèges a été un trésor d'intuitions, d'émotion spontanée et de sensualité innocente et sereine. Lawrence pensait que nous devions abandonner nos récents privilèges contre la restitution des anciens trésors [...]. En pratique, il découvrit qu'il était psychologiquement impossible de restituer les privilèges récents et de nous satisfaire du primitivisme qui en avait été le prix. Il lui était même impossible d'en rendre capable un personnage fictif, du moins de façon convaincante.

Huxley conclut en invoquant la formule de Spinoza selon laquelle la dépendance de l'homme à l'égard de la raison est la condition de sa liberté. Ce rationalisme philosophique et scientifique est ce que *Do What You Will* avait mis en cause comme réducteur au sein de la pensée même de Spinoza, et condamné comme mutilation de l'individualité plurielle. Il apparaît ici comme un recours, dans un ordre différent de priorité ou d'urgence où l'individu est avant tout animal politique. Mais il se retrouve aussi pris dans une problématique traditionnelle à laquelle l'histoire récente redonne toute son actualité, celle que définissait déjà le *Leviathan* de Thomas Hobbes au moment de la Guerre Civile en Angleterre. L'humanité est constamment en danger de retomber dans l'état de nature où elle menait une vie misérable et brève, proche de la bestialité, dominée par la guerre incessante entre les libertés naturelles et absolues des individus. Elle ne peut préserver la civilisation qu'en maintenant sans trêve l'effort qui lui a donné naissance par l'établissement de la société civile et politique. Un tel effort n'est concevable que parce que l'espèce

humaine est douée de Raison. Mais la Raison, faculté naturelle, est éthiquement neutre, puisque pour Hobbes il ne peut pas exister de morale antérieure à l'état social, qui seul peut imposer des lois aux droits des libertés naturelles. La Raison est un calcul de moyens, en fonction de fins dont elle peut certes donner une idée claire et même séduisante, mais qu'elle n'a pas le pouvoir de faire accepter. Son pouvoir est dépendant des Passions, qui sont les seules forces motrices. Dans la mesure où elle est spécifiquement humaine, elle est l'alliée naturelle des passions civilisatrices, qui sont le propre de l'homme, contre les passions primitives qui le maintiennent dans la bestialité. Mais c'est seulement après la victoire des « Passions qui inclinent les hommes à la Paix » (peur de la mort, désir d'une « vie confortable » qui ne peut leur être assurée que par la sécurité dans l'exercice de leur « industrie ») que la Raison peut faire adopter les « articles de paix » qu'elle propose (voir *Leviathan*, I, 13). C'est alors que se pose la question du prix à payer pour la paix. Hobbes, pour qui les forces d'anarchie primitive sont toujours prêtes à ressurgir, estime que ce prix ne peut pas être moindre que la dévolution inconditionnelle des libertés naturelles au Souverain, au moins dans les domaines politique et idéologique (incluant la religion). Mais le prix est peut-être ruineux. Pour compréhensible que soit la défiance envers la démocratie et la souveraineté populaire dont elle se réclame, il reste que l'absolutisme pragmatique selon Hobbes peut trop aisément se pervertir en totalitarisme politique et dogmatique.

Eyeless in Gaza (roman)

La première allusion au roman encore en projet se trouve dans une lettre du 9 novembre 1932.

> Je me suis amusé cet été à écrire une pièce [il s'agit de *Now More Than Ever*], tout juste achevée, et je réfléchis maintenant à un roman – ne me sentant pas vraiment en mesure de le mettre en route, comme d'ordinaire en pareilles circonstances, mais espérant que les choses vont à un moment se débloquer. Si c'est le cas, il pourrait être fini pour la fin de l'été prochain [...] En attendant, je me contente d'accumuler des notes et d'écrire des pages expérimentales.

Peu après le retour du Mexique, le 1er juillet 1933, Maria écrit à Roy Fenton que « Aldous est en train de travailler fiévreusement à un roman »,

mais le calendrier idéal prévu au départ ne sera pas respecté. Aldous ne fait pas d'autre allusion au travail en cours avant décembre de la même année, en des termes qui suggèrent qu'il n'y a pas eu d'avancée décisive :

> Je suis en ce moment en train de réfléchir à un roman. Le thème, fondamentalement, est la liberté. Ce qui arrive à quelqu'un qui devient réellement très libre – matériellement d'abord (car après tout la liberté dépend largement de la propriété) et ensuite mentalement et émotionnellement. Le vide plutôt terrible que cette liberté se révèle être. Mais je n'ai pas encore élaboré la totalité de l'histoire — seulement la première partie.

Il n'y a guère d'indications ultérieures de sa part sur la genèse et l'évolution du roman, car il se montre naturellement peu enclin à faire part de ses difficultés. Cette lettre, cependant, confirme que le thème central de l'œuvre est présent comme tel dès l'origine : c'est celui d'une crise traversée par un personnage arrivé « au milieu du chemin de la vie » et saisi par le sens du vide (*vacuum*) de son existence. Le point de départ de Huxley est bien la situation qui apparaît dans la scène inaugurale du roman : Anthony Beavis, le 30 août 1933, jour anniversaire de ses quarante-deux ans, fouillant parmi de vieilles photographies qui le ramènent vers le passé. Que cette scène ait été prévue dès le départ pour occuper la position initiale est possible, voire probable, d'après ce que Huxley dit de l'élaboration ultérieure de l'histoire (*fable*) en fonction du thème qui s'est d'abord imposé à lui. Il est en tout cas apparent qu'il prévoit une remontée par l'esprit du cours du temps suivie d'une descente vers la crise terminale. Il s'oriente donc d'emblée vers le mode d'organisation qui sera celui du récit définitif : à partir de la période de 1933, qui est initiale pour le récit et finale pour l'histoire, l'anamnèse (le temps retrouvé) entraîne une très ample analepse qui embrasse les années d'enfance. Par contre, la formulation de Huxley dans sa lettre implique plutôt un récit rétrospectif qui serait continu à partir des origines, c'est-à-dire une organisation temporelle plus simple que celle du roman sous sa forme définitive, qui est plus tard comparé par Huxley à un jeu de cartes battues : il entremêle des scènes appartenant à des périodes différentes, et prend en particulier appui dès le début sur une assez longue séquence relevant de la période de 1933, mais en l'interrompant par des scènes d'enfance et par des fragments du Journal intime d'Anthony à partir de 1934.

Les difficultés inhérentes à ce projet sont de divers ordres. Le roman prévu couvre une période longue (un peu plus de quarante ans), obligeant Huxley à manier les procédés de la concentration, de l'allusion et de l'ellipse. Cela est d'autant plus délicat que, dans ce qui doit être essentiellement un roman du temps, et non plus de l'espace comme *Point Counter Point*, Huxley ne renonce cependant pas à la formule de la vision panoramique. Il embrasse une multiplicité de personnages, selon le procédé mené à sa perfection dans son précédent roman, mais qu'il ne retient que dans un rôle subordonné, comme mode de développement narratif aux différentes étapes de l'histoire. Toutefois, les difficultés fondamentales naissent du rapport entre autobiographie et fiction. Il est clair, toujours d'après l'esquisse donnée par Huxley, qu'il reprend ici comme point de départ le personnage d'intellectuel détaché dans lequel il s'est souvent projeté, avec une ironie plus ou moins auto-critique, qui est devenue dans *Point Counter Point* une véritable mise en question par Philip Quarles de l'attitude devant la vie qui détermine sa personnalité. C'est en un sens la même introspection inquiète qui se poursuit dans le nouveau roman, mais avec quelques différences importantes. La nature du projet entraîne Huxley à faire apparaître sous forme de récit (et non par simple référence allusive) des épisodes de son enfance et de sa jeunesse qui l'ont profondément marqué : la mort de sa mère, sans doute aussi le remariage de son père, et le suicide de son frère Trevenen. Il se laisse aller à prêter à John Beavis certains tics de son père, humour pesant et plaisanteries philologiques, et à Brian Foxe la timidité bégayante et l'ascétisme torturé de Trevenen. Il le regrettera par la suite, notamment dans une lettre assez embarrassée à la veuve de son père (qui semble elle-même avoir contribué par sa placidité souriante au personnage de Pauline Beavis). Il explique qu'il n'a fait qu'emprunter des traits superficiels, et que les modèles sont ailleurs : en particulier, pour John Beavis, Ernest Weekley, le comparatiste de l'Université de Nottingham, premier mari de Frieda Lawrence. Cela est plausible, compte tenu de sa pratique de collage d'éléments d'origine diverse, mais les ressemblances familiales sont indéniables, et les concessions qu'il fait à la caricature indiquent bien qu'il doit se replonger dans un monde d'émotions secrètes toujours mal dominées.

La difficulté essentielle naît alors de la position centrale qu'occupe le personnage autobiographique d'Anthony. Philip Quarles dans *Point*

Counter Point restait marginal, et pouvait en définitive se révéler statique, ébranlé plutôt que transformé par le choc final de la mort de son fils. Anthony, lui, est le héros d'une histoire conçue dès le départ pour mener par une série d'étapes à la crise spirituelle que traduit son sentiment de vacuité. Cette crise est celle que Huxley traverse au moment même où il commence à réfléchir à son sujet. Cela ne veut pas dire que le roman doive être lu comme une confession sans déguisement. Mais le courant d'émotion perceptible dans les scènes du début de l'histoire, et le fait que les pages de la fin, celles du *Journal intime* d'Anthony, ne fassent qu'une transposition minimale de ce qu'on sait par ailleurs de l'évolution et de l'activité de Huxley dans cette période de sa vie, font au moins passer une résonance personnelle, dans ce roman d'une génération qui nous livre la confession d'un enfant du siècle. Toutefois, le mot de « confession » est ici insuffisant, car le parcours qui se dessine est typiquement celui du « roman de formation ». Huxley avait jusqu'alors reculé devant ce genre, qui ne se satisfait pas d'une conclusion ouverte, indéfinie ou sceptique, et implique l'accession du héros à une forme d'équilibre dans la maturité. C'est la voie dans laquelle maintenant il s'engage, donnant quelque avance à son personnage (de trois ans plus âgé que lui), mais avec appréhension et sans percevoir clairement où elle le conduit. Il ne lui est pourtant guère possible de faire cette lente remontée du temps pour ne conduire qu'à une crise sans issue, laissant à la fin le lecteur avec son héros au bord du vide découvert au départ. Le roman ne peut être achevé que lorsqu'il sera lui-même sorti de l'impasse. Ce n'est pas encore le cas quand Maria écrit, toujours à Roy Fenton, le 4 mai 1935, avec un optimisme qui sonne un peu forcé : « Le travail en fait se poursuit de façon frénétique. [Aldous] termine un roman qu'il avait déjà conçu quand nous étions en visite chez vous, et vous voyez ce que cela veut dire : la tension a été terrible. Je le tape, du moins déjà en partie, ce qui est le signe qu'il approche de son terme ».

Il est en effet probable qu'elle peut à cette date taper les sections qui traitent du passé, mais Aldous confesse encore le 20 septembre, dans une lettre écrite à Sanary, que son roman « refuse de se laisser achever ». C'est seulement à Londres, au début de l'année suivante, après sa rencontre avec Alexander, son engagement dans le mouvement pacifiste et

la transformation spirituelle qui l'accompagne, qu'il verra se lever le barrage, et pourra terminer son roman en quelques mois. Le temps de la fiction rejoint presque le temps du réel, avec un décalage d'environ un an : les dernières pages citées du Journal d'Anthony portent la date du Jour de l'An 1935, et elles ont été écrites par Huxley au début de 1936. Ce Journal, sans se substituer totalement au récit pris en charge par le narrateur pour cette période finale, prend néanmoins une ampleur imprévue. Mais la technique du « jeu de cartes » choisie par Huxley (à ce moment-là, ou peut-être un peu plus tôt) lui offre la possibilité de l'insérer autrement que sous la forme d'un bloc final indigeste, en le fragmentant et le dispersant. Quant au dernier chapitre, daté du 23 février 1935, il associe les deux voix qui se partagent le récit en insérant dans un cadre narratorial discret le monologue intérieur d'une méditation finale.

Le titre *Eyeless in Gaza* est emprunté au début du poème tragique de Milton *Samson Agonistes*. Samson, à la fois coupable d'un amour dégradant et victime de Dalila, est prisonnier des Philistins qui l'ont aveuglé et condamné à faire tourner une meule, « aveugle à Gaza, enchaîné à la meule au milieu des esclaves » ; mais il trouve la force de réagir contre son désespoir, et fait s'écrouler le temple de Dagon sur ses ennemis et sur lui-même. L'allusion biblique et miltonienne étant vouée à rester obscure pour un lecteur français, les traductions (par Jules Castier en 1937, et B. Veraldi en 1977) ont raisonnablement pris un titre différent, *La Paix des profondeurs*, formule (*Peace in depths*) tirée des dernières pages du Journal d'Anthony, qui a cependant, du même coup, l'inconvénient de sauter par-dessus les temps d'épreuve de l'aveuglement et de la lutte pour aboutir directement à son terme dans la sérénité retrouvée.

Le caractère le plus frappant du roman est la discontinuité du récit, qu'on a déjà notée : sa fragmentation en chapitres de longueur inégale qui se succèdent sans ordre chronologique déterminé, sautant le plus souvent d'une période de l'histoire à une autre. Beaucoup des premiers lecteurs furent déroutés par ce procédé, et ils trouvèrent peu de secours auprès des critiques les plus influents. David Garnett, lui-même romancier, dans *New Statesman and Nation* (périodique influent des « intellectuels de gauche »), estime que le nouveau roman est le meilleur de Huxley, qui a gagné en profondeur et en sympathie avec ses personnages

sans rien perdre de sa légèreté, mais que les innovations techniques n'apportent rien, et que l'ordre chronologique aurait eu au moins pour avantage de permettre au lecteur de ne pas finir le livre, s'épargnant ainsi les pages ennuyeuses où Anthony « découvre à la fin une nouvelle sagesse, dont une part consiste à se concentrer comme un Yogi sur l'acte de lacer ses chaussures parce que les moyens ont plus de valeur que les fins » — ce qui est une interprétation curieuse de la méditation concluant le livre. Q. D. Leavis, dans *Scrutiny* (la revue de critique littéraire de Cambridge dont F. R. Leavis était l'oracle), ne voit en revanche dans le roman qu'une nouvelle manifestation de l'intelligence superficielle de Huxley et de son mépris de l'humanité, mais juge elle aussi que « la recette pas tellement nouvelle des déplacements temporels » est arbitraire, typique d'un auteur dont la technique se résume à l'application mécanique de « procédés empruntés à Gide ou Proust », et qu'au total le roman n'est qu'une casserole « maladroitement accrochée à la queue d'un pacifisme abstrait, de type universitaire, fondé sur l'idée shelleyenne de perfection ». Proust, comme on le verra, ne sert pas plus de modèle ici que Gide n'avait été plagié dans *Point Counter Point*, et seul un anti-romantisme obsessionnel peut permettre de déceler dans le pacifisme de Huxley l'odeur de soufre d'une philanthropie godwinienne et shelleyenne qu'il a toujours combattue. Mais il est intéressant que dans ces évaluations le dédain pour la technique et pour la conversion finale aillent de pair, car elles confirment par la négative ce dont le lecteur plus attentif ou moins prévenu prend vite conscience : les points de repère qui lui sont donnés lui permettent d'autant mieux de s'orienter dans ce prétendu dédale que la forme du roman est totalement au service de sa signification.

L'histoire, c'est-à-dire l'ensemble des événements qui sont l'objet du récit, est concentrée en cinq périodes, que des allusions au passé en analepse interne replacent dans la continuité temporelle, et complétée par deux brefs chapitres qui forment une transition plutôt qu'une période. Chacun des cinquante-quatre chapitres est précédé d'une date. Le tableau ci-dessous donne le relevé de ces périodes, avec le nombre de chapitres consacrés à chacune, et la trame des principaux évènements qu'elle couvre.

A. (4 ch., novembre 1902 — janvier 1904). Ces chapitres sont concentrés au début du récit, où ils forment les chapitres IV, V, IX, et XV. Anthony

(alors âgé de neuf ans) perd sa mère. À l'enterrement, il voit pour la première fois Mary Amberley. Quelques scènes à son école de Bulstrode font entrer en scène des condisciples qu'on retrouvera (Brian Foxe, Mark Staithes, Hugh Ledwidge). Son père se remarie.

B. (10 ch., juin 1912 — juillet 1914). Anthony, étudiant à Oxford, navigue en dilettante entre différents milieux : cercles intellectuels et littéraires, mouvement Fabien (où il retrouve Brian et Mark), et dîners au champagne avec le clan aristocratique des « Barbares » (Gerry Watchett). Brian lui fait rencontrer sa fiancée Joan. Il retrouve Mary Amberley, divorcée, qui devient sa maîtresse. À la suite d'un pari dans lequel Mary l'entraîne, il prétend être amoureux de Joan, et ne réussit que trop bien à la convaincre. Brian, en l'apprenant, se suicide. Ce drame est la cause de sa rupture avec Mary.

C. (10 ch., décembre 1926 — avril 1928). Anthony travaille à son livre, *Éléments de sociologie*, tout en prenant part aux plaisirs de la société londonienne. Il y retrouve Mary, vieillissante, tombée sous la dépendance de Gerry, qui la ruine et s'enfuit après avoir séduit sa fille Helen. Helen se fait avorter à Paris, et quelque temps après accepte d'épouser Hugh Ledwidge.

D. 2 chapitres de transition (mai 1931). La mort de Mrs Foxe met pour Anthony un terme définitif à l'épisode de la mort de Brian et à ses remords, et c'est soulagé qu'il se rend à la London Library avant de retrouver Gladys dans la soirée. Plus tard, Helen, profondément insatisfaite dans son mariage, accepte l'invitation à dîner d'Anthony. C'est pour tous deux un nouveau départ, ensemble.

E. (13 ch., août 1933 — février 1934). Cette période s'ouvre par la journée d'anniversaire, qu'Anthony passe en compagnie de Helen dans sa maison du sud de la France. Cette journée est cruciale dans les relations entre les deux protagonistes. Elle occupe 4 chapitres, non-consécutifs mais groupés au début du roman (1, 3, 8, 12) : Anthony et les photos du passé, le bain de soleil sur la terrasse, l'incident du chien lâché d'un avion qui s'écrase près de Helen, et la réaction violente de celle-ci qui conduit à son départ immédiat et définitif. Dans la suite des chapitres qui appartiennent à cette période, Anthony, profondément désorienté, accepte l'invitation de Mark Staithes à l'accompagner au Mexique, où sa rencontre avec le Docteur Miller lui indique le sens dans lequel il doit changer le cours de sa vie. Helen, pendant ce temps,

s'est attachée à un jeune réfugié communiste allemand qui est capturé en Suisse par les Nazis.

F. (15 ch., avril 1934 — février 1935). Cette période est pratiquement en continuité avec la précédente du point de vue de l'histoire, mais elle fait l'objet d'une séquence narrative distincte qui commence dès le ch. 2, et elle est essentiellement présentée sous la forme du Journal qu'Anthony vient de commencer à tenir. Anthony y note au début qu'il a commencé à suivre le traitement du Docteur Miller, qui associe la technique de contrôle physique de F. M. Alexander (le docteur « réel » qui traita Huxley) à la pratique de la méditation, et aussi qu'il a fait la rencontre d'un clergyman intelligent et énergique qui dirige une campagne pacifiste. Le reste du Journal fait le point des progrès associés dans ces trois directions, et de son engagement progressif. Il y a toutefois retour au récit par narrateur extérieur et impersonnel dans le ch. 54, le dernier du roman, qui présente la méditation et la résolution finale. Le roman est donc organisé de telle sorte qu'après le chapitre I, qui introduit d'emblée le lecteur au cœur de la crise, la séquence narrative correspondant à cette période E, qui est dominée par la méditation finale, enveloppe la totalité du récit.

On attend à ce point l'objection qu'il est paradoxal de rétablir ainsi un déroulement chronologique que le récit s'attache à briser. En fait, cette remise en ordre temporelle s'opère de façon inévitable et constante au fil de la lecture, encouragée par des indications textuelles de dates qui ne laissent subsister aucun flou, et par le retour à chaque strate d'un nombre limité de personnages dont les états différents peuvent être aisément reliés les uns aux autres. Un sommaire chronologique abstrait ne fait donc que faciliter ce processus normal de découverte, en courant le risque que prend toute critique de banaliser l'exploration personnelle en tourisme guidé. Mais ce que le sommaire nous donne n'est même pas une version pauvre du récit. Son effet est radicalement différent de ce que fait naître la lecture active du roman lui-même, qui est la conscience *simultanée* de l'enchaînement qui relie les faits dans le temps et de leur appartenance à un autre type de rapport mis en évidence par leur juxtaposition dans l'espace ouvert par le texte. Le passé est ainsi constamment confronté à un passé plus récent, lui-même prolongé par le présent narratif de la méditation intérieure. Pour insister, et en abordant

sous un autre angle ce point essentiel : il ne serait pas impossible, ni même absurde pour une première lecture, de donner à lire une version du roman dans laquelle les chapitres seraient replacés « dans l'ordre », mais cela aurait pour effet de faire disparaître les rapprochements, en apparence arbitraires mais en fait profondément motivés, établis par le travail de mémoire qui s'opère dans l'esprit du personnage et le conduit, en partie malgré lui, à une vision d'ensemble de sa vie.

Le récit s'ouvre donc le jour d'anniversaire où Anthony regarde dans le désordre les photos plus ou moins anciennes et déjà indistinctes qui lui donnent l'image des femmes qu'il a connues (sa mère, Mary, l'insignifiante Gladys), et retrouve en lui comme un écho de ses sentiments disparus. Son impression dominante est celle de la distance le séparant de ce passé, qui est moins le temps retrouvé qu'un royaume peuplé par des ombres, parmi lesquelles errent les fantômes des formes successives de son moi. Mais il visite ce passé sans émotion nostalgique, plutôt avec un amusement ironique qui se change vite, sous l'effet des questions de Helen, en irritation contre cette charge de souvenirs inutiles que chaque homme doit porter. C'est alors qu'il proclame combien il « déteste ce vieux Proust », décrivant l'horrible asthmatique plongé dans sa baignoire qui se vautre avec délectation dans l'eau tiède, savonneuse et sale, de ses souvenirs. L'exagération comique de sa tirade dissimule mal une animosité que Helen souligne avec étonnement : « Vous parlez de lui comme s'il était un ennemi personnel (9). »

C'est en effet le cas. Anthony refuse comme une obsession solipsiste maladive l'immersion dans le passé à la recherche d'une expérience qui puisse nous faire éprouver la continuité de notre existence personnelle. Peu importe, au fond, qu'Anthony dénature au passage l'expérience proustienne du temps retrouvé, en impliquant qu'elle établit une identité du moi en tendant le fil de la mémoire entre les états successifs de l'être, car l'opposition qu'il marque est de toute façon radicale. Elle est en partie affaire de tempérament : Proust appartient totalement au type de l'introverti, pour lequel à ce stade Anthony, l'extraverti, à la différence de Huxley, éprouve de la répulsion et non pas une curiosité fascinée. C'est aussi le résultat d'un choix que chacun a poussé à l'extrême, celui de tout miser sur l'exploitation de la tendance dominante. Proust est un écrivain dont l'œuvre se confond avec l'exploration de l'être intime et singulier, alors qu'Anthony étudie l'homme en sociologue, dans ses rapports sans

cesse changeants avec ce qui lui est extérieur. Il retrouve de ce fait l'un des thèmes fondamentaux de *Proper Studies* de 1927, celui de la discontinuité, repris sous un éclairage un peu différent dans les essais de *Do What You Will* en 1929. On se rappelle que ce thème était fondé sur la notion d'états successifs étayée par la référence à William Blake et à sa *Vision du Jugement dernier* : « L'homme passe, mais les états restent pour toujours ; il passe à travers eux comme un voyageur, qui pourrait supposer que les lieux qu'il a traversés n'existent plus, tout comme un homme peut supposer que les états qu'il a traversés n'existent plus ». Le dessein de Blake dans ce texte est de relativiser la responsabilité morale des personnes (l'individu qui est « en état de péché » n'est pas pour autant un pécheur et un damné), mais on voit qu'il maintient l'idéal d'une harmonie spirituelle et la possibilité d'une progression. Anthony, de façon plus radicale, analyse l'individu comme une collection d'états hétérogènes rassemblés à chaque moment du temps par la continuité et dans l'identité d'un organisme, mais ne pouvant former une personnalité unifiée que par la surimposition d'un cadre social, dont la culture sans cesse changeante ne peut pas garantir la stabilité. Sa vision, à la différence de celle de Blake, est sceptique et limitée à la psychologie individuelle et sociale. Elle aboutit de ce fait à l'affirmation d'une discontinuité temporelle radicale : les « lieux que le voyageur a traversés » n'existent effectivement plus. L'individu passe par une succession d'états que seule la mémoire nous permet de rattacher de façon illusoire à la permanence d'un moi. De plus, selon Anthony, ce que cette mémoire fixe dans l'esprit résulte d'une simple opération d'abstraction mentale à partir de l'expérience : le temps n'est « retrouvé » que sous la forme d'images inanimées. C'est du moins ce qu'il veut croire. Mais, en guise de cadeau d'anniversaire, quelques souvenirs ont le mauvais goût de lui faire le coup de la madeleine : le corps bronzé de Helen s'identifie avec ceux des Gauguin qu'il a découverts à Paris grâce à Mary, et l'odeur de sa peau est exactement celle de deux silex frottés qu'il avait respirée avec Brian, ranimant par contamination l'image d'un corps brisé qui continue à l'obséder.

Cela rend d'autant plus important pour lui de maintenir l'idée que les effets de cette mémoire, quelle qu'en soit la nature, sont accidentels : qu'ils surgissent selon des lois diverses et contradictoires, et que ce surgissement est aléatoire et dépourvu de toute signification, même si des théories psychologiques comme le freudisme tentent de les unifier et de

les intégrer au moi présent. Son esprit est bien traversé un moment par la pensée inquiétante qu'il se rend trop facile la tâche de dénier à la vie humaine toute cohérence et tout sens en prétendant rechercher en vain du côté de la causalité ce qui n'est concevable que comme détermination par les fins. Il est effleuré par le soupçon que sa vie est peut-être toute entière orientée pour aboutir à ce moment présent où le passé remonte en lui et le trouble. Mais il s'accroche dans un premier temps à sa vision du présent comme « distinct et séparé, se suffisant à lui-même », dans un temps réduit en particules où la pensée, les émotions et les désirs se déplacent de façon aléatoire, et à l'image de la mémoire comme celle d'un paquet d'instantanés battus et distribués au hasard par un fou. Mais le choc du départ de Helen, dans cette journée cruciale, lui fera mettre en question cette conviction complaisante, base de la liberté telle qu'il la conçoit, et voir peu à peu un ordre insoupçonné naître de l'apparent désordre.

Le roman trouve ainsi non seulement son impulsion, mais son principe de composition et d'organisation dans la crise intérieure que traverse Anthony dans les quatre chapitres groupés au début du roman (1, 3, 8, 12). Il est donc naturel qu'il se rapproche dans son développement du roman « à point de vue », dont il a déjà été question dans cette étude. Le principe de ce roman avait au tournant du siècle été défini par Henry James et illustré en Angleterre par Joseph Conrad. Ce principe naît du rejet du « narrateur omniscient » de la fiction traditionnelle, et notamment victorienne, celui qui sait tout de l'histoire qu'il raconte, des évènements comme de ce qui se passe dans l'esprit des personnages. Il faut ici reprendre et développer l'idée, esquissée dans le Prologue, que cette technique est liée à l'esprit de ce qu'on appelle la Modernité, marqué par le sens grandissant de la relativité du sujet, du savoir et de la norme. Le roman ne cherche pas à donner l'histoire comme « vraie » (même au sens particulier que définit le concept de vérité fictionnelle), mais la livre telle qu'elle apparaît dans le champ nécessairement limité (en qualité comme en extension) d'une expérience subjective. Sous sa forme la plus élaborée, ce mode de composition, tel qu'il a été adopté par Henry James, notamment dans *The Ambassadors*, et exposé dans sa préface à ce roman, consiste à placer dans le roman un personnage « réflecteur » servant de centre de perspective, de sorte que tout ce qui est dans le récit « passe par lui » pour être transmis au lecteur dans la représentation qu'il en a. Cette représentation

est nécessairement fondée sur de simples indices, et en particulier sur la simple « vision de l'extérieur », la seule qu'il peut avoir des personnes. Elle a pour effet de mettre en question la fiabilité du récit, et donc de déplacer le centre d'intérêt de l'histoire telle qu'elle est racontée vers le processus d'interprétation et de validation (ce que James appelait « le jeu de la confusion et de la lucidité » dans l'esprit du personnage réflecteur), et de donner au roman la forme d'une enquête ou d'une quête. Toutefois, dans l'entre-deux-guerres, ce qui était au départ un mouvement de libération avait donné naissance à une nouvelle orthodoxie. *The Craft of Fiction* de Percy Lubbock, en 1921, fait montre d'un dogmatisme très restrictif et normatif, qui n'a du reste rien de commun avec la souplesse et l'intelligence critique de Henry James. Huxley suit le débat, comme on le voit dans *Along the Road* par ses remarques sur la technique de la « vision extérieure » chez Joseph Conrad (utilisant le personnage de Marlow comme observateur et narrateur) et Katherine Mansfield (qui s'identifie à un narrateur regardant dans la nuit ses personnages à travers la fenêtre d'une pièce éclairée). Sa conclusion est fort réservée : la « vision de l'extérieur » peut bien aiguiser la curiosité, mais le rôle du roman est de proposer une réponse et non d'entretenir le mystère. Il rejoint donc dans ce débat le libéralisme pluraliste de E. M. Forster, qui estimait (dans *Aspects of the Novel*, en 1927, et à propos de James) qu'une telle restriction du champ de vision, même si elle sert admirablement un sujet tel que celui de *The Ambassadors*, ne peut aboutir qu'à un appauvrissement du roman si elle devient systématique.

Huxley n'a donc jusque-là utilisé cette technique que de façon épisodique, et pour ainsi dire spontanée, dans la mesure où le narrateur traditionnel, libre de toute contrainte, ne se prive pas de livrer à l'occasion le « point de vue » d'un personnage, la façon dont il voit les choses, en situant toutefois sa vision dans un contexte plus large. Dans le cas de *Eyeless in Gaza*, on ne peut guère soupçonner Huxley, comme certains critiques l'ont fait, de plaquer arbitrairement un procédé narratif pour lequel il n'éprouve en fait pas d'attirance particulière. Son choix lui est suggéré, sinon imposé, par la nature de son sujet, qui est dans son essence l'examen de conscience mené par Anthony à un moment de sa vie, sous la forme d'un retour sur le passé qui donne au roman toute sa substance. Il est à partir de là naturel que le centre de perspective soit la conscience d'un personnage, d'un « personnage réflecteur » tel que le

définissait James. Mais cette définition nous oblige à mettre en discussion le concept de « vision extérieure ». En premier lieu, la « vision » d'Anthony n'est pas extérieure au sens de détachée et froidement objective. Elle n'est pas déterminée par la simple curiosité d'un témoin tel que Marlow, le narrateur-focalisateur de Joseph Conrad, ni même par l'intérêt nostalgique et complice de Strether dans *The Ambassadors* pour un jeune homme qui ressemble à ce qu'il fut jadis. Elle est au contraire profondément engagée, et liée à l'ensemble de sa vie intérieure. Ce qui reste, par contre, c'est qu'effectivement Anthony, en tant qu'il est personnage, ne perçoit le monde fictionnel qui l'entoure que « de l'extérieur », à travers ses perceptions, et en particulier ne peut comprendre les autres qu'en interprétant les indices qu'ils lui donnent par leurs actes et leurs paroles, d'une façon qui peut apparaître au lecteur plus ou moins satisfaisante et fiable. Le seul personnage qu'il connaît directement de l'intérieur, c'est bien entendu lui-même, mais c'est dans son cas avec une restriction importante, car il se sent étranger à ce qu'il fut en d'autres moments de sa vie, se voit en quelque sorte comme un autre, et s'interroge sur la nature et même la réalité de son identité. C'est ce qui accentue le déplacement déjà noté de la simple représentation vers une forme de quête.

On pourrait penser que ce type de récit relève naturellement de l'autobiographie rétrospective, et que le personnage central est le narrateur tout désigné. Mais Henry James, dans sa Préface à *The Ambassadors*, avait déjà noté les inconvénients du récit « à la première personne » qui « confond le héros et le raconteur de l'histoire », déplorant la fluidité trompeuse d'un genre qui noie les reliefs du passé dans la conscience présente qui est celle du temps de narration et réduit ainsi l'intensité dramatique. Huxley dissocie la voix de la vision, et le récit focalisé à partir d'Anthony est pris en charge par un narrateur impersonnel et étranger à l'histoire. Ce narrateur a le pouvoir de se glisser dans l'esprit d'Anthony, mais sans que cela lui confère le privilège qu'on appelle parfois « omniscience », car il en use au contraire pour se situer dans le champ restreint de la conscience du personnage, afin de concentrer l'intérêt sur son activité de perception et d'interprétation. Cette situation ne lui interdit bien entendu pas de jouer un rôle de médiateur et de régisseur, de trier les données et d'organiser le récit. Il peut aussi légitimement lui revenir d'éclairer par l'analyse et le commentaire les pensées et les sentiments qui restent diffus ou confus. Mais sur ce dernier point, le narrateur de *Eyeless in Gaza* se montre très

discret, préférant glisser au passage quelques extraits de l'ouvrage sociologique en cours ou du carnet de notes devant lesquels Anthony prend quelque recul pour réfléchir. C'est seulement dans la dernière période de l'histoire, au moment où tout ce qui est essentiel se passe dans le moment présent et dans l'acte de la méditation, qu'il s'efface pour passer au mode autobiographique du Journal, qui devient à la fois l'instrument et l'expression de la prise de conscience finale.

D'autre part, le point de vue d'Anthony est dominant sans être exclusif, et n'exerce pas de monopole. Huxley reste pragmatique, et le principe directeur qui lui est utile pour organiser son récit dans son ensemble ne se fige pas en un dogme. Le don de pénétration psychologique du narrateur s'exerce sur d'autres personnages, et donc ce que nous savons d'eux ne dépend pas totalement de l'idée qu'Anthony peut s'en faire. On ne peut même pas dire que le roman a un centre unique de focalisation, puisqu'il confère à Helen un point de vue propre, qui est à l'origine de quelques scènes. Mais ce point de vue reste subordonné, et sert à mettre en relief les limites de celui d'Anthony. Ce dernier ne peut avoir de Helen, comme de tout autre, qu'une connaissance extérieure et limitée, mais il est aussi rendu aveugle par sa propre faute. Il perçoit, au moment où se noue la crise, les signes du trouble de Helen, son ironie agressive, et sa réaction qui lui semble hystérique lorsque le chien lancé d'un avion qui les survole vient s'écraser près d'eux et la couvre de sang et de débris d'entrailles. Mais il ne lui pose pas les questions dont il se dira plus tard qu'elle les attendait peut-être, par crainte de s'engager, et de se trouver entraîné au-delà de la simple relation de camaraderie et de sensualité partagée qu'il veut maintenir pour rester libre. Le narrateur note à ce moment-là les réactions intérieures que Helen dissimule, mais surtout il les éclaire, comme il le fait pour Anthony, en projetant dans le récit à partir de sa conscience des images disjointes issues de sa mémoire, appartenant à une expérience intime qu'elle est impuissante à dominer parce qu'il lui est interdit de la partager.

La fonction du narrateur est donc avant tout d'organiser le récit selon la démarche qui est celle de l'esprit d'Anthony, le jour de la crise et dans les quelque mois qui suivent le départ de Helen : la confrontation d'images hétéroclites, et la prise de conscience de ce qu'elles ont en commun. Mais cette fonction est d'autant plus nécessaire que les signes ne sont pas

immédiatement reconnus dans leur convergence, parce que l'esprit d'Anthony refuse l'image qu'ils donnent de lui. En fait, il y a moins une quête de sa part que l'émergence involontaire d'une vérité que longtemps il refuse. C'est ainsi qu'au début du roman les chapitres du 30 août 1933 sont reliés à l'enfance d'Anthony par deux effets d'écho qui se produisent dans le texte, mais dont rien ne nous dit qu'ils retentissent immédiatement dans sa conscience pour y prendre leur sens. Sur la terrasse, au ch. 3, assailli par le souvenir de la mort de Brian, Anthony caresse le corps de Helen en comptant mécaniquement en lui-même, pour forcer son esprit à s'absorber dans le présent : « trente-quatre, trente-cinq… » — et le chapitre s'enchaîne sur celui où, en 1902, il s'efforce d'écarter la pensée de sa mère morte en comptant (« trente-et-un, trente-deux »…) les réclames pour concentré de bœuf qui jalonnent la voie ferrée. Plus tôt dans le texte (au ch. 1), en reposant sur la table la photo de son père, il fait une remarque un peu obscure (mais qu'on retrouve ailleurs sous la même forme chez Huxley) : « Je voudrais que mes jours soient dissociés les uns des autres par une infidélité contre nature ». C'est une version délibérément déformée d'un vers de Wordsworth : « Je voudrais que mes jours soient liés les uns aux autres par une fidélité naturelle » (*bound each to each by natural piety*), et ce vers est celui par lequel Mr Beavis affirme (au ch. 9) sa résolution de rester fidèle au souvenir de la disparue, mettant son fils au supplice par l'étalage de son émotion.

Les mêmes rapprochements significatifs entre le présent et les souvenirs éclairent les réactions de Helen. Avant l'incident du chien écrasé sur la terrasse, elle revit (au chapitre V) la scène où toute jeune elle se force par défi à voler à l'étal du boucher des abats sanguinolents et gluants qui l'écœurent, et une remarque d'Anthony lui remet à l'esprit l'image du fœtus entrevu après son avortement. Cet arrière-plan explique, sans qu'il soit besoin de commentaire, qu'elle ait été attirée par l'adoration platonisante de Hugh Ledwidge, puis révulsée par l'obscénité de ses approches maladroites, et qu'elle ait ensuite accepté comme un nouveau défi une relation selon les termes définis par Anthony, qui exclut tout sentiment, mais où le plaisir reste à la merci d'un frisson de dégoût.

Après les premiers chapitres, Huxley cesse d'avoir recours à des liaisons aussi explicites qui pourraient devenir un procédé facile, et le rapport même entre les moments séparés de l'histoire rapprochés par le texte n'est plus aussi direct. Les scènes peuvent être enchaînées de façon

plus libre, et sans doute aussi plus aléatoire à mesure que la composition du roman avance, car les indications données au début suffisent comme guide de lecture.

Les remarques qui suivent seront, dans le même esprit, délibérément sommaires, avec pour seul objet d'inciter et de préparer le lecteur à l'indispensable découverte de l'œuvre même. Il ne se trouvera pas en terre inconnue, puisque l'exploration du passé fait revivre le monde des romans précédents de Huxley, avec des personnages, dont Anthony au premier chef, qui relèvent de types déjà familiers. Cependant, la juxtaposition d'images de périodes différentes crée ici un effet nouveau de profondeur. On ne peut que l'indiquer brièvement, laissant au lecteur le soin et le plaisir de découvrir ces effets multiples de perspective. Mary Amberley, en femme sexuellement libérée (sauf de la tyrannie de sa propre sexualité), est proche de Lucy Tantamount de *Point Counter Point*, et d'autres avant elle. Mais le rapprochement des scènes à travers le temps fait apparaître objectivement et en acte, sans nul besoin de commentaire, le futur dans le présent. Tout ce qui fait son charme irrésistible pour Anthony à la veille de la guerre : sa sensualité détachée et experte, son insouciance, son cynisme intensifié par défi, son besoin d'une surenchère perpétuelle dans la lutte contre l'ennui — tout cela laisse deviner le mode de vieillissement auquel elle se condamne. Douze ans plus tard, elle apparaît « aussi jeune que jamais », et même plus ostensiblement jeune que jamais, mais aveuglée et asservie par sa passion pour un escroc elle se se retrouve ruinée et se laisse glisser dans l'enfer de la cocaïne. Elle est à la fin une figure pathétique dans sa déchéance insouciante, à la fois émouvante et repoussante comme un *memento mori* pour Anthony à qui elle renvoie l'image poussée au grotesque de ses propres faiblesses. Parallèlement, sa fille Helen, qui a hérité de la liberté, mais cherche à lui donner un sens à travers ses erreurs, représente une autre génération dont Huxley n'avait pu que donner quelques esquisses dans ses nouvelles. Sur un autre plan, Mark Staithes devient au cours du temps un personnage proche de celui de Spandrell dans *Point Counter Point*, mais selon une ligne différente et plus politique. Socialiste fabien à Oxford, mais (à l'opposé de Brian Foxe) ambitieux, et cynique comme seul peut l'être un idéaliste déçu par l'humanité moyenne, il devient, dans les années vingt, un communiste du type des *Conquérants* de Malraux, et à la fin un aventurier nihiliste,

dont le stoïcisme est le simple culte de la volonté en soi, et qui se lance dans la folle aventure d'une conspiration mexicaine. Il y entraîne avec lui Anthony, qui finalement choisira de se définir en s'opposant à lui.

C'est donc bien la découverte de soi par Anthony qui est le fil directeur parmi toutes ces explorations. Il faut revenir à la scène originelle, et à la question qu'il se pose devant les photos en désordre : est-ce que ce qu'on appelle une personne humaine n'est en définitive rien d'autre que la succession aléatoire, ou du moins conditionnée de l'extérieur, d'états séparés ? La réponse qui peu à peu se dégage, à mesure qu'il revit les moments cruciaux de sa vie, est sans équivoque. Il perçoit la continuité entre le petit garçon qui se protège contre la souffrance du deuil en s'absorbant dans le décompte des panneaux publicitaires — l'étudiant qui fuit le conflit avec les caprices de Mary et repousse ensuite l'explication pénible qu'il doit à Brian — et l'homme mûr qui laisse partir Helen sur quelques phrases banales en se disant que tout finira par s'arranger. Bien plus, ce que cette continuité fait apparaître, c'est l'élaboration d'une personnalité, c'est-à-dire d'un certain type de comportement habituel étayé par un ensemble d'idées et de convictions. Cette élaboration est de toute façon inévitable, mais elle peut être consciente et maîtrisée, ou au contraire ignorée et abandonnée au jeu des réactions immédiates. Dans ce dernier cas, elle est souterraine et suit sans obstacle la pente naturelle de chaque tempérament. Ce qui était une réaction spontanée de l'enfant a été le point de départ d'une ligne de conduite. Anthony s'est isolé délibérément des autres pour protéger son indépendance contre les troubles des émotions et les risques de la responsabilité. Il est ainsi devenu cet homme qui restreint les rapports humains aux relations épidermiques et aux échanges d'idées, et cet intellectuel pour qui la sociologie est une branche de l'entomologie, l'étude des comportements des insectes humains, menée avec une objectivité qui inspire, comme dans *Bouvard et Pécuchet*, la dérision au spectacle de leur futilité.

Anthony ne porte pas de jugement moral immédiat : il part plutôt de la constatation que sa personnalité s'est desséchée et racornie, et réagit comme si, mis brusquement en face de son image dans un miroir, il se disait : « je n'aime pas cet homme », avant de le reconnaître. Il éprouve un malaise en constatant qu'il a exclu de sa relation avec Helen, dans son

obstination aveugle, une profondeur d'intimité et de partage qu'elle désirait et dont il ressent maintenant le besoin autant qu'elle. Mais il est irrésistiblement entraîné dans une prise de conscience qui est une mise en question de tout ce qui fait l'assise de sa vie. La première étape, prévisible, est la reprise du dialogue posthume de Huxley avec D. H. Lawrence. Quelques jours après la crise (dans le chapitre XXVI daté du 5 septembre 1933), pendant une de ses insomnies (qui furent aussi le lot de Huxley pendant tout l'été de 1935), Anthony relit la nouvelle « L'Homme qui était mort », l'une des dernières œuvres de Lawrence, dont le titre originel et provocant était « Le Coq échappé », faisant en anglais avec le mot *cock* une référence plus nette qu'en français au pénis. Jésus, au sortir du tombeau, entendant le chant de liberté que lance par défi le jeune coq évadé puis repris, découvre la force secrète et irrésistible de la vie que son ascétisme a négligée, et ressuscite à la chair. Mais Anthony proteste intérieurement. Lawrence n'a jamais voulu voir la vie dans sa réalité élémentaire, telle qu'elle apparaît sous le microscope du biologiste, terrifiante, dans le tourbillon aveugle de la fécondation : comme un matériau brut, une énergie qui ne porte pas en elle-même son propre sens et ne vaut que comme moyen au service d'une fin. Il ne l'envisage qu'au stade d'organisation déjà complexe qu'est la vie animale supérieure. Mais ensuite il s'arrête à ce point, sans justification, pour sacraliser cette forme de vie, refusant l'évidence que l'être rationnel représente un niveau d'organisation encore plus élevé. Cependant, à ce point de sa méditation, Anthony commence à soupçonner, tout en hésitant à l'admettre, que la raison n'est pas une faculté autonome et suprême, ayant autorité pour dicter les lois à la vie.

Le choc finalement décisif se produit dans le bar du Mexique où Anthony, sous la menace d'un consommateur ivre, saisi par une peur qui est comme une torture physique, défaillant au bruit du coup de revolver, se révèle incapable de se maîtriser et d'agir. Cet incident en apparence mineur achève de lui imposer l'image de lui-même qui se formait lentement en lui. Le sentiment de honte qui l'envahit est intensifié par l'amusement amical de Mark Staithes, qui a réglé le problème sans violence par la seule force de son autorité. L'être rationnel en lui est incapable de dominer la terreur animale, et ne l'empêche pas de se conduire comme un lâche. Mais la lâcheté est la marque de toute sa conduite. Son égotisme cultivé n'a jamais été qu'une fuite, hors du monde réel

et loin des autres, pour protéger sa sensibilité. Cependant, l'exemple de Mark, dans la suite de l'expédition, luttant contre la souffrance avec une détermination implacable pour mener à son terme une aventure qu'il sait vouée à l'échec, lui montre les limites du seul courage. La morale de la volonté pure conduit elle aussi à l'isolement et à l'automutilation. C'est alors qu'Anthony choisit de suivre la voie du docteur Miller, personnage qui résume (avec le pacifiste Purchas) les principales influences qui s'exercent sur Huxley au moment où il écrit. Sa voie est celle qui conduit à l'harmonie de la personne humaine. Il y a donc là une sorte de retour à l'idéal de « l'homme complet », mais avec des différences qui en changent totalement l'esprit. L'individu cesse d'être considéré avant tout comme une entité séparée, et apparaît comme largement défini par la nature de ses rapports avec autrui. Son équilibre interne résulte non plus du jeu des contraires, mais de la construction d'un ordre pyramidal, intégrant les niveaux successifs de la réalité humaine, dont la rationalité n'est pas le plus élevé.

À son retour du Mexique, Anthony ouvre son nouveau Journal par les deux pages datées du 4 avril 1934 qui forment le chapitre II, et sur l'adage : *Video meliora proboque, deteriora sequor*. Les quelques mois qui suivent le font sortir de ce dilemme, par une évolution qui se calque ici sur celle de Huxley, et qui est d'autant plus rapide qu'elle a été longuement préparée. Maine de Biran, qui n'est pas nommé dans *Eyeless in Gaza*, semble avoir exercé pendant cette transition une influence discrète, sous la forme la plus efficace, en accompagnant et soutenant la pensée de Huxley dans la voie où elle s'engageait indépendamment. On se souvient que Maine de Biran est évoqué dans la correspondance de la période de *Brave New World*, et cité à la fin de ce roman. Huxley lui consacrera dans *Themes and Variations* un long essai de plus de 150 pages, qui est plus tardif (écrit en 1949), mais fondé sur les notes en marge de l'exemplaire du *Journal intime* qui l'avait accompagné au cours des années. Maine de Biran s'oppose à la fois à l'approche, issue de Condillac entre autres, qui traite l'homme comme un objet déterminé par les conditions extérieures, et au dualisme cartésien qui situe l'essence proprement humaine dans un cogito, lié au corps mais distinct de lui, et conçu au moins selon l'analogie de la substance. Pour Maine de Biran, la nature humaine est une dans sa dualité, elle est celle d'un esprit incarné. L'esprit existe donc dans et

par sa dépendance vis-à-vis des conditions organiques et de leurs modifications : le stoïcisme pascalien est littéralement « contre nature », et ne donne que l'illusion de la liberté, car le corps méprisé n'en affecte pas moins l'âme et se venge en la réduisant à la misère, laquelle n'est pas la condition humaine en soi, mais l'effet de notre aveuglement. En contrepartie, l'esprit se manifeste non pas comme une conscience d'être séparée (*ergo sum*), mais par le sens intime d'un effort poursuivi pour contrôler les parties organiques dont il ne peut se libérer, d'une activité s'opposant à une résistance qui est ce qui le constitue en *Je*. On voit que tout ceci étaye les idées de Miller sur l'importance du re-conditionnement physique (hygiène alimentaire) et des techniques de maîtrise du corps (postures, mouvements et réactions). L'esprit ne peut pas se soustraire à la condition humaine, et à ces « lois contraires » évoquées par les vers souvent cités de Fulke Greville, mais il peut ne pas s'abandonner à la pesanteur du corps qui l'entraîne vers le mal, et en faire au contraire un instrument efficace au service de sa vision du bien. Le rapport entre la fin et les moyens est un rapport d'échange, car la fin sans moyens n'est qu'une vision utopique.

Bien entendu, le rapport en sens inverse, qui oriente l'effort vers une fin, n'est pas moins important, et la morale est subordonnée à la vision et la reconnaissance du Bien. Une morale de l'effort ne peut pas être autotélique : elle devient stérile si elle ne se donne pas d'autre fin que l'effort même, comme dans ce stoïcisme privé de toute dimension spirituelle qu'incarne Staithes. La morale de Maine de Biran a pour limite, aux yeux de Huxley, d'être trop exclusivement orientée vers la recherche du bonheur ou du moins du contentement personnel. C'est la conséquence de sa méfiance envers tout axiome universel abstrait de type kantien, qui ne peut pas puiser dans l'existence, qui est individuelle, la force de devenir effectivement « catégorique ». Mais une intuition importante se dégage de l'évolution de sa pensée et s'affirme dans le dernier état de sa philosophie. On se rappelle le passage sur les effets de l'âge cité par Mond dand *Brave New World*. La spiritualité humaine est, certes, nécessairement celle d'un esprit incarné. Elle s'épure cependant avec l'âge, non par l'effet de la peur de la mort, mais parce qu'une moindre dépendance à l'égard de nos passions facilite la concentration des forces de l'esprit pour atteindre à une vision plus claire de « Dieu, le souverain bien ». L'activité même qui rend l'âme « présente à elle-même et la constitue en personne, ou ego », a pour

finalité la domination sur la nature sensible et son orientation vers une fin morale et spirituelle, et comme ultime étape la révélation d'une lumière qui est dans le moi sans s'identifier à lui, qui est découverte et non créée, *Deus in nobis*. C'est cette activité que Huxley, dans son essai plus tardif sur Maine de Biran, appelle « l'introspection active », et qui à son point extrême de concentration conduit à l'expérience sur laquelle se conclut *Eyeless in Gaza*.

Dans les pages du Journal de septembre 1934 qui forment le chapitre XL, Anthony vient de voir un film sur les stades dans le développement de certains animaux. Il retrouve en esprit sa vision au microscope, un an plus tôt, du processus de fertilisation, et l'impression de cauchemar qu'il avait alors ressentie devant le déchaînement d'une force élémentaire qui lui paraît aujourd'hui encore plus irrésistible que l'élan vital de Bergson et plus redoutable que les dieux de la nuit imaginés par Lawrence. Mais tout change lorsque cette activité brute est replacée, grâce aux images assistant l'esprit, dans la perspective d'un développement mystérieusement organisé vers des formes de plus en plus différenciées et complexes. Le spectacle devient alors « merveilleux et émouvant », et même le ver qui se nourrit de viande pourrie avant sa métamorphose en mouche dorée est d'une beauté miraculeuse. La vie toute entière, à tous ses niveaux, est transfigurée par une vision qui la perçoit comme continuité et harmonie. Cette révélation est la même qui est au cœur du poème célèbre de Coleridge, « La Ballade du Vieux Marin » (*The Rime of the Ancient Mariner*), que Huxley n'évoque pas, mais qui traduit l'intuition romantique de la nature une et vivante qu'il avait trouvée dans les passages les plus inspirés de Coleridge, cité dans *Texts and Pretexts*, et du Wordsworth de *Tintern Abbey*. Le vieux marin, sur son vaisseau immobilisé par une malédiction, au milieu de ses compagnons morts, détourne d'abord son regard de la mer « pourrissante » où grouille une vermine « visqueuse », et aucune prière ne peut jaillir de son « cœur sec comme la poussière ». Mais dans la lumière de la lune qui soudain se dévoile, cette vie qui l'entoure lui apparaît éclatante et multicolore, et dans une effusion spontanée son cœur bénit toutes ces créatures heureuses « dont la beauté défie toute description ». Cette acte de bénédiction et de reconnaissance le libère de la « mort dans la vie » dans laquelle il était isolé et captif. Il trouve alors la paix de l'esprit, et revient dans le monde des hommes avec le désir de la partager avec eux. Il y a là une affinité plus profonde qu'une « influence ». Elle est

cependant un signe de bon augure au moins équivoque pour la suite de l'œuvre littéraire de Huxley, car le marin devient missionnaire, arrêtant les passants sur sa route et les retenant par le bouton de gilet pour leur raconter inlassablement son aventure.

Dans le dernier chapitre du roman, Anthony se prépare à prendre la parole dans une réunion pacifiste, quand il reçoit une lettre de menaces d'un groupe de « patriotes ». Il doit alors résister à la tentation de fuite qui est la réaction invétérée du « vieil homme » en lui, en rassemblant toutes ses forces nouvelles : maîtriser sa peur physique, et méditer sur l'unité de la vie dont le corollaire est l'union en profondeur entre les hommes, pour confirmer la conviction morale que le mal se définit comme tout ce qui divise (orgueil, haine et ressentiment, désir de possession) et le bien au contraire comme la compassion et l'amour. Mais cette méditation trouve sa limite en se heurtant à l'éternel paradoxe de la condition humaine, dont la loi, qui est la loi même de sa survie, est la séparation entre les individus. Il ne peut pas y avoir, en définitive, de morale naturelle cohérente, qu'elle se fonde sur les émotions ou la raison. L'expérience vécue de la division ne peut être contrebalancée que par une expérience d'un ordre différent, qui est celui de la révélation spirituelle. C'est ce qu'Anthony se représente par l'image des deux cônes. L'un d'eux est celui de la conscience personnelle, qui part de sa base dans la multiplicité diffuse de l'expérience indifférenciée pour se rétrécir et se concentrer, éliminant tout ce qui l'envahit, jusqu'à n'être plus à sa pointe extrême que conscience pure, obscure et sans représentation. C'est là qu'elle établit le contact avec une réalité autre, qui est immanente, quoique seulement présente en elle à sa propre pointe extrême, mais qui s'ouvre à elle pendant un bref instant de concentration absolue pour lui révéler la présence d'une réalité transcendante dont l'obscurité s'élargit en cercles concentriques vers une base lumineuse infiniment distante et vaste qui est la source de toute vie. C'est une image nécessairement grossière, mais elle a pour Anthony une valeur dynamique, figurant le parcours que son esprit particulier doit suivre, et l'entraînant vers une intuition qui est accessible à tous, mais selon la voie propre à chacun. Huxley retrouvera cette intuition sous les diverses formes que lui donne la pensée religieuse et mystique. Mais, en attendant, Anthony peut revenir à la surface, mieux préparé aux épreuves qui l'attendent dans l'existence quotidienne.

6 Premières années américaines (1938-1940)

The Olive Tree (essais) 217 *Ends and Means* (essais) 221 *After Many a Summer* (roman) 236

Les Huxley débarquent en Amérique en avril 1937. Après quelques jours passés à New York, où Aldous peut constater qu'il est maintenant un personnage célèbre, ils achètent une grande Ford, et mettent à exécution leur projet de traverser les États-Unis d'une côte à l'autre, avec Gerald Heard et Matthew, l'un de leurs buts étant de visiter quelques institutions où ce dernier pourrait poursuivre ses études. Ils descendent vers le Sud (Virginie, la Nouvelle Orléans), traversent le Texas, et au bout de cinq semaines arrivent au ranch de Taos, dans le Nouveau Mexique, où Frieda Lawrence leur a proposé l'hospitalité pour l'été, et où Aldous peut reprendre le travail interrompu sur *Ends and Means*. Ils en repartent au début de septembre 1937, passent par le Colorado, et arrivent à Hollywood. Aldous y découvre le milieu et les personnalités du cinéma. Il se lie également avec l'astronome Hubble, de l'Institut technique de Pasadena. La romancière et scénariste Anita Loos, avec laquelle il avait maintenu des relations amicales après leur rencontre lors de son précédent séjour américain douze ans plus tôt, lui servira de contact professionnel utile. Les premières discussions en vue de l'adaptation à l'écran de certains de ses romans restent sans résultats. Mais, de toute façon, il a signé un contrat pour une tournée de conférences de six mois, qu'il doit faire en tandem avec Gerald Heard, pour exposer les thèmes de son volume d'essais, qui vient de paraître en novembre. La tournée commence par Los Angeles, mais Gerald se casse un bras en glissant dans la neige de l'Iowa, et Aldous doit poursuivre seul. Cela rend évidemment plus morne et épuisant cet exercice répétitif, dans un genre où il ne se sent pas totalement à l'aise, préférant le dialogue. La seule compensation est qu'il rencontre au passage des gens intéressants, comme le docteur Sheldon, à Chicago, dont la classification des types humains deviendra pour lui, succédant à celle de Jung, le modèle de référence. La tournée achevée, Maria le rejoint à New York, et ils envisagent leur retour en Angleterre. Mais ils décident finalement de prolonger leur séjour quand Aldous reçoit de Hollywood l'information qu'un des projets de scénarios qu'il y a laissés pourrait être

accepté. Passant de nouveau par Taos et Denver, ils rejoignent la Californie en février 1938.

Huxley se voit en fait proposer, par l'entremise d'Anita Loos, un contrat de deux mois, financièrement très profitable, avec la Metro-Goldwin-Mayer, pour faire le scénario d'un film sur la vie de Madame Curie, avec Greta Garbo, qui semble très intéressée par le rôle. Mais le script terminé sera renvoyé pour révisions à une série d'autres scénaristes, et le film ne verra le jour que cinq ans plus tard sous une forme très différente. C'est le premier avertissement que la machine de production hollywoodienne ne laisse guère de place au cinéma d'auteur. Après avoir terminé son travail de scénariste, Aldous forme le projet d'un grand roman, qu'il esquisse avec un peu d'humour dubitatif dans une lettre de novembre 1938 : ce sera « une comédie humaine, une analyse des récits en général, de la nature de l'individualité, de la relation entre les mots et les choses, le tout culminant si possible en une sorte de théorie générale du monde ». Ce projet est mis de côté sans être abandonné, et Huxley fait par la suite allusion aux notes qu'il prend pour ce qui doit être « une Somme philosophique mise en forme de fiction », et qu'il appelle aussi « son projet utopique » (peut-être comme mirage autant que par son sujet). Mais en attendant il en reprend un des thèmes qu'il y avait prévus, celui de la prolongation de l'existence humaine, dans une fantaisie comique, un peu à la manière de *Brave New World*, située dans un décor californien, qui portera le titre de *After Many a Summer*. Il ne peut cependant pas la terminer aussi rapidement qu'il le souhaiterait. Il doit en effet faire face à la menace d'une cécité complète, par épaississement de la cornée de son « bon » œil, qui se trouve réduit à 15 % de la vision normale, et suivre avec une disciple du docteur Bates un traitement fondé sur des exercices intensifs de rééducation visuelle. Les résultats sont remarquables : au bout de quelques mois, Aldous peut lire et voir à distance sans lunettes, et il pourra même un peu plus tard apprendre à conduire.

L'existence de Huxley se déroule sur deux plans parallèles. D'une part, il poursuit son approfondissement de la pensée religieuse hindoue, en commun avec Gerald Heard. Il entre en relation avec un nouvel arrivant, le jeune romancier anglais Christopher Isherwood, connu en particulier pour ses romans sur le Berlin de l'après-guerre et des années pré-hitlériennes (*Goodbye to Berlin* est sur le point de paraître quand il

quitte Londres). Isherwood avait débarqué en janvier 1939, en compagnie du poète W. H. Auden, dans l'intention de se fixer à New York. Mais il avait décidé à la fin de l'année de se rendre en Californie, afin de « clarifier [ses] idées sur le pacifisme en s'en entretenant avec Gerald Heard et Aldous Huxley ». « Je les trouvai engagés dans l'étude de la philosophie des Védas et la pratique de la méditation. Ils me firent connaître leur ami Prabhavananda, un moine hindou de l'Ordre de Ramakrishna, qui avait fondé à Hollywood un centre pour l'enseignement des Védas (Vedanta). » Isherwood, d'athée qu'il était, devint le disciple du Maître, et collabora avec lui à la traduction des classiques de la religion. D'autre part, les Huxley prennent progressivement pied dans la communauté hollywoodienne. Lorsqu'ils donnent en juillet 1939 une réception pour fêter à la fois le quarante-cinquième anniversaire d'Aldous et l'achèvement de son roman californien (qui paraîtra trois mois plus tard), ils comptent parmi les invités le couple Paulette Godard-Charlie Chaplin, qu'ils voient assez fréquemment, Lilian Gish, et le jeune Orson Welles. Dans *After Many a Summer*, le château de Mr Stoyte a pour modèle celui que W. Randolph Hearst, le magnat de la presse, avait fait construire pour lui-même et Marion Davies, où Maria et Aldous avaient passé un week-end fascinant, et dont Welles fera également le cadre des scènes finales de *Citizen Kane*. Quand éclate la guerre en Europe, Huxley vient d'accepter d'adapter *Pride and Prejudice* pour la M.G.M., tout en ayant le sentiment de participer à une inévitable trahison : « L'insistance sur l'histoire, par opposition à l'ironie diffuse dont l'histoire est conçue pour être le support, est une falsification majeure de Jane Austen ». Toutefois, le film (avec Greer Garson et Lawrence Olivier), sorti l'année suivante, recevra un bon accueil et reste un classique.

The Olive Tree (essais)

En décembre 1936, peu après *Eyeless In Gaza*, et quelques mois avant le départ pour les États-Unis, Huxley avait fait paraître *The Olive Tree*. C'est un volume d'essais hétérogènes rassemblés pour répondre à des obligations contractuelles. On y trouve : l'introduction aux Lettres de D. H. Lawrence — deux essais parus dix ans plus tôt dans une édition en nombre

limité d'*Essays New and Old*, dont l'un, sur Crébillon le Jeune, est l'arrière-plan d'un des épisodes de *Antic Hay* — le texte d'une conférence de 1932 sur « Les Qualités littéraires de T. H. Huxley », qui est une étude stylistique précise située dans une réflexion sur l'art de la persuasion — et l'introduction écrite pour accompagner la publication des Mémoires du peintre B. R. Haydon, qui avait, on s'en souvient, inspiré le personnage de Lypiatt, également dans *Antic Hay*. Dans tout le reste, Huxley reprend certains thèmes familiers, en les traitant de façon plus ou moins renouvelée.

Le premier essai du volume porte sur la relation entre écrivains et lecteurs. L'une des caractéristiques de l'époque contemporaine est le développement de la lecture, ou plus exactement de la « consommation des mots », de leur « diffusion », en prenant le terme dans son double sens d'expansion et de perte de concentration. Cette lecture de masse est incapable de prendre par rapport à l'écrit une distance critique. Elle favorise ainsi le « bovarysme », ce processus mental par lequel l'homme s'identifie à une *persona* imaginaire et se plonge dans un monde de fiction. Il n'y a rien de gratuit dans la référence explicite et précise que fait Huxley au « philosophe français Jules de Gaultier » et à son ouvrage déjà ancien, *Le Bovarysme* (1904), car elle lui sert à marquer à la fois la portée universelle et l'ambivalence du phénomène. Jules de Gaultier, dans un petit ouvrage destiné au grand public, mais prolongeant son étude plus universitaire sur le passage de Kant à Nietzsche, définit le bovarysme de façon large comme « le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il est ». Il ne se limite donc pas à la « forme pathologique » dont Flaubert fait le thème de son œuvre. Il est non seulement principe d'illusion, mais moteur du changement et du progrès effectif. C'est ce que Jules de Gaultier traduit en une formule : « la croyance illusoire est d'utilité vitale pour la création du réel ».

Cette capacité confère une efficacité dangereuse à la publicité, et notamment sous sa forme politique qui est la propagande. Mais elle implique aussi que l'homme n'est jamais le prisonnier des formes que lui imposent les idéologies dominantes, et qu'il garde le pouvoir de les déborder par l'utopie, même au risque, comme le dit encore Jules de Gaultier, d'égarer la volonté de progrès dans la voie périlleuse « d'une recherche morale passionnée de l'impossible ». C'est ce qui explique la tendance de l'histoire à suivre un mouvement d'oscillation, en enchaînant action et réaction : de l'absolutisme théocratique aux Lumières, de l'athéisme à la

foi romantique, et plus récemment du scepticisme utilitaire libéral aux passions révolutionnaires ou nationalistes. C'est pourquoi, bien que la démocratie de la lecture fasse effectivement le jeu du totalitarisme, nazi ou bolchevique, ou de la ploutocratie parlementaire qui asservit la presse, la conclusion est modérément optimiste. La violence entraîne un rejet, et, selon la formule de Frédéric de Prusse, on peut tout faire avec des bayonnettes sauf s'asseoir dessus. La propagande n'est jamais à cent pour cent efficace, et elle laisse un espace ouvert pour la réaction. Cependant, la situation contemporaine est à certains égards inquiétante. Le conditionnement chimique peut devenir une menace plus difficile à parer que la propagande, les divisions s'accentuent avec la ruine des ponts qu'établissait jadis une culture européenne, et l'homme moderne vit entraîné dans une révolution technologique permanente qui lui laisse de moins en moins de prise sur son destin.

Cet essai apparaît ainsi comme une synthèse finale de la période qui s'achève, celle du rationalisme divisé entre l'espoir et le doute, mais de plus en plus travaillé par le sentiment de l'urgence. « En fin de compte, l'impossibilité de réduire une population considérable et instruite à l'homogénéité spirituelle d'une tribu sauvage jouera contre [la propagande des dictatures]. De plus, les êtres humains ont une forte tendance à la rationalité et à la décence [...]. Les politiques qui se fondent sur la morale de la tribu ne peuvent pas marcher dans le monde moderne ». L'espoir demeure, en fin de compte, mais avant cette échéance nous serons peut-être tous morts : « Le danger est qu'en faisant la démonstration que leurs politiques ne marchent pas, les dictateurs détruisent le monde » (26-27).

L'importance croissante et cruciale de la propagande conduit Huxley à s'intéresser, en particulier dans l'essai « Les Mots et les comportements », au problème du langage politique. L'art de la persuasion politique recourt à deux ruses contraires, qui sont la personnification et l'abstraction. Un ensemble d'individus séparés et liés entre eux par une série de relations abstraites hétérogènes sont rassemblés et personnifiés sous le nom de la Nation, afin de concentrer sur cette fiction les émotions communautaires. Cette fiction trouve ses formes extrêmes dans la déification de l'état chez Hegel, et dans celle du prolétariat chez Marx, qui recourt au même procédé. Inversement, le mot abstrait peut être utilisé pour dépersonnaliser la réalité humaine qu'il recouvre, comme dans l'hypocrite expression de « guerre d'usure (*war of attrition*) » qui assimile la souffrance et la mort

à une dégradation des choses. De même, une formule comme : « On ne peut résister au fascisme qu'en étant prêt à utiliser la force », a un effet double. Le mot « force », dans sa généralité, semble désigner une réalité uniforme et définie, sans tenir compte des différences de degré (de la pression persuasive utilisée dans l'éducation à la guerre totale) qui reviennent en fait à des différences de nature. Et par son abstraction, il occulte lui aussi les images, celles du massacre de la population sous prétexte de la délivrer d'un régime tyrannique, et du chaos économique résultant de la guerre totale, sur lequel on ne peut fonder la démocratie, comme le montrent les suites de la première guerre mondiale. Semblablement, l'image de la violence comme « incendie » recourt au concept générique de « pompe » pour couvrir l'absurdité de vouloir éteindre le feu avec de l'essence. Aucun de ces thèmes n'est radicalement neuf chez Huxley, mais ils sont repris d'une façon qui témoigne de son évolution rapide vers un pacifisme de principe, et d'un intérêt nouveau pour la recherche en sémiologie, dont on verra d'autres traces.

Dans le long essai « Justifications », il revient sur la variété des expériences religieuses, qui l'a toujours fasciné. Son thème principal est ici la permanence à travers les siècles de la croyance en une inspiration divine résultant d'une intuition personnelle. Elle a récemment encore joué un rôle nullement négligeable dans la renaissance de l'enthousiasme religieux (*revival*) et parallèlement dans la montée du spiritualisme au cours des années 1830-1860 en Angleterre. Huxley évoque à ce propos l'extraordinaire carrière de Brother Prince, que l'Esprit Saint poussa à fonder une communauté religieuse avec l'argent des femmes qui lui étaient dévouées, et à légitimer la liberté sexuelle à des fins personnelles par l'annonce du pouvoir dont il disposait de la rédemption terrestre des corps. Cette croyance reparaît à la fin du siècle, pour émanciper le désir physique des contraintes de la morale sociale, sous un camouflage scientifique évolutionniste où l'intuition de la Nature remplace celle de Dieu, et c'est ce que Huxley illustre par le texte *Sympneumata* de Laurence Oliphant, dont le sous-titre se réfère aux « forces de l'évolution aujourd'hui en action dans l'homme ». On retrouve ici le Huxley curieux des aberrations du sentiment religieux, et ironique sur le processus de « justification » qui le met de plus ou moins bonne foi au service des passions et des forces obscures de notre nature. Il y a donc une continuité entre cet essai

et le texte suivant, qui est la Préface aux Lettres de D. H. Lawrence, mettant en cause la mystique lawrencienne de la nature. Mais ce qui est également mis en relief, à travers les migrations d'un système à un autre et par delà les absurdités, c'est à la fois la revendication permanente de l'illumination individuelle comme expérience opposable à la religion institutionnelle, et l'aspiration à la réconciliation de l'esprit et de la chair qui est, à l'opposé de l'ascétisme, une des tendances fondamentales se partageant l'esprit mystique, celle qui a été symboliquement prise en compte par le christianisme dans la promesse de rédemption individuelle des corps. On trouve donc dans ces remarques le point de départ d'une réflexion plus engagée, conduisant Huxley quelques années plus tard à son ouvrage de synthèse sur la « philosophie éternelle » qui se manifeste à travers les formes multiples des religions.

La conclusion de l'essai revient sur une idée déjà précédemment évoquée, que Huxley reprend et prend à son compte en citant un long passage de *Religion in the Making* (1926), l'un des ouvrages « métaphysiques » du mathématicien A. N. Whitehead (qui avait été brièvement mentionné dans des essais antérieurs) : la principale source de la corruption du sentiment religieux est la croyance en un Dieu-personne, inévitablement conçu de façon anthropomorphique, qui dirige l'énergie spirituelle tout autant, ou même plus, vers le mal que vers le bien.

On voit qu'en définitive même les essais récents du recueil portent peu de traces visibles de la crise sur laquelle se conclut *Eyeless In Gaza*. Il faudra quelque temps à Huxley pour faire le point. Mais de toute façon la « conversion » qui suit cette crise n'aura pas pour conséquence de faire émerger des idées nouvelles, mais plutôt d'établir une hiérarchie entre des idées depuis longtemps familières. L'intuition spirituelle désormais dominante abolit la vision panoramique qui était celle du pluralisme pyrrhonien pour en reprendre les éléments dans un paysage dont le principe d'ordre est la verticalité.

Ends and Means (essais)

C'est dans une lettre du 30 mars 1937 que Aldous fait mention d'un travail en cours, qui sera publié en novembre, après son arrivée aux États-Unis, sous le titre de *Ends and Means*.

> J'espère finir pour le début de l'été un bref livre philosophico-psychologico-sociologique sur la diversité des moyens qui doivent être employés pour aboutir aux changements sociaux qui sont souhaitables — en faisant ressortir la stupidité de l'idée que toutes nos difficultés relèvent d'une cause unique et donc d'une panacée, et en énumérant les fronts les plus importants sur lesquels il faut simultanément s'attaquer au problème de la réforme, à tous nos problèmes.

Le volume est en effet, quoiqu'en plus de trois cents pages, relativement bref pour le champ qu'il couvre, passant successivement par trois grands domaines : organisation de la société (capitalisme et collectivisme, état centralisateur et communauté décentralisée, critique de la violence révolutionnaire et nationaliste) — rôle et formation de l'individu — religion et morale. Huxley est fidèle au programme qu'il définit au départ : « Il ne peut pas y avoir de remède souverain et unique pour les maladies du corps politique. On ne peut guérir la société de ses désordres qu'en les combattant simultanément sur un grand nombre de terrains différents ». Une part importante du volume (des chapitres II à XII) est donc consacrée à des « recettes », et fournit une sorte de « livre de cuisine pour préparer la réforme sociale » (9). Mais il est clair que l'objectif fixé de correction et de réforme ne peut être atteint par une simple collection de mesures qui resteraient hétérogènes. C'est ce que souligne le regroupement, dans la lettre citée plus haut, de la « sociologie » avec la psychologie et la philosophie. C'est surtout ce qu'indique le titre même du recueil, qui associe l'interrogation sur les fins à la détermination des moyens. Pour divers que soient les sujets qu'abordent les essais, ils sont reliés par le fil d'une réflexion continue, qui aboutit à un ensemble cohérent de jugements de valeur.

C'est ce qui explique le passage constant dans le livre du descriptif au normatif, mais aussi sa construction circulaire. La démarche adoptée suit en fait, sur un plan plus abstrait, le mouvement de la conversion d'Anthony dans le roman précédent, et pour les mêmes raisons. La conscience du mal a pour fondement une expérience, qui est la nausée de l'existence personnelle et l'angoisse devant le cours du monde, et c'est à partir de là que se définissent les refus et les choix. Selon la citation biblique plusieurs fois invoquée dans le texte, c'est d'abord par ses fruits manifestement vénéneux qu'on juge l'arbre. Mais le constat empirique n'est qu'un point de départ. Il faut passer de la réaction immédiate au

jugement de valeur, et faire ensuite des valeurs ainsi reconnues les règles effectives de la conduite. Huxley rappelle que ce dernier point est essentiel : quelle que soit l'importance de « l'intelligence critique comme force libératrice » permettant d'aboutir à un jugement moral, la façon dont l'individu se sert de l'intelligence et de son jugement dépend en définitive d'un acte de volonté (3). Cette idée, au moment crucial dans *Eyeless in Gaza*, est d'abord présentée sur le mode du pessimisme sceptique qui est celui de la citation *videa meliora* : l'individu, même quand il voit le bien et l'approuve, cède au mal. Anthony réalise que ce dilemme ne fait que traduire l'impuissance de la morale naturelle, sous toutes les formes qu'elle a jusque là revêtues dans l'œuvre de Huxley, et même sous celle de la pure volonté stoïcienne dégagée de toute foi qu'incarne Staithes dans son dernier roman. Pour devenir un sujet moral, l'homme doit dépasser les limites de sa nature et de son être individuel par une forme de transcendance religieuse. C'est cette conviction qui forme le socle de *Ends and Means* : l'action politique, pour être efficace, doit correspondre à une vision éthique et mettre en action la force morale requise pour « la pratique des vertus désintéressées » ; mais cette morale, sous ces deux aspects indissociables (fins et moyens), est elle-même fondée sur « l'intuition directe de la réalité ultime » (3).

Cette progression à partir de l'expérience vers une vision d'ensemble se retrouve donc dans l'organisation du recueil, qui se termine par les trois chapitres consacrés à la religion. Huxley doit toutefois faire face au même problème qui l'avait conduit à insérer dès le début de son précédent roman des extraits du Journal final d'Anthony : le mouvement n'a de sens comme parcours que si son terme en est plus ou moins clairement perçu. Les principes qui lui servent de critères ne pourront être détaillés et fondés que dans sa conclusion, mais il est contraint, et il s'en excuse, d'en donner dans les deux premiers chapitres une définition sommaire servant d'outil de travail. Il définit alors l'homme idéal, dont le modèle se dégage de la convergence des grandes religions : c'est l'homme « non-attaché », libéré de la servitude du moi et de « tout ce qu'on appelle "les choses de ce monde" ». Il est apparent que cette éthique du non-attachement a été constamment liée à des « cosmologies qui affirment l'existence d'une réalité spirituelle qui est le fondement du monde phénoménal et lui confère toute le valeur ou la signification qu'il peut avoir » (4). Et cette « unité fondamentale de l'être » a pour conséquence d'établir

une relation de parenté entre tous les hommes, dont découle au moins le principe de non-violence, et de façon active celui de solidarité : le non-attachement se situe exactement à l'opposé du détachement indifférent.

Huxley donne ainsi l'impression de partir d'une pétition de principe, en posant au départ comme acquis ce qui était à démontrer. Il faut toutefois tenir compte de la nature de la démonstration qu'il recherche, qui n'est pas théorique, mais pratique, au double sens d'empirique et d'utilitaire, née de l'expérience et répondant aux exigences de l'action. La relation qui s'établit au cours du texte entre les deux termes du titre n'est ni simple ni à sens unique. L'affirmation en apparence évidente que « la fin détermine les moyens » peut donner prétexte à des interprétations déviantes, et sa version courante selon laquelle « la fin justifie les moyens » n'est pas seulement une contradiction du point de vue de la morale, elle est aussi pratiquement néfaste, en ce qu'elle sert à justifier l'usage de moyens qui sont destructeurs des fins proposées. Le prétendu réalisme politique mène à une impasse. Ce qu'on appelle « moyens » n'est ni purement instrumental ni neutre du point de vue moral et pratique. Quant à la tentation inverse, celle de l'idéalisme, qui est de dire que « les fins suffisent à elles seules pour définir les moyens », elle invite à s'égarer dans l'utopie en négligeant le fait que la politique est soumise à l'obligation de résultat. Toute décision doit prendre en compte les conditions particulières pour calculer les effets probables des moyens envisagés. Ce qui justifie l'ordre adopté dans le livre, c'est qu'il met au premier plan une analyse fondée sur un empirisme critique, dont le but est de mettre en œuvre certaines conclusions spirituelles et morales, mais en démontrant au passage que les principes retenus au départ comme hypothèse de travail sont en pratique plus efficaces que leurs contraires.

Comme *Ends and Means* est une œuvre toute entière dominée par l'obsession d'une guerre imminente, l'effort majeur de Huxley est de démontrer que la non-violence est la seule politique efficace pour la prévenir. Il reprend donc et développe les arguments qu'il a précédemment défendus en participant à la campagne de la *Peace Pledge Union*. Ce mouvement n'avait rien d'homogène, même si ses participants se rassemblaient sur quelques positions communes : appel pour régler les conflits internationaux à une instance de conciliation (peut-être la S.D.N. régénérée) ne maniant ni les sanctions ni la menace d'une intervention armée, et

refus de l'engagement des démocraties dans la surenchère du réarmement. Huxley appartient, dans le sillage de Gerald Heard, à la tendance intégriste du pacifisme. Le lutte contre la dictature d'un homme, de l'appareil d'un parti ou de l'impérialisme étranger doit être menée sans exceptions par la résistance non-violente et le refus de coopération. Huxley cite quelques exemples de réussite, celle des catholiques et des syndicats allemands contre Bismarck, et surtout celle de l'*ahimsa* de Gandhi, aussi longtemps qu'il ne fut pas obligé de suspendre son action pour éviter de la voir dégénérer en une rébellion sanglante (que les Britanniques mieux armés auraient certainement écrasée) sous la pression des masses indisciplinées. Car la résistance non-violente ne s'improvise pas ; elle est affaire d'organisation, de formation, de maîtrise de soi, et de courage physique et moral. Elle est évidemment plus facile dans une démocratie, qui tolère les opinions minoritaires, mais on peut en fait se demander combien de temps cette tolérance pourra subsister. Quand l'Occident se prépare, selon la formule usuelle, à « défendre la démocratie par la force, s'il le faut », il se condamne à s'engager dans la même voie que ses adversaires : préparatifs militaires conduisant à une planification centralisée de l'économie, renforcement du pouvoir politique, appel aux passions nationalistes et exigence de conformisme idéologique. C'est la situation typique dans laquelle les moyens nient les fins qu'ils prétendent servir.

Quelle que soit la valeur accordée à ces principes, il semble que Huxley ait mal apprécié la situation, en y voyant pour l'essentiel la menace d'une guerre impérialiste sur le modèle de la Première Guerre mondiale. Il n'est évidemment pas seul dans ce cas. Quand Bertrand Russell arrive aux États-Unis en 1938, c'est après avoir apporté deux ans plus tôt son soutien à la *Peace Pledge Union* par son manifeste *Which Way to Peace ?* (que Huxley cite dans son livre, mais à propos de l'éducation) (181). Russell n'est pas un « non violent » par principe. Sa position est différente de celle des Quakers, par exemple, et il considère que la guerre peut être légitime, comme le fut la lutte pour l'indépendance en Amérique. Mais il campe sur ses positions de pacifiste de 1914, considérant dans un esprit utilitaire que les maux d'une conquête allemande de l'Europe seraient moindres que ceux d'une guerre rendue totale par les moyens nouveaux de destruction aérienne massive. Par contre, il désavouera son manifeste dès le début des hostilités, en confessant n'avoir pas compris que le nazisme se

situait au-delà des limites dans lesquelles le pacifisme est justifié. L'organisation pacifiste, qui ne sera pas interdite pendant la guerre, ré-orientera sa campagne vers la recherche d'une paix rapide par négociation sans préalable de reddition. C'est une position à laquelle Huxley se ralliera par la suite. On ne peut pas savoir si vivant en Angleterre il aurait infléchi plus tôt sa position, mais l'éloignement l'isole, et il reste à cette date prisonnier de l'interprétation du conflit selon le schéma classique de l'opposition permanente entre la tentation du pouvoir tyrannique et l'esprit de liberté, et du choc entre des empires, poussés par le désir de domination ou d'expansion économique. Il ne mesure pas le caractère radical du totalitarisme et du racisme nazis, même quand il en perçoit les signes. Il est sans réserve dans le camp de la démocratie, mais la véritable menace pour la civilisation est pour lui la guerre apocalyptique qui s'annonce.

À cela s'ajoute le sentiment grandissant de l'inefficacité des manifestes d'intellectuels, et tout cet ensemble de réactions se manifeste dans une lettre (de l'année suivante, du 19 novembre 1938) dans laquelle Huxley refuse une signature qui lui a été demandée :

> Il y eut un temps où je me faisais un devoir d'écrire des lettres aux journaux et de signer des déclarations ; mais je suis récemment arrivé à la conclusion qu'il est préférable de ne rien faire de ce genre, sauf si cela peut avoir un résultat positif bien défini et concret [...] Les expressions d'opinions générales, les explosions d'indignation, et tout le reste, ne me semblent pas servir de fin utile. On se souvient en les lisant de l'anecdote à propos du Président Coolidge, à qui on demandait quel était le sujet d'un sermon qu'il venait d'entendre. Il répondit que « c'était le péché » — « Et qu'en disait le pasteur ? » — « Qu'il était contre ». Nous sommes tous contre le péché, mais il n'apparaît pas qu'il y ait grand intérêt à en faire état, sauf dans un des deux cas suivants : si cela peut contribuer à réduire les conséquences d'un péché dans un cas particulier, ou si l'on élabore une théorie générale qui donne une explication du péché en indiquant comment créer des conditions dans lesquelles les gens pécheront moins. Si on se contente de dénoncer et d'exprimer son horreur, on ne fait que s'abandonner et encourager les autres aux plaisirs, il est vrai considérables, des excès de langage. Il m'a fallu environ 300 pages [il s'agit évidemment de *Ends and Means*] pour élaborer le genre de théorie dont je parle [...] La persécution des Juifs en Allemagne est un sommet de l'horreur ; mais ce n'est pas en le proclamant bien haut qu'on mettra un terme à cette persécution particulière, ou que les êtres humains dans leur ensemble renonceront à la pratique de la persécution, qui est infiniment ancienne, et liée à

> des habitudes de pensée, des sentiments, des conduites et des croyances, et à des formes établies d'organisation sociale et économique telles que, si elle persistent, la persécution en est la manifestation inévitable.

Ends and Means est inévitablement lu aujourd'hui à la lumière des évènements qui l'ont suivi, et les passages qui tentent de présenter le pacifisme inconditionnel comme un moyen efficace dans les conditions de l'immédiate avant-guerre apparaissent rétroactivement bien faibles. Certaines analyses tombent dans la politique-fiction étayée par la reconstruction utopique. C'est ainsi que Huxley esquisse une histoire récente « ouchronique » et « innocente », vierge de la Terreur d'où procède Napoléon, et après lui l'impérialisme britannique, la Guerre Mondiale, le Communisme et le Fascisme militants, et qu'il imagine (à travers, il est vrai, une citation) une république espagnole prévenant la contre-révolution en libérant les Marocains et en « exigeant que les communistes renoncent à la violence pendant le Front populaire » (145). Mais il faut, en définitive, lire le texte dans le sens que Huxley lui donne, ou du moins auquel il se résigne. Le pacifisme est certainement condamné à rester pour un temps l'affaire d'une minorité isolée et impuissante, en ces temps de crise. Il garde cependant pour mission, quelles que soient les pressions qui s'exercent sur lui, de dénoncer le fanatisme et le mépris de l'homme, et de rappeler que la guerre vers laquelle le monde est entraîné est une folie collective, que la violence qui ne peut être évitée reste un mal et non l'exercice d'un droit et d'une justice, afin que ne soit pas répétée l'erreur de 1918 et que la paix puisse être une réconciliation au milieu des décombres. C'est à ces conditions que peut être envisagé un monde futur qui ne reproduise pas les causes des erreurs du présent.

Le modèle proposé pour l'avenir est fondé sur les principes de décentralisation et de communauté, précédemment proposés par Huxley de façon plus dispersée. L'individualisme authentique, qui est fondé sur la responsabilité personnelle et la solidarité communautaire, est radicalement différent de l'isolement de l'individu dans la foule, simple agrégat d'unités indifférenciées rassemblées par des lois imposées du dehors pour former les armées du travail et de la guerre. La cellule sociale de base, politique et économique, doit donc être la communauté restreinte se substituant aux « masses ». Il ne faut pas pour autant céder à la tentation anarchiste de « détruire l'état », institution qui reste indispensable dans une

civilisation avancée, mais il faut en faire un organe de simple régulation, sans administration bureaucratique ni planification autoritaire centralisée. Les nations resteront les unités naturelles de regroupement, mais les rapports internationaux seront réglés par la procédure de l'arbitrage. Il faut à cette fin créer des conditions qui éliminent les risques de passions nationalistes et de conflits entre intérêts économiques nationaux. Constatant que la doctrine du libéralisme économique à l'échelle du monde a conduit en fait à la lutte pour la conquête de monopoles, Huxley juge souhaitable de limiter l'interdépendance entre les nations, chacune devant pouvoir « se suffire dans ses frontières », et justifie donc le recours si nécessaire à des mesures protectionnistes.

Le cadre de ces analyses et propositions est établi par la reprise de quelques idées fondamentales. Le déterminisme historique, même dans sa version hégélienne qui identifie le rationnel et le réel (et revient à définir après coup le rationnel en fonction de ce qui s'est effectivement produit) est une confusion entre l'enchaînement des causes et l'orientation par la finalité. Ce rôle d'orientation est joué par les idées, non comme éléments des « mentalités », qui sont un produit, mais en tant que forces de réaction et d'innovation. Cela indique l'importance de l'individu, mais (pour reprendre la distinction de Carlyle) moins comme « héros » que comme « prophète ». Tous les hommes ne sont pas doués pour cette fonction prophétique, et toute réforme vient d'une minorité d'individus ayant une action personnelle, par persuasion, sur la majorité, pour la convaincre que « la politique du pacifisme est préférable à celle du militarisme » (127). Leur réussite dépend de leur capacité à transformer les mentalités figées, c'est-à-dire à se faire entendre par la majorité, ce qui suppose un effort de lente éducation. Cette éducation doit tenir compte de l'inégalité naturelle et indéniable entre les hommes, mais elle doit avoir pour but de les former tous à « la liberté et la responsabilité » (185). Elle s'appuie plutôt sur la solidarité de fait entre les hommes et le respect nécessaire de la différence que sur l'idée d'inégalité congénitale.

Huxley laisse donc de côté l'eugénisme, dont les dérives sont de plus en plus patentes. Il prend appui, en revanche, sur les études du psychologue W. H. Sheldon, qu'il a rencontré à Chicago peu avant, et qui désormais se substitue presque totalement comme référence à Jung et a ses *Types psychologiques*. Des travaux de Sheldon, il ne peut connaître que

Psychology and the Promethean Will, paru en 1936, mais il peut y trouver déjà l'essentiel des idées qui seront regroupées dans deux ouvrages complémentaires, *The Varieties of the Human Physique* (1940, traduit en 1950 sous le titre de *Variétés de la constitution physique de l'homme*), et *The Varieties of Temperament* (1942). La caractéristique de ces travaux de Sheldon est qu'il ne part pas de l'observation psychologique, mais d'une étude statistique de certains traits morphologiques différentiels entre les individus, permettant de déterminer le substrat variable de la personnalité. C'est ce qu'indique le sous-titre du premier des deux volumes, traduit par *Introduction à la psychologie constitutionnelle*. De plus, il définit non pas des types, mais des configurations (*clusters*) où des composantes diverses se regroupent. Il aboutit certes à la détermination de trois « aspects primaires », qui sont : endomorphisme (prédominance de la molle rondeur, avec dominante digestive) — mésomorphisme (prédominance des os et des muscles) — et ectomorphisme (linéarité, surfaces planes, prédominance du cerveau et du système sensoriel). Mais il ne s'agit que de variables, qui se combinent dans des proportions inégales (mesurées par un chiffre de 7 à 1), de sorte que le somatotype individuel est défini par trois chiffres : par exemple, 711 indique un endomorphisme extrême avec présence minimale des autres éléments constitutifs. À partir de là, et selon les mêmes principes, Sheldon peut définir trois aspects ou « tonalités » psychologiques dont chacune correspond en gros à l'une des configurations morphologiques précédemment définies : viscérotonie (V, sociabilité, goût du confort et de la nourriture) — somatotonie (S, volonté, goût de l'effort et affirmation de soi) — cérébrotonie (C, tension, intellectualité, et tendance à l'inhibition qui détourne de l'action directe). La personnalité de base de chaque individu est une formation complexe, également définie par trois chiffres de 7 à 1. Sheldon fait donc éclater le cadre défini par Jung, même s'il en reprend parfois les éléments à titre ponctuel et non plus taxinomique. La catégorie jungienne de l'extraversion définit une attitude commune à V et S, mais elle embrasse ainsi des dominantes opposées, affectivité et action, qui créent des personnalités divergentes. Le C sous sa forme extrême répond à la description de l'introverti intellectuel, mais en général la présence plus ou moins importante de V ou S comme composante secondaire entraîne une série de configurations complexes, dont il est indispensable d'avoir conscience. Huxley

retrouvera plus tard dans son ami Drieu La Rochelle, devenu collaborateur aux côtés de Doriot, la personnalité de l'intellectuel incapable de dominer sa fascination secondaire devant l'exercice du pouvoir dont il est fondamentalement incapable.

Dans *Ends and Means*, Huxley n'expose (165) et ne retient comme instrument d'analyse que la seconde triade, mais il l'utilise largement dans les sections qui traitent de l'éducation. Cette typologie n'est en effet qu'un point de départ. Chaque individu doit viser à un équilibre personnel, en tenant compte de ses tendances dominantes sans pour autant s'y abandonner sans contrôle. Bien sûr, cet idéal d'équilibre dérivait déjà de la typologie de Jung. Mais l'intérêt pour Huxley de la psychologie de Sheldon est qu'elle a une base physiologique. Elle fait au départ l'économie des termes psychologiques marqués, tels que « sensuel » et « intellectuel », impliquant une évaluation *a priori*, du reste variable selon les préjugés de chacun. Mais surtout elle établit sur une base d'observation scientifique cette union intime de l'esprit et du corps dont il avait trouvé la conscience philosophique dans Maine de Biran. La personnalité est fondée sur un jeu de relations réciproques, complexes et ouvertes, dont l'esprit doit garder le contrôle, mais où le corps doit être reconnu de plein droit afin de n'être ni esclave ni tyran. Une telle conception exclut donc les excès opposés du déterminisme (qu'il soit physiologique ou psychologique) et du volontarisme de la morale pure. Le cas auquel Huxley s'intéresse particulièrement, dans le contexte politique présent, est celui des « somatotoniques », parmi lesquels se recrutent les hommes d'action, indispensables autant que dangereux. Cette passion, qui entraîne la volonté de pouvoir et le désir de domination, est reconnue sans condamnation comme tendance naturelle aux hommes d'un certain type physique, mais ceux-ci doivent être entraînés à canaliser leur énergie pour la mettre au service des valeurs communautaires. De même, les individus d'un type opposé, les « cérébrotoniques », dont Huxley fait partie, doivent être d'abord formés à la co-opération avec un corps qu'ils ignorent avant de pouvoir échapper à leur horizon restreint et à l'isolement dans lequel leur nature tend à les confiner. Cet objectif d'équilibre personnel condamne l'éducation traditionnelle, qui impose des moules. Toute formation efficace résulte d'une collaboration associant le conseil du maître et l'effort personnel de l'élève, une méthode socratique de découverte fondée sur le même précepte du « connais toi toi-même ». Huxley conclut son chapitre sur

l'éducation (223) en décrivant brièvement, à partir de sa propre expérience, la relation entre guide et élève pratiquée par F. M. Alexander, et ses résultats : disparition de la tension paralysante née d'une co-ordination défectueuse, conscience accrue des moyens physiques nécessaires pour atteindre les fins proposées par la volonté, et maîtrise de soi qui naît de la connaissance totale de soi.

Les derniers chapitres du recueil portent sur la religion, et font retour à un thème souvent abordé depuis *Proper Studies*, celui de la variété des expériences religieuses, mais dans un esprit très éloigné du pluralisme sceptique de naguère. Huxley, dans son dernier paragraphe (330), donne la définition finale de ses essais comme traduisant « un effort pour relier les problèmes de la politique intérieure et internationale, de la guerre et de l'économie, de l'éducation, de la religion et de la morale, à une théorie de la nature ultime de la réalité ». Mais il précise à nouveau sa démarche, qui est (comme on l'a noté au départ) pragmatique et non dogmatique : son but est de procéder à un examen critique des « croyances fondamentales sur la nature du monde » pour les évaluer en fonction de leurs conséquences. Cette conclusion n'est donc pas organisée sous forme d'un exposé d'ensemble, comme le sera *The Perennial Philosophy* quelques années plus tard, même si les idées fondamentales de la synthèse ultérieure sont à ce stade déjà dégagées. C'est ce qui explique la progression au premier abord surprenante entre les trois chapitres de la fin, qui portent successivement, mais non sans quelques chevauchements, sur les pratiques religieuses différentes et leurs effets (XIII), les croyances auxquelles elles correspondent (XIV), et l'éthique, incluant non seulement la conduite morale personnelle mais aussi la politique et l'économie (XV) qui procède de ces croyances et permet de les juger les unes par rapport aux autres.

Le premier de ces chapitres est le prolongement naturel de celui sur l'éducation, et la typologie de Sheldon y apporte aussi sa contribution. Les pratiques religieuses sont évaluées, en fonction de leurs avantages et inconvénients, d'un point de vue « humaniste », celui de « l'idéaliste rationnel » plusieurs fois invoqué. Toutes les religions officielles, même quand elles tolèrent un courant ésotérique, sont fondées sur des rites et symboles. Il est vain de vouloir faire disparaître ces pratiques, car elles répondent aux désirs dominants de la majorité des hommes. On peut seulement tenter d'en éviter les déviations dangereuses et de maintenir

vivante et influente une religion plus élevée. La passion du somatotonique est satisfaite par les transports rythmés des danses rituelles. Ces rites collectifs peuvent être mis au service de fins discutables, comme dans le Mexique de Lawrence et dans les orgies communautaires de *Brave New World*), mais le christianisme a eu grand tort de les laisser péricliter pour ne retenir comme exutoires que la chasse aux hérétiques et les guerres de croisade dont l'inspiration se perpétue dans les pseudo-religions modernes qui divinisent l'histoire. Rien de cela n'est nouveau chez Huxley, mais il est notable que dans cette théorie du contrôle il reprend aussi la mise en garde complémentaire contre les pratiques établissant la domination de la volonté sur le corps : ascétisme (*Yoga*) et même « contrôle physiologique » (*Hatha Yoga*, et bien sûr F. M. Alexander), qui n'ont de valeur que si elles sont au service de « l'illumination » et non de l'orgueil du moi. Sur un autre registre, et de manière souvent parallèle, les religions font appel à « l'émotion viscérale », et « offrent comme but essentiel la culture d'une relation intime d'ordre émotionnel entre l'adorateur et un Dieu-personne ou autre être divin ». Cette forme d'émotion est sans nul doute génératrice d'une grande énergie (237), mais dont l'orientation est néfaste. Elle conduit naturellement à une conception anthropomorphique de la divinité, qui s'est introduite jusque dans le bouddhisme, même s'il reste acquis dans cette religion que les objets de la dévotion populaire ne traduisent pas la réalité ultime, qui est impersonnelle. Dans la personne divine, l'homme projette avant tout ses faiblesses, comme en témoigne le Dieu jaloux et cruel de l'Ancien Testament, pour en faire un être transcendant dont il dépend non par ses mérites mais par l'arbitraire de la grâce. Cette personnalisation a aussi, dans la Chrétienté romaine, favorisé l'intensification des émotions dont l'art baroque est l'expression hyperbolique, et entraîné la corruption du mysticisme, qui a cessé après la Contre-Réforme d'être la voie de la connaissance suprême pour devenir une adoration extatique tombant dans l'hystérie. C'est un thème qu'on trouvera repris avec variations dans les œuvres suivantes.

À ce stade, Huxley a déjà laissé entrevoir à partir des pratiques les conclusions qui lui importent le plus en ce qui concerne les croyances, mais il entreprend dans le chapitre XIV de les préciser en les situant dans une « cosmologie », ou vision du monde, qui elle-même fonde une « philosophie de la vie ». Il fait donc le point sur les idées fondamentales qu'on

a vu se développer et se transformer au fil de son œuvre, pour en donner une synthèse, dont il suffira d'indiquer ici la structure.

La science fait apparaître que le monde matériel est constitué par une multiplicité de formes qui résultent des transformations d'un matériau très restreint : ce qui est individuel est à la fois une réalité concrète (à la différence d'une fiction ou formation secondaire comme la nation et la race) et « une abstraction à partir de la réalité » qui est la base commune à l'ensemble. Dans le domaine de la vie, la diversification s'est produite par le jeu de la sélection naturelle : Huxley rejette le mythe lamarckien d'une finalité immanente. La concurrence vitale peut être intra-spécifique ou inter-spécifique. L'humanité a établi sa supériorité sur les autres espèces à la fois par son intelligence (alors qu'elle partage les émotions de base avec les animaux), et par le développement du sens social, c'est-à-dire de l'aptitude à la co-opération intraspécifique intelligente. Le danger qui la menace est de se tromper sur l'origine de ses succès et de se laisser aller à la compétition à l'intérieur de l'espèce, dont on peut montrer (en citant J. B. S. Haldane) qu'elle se révèle néfaste pour le progrès biologique en favorisant le refermement en sociétés closes et la destruction des sujets créateurs. Ce danger est accru par l'évolution de la science. Celle-ci éclate en savoirs spécialisés et parcellaires, qui amènent l'homme à perdre de vue la totalité de sa nature. Sa métaphysique implicite se partage alors entre un matérialisme qui fait de l'esprit un épiphénomène, refusant la notion de réalité psychique (que pourtant suggèrent les expériences d'hypnotisme ou de télépathie), et un idéalisme qui rejette toute approche scientifique de l'esprit. Le monde de la science, en particulier, se donne comme correspondant au monde total (même si le doute grandit parmi les scientifiques), alors qu'il exclut tout le contenu des « intuitions de valeur et de sens [...] amour, beauté, extase mystique, manifestations du divin » (267).

La philosophie qui nie que le monde ait un sens est donc le produit d'une erreur intellectuelle. Il ne suffit évidemment pas de la corriger pour faire la démonstration inverse, mais on peut toutefois noter que cette philosophie tire sa force des passions qu'elle encourage. Huxley, à ce point, évoque brièvement son propre itinéraire. La « philosophie du non-sens

(*the philosophy of meaninglessness*) » a été pour sa génération un instrument de libération, mais aussi une façon commode de fuir toute responsabilité. Huxley a pris progressivement conscience que l'homme ne supporte pas ce vide et charge de sens telle ou telle partie du réel, en dehors de toute rationalité. C'est le cas de l'érotisme de Sade, comme du fanatisme de parti ou de nation. Cette quête nous invite alors, par ses aberrations mêmes, à poser la question : est-ce que certaines valeurs ne sont pas « en quelque façon reliées à la nature des choses » ? Le dilemme n'est pas valeur ou non-valeur, mais valeur ou sa négation. Parmi les preuves traditionnelles de l'existence de Dieu, celle qui s'appuie sur l'évidence d'une finalité à l'œuvre dans le monde est discréditée par la science, et l'argument ontologique ne résiste pas aux assauts de Kant et de la logique moderne. Seule la « preuve morale », même si elle n'est que la constatation d'une attente humaine, garde quelque poids. Elle manifeste effectivement l'universalité de la catégorie de la valeur, et permet même, si on en rassemble toutes les formes, de l'enseignement du Bouddha au Sermon sur la Montagne, de faire apparaître, au delà de toutes les différences concernant les vertus secondaires (telles que tempérance ou courage), l'universalité des « premiers principes éthiques », des « vertus majeures que sont la charité et l'intelligence » (283). Elle établit ainsi une « présomption », qui est de l'ordre du vraisemblable : elle ne dispense pas le croyant d'un acte de foi, mais lui indique que son *credo* n'est pas absurde.

La foi peut aussi trouver un appui plus ferme dans l'expérience mystique, que Huxley s'attache à décrire en prévenant les malentendus. Cette expérience n'est pas une illumination qui serait concédée par la divinité à l'homme, mais l'aboutissement d'un effort de méditation délibérée, c'est-à-dire qu'elle a son origine dans un acte de volonté, donc d'une décision d'ordre moral. Elle est en elle-même connaissance, dévoilement de l'être et non de valeurs, mais elle n'est accessible que par la voie du détachement par rapport au monde et au moi empirique, par l'apprentissage d'une « technique » qui libère la volonté pour permettre une concentration mentale absolue. L'esprit peut alors atteindre à ce qui est défini (dans plusieurs formules proches) comme « l'expérience directe de l'unité spirituelle sous-jacente à l'apparente multiplicité des consciences indépendantes » (295). Cette intuition n'est pas la révélation d'une personne, mais la conscience sans image ni émotion d'une substance impersonnelle. Huxley reprend sur ce point le texte de A. N. Whitehead qu'il avait cité

dans *The Olive Tree*. Il invoque aussi le mysticisme chrétien, qui doit traverser la phase douloureuse de l'arrachement aux attentes que suscite la théologie du Dieu personnel (Nuit des Sens et Nuit de l'Esprit chez saint Jean de la Croix) avant de trouver la paix à un niveau plus profond. L'expérience mystique est celle de la manifestation immanente d'une réalité transcendante à l'individu, et même à toute individualité, qui s'empare de l'esprit tout entier au point d'abolir pour un temps le sujet percevant dans l'objet de son intuition, le réduisant à une pure « conscience transcendentale ». Il est vain de se demander si la substance spirituelle unique ainsi perçue est « réelle » ou « idéelle », selon une opposition qui ne répond qu'aux exigences de la vie pratique. Ce qui compte, c'est qu'elle donne une idée de la réalité spirituelle qui est homologue de celle, à la fois rationnelle et efficace, que la science propose pour le monde matériel, comme formé par des combinaisons multiples à partir d'un substrat commun d'unités d'énergie, et qu'elle atteint donc, selon sa voie propre qui est l'exploration du moi et non du monde, à un même niveau de validité intellectuelle et morale qui fonde la certitude.

C'est ce cadre que Huxley reprendra dans *The Perennial Philosophy* pour une étude plus détaillée. Dans l'immédiat, il lui reste à compléter la boucle de son parcours, en tirant dans le chapitre XV, « Ethics », les principales conséquences morales de la position ontologique à laquelle la quête morale l'a d'abord conduit — ce qui ne va pas sans entraîner quelques reprises ou redites. La substance spirituelle ultime se situe au-delà du bien et du mal, mais l'intuition que nous avons d'elle comme unité nous permet d'établir la différence entre l'un et l'autre : « le Bien est ce qui contribue à l'unité ; le Mal est ce qui contribue à la séparation » (303). C'est une formule qui apparaissait déjà dans les dernières pages de *Eyeless in Gaza*. Comme l'unité doit être le résultat non d'une réduction mais d'une intégration, ce principe nous invite à tendre vers un état d'équilibre entre des forces opposées. L'ascétisme est une discipline nécessaire, mais la mortification excessive rend l'esprit esclave du corps tout autant que la sensualité. Huxley fait une longue analyse de l'ouvrage « monumental » de J. D. Unwin, *Sex and Culture*, adoptant l'idée de base que la continence sexuelle est une source de l'énergie nécessaire à la civilisation, mais rappelant que cette énergie est susceptible d'être détournée vers de mauvaises fins. Il faut donc insister sur le rôle des vertus majeures précédemment évoquées, qui sont la charité et l'intelligence. La charité,

sur le plan des émotions, s'oppose au désir de domination personnelle ou politique, et prend la forme pratique de la solidarité humaine. L'intelligence reste trop souvent une activité dissociée et spécialisée, mais elle devient vertu en s'associant à l'effort moral de détachement pour nous donner la conscience de la totalité de notre être. L'exigence morale elle-même s'embourbe quand le poids du péché entraîne l'obsession du salut personnel sous la menace d'un Dieu vengeur : selon sainte Thérèse elle-même, « c'est une grande grâce de Dieu que de pratiquer l'examen de conscience ; mais il est aussi mauvais de s'y livrer trop que trop peu [...] et nous avancerons plus loin en contemplant la divinité qu'en gardant les yeux fixés sur nous-mêmes » (328).

Huxley reprend alors pour conclure le thème de la personnalité, mais en la définissant ici comme un moi qui doit être « construit » pour être « transcendé ». La vie humaine peut se dérouler toute entière sur un plan « sous-humain », entièrement soumise au monde extérieur et aux « mécanismes psychologiques et physiologiques ». Ce niveau peut être dépassé dans un effort de volonté éclairé par l'intelligence, qui nous donne « une connaissance et une maîtrise complètes de nos sensations, de nos émotions et de nos pensées ». Et ce dernier état rend possible une forme de « double conscience », par laquelle la connaissance du moi s'associe à l'intuition continue et diffuse, mais focalisée dans l'expérience mystique, de notre « relation avec le principe impersonnel de la réalité » (325-6).

After Many a Summer (roman)

Tous ces thèmes se retrouvent, de façon directe et surtout indirecte, dans le roman terminé en juillet et publié en octobre 1939, *After Many a Summer*. On se souvient que Huxley avait commencé à travailler l'année précédente sur un projet ambitieux qu'il décrit dans une lettre du 18 novembre 1938 :

> Je me suis mis au travail sur une sorte de roman qui est en même temps une histoire de gens, une analyse des récits en général, de la nature de l'individualité, de la relation entre les mots et les choses — le tout culminant, je l'espère, en quelque chose comme une théorie générale du monde. Dieu seul sait de quoi ce roman aura l'air une fois fini — si jamais je le mène à sa fin.

La crainte finale est justifiée, et Huxley décide deux ou trois mois plus tard de mettre de côté son projet, qu'en fait il ne reprendra pas. Il se consacre en échange à ce qu'il décrit comme « une fantaisie brève à la manière de *Brave New World* », et un peu plus tard comme « une fantaisie qui associe le comique à la mise en garde, la farce au mélodramatique et à la méditation ». Les objectifs précédents ne sont donc pas tous perdus de vue, mais il renonce à quelques thèmes et à toute tentative de synthèse pour recourir une dernière fois au genre de l'invitation au château, dont il exploite à l'extrême, et avec succès, la capacité d'accueillir un contenu hétérogène et de mettre en situation les débats d'idées.

Le titre du roman est emprunté aux quelques vers de Tennyson cités en épigraphe, qui sont le début du poème *Tithonus* : le mortel aimé de la déesse Aurore, qui a obtenu des dieux l'immortalité mais oublié de demander aussi une perpétuelle jeunesse, se plaint dans sa vieillesse desséchée d'avoir perdu le droit naturel à la tombe, alors qu'autour de lui les hommes viennent reposer sous la terre qu'ils ont cultivée, et que « même le cygne meurt après bien des étés » (*And after many a summer dies the swan*). Le roman est en partie une méditation sur le temps et l'éternité, et la légende est ironiquement inversée dans l'épisode principal du récit, qui met en scène la peur de la mort et la quête moderne de la jeunesse prolongée (la traduction de 1940 par Jules Castier porte le titre de *Jouvence*).

La première scène est l'arrivée à Los Angeles de Jeremy Pordage, appartenant au type familier de l'érudit épicurien, intéressé par la petite histoire et ses anecdotes piquantes, produit achevé et décadent d'une vieille culture, dont il dépend totalement alors même qu'il croit s'en détacher par l'ironie. Il a été appelé pour faire l'inventaire et le catalogue des papiers Hauberk, que le richissime Jo Stoyte vient d'acheter en vrac aux derniers descendants désargentés de la famille. Le roman commence donc par les impressions de ce touriste très anglais traversant la Californie du Sud, entre les taudis et les demeures des stars. Sa stupéfaction est à son comble quand il découvre la monstrueuse résidence pseudo-médiévale de Stoyte, et Beverly Pantheon, le luxueux temple pour funérailles et sépulture, avec statues érotiques, jeux de lumière et orgues perpétuelles, qui a été le point de départ de sa fortune. Huxley, on l'a vu, emprunte à William Randolph Hearst son château, et un peu plus, car il était notoire que Hearst était hanté par la peur de la mort, et Huxley

jugera prudent d'appeler « Virginia Maunciple » sa jeune héroïne, alcoolique, nymphomane et catholique superstitieuse, à qui il avait d'abord donné un nom trop proche de celui de Marion Davies. Quant à Beverly Pantheon, il a un modèle, Forest Lawn, dont Evelyn Waugh fera un peu plus tard usage dans *The Loved One*.

La fantaisie satirique sur les mœurs américaines se poursuit plus discrète dans le reste du récit, mais dès le début elle laisse paraître des tares sociales plus profondes. La voiture de Pordage double sur la route des fermiers chassés de leurs exploitations du Kansas par l'érosion des sols et l'usure bancaire, et devenus travailleurs migrants. Leur misère est exploitée au nom de la loi du profit maximum par les propriétaires des orangeraies de Californie. Parmi ceux-ci se trouve Stoyte, dont la fortune provient en partie de la spéculation foncière (fondée sur des informations privilégiées obtenues par corruption concernant les projets publics d'équipement). D'Espagne parvient la nouvelle que Barcelone est tombée aux mains des franquistes. Tout cela ne fait qu'inciter Pordage à se plonger plus profondément dans ses archives, mais d'autres personnages ne sont pas indifférents aux malheurs du monde. C'est en particulier le cas de Propter, qui occupe la fonction de « philosophe en résidence » — l'hospitalité dans une maison près du château étant tout ce qu'il accepte de la reconnaissance de Stoyte qu'il a soutenu dans son enfance difficile, et concède à son désir de faire parade de sa réussite. Il est donc bien placé pour constituer avec Jeremy Pordage le duo de causeurs intelligents aux points de vue opposés qui est si utile au roman d'idées.

William Pordage est lui aussi historien. Mais, après ses *Études sur la Contre-Réforme*, écrites dans sa jeunesse et restées classiques, il s'est retiré de la vie publique et universitaire, pour prendre au sérieux ses lectures religieuses. Le rôle qui maintenant lui revient, périlleux mais nécessaire dans le roman tel que Huxley l'a conçu, est d'être à la fois l'incarnation et le porte-parole de la sagesse proposée dans *Ends and Means*. Pour le lecteur qui ne refuse pas la règle du jeu, il y réussit aussi bien que possible, situant la philosophie sociale et religieuse à la fois sur le plan de la conduite pratique et morale et dans un contexte psychologique. Mais ce qui limite sensiblement le succès de cet exercice est que la conversation n'est un échange qu'en apparence ou en superficie, puisqu'elle a pour objet la transmission d'une certitude établie. C'est là un facteur nouveau, ou qui du moins n'était pas aussi présent et sensible dans les romans

précédents, où le dialogue maintenait une forme d'équilibre ou d'antinomie fondamentale même entre des positions de force inégale : qu'on se rappelle Philip Quarles et Rampion, voire Anthony et Mark Staithes. On ne peut certes pas dire que dans ce roman-ci les scènes de conversation se réduisent à l'assemblage de bouts de sermon de Propter. Quelle que soit la force de sa conviction intime, il lui est interdit par ses convictions mêmes de procéder *ex cathedra* de manière dogmatique. il ne peut que faire appel à l'expérience intérieure de ses interlocuteurs. Le dialogue devient donc essentiellement un exercice de maïeutique. Mais il n'offre pas plus que son modèle socratique une confrontation dialogique véritable. L'interlocuteur ne peut, comme Peter Boone encore hésitant, que murmurer : « Tu as sans doute raison, Propter » — ou comme Pordage rassembler en silence toutes les forces de son scepticisme pour éviter un accouchement dont il redoute les douleurs.

Propter est conduit par la logique de sa position à mettre en question toute la tradition littéraire. Que le roman se donne pour descriptif ou « réaliste », ou qu'il affiche son idéologie, comme le roman prolétarien ou celui qui invoque le principe de William Blake que « toute vie est sacrée » pour justifier la sensualité pure, il a pour trait commun « d'accepter l'échelle conventionnelle des valeurs ». C'est aussi vrai de la tragédie. On se souvient que dans *Brave New World*, le Sauvage revendiquait pour l'existence humaine le droit à la tragédie et pour l'œuvre tragique celui de regarder en face la souffrance et la mort. Mais *Phèdre* ou *Othello*, *Wuthering Heights* ou *Agamemnon*, qui donnent une image sublime du malheur comme destin, en justifient de ce fait les causes humaines au lieu de les dénoncer. La seule forme littéraire qui joue son rôle est la satire, mais elle s'inspire d'une sagesse trop limitée et négative. On voit se manifester là un parti-pris didactique, dont on peut dire qu'il n'engage que le personnage, et non l'auteur qui joue sur plusieurs registres, mais qui est tout de même perceptible dans l'ensemble du roman.

L'existence de Propter est guidée par les principes cardinaux complémentaires de la vertu, qui sont : détachement de soi et du monde en tant que sujet et objet de désir, et compassion intelligente. Il divise son temps, de facon plus monacale qu'huxleyenne, entre l'activité manuelle et la méditation. Il cultive son jardin potager, et travaille dans son atelier artisanal, alimenté en énergie par une petite génératrice solaire, où son activité du moment est de fabriquer des meubles pour les migrants

qu'il abrite. Propter ne présente pas le mode de vie qu'il a choisi comme un remède-miracle — pas plus que l'Église n'a jamais prétendu que les règles de la vie monastique devaient s'appliquer à l'activité séculière — mais comme une expérience significative indiquant la voie d'une refonte nécessaire de l'organisation sociale. Sur le plan économique, il n'est pas question de faire disparaître l'industrie lourde, mais le travail de transformation (soit environ les deux tiers de l'activité, selon Propter) peut être profitablement réparti entre des petites unités de production. Le résultat de cette déconcentration sera de rétablir des communautés restreintes et diverses, où se développera un esprit de responsabilité. Mais l'indépendance vis-à-vis du système capitaliste assimilateur ne pourra être maintenue que par une capacité autonome de subsistance minimale. Propter n'est donc pas un utopiste, au sens strict et non banal du terme. Il se rattache explicitement à une tradition historique bien établie aux États-Unis, et représentée au début du XIX^e^ siècle par Jefferson : pas de rejet absolu du processus d'industrialisation et de la constitution fédérale, mais défense de la démocratie locale contre les empiètements de l'état centralisateur, et politique agrarienne.

Il reste, bien entendu, qu'il doit aller à contre-courant, lutter contre une pensée dominante qui s'est installée dans tous les camps, et mener à cette fin une entreprise de véritable démystification. C'est à cela qu'il s'emploie dans les conversations qui dans le roman relient les idées à quelques situations personnelles. Les fermiers errants sont à plaindre et à aider. Mais la simple charité qui ne prend pas en compte les causes de leur situation est au mieux un palliatif et de ce fait peut faire écran. La compassion n'est efficace, et donc morale, qu'associée à l'intelligence. Ce que Propter doit faire comprendre, c'est que les situations individuelles sont le produit d'un système, mais aussi que ce système résulte d'un ensemble de choix, et que les victimes de la désertification des plaines agricoles sont responsables de leur sort dans la mesure où elles ont totalement abandonné l'agriculture de subsistance pour se livrer au jeu du marché et à la recherche des profits par la monoculture intensive.

Son interlocuteur de prédilection, parce qu'il est à la fois passionné et ouvert, est Peter Boone, jeune assistant de laboratoire, qui a combattu dans les brigades internationales en Espagne. Propter cherche avant tout à débarrasser son socialisme de quelques illusions idéalistes. L'esprit de sacrifice et de camaraderie que Peter a découvert parmi les combattants

républicains se retrouve sans aucun doute chez ceux d'en face, et chez les jeunes soldats de Hitler comme de Staline. La cause de la démocratie est juste, mais la justice d'une cause ne peut pas être prouvée par le fait que des hommes sont prêts à mourir pour elle, car cela démontre seulement la capacité de toutes les idéologies, même les plus néfastes, à enrôler les sentiments nobles. Même si la révolte du peuple espagnol et le soutien du socialisme international sont humainement explicables en l'absence de tout autre forme organisée de résistance, l'intervention armée ne conduit qu'à un affrontement sans issue entre deux blocs également convaincus de la justice de leur cause. Quant au socialisme conçu comme la propriété publique des moyens de production, il est entraîné par la logique de l'intervention étatique ou de la violence révolutionnaire sur la voie du collectivisme pour lequel l'individu n'est bientôt plus qu'un des moyens de production. À tout prendre, Propter préfère encore le capitalisme à l'américaine, qui offre plus d'espace au choix individuel et à la contestation.

L'expérience proprement religieuse est ce qui reste le plus rebelle à une mise en situation dramatique dans le roman. On a vu que Huxley jouait du dialogue pour engager un débat personnel et concret, mais c'est ici que les limites de ce jeu sont le plus étroites. Lorsqu'il appelle Propter à reprendre, pour convaincre Boone et Pordage, l'ignorant et le sceptique, les principales idées et même les formulations essentielles de la fin de *Ends and Means*, il ne peut échapper à la forme de l'exposé cohérent, même s'il le répartit entre deux chapitres (8 et 9, donc intervenant assez tôt dans le récit) complétés ailleurs par des remarques incidentes. Il trouve toutefois dans l'utilisation d'un porte-parole fictionnel d'autres bénéfices que cette très relative fragmentation. Le romancier doit se soumettre à la discipline salutaire de réduire les développements à l'essentiel, et il peut les reprendre sous une forme orale plus directe et personnalisée. Tous les romans d'idées de Huxley ont de ce fait une rapidité de mouvement et une vivacité de formulation supérieures à celles des essais qui leur sont parallèles. Et ce qui compte ici avant tout pour lui, dans un domaine où il sait qu'il va se heurter à l'incompréhension et l'hostilité, c'est que les réactions négatives du lecteur, sur un plan en principe formel (trop long, sermonneur, fumeux), sont en quelque sorte prévenues et amorties en apparaissant à un premier niveau comme celles des auditeurs diégétiques, et l'expression indirecte et inconsciente d'un rejet des idées.

Propter évoque au point de départ de sa méditation (au début du chapitre VIII) les deux questions fondamentales indissociables : qu'est-ce que l'homme, qu'est-ce que Dieu ? — mais il peut à ce stade prendre appui sur les réponses que lui ont apportées ses réflexions antérieures éparses. L'intuition religieuse la plus profonde se traduit pour lui par une citation de Johann Tauler (qu'on retrouvera bien sûr dans *La Philosophie éternelle*) : « Dieu est un être détaché des créatures, un pouvoir libre, une activité pure ». Dieu est donc ici débarrassé de toutes les projections de la conscience humaine, y compris de celle qui fait de lui le garant de la loi morale. Quant à la question sur l'homme, la réponse est que son essence idéale se manifeste au terme d'un processus de purification qui dissout en lui tout ce qui est contingent et le rapproche de la nature divine. Au début de *Ends and Means*, cette pensée était exprimée dans une autre citation de Tauler, symétrique de la précédente concernant Dieu : « La liberté est la pureté et le détachement parfaits qui cherchent l'Éternel ; elle est celle d'un être isolé, détaché, mais qui s'identifie à Dieu ou est totalement attaché à Dieu ». Dans le roman, elle est résumée en une formule du cardinal de Bérulle (citée aussi dans *la Philosophie éternelle*) : l'homme « est un néant environné de Dieu, indigent de Dieu, capable de Dieu, et rempli de Dieu, s'il veut ».

C'est à partir de cette conscience qu'il n'est rien sans Dieu que l'homme peut avoir une perspective juste sur sa vie dans le temps et mettre de l'ordre en lui-même. Il doit se construire une personnalité, en dominant l'être de désir pour atteindre à la connaissance rationnelle. Mais il ne fait ainsi que construire une voie d'accès sans atteindre au but. Il lui faut dépasser l'intelligence, et finalement se détacher de cette personnalité, la transcender pour atteindre à une conscience plus que personnelle. Du point de vue épistémologique, à ce point extrême, « la compréhension, d'intellectuelle qu'elle était au départ dans sa nature, est devenue intuitive et directe, de sorte que la nature humaine en puissance et Dieu en acte sont saisis dans une expérience analogue à celle des sens, par une sorte de participation immédiate ». La progression est celle que décrit Spinoza, très présent à l'arrière-plan, et dont la formule-titre dans l'*Éthique*, « De la servitude humaine », est souvent reprise par Huxley : le passage de la servitude humaine à la liberté humaine s'opère par la connaissance « du troisième ordre », qui est *sub specie aeternitatis*. Mais il s'agit là clairement pour Huxley, et quoi qu'il en soit du spinozisme, d'un

dépassement (mais non d'une annulation) de l'ordre rationnel, et d'une démarche qu'on peut tenir pour proprement mystique.

Sur le plan moral, qui inclut l'ensemble des relations personnelles et sociales, le détachement de soi et du monde est à la fois une condition et une conséquence de l'intuition. Pour s'élever jusqu'à elle, l'individu doit faire effort de discipline et de purification. Si le Bien suprême ne doit pas être (comme dans les versions communes du christianisme) identifié avec la Vertu, il reste que la pratique des vertus est indispensable pour s'élever jusqu'à sa contemplation. Mais, en retour, cette contemplation non seulement permet de faire le tri entre les vraies et les fausses vertus, mais fait de la vertu non plus une contrainte mais une « béatitude » (pour reprendre le terme de Spinoza) en tant qu'elle est l'exercice de notre liberté. C'est le thème privilégié de Propter, qui cherche moins à convaincre ses auditeurs dans l'abstrait qu'à faire apparaître que c'est seulement de cette vision de la condition humaine éclairée par l'intuition de l'éternité que peut naître le bonheur.

L'un des corollaires essentiels de la liberté, formulé dans une autre proposition de Spinoza, est que « l'homme libre ne pense à rien moins qu'à la mort, et sa sagesse est une méditation non de la mort mais de la vie ». Il est avant tout libéré de l'obsession du temps, et son désir d'éternité n'est plus celui d'une prolongation indéfinie de l'existence terrestre, mais d'une révélation de la présence de l'éternité dans le temps. C'est ce que démontre *a contrario* l'épisode essentiel de *After Many a Summer*, une sorte de fantaisie tragi-comique, mais qui se révèle étroitement liée à la partie philosophique du roman. On a vu que le thème en est suggéré par le titre et précisé dans l'épigraphe, par l'allusion au choix funeste que fit jadis Tithon de l'immortalité. L'histoire se développe selon deux axes qui se rejoignent à la fin. D'une part, le docteur Obispo (dont l'assistant est Peter Boone) poursuit des recherches dans un laboratoire financé par Stoyte en vue d'accroître la longévité, mais sans aucune certitude de pouvoir maintenir intactes les capacités physiques et mentales de l'individu. Ce type de recherche a toujours intéressé Huxley, sur le plan scientifique, mais aussi parce que l'angoisse et la crédulité humaines ouvrent un large champ à la comédie. L'une des données du *Meilleur des mondes* était le choix fait dans l'intérêt social de maintenir artificiellement l'activité de la jeunesse jusqu'à une mort rapide et indolore vers la soixantaine. L'attente

égoïste de Stoyte est évidemment toute autre. Obispo n'a que mépris pour les charlatans qui s'attaquent aux symptômes du vieillissement (comme l'impuissance sexuelle) au lieu de ses causes. Il est sur une piste sérieuse dans la vérification d'une double hypothèse. La première est que la dégénérescence est provoquée par l'accumulation dans l'organisme des stérols ou alcools polycycliques — supposition dont Huxley dira qu'elle était pour lui gratuite, même si elle devait être par la suite étayée par les études sur le cholestérol. La seconde hypothèse est que la longévité connue de certains animaux comme les carpes doit avoir sa cause dans leur riche flore intestinale. Les premières expériences de transplantation de cette flore sur les souris, en attendant les singes, sont encourageantes. Peter Boone s'enflamme à la perspective de cette avancée de l'humanité dans la voie du progrès. Propter est moins enthousiaste. Le développement de l'individu se fait à partir du fœtus qui est un noyau de vie organique. Il se poursuit selon le processus de la récapitulation génétique, à travers la série des mutations qui ont conduit à l'espèce humaine. Ces mutations successives se produisent par déviations à partir de certains nœuds de blocage de l'évolution organique linéaire. Mais elles ne sont pas irréversibles, et l'équilibre qui constitue l'espèce est instable. Il existe un risque que l'allongement de la durée de vie individuelle entraîne une récession vers un stade plus primitif de développement du fœtus.

Parallèlement, Pordage découvre dans les papiers de famille des Hauberk qu'un comte de la lignée a eu au XVIII^e^ siècle la même intuition qu'Obispo et a fait l'expérience d'ingurgiter en hachis les intestins des carpes de ses étangs. Sa trace se perd quand il est centenaire et doit se cacher pour fuir les conséquences d'une conduite de plus en plus bestiale. Après quelques péripéties, il est retrouvé encore vivant, mais réduit à la condition simiesque, après être retourné à un parcours d'évolution directe à partir de ses gènes d'anthropoïde foetal. Cela n'empêche pas Stoyte de juger qu'en définitive le prix à payer pour la survie n'est pas trop élevé. Cette fantaisie, qui tient à la fois de la science-fiction à la Mary Shelley et du roman gothique, a valeur de parabole, illustrant le destin d'une humanité qui choisit d'enfermer son existence dans la seule conscience du Temps.

7 Les années de guerre (1940-1945)

Grey Eminence (biographie historique) 246 *Time Must Have a Stop* (roman) 255 *The Perennial Philosophy* (anthologie et commentaire) 268

Les Huxley déménagent en janvier 1940 pour occuper une grande maison avec jardin à Pacific Palisades, sur les confins de l'agglomération de Los Angeles, où ils resteront quelques années. Les incertitudes de la « drôle de guerre », l'invasion de la Belgique et de la France, et ensuite l'extension du conflit qui suit Pearl Harbor laissent à Huxley le sentiment d'être le spectateur lointain et impuissant de la fin de l'Europe à laquelle il appartient et de la naissance d'un monde imprévisible. Maria tente de maintenir le contact en envoyant des vêtements, de la nourriture et de l'argent à sa famille réfugiée et à quelques amis, et fera venir sa mère et sa plus jeune sœur. Aldous s'isole dans un travail routinier, mais financièrement nécessaire, de lecture de manuscrits pour les producteurs de cinéma, notamment la Twentieth Century Fox. Le premier projet personnel auquel il parvient à s'attacher est celui de se plonger dans l'Europe du Père Joseph et de Richelieu, où il lui semble percevoir « l'origine lointaine des désastres présents ». *Grey Eminence* est terminé en mai 1941 et publié en octobre. Après avoir livré un scénario tiré du roman *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, d'où le film sortira bien plus tard en 1944, il se met aussitôt à un nouveau roman, auquel il consacrera près de trois ans. Dans cet intervalle, les Huxley vont s'installer à Llano del Rio, dans une sorte de ranch isolé en bordure du désert Mojave, dont l'éloignement les oblige toutefois à prendre un peu plus tard un pied-à-terre à Beverley Hills.

Time Must Have a Stop paraît en octobre 1944, connaissant un réel succès, puisque 40 000 exemplaires en sont presque immédiatement vendus, et il pourra être publié quelques mois plus tard en Angleterre. Ce roman a pour trait marquant d'insérer dans un récit qui relève de la comédie réaliste une expérience d'outre-tombe. Il ne s'agit pas là d'une fantaisie gratuite : après avoir montré dans la biographie du Père Joseph le dévoiement politique de la tradition mystique, Huxley veut maintenant faire apparaître la nécessité de redonner sa place à l'intuition spirituelle dans le monde quotidien. Tout ce qu'il écrit pendant cette période de cinq ans est plus ou moins directement lié au travail de lecture systématique et

de réflexion dont la conclusion sera *The Perennial Philosophy*. Il a fait paraître en octobre 1942 *The Art of Seeing*, pour faire connaître à partir de sa propre expérience la méthode de rééducation de Bates, fondée sur des exercices de concentration visuelle et mentale, que selon lui l'industrie optique cherche à étouffer. Son petit livre connaîtra un certain succès des deux côtés de l'Atlantique, sans réussir à faire sortir cette méthode de son statut de pratique empirique aux résultats aléatoires. En mars 1944, il collabore avec Christopher Isherwood sur un scénario original, *Jacob's Hands*. C'est l'histoire d'un homme doué d'un pouvoir de guérisseur qu'il renonce à exercer sur les hommes, car il est vain de tenter de les guérir tant qu'ils ne renoncent pas à leurs passions auto-destructrices. Le projet sera refusé par les studios, selon Huxley par crainte des réactions de la profession médicale au passage assez malmenée, et finira en pièce radiophonique diffusée par la B.B.C. une douzaine d'années plus tard. Il fait un article pour présenter au grand public la classification des types humains de Sheldon, à laquelle il avait déjà consacré un chapitre dans *Ends and Means*, et lui consacre simultanément quelques pages dans son ouvrage en cours pour noter l'importance du physique et du tempérament dans la variété des expériences religieuses.

The Perennial Philosophy, choix de textes des grands mystiques au fil d'un commentaire continu, est terminé en janvier 1945, publié en septembre, quelques jours avant l'armistice en Europe, et plus de 20 000 exemplaires sont vendus en quelques semaines.

Grey Eminence (biographie historique)

Après la publication de *After Many a Summer*, le projet de « *Summa* philosophique mise en forme de roman » refait surface, mais il a pris les dimensions d'un monstre inquiétant. Le 19 mars 1940, écrivant à Harold Raymond, son correspondant à la maison d'édition Chatto & Windus, Huxley esquisse son projet (dont il vient d'utiliser le point de départ sous une forme un peu différente dans son dernier roman) :

> La fable sera celle d'un homme qui se propose comme *corpus vile* pour une expérience prolongée de ce traitement par hibernation maintenant utilisé pour le cancer et les maladies de cœur — et qui est conservé dans la glace pendant une paire de siècles, et se réveille alors dans un monde différent et

> meilleur. L'œuvre prendra la forme d'un compte rendu de ses expériences dans les deux mondes, le présent et le futur, et de ses réflexions à leur sujet. Virtualités infinies, mais exigeant énormément de cogitation pour être même très partiellement actualisées.

En fait, quelques mois plus tard, il informe le même correspondant qu'il a changé ses plans, renoncé pour le moment à son « roman utopique », et entrepris « une sorte de biographie analytique et philosophique d'un personnage extraordinaire, le Père Joseph, "L'Éminence grise" », qui fut en tant que conseiller de Richelieu « responsable autant que quiconque de la prolongation de la Guerre de Trente Ans, d'où viennent par descendance directe les malheurs d'aujourd'hui ».

Ce qui intéresse essentiellement Huxley dans *Grey Eminence*, c'est la complexité du personnage central. Le Père Joseph n'illustre pas le cas, somme toute assez simple, d'un homme qui se serait laissé détourner de la vie religieuse contemplative par le goût de l'action et la passion du pouvoir. C'est au contraire dans sa vision mystique même qu'il puise les raisons qui le poussent à agir, et c'est également dans cette vision qu'il faut rechercher l'origine de ses erreurs. La scène d'ouverture nous plonge au cœur de cette complexité. Le Capucin, vêtu de sa robe grise déchirée et maculée, marche pieds nus dans la boue. Il est porteur d'une lettre du cardinal adressée à Sa Sainteté Urbain VIII. À quelques lieues de Rome, pressé par le temps, il doit comme bien souvent se livrer tout en avançant à sa méditation quotidienne. Il y respecte la démarche méthodique apprise vingt-cinq ans plus tôt de son maître Benoît de Canfield (ou Canfeld) : exercices préparatoires (purification de l'intention, adoration et humilité, élimination des distractions) — méditation strictement discursive (Dieu comme amour, amour tourné vers Dieu, et médiation nécessaire par le Christ) — amour qui maintenant engage la volonté et l'émotion (annihilation du moi, participation aux souffrances du Crucifié, absorption dans la lumière divine qui irradie et transfigure le Sauveur incarné par qui l'invisible est rendu visible). Mais le lecteur ne saisira que par la suite toute la portée de cette scène, qui marque à la date de 1625, dans l'engagement politique du Père Joseph, un changement de cap dont les raisons ne sont pas étrangères à la nature même de la méditation qui lui est habituelle.

François Leclerc du Tremblay, né à Paris en 1577, a donc grandi parmi les troubles des Guerres de Religion. Il fait ses premières études au collège de Boncourt, où il a pour condisciple Pierre de Bérulle, futur cardinal et fondateur de l'Oratoire, qui allait jouer un rôle important dans sa jeunesse. Une fois la paix civile rétablie, il fait son apprentissage du monde. Sous le titre hérité de Baron de Maffliers, il voyage en Italie, accompagne le Duc de Montmorency au siège d'Amiens occupé par les Espagnols, et devient attaché à l'ambassade à Londres. Une carrière brillante semble s'ouvrir devant lui, mais il a dès l'enfance décidé d'entrer en religion. De retour à Paris, il retrouve Bérulle, et il est introduit par lui dans le cercle mystique de M^me^ Acarie, qui est aussi le centre d'une organisation philanthropique très active parmi les misères et les vices de la capitale.

La figure spirituelle dominante dans ce cercle est le Père Benoît, nom religieux pris par William Fitch, né à Canfield en Essex, qui s'était exilé en France après sa conversion au catholicisme, vers lequel il avait été attiré, selon un passage d'une de ses lettres qui n'est pas sans importance pour la suite, « par le bel ordre qui se voit en cette Église militante et hiérarchie céleste depuis le plus haut degré du pape ». Il était par la suite devenu Capucin. La Contre-Réforme avait donné un nouvel élan à la vie monastique dans toutes ses activités : contemplation, prêche et charité. Ce mouvement avait conduit à la création d'ordres nouveaux, qui en fait provenaient le plus souvent de la réforme ou du développement des grands ordres traditionnels dans lesquels ils restaient regroupés. Au sein du Franciscanisme, l'ordre des Capucins, officialisé par une bulle papale en 1536, était l'un des plus exigeants, caractérisé par une discipline stricte, proche de la règle originelle, et par le maintien d'un équilibre difficile entre des missions diverses. Les moines étaient tenus à deux heures quotidiennes de méditation personnelle, à laquelle on a vu le Père Joseph se livrer sur la route de Rome. Ils allaient à pied, vêtus d'un habit de bure grise rarement remplacé, vivant de mendicité, n'ayant pas le droit de manier l'argent, prêchant et exerçant une charité incessante. Ils pouvaient toutefois obtenir des dispenses temporaires pour l'exercice de leur activité dans le monde. Le Père Joseph sera autorisé par dispense à monter en voiture et porter de l'argent au service du roi.

Le jeune François Leclerc envisage d'abord d'entrer dans l'ordre bénédictin contemplatif des Chartreux, mais sur la route de la Grande Chartreuse une voix intérieure lui enjoint de revenir à Paris. Finalement, sur

les conseils de Benoît, il devient novice à Orléans dans l'ordre franciscain des Capucins, dans lequel il est admis définitivement en 1600. Il est caractéristique de l'esprit de l'ordre qu'il y ait été reçu par le Père Ange, duc de Joyeuse, qui avait été temporairement dispensé de la vie monastique pour combattre du côté de la Ligue comme Gouverneur du Languedoc, avant de retourner l'année précédente au couvent après la pacification.

À ce stade, la biographie s'interrompt pour consacrer un long chapitre à l'arrière-plan religieux, à travers une étude du développement du mysticisme chrétien. Ce mysticisme forme une partie importante de *The Perennial Philosophy*, mais seul le point de départ est commun, car dans ce chapitre la perspective est différente : elle est historique et non panoramique, et se focalise très vite sur les années autour de 1600. Huxley signale l'ouvrage « indispensable » de l'abbé Henri Brémond, *Histoire du sentiment religieux en France*, mais il a bien entendu un point de vue critique différent. Son analyse part du fait que le christianisme est hétérogène, associant à l'héritage hébraïque une tradition mystique. Cette tradition a son origine dans Plotin, et elle a été en particulier transmise par les traités, notamment *De la théologie mystique*, attribués à Denys l'Aréopagite, disciple de saint Paul, mais probablement œuvres d'un néoplatonicien converti, qui furent traduits en latin par Scot Érigène au IXe siècle et influencèrent toute la spéculation mystique du moyen âge.

Huxley, pour illustrer la nature de cette spéculation, se livre à un commentaire détaillé de l'ouvrage anglais anonyme du XIVe siècle, *The Cloud of Unknowing*, qu'il a souvent précédemment cité et dont il reprendra quelques passages dans *The Perennial Philosophy*. Le point essentiel de ce traité est qu'au terme d'un long processus de méditation et d'entraînement préliminaire de la volonté, l'âme atteint à une contemplation qui peut prendre successivement deux formes. Dans la contemplation active, elle ne rencontre dans sa tension et son « élan nu » que le « nuage d'inconnaissance » dans lequel la divinité reste enveloppée. Mais elle peut recevoir ensuite la pure grâce de la contemplation passive, dont le seul agent est Dieu envoyant « un rayon de lumière spirituelle qui perce ce nuage d'inconnaissance qui s'interpose entre toi et Lui ». Huxley note que cette révélation est interprétée de façon orthodoxe. Il n'y a pas union avec la nature divine, qui reste transcendante, et l'illumination est pour ainsi dire filtrée pour ne pas détruire la créature par son insoutenable intensité. Mais il y retrouve la notion d'une contemplation directe et immédiate

qui est pour lui la marque du mysticisme authentique de la tradition dionysienne. Dans la phase préliminaire de contemplation active, l'homme doit anéantir tout « désir de connaissance » au sein de l'obscurité qui enveloppe aussi son être naturel. Il doit se défier de « l'imagination corporelle », source des visions et des émotions qui sont autant de « fausses chaleurs » provoquées par le Démon. Il pratique l'oubli et non le ressassement de ses péchés, car ceux-ci sont insignifiants en tant que manifestations particulières de la nature corrompue, et doivent se perdre dans la conscience générale de la Faute comme « bloc massif » en même temps que de son rachat. Même l'image de la crucifixion doit s'évanouir dans le nuage d'oubli. « Les larmes de regret pour les péchés commis ou d'affliction devant la Passion du Christ » ne sont que des moyens pour atteindre à la nudité de l'âme devant la divinité. Cette intuition mystique est pour Huxley celle de l'Unité divine, mais on peut noter qu'elle est évidemment pour Brémond par essence trinitaire : l'expérience de la « présence massive » du « Dieu en trois personnes ».

Ce traité était familier au Père Benoît de Canfield, et il s'en inspire dans l'ouvrage qu'il fut contraint de faire paraître en 1609 en raison de la transmission déformée de son enseignement oral : *Règle de Perfection réduite au seul point de la volonté divine*. Mais il y apporte aussi des modifications dont une au moins est essentielle. Son ouvrage, publié en français et traduit en plusieurs langues (Huxley dispose d'un microfilm de l'exemplaire anglais du British Museum et de la traduction en italien) est avant tout un manuel pratique, dont l'objet, comme le titre l'indique, est de définir la méthode pour soumettre la vie spirituelle et active à la volonté divine. Le premier stade est la soumission à la volonté « extérieure » de Dieu, manifestée dans ses commandements. Les actions sont donc bonnes, mauvaises, ou indifférentes, et dans ce dernier cas leur mérite est déterminé par l'intention : elles sont bonnes ou non selon qu'elles sont ou non vouées à Dieu. Huxley remarque sur ce point que Benoît pousse à l'extrême la tendance des moralistes chrétiens à privilégier le rapport entre l'individu et son Créateur et les devoirs de charité individuelle, en rejetant les relations sociales et l'action politique dans le domaine des actes indifférents, soumis au critère de l'intention et donc justifiés s'ils sont accomplis *ad majorem Dei gloriam*. Le second stade initiatique est celui du dépouillement progressif de soi, et il conduit au stade de l'annihilation dans la volonté « essentielle » de Dieu, qui demande que

l'âme soit totalement unie à lui. Mais Benoît introduit ici une distinction entre deux formes, active et passive, de cette annihilation. La première est celle de la contemplation intérieure, mais elle ne peut être exclusive sans entraîner le risque de repli sur soi, que Benoît appelle « introversion », et le refus de se consacrer aux « œuvres ». La seconde, la plus haute et la plus difficile à atteindre, est celle par laquelle ce sens de l'annihilation s'étend au monde extérieur et nous permet d'y vivre sans perdre la conscience de l'omniprésence divine. C'est la justification de la double vocation franciscaine, contemplation et charité.

Tout cela reste pour Huxley conforme à l'esprit du mysticisme, qui n'est pas une évasion, mais l'expérience de vivre simultanément dans le temps et dans l'éternité, parmi les hommes et en Dieu. Il est donc sur ce point, en gros, d'accord avec l'abbé Brémond. Mais la façon dont ce dernier formule la même idée introduit un autre et profond désaccord :

> Le contemplatif ne doit pas céder à la tentation, malheureusement trop fréquente, à l'attrait spécieux qui l'invite à négliger le Verbe fait chair pour s'engloutir plus entièrement, plus directement dans l'essence divine. Un des chapitres et le chapitre fondamental de cette troisième partie, réservée aux mystiques de haut vol, a pour titre : qu'il faut toujours pratiquer et contempler la Passion de Notre Seigneur. [...] C'est le grand principe qui nous garde du quiétisme et du panthéisme.

C'est précisément là que, selon Huxley, Benoît s'écarte de la tradition dionysienne au sein du christianisme pour suivre la tradition hébraïque modifiée par le Nouveau Testament et codifiée par l'Église : en préservant, au stade le plus avancé de la méditation, « la pratique de la passion », qui est la méditation sur les souffrances du Christ. Pour Huxley, une théologie fondée sur le « mystère de l'Incarnation », sur l'existence réelle, affirmée comme dogme (et non comme simple croyance aidant à la dévotion), du Fils unique consubstantiel au Père et jouant le rôle de Rédempteur, trahit l'expérience mystique authentique. Elle situe la divinité dans une transcendance inaccessible à toute « connaissance unitive », et ne participant à notre nature que par la médiation indispensable et perpétuelle du « Christ qui vit en nous ». Dans cette perspective, le rapport de l'homme au divin n'est plus celui de l'imparfait au parfait, mais du pécheur à la Loi, et le Sauveur n'est plus un guide sur la voie du salut mais l'instrument d'une expiation, prenant avec le Christ la forme d'une victime sacrificielle.

Ce débat est au cœur de *The Perennial Philosophy*. Huxley se contente ici d'indiquer le rôle ambigu joué par Pierre de Bérulle. Certes, en réaction contre les exercices jésuites qui font essentiellement de la méditation l'instrument de formation des soldats du Christ, il rétablit les droits de la contemplation mystique, mais en même temps il subvertit le mysticisme de l'intérieur en le subordonnant à une théologie personnaliste, et à une dévotion dont l'objet ultime n'est plus la « divinité sans image » de l'expérience dionysienne mais l'image du médiateur, à laquelle vient s'ajouter celle de la Vierge comme intercesseur. C'est à juste titre qu'Urbain VIII, en le faisant cardinal, lui donne le titre d'« Apôtre du Verbe incarné ». Huxley a surtout à l'esprit les excès ultérieurs, le culte du Sacré Cœur sanglant et l'*ersatz* émotionnel et visionnaire de Marie Alacoque. Mais il reste vrai pour lui que toute incarnation du divin entraîne le déclin de la spiritualité, et le Père Joseph est un fidèle disciple de Benoît. Quand il fait paraître, lui aussi pour se garder des contrefaçons, son *Introduction à la vie spirituelle par une facile méthode d'oraison*, il suit de près son maître pour définir cette méthode d'oraison, qui a été illustrée par Huxley dans le premier chapitre, et qui culmine dans l'effort d'« annihilation positive » soutenu par la vision constante de la Passion. Son histoire illustre les dangers de ce mysticisme qui inscrit Dieu dans l'histoire non comme principe mais comme personne, met au service du Christ toutes les émotions que suscite son sacrifice, et donne comme objectif à son serviteur d'étendre à tous les hommes le salut qu'il apporte.

La piété du Père Joseph, comme son succès dans son activité de missionnaire réformateur, lui assurent une élévation rapide. Il fonde l'ordre, au nom significatif, des Filles du Calvaire. Il entreprend, devenu provincial de Touraine, le rétablissement spirituel de la célèbre Abbaye de Fontevrault, et rencontre à cette occasion le jeune évêque de Luçon, Armand Jean du Plessis de Richelieu. À ce même titre, il contribue en 1615 comme médiateur à la paix de Loudun qui met un terme à l'insurrection menée par le Prince de Condé. Son rôle monacal de pacificateur le mêle aux affaires de l'état, et affine son talent pour la diplomatie. Il a de plus quelques convictions qui associent religion et politique. Toute son expérience de jeunesse lui enseigne que la paix civile ne peut être maintenue que par le pouvoir royal absolu réprimant les nobles et réduisant les enclaves protestantes qui lui font obstacle, tout en recourant pour la

conversion des âmes aux exhortations des moines plutôt qu'aux dragonnades. Surtout, l'ambition qui dominera toute sa vie est de relancer le mouvement des Croisades, afin que sur toute la terre le Christ souffrant devienne triomphant pour le salut des hommes. Un passage de son traité, cité par Brémond (qui n'en discute que le style) définit une charité très militante :

> Ainsi en ce second degré d'union l'âme se résout de toutes ses forces à travailler pour Dieu dans les œuvres d'obéissance, de bon exemple et de charité. Avec Moyse, elle ouvre les bras et met en fuite les bataillons rangés des athées, des hérétiques et de tant d'autres adversaires que le diable met aux champs contre l'Église.

Mais le projet de milice chrétienne dont il se fait le propagandiste est rejeté par Philippe IV d'Espagne, qui a de tout autres vues que celle de rassembler les forces catholiques contre les Turcs. Il devient clair dès 1618, quand commencent les hostilités qui deviendront la Guerre de Trente Ans, que le but des Habsbourg d'Espagne et d'Autriche est de réduire les protestants du Nord pour établir leur empire sur toute l'Europe. La Croisade ne peut être une fois encore que *gesta Dei per Francos*.

Mais il faut au préalable faire obstacle au dessein impérial pour que la France ne devienne pas une puissance secondaire et qu'elle gagne le temps nécessaire pour reconstruire sa puissance militaire. Le Père Joseph se rallie donc à la politique de Richelieu, devenu conseiller du roi, et leur alliance est scellée en 1624. Sa mission cruciale à Rome en 1625 a pour objet de faire sanctionner par le Pape (lui-même menacé par la puissance des Habsbourg) le soutien aux principautés protestantes d'Allemagne et à la résistance en Valtelline, prolongeant à dessein « Les Misères et les Malheurs de la Guerre » représentés par les gravures de Jacques Callot. Il devient alors non seulement un agent diplomatique agissant dans l'ombre, mais le conseiller écouté en politique étrangère, et celui que Richelieu appellera son plus ferme soutien dans ses moments de découragement, comme au siège de La Rochelle.

Les deux hommes d'Église partent cependant de positions spirituelles différentes. Au jugement du Cardinal sur son lit de mort, « autre chose est être homme de bien selon Dieu et autre chose être tel selon les hommes ». La distinction est radicale entre la morale privée et la morale politique nécessairement soumise au principe machiavélien, et l'homme s'engage

dans l'action au risque de son âme, même s'il peut espérer qu'il lui sera fait grâce en raison de ses intentions, et s'il peut dire comme Richelieu mourant qu'il n'a jamais eu d'autres ennemis que ceux de l'état. L'abbé Brémond, sans prendre parti sur la question du salut, place l'éminence grise devant le même dilemme des deux voies, et conclut qu'au service de Richelieu il a progressivement perdu son sens mystique. C'est partiellement la conclusion de Huxley, mais au terme d'un parcours plus complexe. Le Père Joseph reste jusqu'au bout fidèle à sa vision mystique et tri-unitaire, selon laquelle les deux sphères d'action n'en font qu'une, et sont soumises à la même loi qui est d'établir le règne du Christ, exigeant le même engagement absolu de la raison et des émotions humaines au service de Dieu. Mais la fin de sa vie est marquée par le conscience accablante d'un double échec. Il éprouve la dégradation de sa capacité mystique d'« annihilation positive » qui lui permettait de préserver sa vision intérieure dans l'action au sein du monde, et son esprit est de plus en plus absorbé dans le tourbillon de la politique. D'autre part, il n'a pas été capable de mener à bien sa mission historique, trahi par les chrétiens qui « ne font pas de différence entre nous, les païens et les Turcs, excepté quelque extérieur ». Quand il meurt en 1638, ses ambitions d'union autour de la France et de croisade sont mises en échec par les vicissitudes d'une guerre interminable.

Une partie au moins de son dessein trouvera son accomplissement dans l'hégémonie établie par Louis XIV sur l'Europe. Mais l'effort de guerre laissera la France affaiblie, son industrie et son commerce ruinés, et sa paysannerie misérable dans un état de rébellion latente. C'est de là que naîtra la Révolution, et par une série de réactions en chaîne « l'impérialisme napoléonien, le nationalisme allemand, l'empire prussien et les désastres du XX^{e} siècle ». Car d'autre part la Guerre de Trente ans, en abaissant l'Autriche et en rétablissant une mosaïque quasi féodale de petits princes indépendants, faibles et tyranniques, a eu pour conséquence que l'unification de l'Allemagne s'est faite sous la domination de la Prusse, sous la forme d'une nation centralisée et purement teutonne, et non d'une fédération de peuples divers qui était la seule chance de paix dans cette partie de l'Europe. La vie du Père Joseph montre que le projet d'établir le Royaume de Dieu dans l'histoire par le règne du Fils qui l'incarne n'est pas la moins funeste des utopies.

Time Must Have a Stop (roman)

Le projet de « grand roman » reste toujours à l'arrière-plan de l'esprit de Huxley. Il écrit à Harold Raymond, dès l'achèvement de *Grey Eminence*, qu'il envisage de donner à son utopie la forme de « Voyages du fils de Gulliver », pour que le déplacement dans l'espace le dispense des lourdes machines à remonter et descendre le temps. Dans la période qui suit, sa correspondance témoigne de son intérêt pour la sémiotique (Bloomfield, Richards). Il note en particulier l'égale inaptitude du langage ordinaire à traduire la vision scientifique du monde et l'expérience spirituelle. Mais il reste essentiellement tourné vers la littérature religieuse. Il mentionne la lecture ou relecture de Eckhart et de la *Theologia Germanica*, d'une biographie de sainte Thérèse d'Avila et des entretiens de Pierre Camus avec saint François de Sales, et bien entendu de textes bouddhistes, dont le *Livre des morts tibétain*. L'idée d'« un livre sur le mysticisme religieux non dogmatique » se précise, mais il ne commencera à l'écrire qu'après avoir terminé le roman qu'il met parallèlement en chantier, *Time Must Have a Stop*, qui lui prendra plus de deux ans. Il n'est pas encore tout à fait terminé quand Huxley en donne une description, dans une lettre du 7 décembre 1943.

> Ce livre peut être décrit comme une scène de la *Comédie humaine* qui se transforme en une version de la *Divina Commedia*. À peu près à mi-chemin dans une histoire que j'ai volontairement gardée légère, avec des événements sur une petite échelle décrits avec précision, le principal personnage comique [Eustace] meurt, et tout ce qui suit se déroule sur la toile de fond de son expérience posthume, qui est, naturellement, d'une incompatibilité totale et troublante avec sa vie passée et celle de ceux qui lui survivent. L'autre personnage important [Sebastian] est un adolescent précoce et doué qui n'a que 17 ans dans l'épisode principal — daté de 1929 — et que nous retrouvons dans un épilogue à la date présente en homme jeune, revenu mutilé de la guerre, et préoccupé par le problème de la relation entre l'art (car il est poète) et la religion, entre la vie spirituelle et l'esthétisme. Au total, c'est un livre bizarre, mais j'espère qu'il est réussi.

Quelques mois plus tard, il demande que dans la publicité pour le lancement du roman on mette mieux en relief l'expérience posthume d'Eustace, et suggère l'adjonction d'un paragraphe :

> « L'histoire est traitée par le contrepoint. Un thème de la Comédie humaine est en cours de développement, quand de façon abrupte et surprenante un thème nouveau est introduit — un thème de la Divine Comédie de la destinée éternelle de l'homme. Dès lors, les deux thèmes avancent parallèlement, l'expérience d'après la mort jetant une lumière sur ce qui arrive dans le monde matériel, et les événements dans le temps prenant une signification nouvelle avec l'éternité pour arrière-plan. On trouve un entrelacement de différents modes d'existence, l'humain non régénéré comme le spirituel, ce qui relève de l'intelligence comme de l'âme, l'intemporel comme le temporel. Il y a de l'humour et du pathétique… » et le reste de la phrase comme dans ce qui est proposé. Quelque chose de ce genre me semble requis pour faire apparaître clairement ce qui dans l'état présent n'est perceptible qu'à ceux qui ont déjà lu le livre.

La lettre précédemment citée qui décrit le roman s'interroge encore sur le titre à lui donner. Huxley hésite entre deux emprunts à Shakespeare : *Glassy Essence* (de *Measure for Measure*, II, 2), qu'il trouve tentant mais de sonorité fort sibilante, et *Time's Fool* (de *Henry the Fourth,* Part I, V, 4). Les deux passages sont intéressants dans leur rapport avec le thème du roman. Le premier, qui n'est pas retenu ici, mais fournira le titre un peu plus tard pour *Ape and Essence*, fait partie d'un débat sur la violence politique et le conflit entre justice et humanité :

> […] Mais l'homme, l'homme orgueilleux,
> Une fois revêtu pour un temps d'un peu d'autorité,
> Méprisant plus que tout ce dont il est le plus assuré,
> Son essence fragile (*glassy essence*), pareil à un singe furieux,
> Se livre sous le regard du ciel à des contorsions grotesques
> Qui font pleurer les anges.

Le second passage transcrit les paroles que l'impétueux Henry Percy, surnommé Hotspur, adresse en expirant à son vainqueur, le futur roi Henri V, cependant qu'à quelques pas de là Falstaff allongé sur le champ de bataille se fait passer pour mort. Dans le roman, Sebastian reviendra au cours de sa méditation finale sur le rapport entre la pensée et le temps, et sur la formule retenue pour le titre, qui ne se limite pas à un constat sur l'existence individuelle et a la résonance d'une prophétie eschatologique.

> Harry, tu m'as dépouillé de ma jeunesse !
> Je supporte mieux la perte de cette vie fragile

> Que les titres de gloire que tu as conquis à mes dépens.
> Leur blessure est plus douloureuse pour mes pensées que ton épée pour ma chair.
> Mais la pensée est l'esclave de la vie, et la vie est le bouffon du temps (*time's fool*),
> Et le temps, dont le regard embrasse la totalité de ce monde,
> Doit avoir une fin (*time must have a stop).*

Ce que Huxley appelle la Comédie humaine, comme le suggère la date de 1929 à laquelle se déroule cette partie de l'histoire, est un retour, qui sera en fait le dernier, à l'univers romanesque dont la représentation la plus achevée est *Point Counter Point*. La perspective est toutefois assez différente. Le narrateur reste en position dominante, mais à certains moments il se met en retrait et définit ses personnages par le regard ou l'entrecroisement des regards portés sur eux par les autres. Si son point de vue reste très critique, et sa présentation satirique dans l'usage de la charge, il est en revanche inspiré moins par l'ironie que par une forme de compréhension : au sens où la pénétration intellectuelle est associée non pas à l'indulgence sentimentale mais à une compassion spirituelle plus détachée.

Eustace Barnack appartient au type de l'épicurien à la fois sensuel et amateur d'art. Sa sœur, en le revoyant après quelque mois, est frappée par le vieillissement de son visage, devenu semblable à un masque de caoutchouc détendu, où la petite bouche enfantine toujours entrouverte, naguère amusante par son incongruité et touchant même la fibre maternelle des femmes, est devenue obscène dans son mélange d'infantilisme et de sénilité. Un peu plus tard, son neveu Sebastian, qui le regarde sucer amoureusement le bout de son cigare pour en tirer les premières bouffées, revoit l'image du bébé de sa cousine tétant le sein avec concupiscence, et le détail des « lèvres non encore sevrées » reste attaché à Eustace comme la marque d'une sensualité restée primitive malgré les raffinements du goût. Il est à cet égard une sorte de Falstaff, ventru, jouisseur, plutôt veule, profondément égoïste, mais dont l'humeur joviale et la tolérance cynique sont finalement moins dangereuses pour ceux qui l'entourent que l'intolérance fanatique ou bornée. Il est ainsi à l'opposé de son frère John (le père de Sebastian), journaliste anti-fasciste et défenseur de l'utopie socialiste soviétique, qui écrase de son ascétisme héroïque tout ce qui en son fils lui semble frivole (et lui rappelle la femme qui l'a quitté). Il n'est pas

moins différent de son beau-frère Fred Poulshot, dont le pendant shakespearien serait plutôt Malvolio. Fred est l'héritier d'un puritanisme devenu d'autant plus rigide et sombre qu'il a perdu toute base métaphysique et n'est plus qu'une machine à supprimer le désir au service d'une civilisation matérialiste, dans une Angleterre que le déclin de la prospérité et la peur du futur font sombrer dans l'avarice et la thésaurisation. Rien n'est donc plus propre à encourager l'égoïsme hypocondriaque dont Fred rend victime son entourage. Eustace se souvient à son propos du cinquième cercle de l'Enfer de Dante réservé à ceux dont le péché fut d'avoir été « tristes dans l'air doux qui se réjouit du soleil », et qui passent l'éternité plongés dans un marécage d'où s'exhale en bulles « leur horrible petit *Weltschmerz* » (49).

Eustace est dans ce milieu hostile l'allié bienveillant du jeune Sebastian, et disposé même à jouer le rôle du maître transmettant à un disciple doué son scepticisme, son art de vivre et sa culture. Sa plaisanterie favorite sur le Dieu de Haeckel comme « exhalaison gazeuse d'un vertébré » (42) se réfère au matérialisme d'Ernest Haeckel, qui fut au début du siècle l'interprète controversé de Darwin et de T. H. Huxley, tenant l'esprit pour un produit de l'évolution organique, et la superstition religieuse, dont relève la croyance en Dieu et en l'immortalité de l'âme, pour la manifestation parasite de la « physiologie nerveuse d'un mammifère avancé ». L'esthétisme fin-de-siècle est devenu chez lui dilettantisme et jouissance éclectique de l'absurdité des contrastes. Incapable de plus de dix minutes d'attention continue, il a cinq ou six livres sur sa table, et saute de *Sodome et Gomorrhe* à une histoire de la broderie d'église ou au *Traité de l'amour de Dieu* de saint François de Sales. Recevant Sebastian dans sa très belle demeure de Florence (héritage de l'épouse invalide décédée peu après leur mariage) pour le séjour culturel de tradition, il a préparé pour son accueil une sorte d'autel où un petit tableau du saint homonyme de son neveu, percé de flèches, est accroché au-dessus d'une table de marquetterie et de dorures, entre des fleurs artificielles sous cloche et des colibris empaillés : l'art religieux primitif est impossible à prendre au sérieux, mais son charme naïf ressort dans l'association avec le rococo victorien. Dans l'euphorie de la fin du repas qui suit, et comme pour sceller un pacte, il fait don à son neveu d'un dessin de Degas qu'il vient d'acquérir. Mais quelques cognacs et quelques cigares de trop ont raison de son

cœur usé, et l'expédient dans une existence posthume — dont on reparlera.

Sebastian, au début du roman, a dix-sept ans, et il est poète. C'est du moins la vocation qu'il se donne, en partie par désir de s'évader d'un monde où la poésie se réduit à un jeu culturel, ou, comme pour sa tante Alice, au souvenir à la fois nostalgique et ironique des illusions d'une jeunesse toute imprégnée par la sentimentalité de Tennyson. Mais il a aussi un don naissant de visionnaire et la passion des mots. Une sordide chapelle méthodiste se transforme à ses yeux en cathédrale par un effet de la lueur diffuse des réverbères dans le brouillard. Il y a certes bien des échos dans les quelques vers qu'au premier chapitre il compose et retouche mentalement. On y retrouve un rythme marqué de l'*Ode à une urne grecque* de Keats, un mot favori de Yeats, un peu de la musicalité de Swinburne. Il s'essaie à la formule mallarméenne ou au mouvement plus libre et aux ruptures de ton de Laforgue. Toutes ces ébauches sont loin d'être sans valeur : elles sont, en fait, un excellent pastiche de la poésie de jeunesse d'Aldous Huxley.

Mais un autre fragment de vers de Keats traîne dans l'esprit de Sebastian : « la souffrance géante du monde » (3). Il parvient à se remettre en mémoire trois autres vers, et le poème dont ils sont issus, qui est *The Fall of Hyperion*. Il ne s'agit plus ici de l'urne grecque et de la folle poursuite amoureuse figée dans le marbre, qui nous rappelle que « la beauté est la vérité, la vérité la beauté — c'est tout ce qu'on sait sur terre, et tout ce qu'on a besoin de savoir ». Dans son Prélude à la deuxième version d'un poème épique qui restera inachevé, Keats met à l'épreuve son ambition de « faire quelque bien au monde » qu'il exprime dans une de ses lettres. Il imagine un parcours initiatique amenant le poète aux pieds de la prophétesse Moneta, qui l'accuse d'appartenir à la troupe des rêveurs fiévreux et inutiles, alors que (ce sont les vers que Sebastian retrouve) : « Nul n'a le droit de s'élever à ces hauteurs [...] / Si ce n'est ceux pour qui les malheurs du monde / Sont leur propre malheur, et ne les laissent pas en repos ». Ce que suggère ici le jeu de l'intertextualité, c'est que la sensibilité de Sebastian n'est pas purement esthétique et dissociée de la souffrance humaine. Mais il est bon de se souvenir aussi que Huxley, qui cite tout le long passage dans son anthologie de *Texts and Pretexts*, y ajoute un commentaire très critique : Keats, comme Matthew Arnold, ne fait que tenter de mettre

sa conscience en repos en portant à son crédit moral une empathie imaginaire.

Après la mort de son oncle, Sebastian peut envisager une existence plus fortunée et facile, et son initiation sexuelle semble ouvrir à son charme un monde illimité de conquêtes féminines. Mais la vue du corps inerte que les serviteurs transportent lui a donné des pensées plus sombres. Il se souvient de l'idée qui lui était venue quelques années plus tôt après un cours de sciences : il y a un ordre des particules élémentaires de la matière, et de la vie organique qu'on retrouve dans la spontanéité de l'animal, mais l'homme, seul capable d'avoir une histoire, n'a pas réussi dans le temps à dépasser l'alternance de la routine et du chaos. Sebastian ne peut par ailleurs s'empêcher d'être impressionné par Bruno Rontini, son lointain parent, bouquiniste à Florence, spécialisé dans la littérature religieuse occidentale et orientale, qui s'est détaché du monde pour accéder à la vie spirituelle, et atteindre de ce fait à la sérénité et à une compassion authentique. Le rôle de sage qui revient à Bruno n'est pas facile à tenir, dans la vie et comme personnage de roman. Il s'en acquitte avec discrétion, en évitant les sermons, persuadé que chacun ne peut trouver sa voie que par ses propres efforts. Il se contente de répondre aux questions que lui pose Sebastian, et aussi aux incertitudes secrètes qu'il devine avec la lucidité que lui donne son absence totale d'égocentrisme. Et il intervient dans une situation de crise. Sebastian a revendu au marchand d'art Weyl, pour un prix dérisoire, le dessin de Degas que lui avait donné son oncle. Mais il n'a bien entendu aucun titre de propriété. Quand la disparition est découverte, dans une scène clairement adaptée de Jean Jacques Rousseau, il a la lâcheté de laisser accuser de vol une jeune servante. Il se confie à Bruno, en partie par remords, mais aussi avec le vague espoir de son aide. Bruno récupère l'œuvre en menaçant Weyl de révéler son escroquerie, et Sebastian sous son influence décide de prendre ses responsabilités par un aveu. Mais au dernier moment il se dérobe en saisissant la perche que lui tend Weyl, désireux de cacher son rôle, et affirme avoir retrouvé le dessin dans une cachette où son oncle l'avait dissimulé juste avant sa mort. Quand il retourne chez Bruno, il est le témoin de son arrestation par la police fasciste, à la suite d'une indiscrétion que lui, Sebastian, a commise par vantardise devant Weyl, qui s'est vengé.

À ce point, le récit fait un bond jusqu'en 1944, au jour de l'an propice aux bilans. Sebastian est revenu de la guerre avec une main amputée,

atteint dans son identité corporelle et étranger au monde où les survivants font tout pour préparer la guerre suivante. Le dernier chapitre mêle à des extraits de son carnet de notes quelques souvenirs jalonnant la période mise en ellipse. Sebastian se rappelle la mort de sa femme, résultat en partie de ses infidélités. Il revit les quelques mois passés plus tard à Vence avec Bruno, qu'il a retrouvé libéré et mourant. Bruno, de sa voix presque éteinte par un cancer, lui a appris à dépasser le remords, qui n'est qu'une autre façon de s'accrocher au moi, et à renoncer aux rêves compensatoires d'un héroïsme moral dont il est congénitalement incapable pour suivre la voie qui est la sienne, celle de la lucidité. L'auteur du *Nuage d'inconnaissance* et le docteur Sheldon se donnent ici la main.

Dans le carnet de Sebastian, on retrouve les idées essentielles qui forment la base de *The Perennial Philosophy*. Ce n'est toutefois pas un résumé par anticipation de l'œuvre philosophique, mais une réflexion parallèle fragmentaire, plus personnelle et concrète, avec quelques recoupements qui marquent la parenté. Sebastian invoque comme apologue le même passage d'un chœur d'Eschyle, à propos de la folie de Xerxès tentant de jeter un pont démesuré par-dessus l'Hellespont : la même Némésis frappera les civilisations modernes, coupables d'une double *hubris*, à la fois dans leur volonté de conquête et dans leur ambition technologique qui prétend soumettre la nature (274). De même, un passage de Sankara également cité dans *The Perennial Philosophy* (100) indique la voie par laquelle il est possible de se libérer du temps : « L'instrument suprême d'émancipation est la dévotion, *bhakti*. [...] Et la dévotion se définit comme la Contemplation de la forme authentique du Moi véritable, l'*atman* [principe personnel immanent] qui est identique au *brahman* [principe absolu de toute existence]. »

Sebastian commente à ce sujet le texte de Shakespeare dont Huxley a tiré son titre (290). L'homme a fait de la pensée l'esclave de la vie en l'asservissant aux objectifs du matérialisme (peu importe qu'il soit dialectique, pragmatique, bergsonien, darwinien ou freudien) qui n'a d'horizon que temporel. Le temps a fait de la vie une farce où la pensée joue le rôle de bouffon, que sa marotte soit de rêver l'Éden ou de penser l'Utopie. Mais la pensée peut retrouver sa liberté — non par une promesse ou une menace eschatologique, mais par le sens de la présence en nous dans le temps de ce qui échappe au temps — par la certitude de notre « essence transparente » spirituelle au cœur de notre animalité, cette *glassy essence* dont

parle l'autre texte, de *Measure for Measure*, par lequel Huxley était tenté comme titre.

Une intuition de cet ordre peut se refléter dans l'imagination poétique d'un Shakespeare, mais non dans celle de Sebastian, qui reste enfermée dans la mémoire, parcourue de mille échos et obsédée par la vie temporelle. Son adieu un peu nostalgique mais finalement ironique à la poésie nous fait entendre les voix de Baudelaire, de Dante, de bien d'autres encore, qui dans toutes les langues nous parlent du temps.

> Je me souviens, je me souviens de la demeure où *j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*, où l'on fait revivre l'émotion au sein de la quiétude [Wordsworth] et où il n'y a *nessun maggior dolore che* la mort dans la vie [Coleridge], les jours qui ne sont plus [Tennyson]. Et tout le reste, tout le reste. Car les neuf muses sont filles de Mnemosynè : la mémoire est l'étoffe et la substance même de la poésie. Et la poésie est, bien sûr, le meilleur que la vie humaine puisse offrir. Mais il y a aussi la vie de l'esprit, et la vie de l'esprit est l'analogue de la vie animale, à un point plus élevé de la spirale. La progression est de l'éternité animale au temps, au temps spécifiquement humain de la mémoire et de l'anticipation ; et aussi, si l'on choisit de poursuivre la route, jusqu'au monde de l'éternité spirituelle, le Fond divin (*divine Ground*) (276).

La poésie est la quintessence de l'existence humaine, mais ne la dépasse pas. Sebastian retrouve ici ses réflexions d'adolescent sur l'ordre naturel selon lequel la matière et de la vie sont organisées, avec la conviction maintenant établie que l'homme ne peut sortir du chaos qu'en intégrant les niveaux inférieurs de la vie dans un ordre spirituel supérieur. Mais il peut aussi, bien entendu, au moins pour un temps, continuer à nier son essence propre et défier le ciel par ses contorsions simiesques, comme le fit Eustace dans son existence posthume aussi bien que terrestre.

La question de la survie et de la transmigration, qui sont sous des formes diverses acceptées par la philosophie orientale, est cernée et discutée dans *The Perennial Philosophy*. Mais il est déjà apparu que Huxley était profondément intéressé par les phénomènes classés en bloc comme « parapsychiques ». C'est le cas du pouvoir de guérison par attouchement dans *Jacob's Hands*, dont le thème est toutefois que le rétablissement de l'ordre naturel est plus facile chez l'animal que chez l'homme désorganisé

par ses passions : il est plus facile, pour Jésus même, d'obtenir du paralytique qu'il se lève et marche que de le convaincre de ne plus pécher afin d'éviter le retour et l'aggravation de son mal. Quant à ce qu'on appelle « télépathie », elle se fonde sur des expériences indéniables, qui suggèrent la continuation d'une existence désincarnée, même si elle ouvre un terrain de choix pour les impostures — entretenues, soit dit au passage, par le fait qu'en anglais le même mot *spiritualism* est l'équivalent à la fois de « spiritualisme » et de « spiritisme ». Huxley suit avec attention les travaux de la très sérieuse *Society for Psychical Research* de Londres, qui avait quelque cinquante ans plus tôt publié les résultats d'une enquête accablante pour Helena Blavatsky, l'inspiratrice de la Théosophie. Il a beaucoup d'admiration pour l'un des fondateurs de cette Société de Recherche Psychique, F. H. Myers, l'auteur de *Human Personality and its Survival after Death* (1903). Il donne dans *The Perennial Philosophy* deux brefs passages d'un article, récemment paru dans les actes de cette même Société, par le philosophe de Cambridge C. D. Broad, connu pour sa théorie qui propose de dépasser à la fois le dualisme et le réductionnisme en faisant de l'esprit un résultat de l'évolution de la matière et de la vie vers une complexité toujours plus grande, sans être toutefois réductible aux conditions organiques qui l'ont produit. Dans ce qui est extrait de son article, Broad avance une double proposition qu'on doit « considérer comme une possibilité sérieuse » : la persistance d'une réalité psychique qui a constitué le substrat de l'esprit personnel mais ne peut plus être définie comme appartenant à un individu, un « tien » ou « mien » — et les traces plus ou moins durables laissées néanmoins sur ce substrat par l'expérience antérieure. Huxley a déjà un peu plus haut dans un autre chapitre du même ouvrage développé le premier point, en des termes qui reprennent presque littéralement ceux prêtés à Bruno dans le roman :

> Les seules personnalités dont nous avons directement connaissance sont des êtres incarnés, des composés d'un corps et de quelque inconnue X. Mais si *X* plus un corps égale une personnalité, il est évidemment impossible pour *X* moins un corps d'égaler la même chose. Les entités apparemment personnelles que la recherche psychique semble parfois découvrir ne peuvent être regardées que comme des pseudo-personnalités temporaires, composées d'un *X* et du corps du médium (246).

Quant à la possibilité que ce substrat psychique dépersonnalisé garde les traces de la personnalité vécue, elle est affirmée comme une certitude, qui fonde la croyance bouddhiste en la transmigration des âmes, dans un passage du *Livre des morts tibétain*, également cité dans *The Perennial Philosophy* (avec une parenthèse explicative de Huxley)

> Dans le passé, ton maître t'a mis face à face avec la Claire Lumière ; et maintenant tu es sur le point d'en faire l'épreuve dans sa Réalité dans l'état du *Bardo* (l'état intermédiaire suivant immédiatement la mort, dans lequel l'âme est jugée, ou plutôt se juge elle-même en choisissant, en conformité avec la personnalité formée durant la vie sur terre, quelle sorte d'après-vie elle aura). Dans cet état du *Bardo*, toutes les choses sont comme le ciel sans nuages, et l'Intellect nu et immaculé est comme un vide transparent sans circonférence ni centre (41).

La vie posthume d'Eustace, en plusieurs chapitres intercalés dans le récit (XIII, XV, XVII, XX, XXV, XXVIII) passe par une série de phases. Huxley prend comme point de départ la croyance courante qu'à l'instant de la mort l'esprit sort d'un tunnel sombre pour percevoir en un éclair la totalité de son passé, mais il la transforme selon l'esprit du passage cité du *Bardo Thodol*. La conscience d'Eustace, d'abord angoissée, vide et sans attache, perçoit la lumière de l'éternité, qui l'enveloppe et fait naître en lui le désir de s'identifier à elle. L'intuition mystique, qui était pour Anthony dans *Eyeless in Gaza* le terme de sa méditation, est ici offerte comme une grâce qui ouvre une possibilité de rachat. L'expérience est d'abord décrite dans un long passage sans pronom, puis avec l'utilisation du pronom impersonnel qui fait de la conscience un *It*. Mais Eustace, à mesure que l'illumination se rapproche, l'appréhende comme excès de lumière qui détruit son opacité et menace de désintégrer son identité comme conscience. Huxley a cité dans *After Many a Summer*, et reprendra dans *The Perennial Philosophy*, la formule du cardinal de Bérulle qui définit l'homme : « Qu'est-ce que l'homme ? C'est un néant environné de Dieu, indigent de Dieu, capable de Dieu, et rempli de Dieu, s'il veut. » L'exercice par Eustace de son libre arbitre se traduit dans une formule symétrique de celle de Bérulle : « Malheureuse poussière de néant, infime et impuissante parcelle de pure indigence, écrasé de l'extérieur, dispersé de l'intérieur, refusant toujours malgré son angoisse d'abandonner son droit à l'existence séparée » (140).

Eustace se referme sur lui-même, et dans un lent processus la lumière faiblit et s'éloigne. Elle est un instant éclipsée par une image, puis elle n'apparaît plus que par des interstices dans une grille de souvenirs opaques et flottants, sans ordre ni appartenance, qui peu à peu s'organisent pour devenir sa mémoire, et finalement lui restituent l'odeur de son dernier cigare. Il est alors prêt à répondre à l'appel lancé de sa villa de Florence dans une séance de spiritisme. La communication qu'il établit avec le monde par l'intermédiaire d'un médium obtus est déformée et précaire, mais son esprit flottant hors du temps bénéficie au moins du privilège de l'extratemporalité, la mémoire du futur. Il voit Jim Poulshot blessé et achevé par des soldats japonais, son frère John, l'apôtre du socialisme internationaliste, acceptant le massacre des résistants Indiens au nom de la défense de la civilisation impérialiste, et sur les routes de France la longue file des réfugiés, parmi lesquels le couple Weyl avec leur jeune enfant emportant quelques débris de leur collection d'art. Devant le spectacle de toute cette Histoire, il se joint au grand rire cosmique, triomphant et méprisant, qui est sans doute la réponse satanique aux larmes des anges de *Measure for Measure*. Cependant, son esprit désincarné, qui se sent encore trop menacé par la lumière, désire la protection opaque d'une nouvelle incarnation. Profitant du désarroi de l'enfant sanglotant dont la mère vient d'être écrasée par un camion militaire, il se glisse en lui pour s'identifier à sa conscience, et fait ainsi le choix peu prometteur de rentrer dans le cycle des existences en assumant l'individualité du fils de l'abominable Weyl.

Il est clair que tout cet épisode est de la nature du mythe religieux, tel qu'il est défini dans *The Perennial Philosophy* comme un moyen périlleux mais nécessaire de médiation entre l'intuition mystique et la conscience ordinaire. La défense de Huxley à la fois contre les sceptiques et les dogmatiques pourrait être celle de Wordsworth, qui se justifie, dans les notes ajoutées à son poème *Ode : Intimations of Immortality in Early Childhood*, d'avoir utilisé à la fois sa propre expérience d'enfance de l'irréalité du monde phénoménal et la croyance populaire en l'anamnèse comme souvenir d'une autre vie pour décrire l'enfant à sa naissance abordant les rives du temps en gardant en lui le souvenir de l'éternité d'où il est issu.

> Je me suis souvent trouvé incapable de penser aux choses extérieures comme ayant une réalité extérieure, et je communiais avec tout ce que je voyais

> comme étant non pas séparé mais inhérent à ma propre nature spirituelle. Bien des fois en allant à l'école je me suis accroché à un mur ou à un arbre pour me faire revenir de cet abîme d'idéalisme vers la réalité. [...]. [L'idée d'un état antérieur d'existence] est une notion trop indistincte pour pouvoir être recommandée à la foi comme plus qu'un des éléments de notre sens instinctif de l'immortalité [...] Je me suis emparé de la notion de pré-existence comme ayant suffisamment de fondement dans l'humanité pour que je sois autorisé à en faire le meilleur usage possible pour mon dessein comme Poète.

Il apparaît, dans les lettres citées plus haut, que Huxley, en introduisant dans son roman des passages de ce qu'il appelle « la Divine Comédie », a le projet délibéré de rompre avec les usages et de mettre en question la division traditionnelle entre les genres. On a vu dans l'introduction que la spécialisation du récit en prose sous la forme du roman réaliste est après tout relativement récente, et le statut de genre littéraire dominant que ce roman a conquis marque le triomphe progressif et destructeur des mentalités sociales et de l'esprit utilitaire. Le fait que le mythe ait été du même coup cantonné dans la poésie consacre l'affaiblissement de l'imagination visionnaire, dont le déclin se manifeste de manières différentes par le retour de Wordsworth à une orthodoxie pointilleuse, par l'impuissance de Keats à renouveler la tradition épique dans son *Hyperion* laissé inachevé, et par l'obscurité dans laquelle l'œuvre de Blake est restée enveloppée. Le roman se referme sur le temps, et s'enferme dans ce qui est alors baptisé « le réel », ne laissant en prose à l'imaginaire que quelques genres mineurs, comme celui du conte fantastique (auquel appartiennent les quelques scènes de survie prolongée dans *After Many a Summer*), ou le récit utopique dans lequel il est mis au service de l'idéologie. À l'époque contemporaine, cependant, une réaction se manifeste dont témoignent *Ulysses*, et plus encore *Finnegans Wake*. La tentative de Huxley est en ce sens analogue à celle de Joyce. Elle est certes menée à une bien plus modeste échelle, mais son caractère très partiel la rend en un sens plus difficile, car Huxley ne cherche pas à faire apparaître une structure mythique qui serait sous-jacente à l'histoire, mais à introduire une rupture dans le récit qui manifeste l'irruption de l'éternité dans l'histoire.

C'est de cela qu'il a surtout été question dans ce commentaire. La comédie humaine est cependant essentielle pour que soit obtenu l'effet recherché de contraste, et elle est menée avec vivacité, dans des scènes comme

le dîner funèbre chez les Poulshot, le déniaisement de Sebastian, ou la séance chaotique de spiritisme. C'est, on l'a noté, un dernier retour de Huxley, entre amusement et compassion, vers le mode romanesque de la satire sociale et personnelle. Il évite d'autre part les pièges de la littérature édifiante. Le récit des aventures d'Eustace tire le maximum d'effets comiques des infractions au code réaliste. Les carnets de Sebastian sont une méditation philosophique directement en prise sur les évènements de son expérience. Le personnage de Bruno n'évoque pas, ou en tout cas ne rappelle que rarement la peinture naïve de saint Sébastien percé de flèches et les yeux extatiquement levés vers le ciel. Il n'est pas surprenant que Huxley ait confié quelques années plus tard que ce roman était celui qui lui avait donné le plus de plaisir à écrire et dont les personnages restaient pour lui les plus vivants.

La réaction du lecteur, même si elle prend la forme d'un jugement esthétique sur le récit, est largement déterminée par sa sensibilité au thème religieux, et sa capacité à lui accorder, à défaut d'un assentiment intime, l'accueil que Coleridge définit comme « la suspension volontaire et pour un temps du refus de croire qui constitue la foi poétique ». William Blake avait affirmé les droits de l'imagination visionnaire et sa valeur de révélation, dans son commentaire de 1810, déjà cité, sur un de ses tableaux aujourd'hui disparu, *A Vision of the Last Judgment* :

> « Quoi, me demandera-t-on, quand le soleil se lève, ne voyez-vous pas un disque de feu semblable à une pièce d'une guinée ? » « Oh non, non, je vois la troupe innombrable de la milice céleste criant "Saint, Saint est le Seigneur Dieu Tout Puissant". Je n'interroge pas plus mon œil corporel, ou organique, que je n'interrogerais une fenêtre à propos de quelque spectacle : je vois à travers elle et non par elle. »

Il avait déjà, en 1799, répondu au Révérend John Trusler, auteur de *Morale tirée de Hogarth* et de *Comment devenir riche et respectable*, qui avait condamné ses gravures comme remplies d'obscurité et de superstition. La lettre de Blake s'adresse en fait, par delà le pasteur, à tous ceux dont Eustace est le porte-parole.

> Je suis sincèrement navré de vous voir ainsi brouillé avec le monde spirituel [...]. Je constate que votre œil est perverti par les gravures de caricature, qui ne devraient pas foisonner autant qu'elles le font. J'apprécie le comique, mais trop de comique est ce qu'il y a au monde de plus écœurant. La gaîté vaut

> mieux que le comique, et le bonheur vaut mieux que la gaîté. J'ai la conviction que l'homme peut être heureux en ce monde. Et je sais que ce monde est le monde de l'imagination et de la vision. Je vois tout ce que je peins de ce monde, mais tous ne voient pas de même. Aux yeux d'un avare, une pièce d'or d'une guinée sera toujours plus belle que le soleil.

The Perennial Philosophy (anthologie et commentaire)

Huxley indique au début de *The Perennial Philosophy* que son titre est emprunté à Leibnitz. Celui-ci définit en effet comme *philosophia quaedam perennis* la base de sa tentative, qui restera infructueuse, pour unifier les églises chrétiennes.

Leibnitz n'est pas un mystique, et il ne reparaîtra pas dans ce qui suit, mais cette référence permet de préciser le cadre philosophique de la réflexion de Huxley. Leibnitz s'oppose au départ à l'empirisme de Locke, ou tout au moins à sa prétention à s'ériger en loi universelle de l'esprit, car la connaissance animale, qui entre pour une grande part dans la connaissance humaine, est purement empirique. Mais l'homme jouit en propre d'une faculté spirituelle innée qui lui donne le sens de l'harmonie universelle dont le principe est Dieu. Cette harmonie n'est pas évidente dans son expérience, et la contradiction vécue par lui entre le mécanisme aveugle de la causalité et l'idée de finalité pose le problème du mal. Le mal ne peut pas être infligé ou consenti par Dieu, ce qui serait en contradiction avec son essence, mais il est la conséquence inévitable de son pouvoir infini de création dont le produit ne peut être que fini et donc imparfait. Ce que nous appelons le mal résulte de la multiplicité et des degrés d'imperfection des éléments compossibles entre eux dont l'ensemble constitue toutefois le meilleur des mondes possibles. Mais l'équilibre ainsi atteint n'est pas statique. L'homme a la possibilité d'échapper au faux dilemme du déterminisme et du libre arbitre. Son intuition spirituelle soutenue par la raison lui permet de comprendre le monde auquel il appartient, et de dépasser le pessimisme résigné tout comme la contemplation inactive dans la voie d'un progrès, selon les voies de la nature mais en gardant l'idée de la perfection divine, s'efforçant de rapprocher le monde de la causalité contingente de l'ordre moral de la finalité, qui est celui de l'harmonie.

Huxley arrive au terme d'une évolution qu'on peut rappeler sommairement. Il a dès sa jeunesse éprouvé un vive curiosité intellectuelle pour le mysticisme, occidental et oriental, qui se manifeste en particulier dans *Those Barren Leaves*. La crise politique et spirituelle qui est projetée dans *Eyeless in Gaza* le conduit à une étude plus approfondie des textes et à la méditation personnelle. Son terrain d'élection reste d'abord le mysticisme chrétien, qui lui est plus familier, et qui est au premier plan (mais sujet oblige) dans le chapitre historique de *Grey Eminence*. On a vu cependant que dès son installation en Californie il était entré en contact avec les milieux bouddhistes. L'influence principale qui s'exerce sur lui est celle du Swami Prabhavananda, moine venu de Calcutta, mentionné au chapitre précédent comme fondateur à Hollywood d'un centre de Védanta, branche de la *Vedanta Society* américaine. Son enseignement prenait pour base les textes classiques : hymnes des *Védas*, commentaires des *Upanishads* et de la Grande Épopée (dont la *Bhagavad Gita* est le texte le plus célèbre), et la tradition maintenue à travers les siècles des *Sûtras*, ou aphorismes. Il était principalement inspiré par la pensée de Sankara, qui avait vers le VIII^e^ siècle de l'ère chrétienne intégré l'apport bouddhiste dans la tradition spirituelle hindoue. Huxley sera dans une certaine mesure le disciple du Swami, mais sans faire de lui son guide ou gourou. Il diffère en cela de Christopher Isherwood, qui collabore avec Prabhavananda pour une nouvelle traduction en anglais de la *Bhagavad Gita* (parue en 1944, avec une introduction de Huxley), et ensuite du *Joyau du Discernement* (*The Crest-Jewel of Discrimination*) de Sankara, et des *Yoga-sûtras* (ou aphorismes Yoga) de Patanjali. Quand Gerald Heard rompt avec Prabhavananda, pour des raisons du reste personnelles et non doctrinales (dont l'une est son aversion pour l'essaim de présences féminines autour du Maître), et fonde son propre collège à Trabuco, Huxley ne le suit pas. En fait, tout en gardant avec Heard des relations cordiales, il s'en éloigne, trouvant que s'accentuent chez lui le dogmatisme sectaire qui en font un « bouddhiste de parti », ainsi que la tendance à une intransigeance morale et un ascétisme militant dont les orientations sont déterminées par ses préférences homosexuelles.

Huxley se sent par contre une affinité grandissante, qui devient une relation amicale, avec Jiddu Krishnamurti. Ce dernier avait environ dix ans plus tôt fait quelque bruit en renonçant à sa position de guide ou de caution orientale dans la Société Théosophique reprise en main par

Annie Besant, pour faire des conférences dans le monde et se fixer ensuite à Los Angeles. Son enseignement n'était pas doctrinaire, mais avant tout pratique et non directif. Huxley s'entretient avec lui de son expérience et de ses exercices de méditation. Il écrira quelques années plus tard une préface pour l'un de ses livres, *The First and Last Freedom* (publié en anglais en 1954), dont l'injonction répétée est : « ne me croyez pas sur parole ; voilà ce que j'ai éprouvé, et cela peut vous aider, mais à vous de voir ! » La préface de Huxley insiste essentiellement sur ce point. L'erreur fondamentale est de vouloir traduire l'expérience intérieure en systèmes. La « pensée des groupes organisés n'est que répétition », et ce qu'on répète ne peut pas être « vrai ». Il est inapproprié d'enseigner « quoi penser », et l'idée de direction spirituelle est une contradiction, car chacun doit chercher sa voie pour trouver la clarté au fond de lui-même. Krishnamurti se propose non comme modèle mais comme exemple, dont il tire certains conseils, et en particulier une mise en garde contre la discipline, même personnelle, et la tension de la volonté : « chercher la vérité, c'est la fuir ». Il se méfie du Yoga, exercice de concentration qui consume l'énergie pour exclure la pensée extérieure non choisie et peut avoir comme résultat d'emmurer un esprit vide. C'est seulement par la spontanéité qu'on peut atteindre à la liberté « première et dernière » que désigne le titre du livre, « la liberté intérieure d'une réalité créative » qui est « sagesse et amour ».

Il serait au total absurde de dire que Huxley se convertit au bouddhisme. Il y trouve cependant, en définitive, la formulation la plus pure et libre de la « philosophie éternelle ». Il est important de rappeler que cette découverte n'est pas théorique, mais le point d'aboutissement d'une méditation dont il a fait depuis quelques années une pratique. Il ne s'agit pas pour lui d'un exercice réglé par un horaire ou ritualisé dans sa procédure. Il se fait dans la solitude, parfois en commun avec d'autres personnes (assez souvent Maria), mais non en groupe organisé ou en assemblée. Quelques textes (comme celui à propos de Krishnamurti) suggèrent que son but est de protéger l'esprit contre le monde extérieur pour faciliter son mouvement spontané d'approfondissement. Mais Huxley ne s'exprime pas publiquement sur cette pratique, pas plus qu'il ne fait de compte rendu de son expérience sur le mode personnel. Le rôle limité que définit pour lui la nature analytique de son esprit (celui que Bruno assigne à Sebastian dans *Time Must Have a Stop*) est de donner une idée

claire des différentes voies de la connaissance et d'en écarter les obstacles.

Le terrain est du reste balisé, et Huxley est loin d'être un pionnier dans le retour au bouddhisme de la pensée occidentale. Aux États-Unis, l'impulsion avait été donnée par la mission en 1893 de Vivekananda, qui présentait un Védanta universel, débarrassé de ses particularités locales et de tout mythe. Dans la bibliographie jointe en appendice à *The Perennial Philosophy*, Huxley mentionne les travaux de René Guénon, et notamment la traduction anglaise en 1941 de l'ouvrage qu'il avait sans doute lu plus tôt en français, *Orient et Occident* (1924), dont le cadre de réflexion est exactement le sien. L'Occident ne doit plus se laisser griser par sa réussite dans la voie matérielle, qui n'est pas celle de la civilisation la plus haute. Il doit renoncer à ses illusions : confiance dans le progrès, superstition de la science, culte de la vie comme mouvement perpétuel. Il a intérêt à comprendre l'Orient et ses valeurs, et à s'en rapprocher, sans chercher à s'y fondre, mais sans se laisser détourner par la terreur du « péril jaune » naguère brandi par Guillaume II. Huxley mentionne aussi Rudolf Otto, et le cite dans son texte comme « spécialiste éminent des doctrines de l'Inde ». Une lettre antérieure, du 22 mars 1930, fait référence à l'étude sur le *Sacré*, *Das Heilige*, de 1917, traduit en 1923 sous le titre de *The Idea of the Holy*. Selon la thèse développée par Otto, l'idée du sacré (de ce qu'il appelle aussi le « numineux ») est transcendentale, résultant d'une connaissance *a priori* (indépendante de l'expérience), et de ce fait n'entre pas en contradiction avec la connaissance scientifique, mais elle n'a pour contenu qu'un « tout autre » défini par la simple négation du naturel. L'idée du sacré est l'affirmation du mystère, et elle est à l'origine des mythes, et de toutes les religions, même de celles qui se veulent rationnelles. Dans *The Perennial Philosophy*, Huxley renvoie à un autre ouvrage, *Mysticism East and West* (de 1926, et en traduction anglaise de 1932) dans lequel Otto analyse deux tendances dans l'interprétation des *Upanishads* : le « mysticisme de l'impersonnel », représenté par Sankara, et celui de l'intuition d'un Dieu personnel avec lequel l'union fait accéder à la plénitude de l'être. Il est clair pour Otto que la seconde tendance conduit à un stade plus avancé du sentiment religieux. Et on peut noter que sur les deux points en question (le sacré comme idée négative, et la supériorité du Dieu-personne) Huxley est avec lui en désaccord. Son

interprétation reste indépendante, et fondée avant tout sur une méditation des textes fondateurs.

Le prologue de *The Perennial Philosophy* rappelle les principes fondamentaux de la philosophie définie par le titre :

> [C'est] la métaphysique qui reconnaît une Réalité divine consubstantielle (*substantial to*) au monde des choses, des vies et des esprits ; la psychologie qui découvre dans l'âme quelque chose de semblable ou même d'identique à la Réalité divine ; l'éthique qui met le but final de l'homme dans la connaissance du Fondement de tout l'être (*Ground of all being*) qui est immanent et transcendant (1).

À partir de là, le développement se fait en vingt-sept chapitres, donc assez brefs, qui se succèdent sans être répartis en sous-ensembles ou selon une progression apparente. Ce choix de méthode (analogue à celui fait dans *Ends and Means*) a pour même justification que la philosophie éternelle forme un ensemble dont les éléments sont indissociables, entre les deux extrémités de la métaphysique et de l'application concrète. Pour reprendre l'une des citations du *Diamond Cutter Sûtra* : « L'expression "système d'enseignement" n'a pas de sens ; car la Vérité ne peut pas être découpée en morceaux et organisée en système. » Il n'y a donc pas d'ordre à suivre, et l'on peut accéder à l'un des niveaux (métaphysique, psychologique ou éthique) par l'une de trois « portes d'entrée ». Huxley a choisi la porte du milieu, qui lui ouvre la zone intermédiaire de la « psyché ». Mais ce qu'il appelle psyché inclut le principe spirituel dans son conflit avec le moi temporel. Son étude ne se restreint donc pas à la psychologie traditionnelle ou freudienne, qui ne peut être qu'un point de départ, et dans la plupart des chapitres on trouve un mouvement de remontée vers les principes fondateurs intemporels et de descente vers les problèmes concrets de la vie personnelle et sociale. Cela dit, on peut noter que les chapitres se regroupent assez librement autour de certains thèmes. Le titre du premier chapitre est *That Art Thou* (« Cela Tu l'es »), traduction de la formule *tat twam asi*, déjà fréquemment citée par Huxley, par laquelle les Upanishads affirment l'immanence divine en l'homme. Ce titre inaugure une série de chapitres (1-4) qui tirent les conséquences métaphysiques de cette affirmation. Les zones ensuite explorées sont successivement : les fondements de l'éthique, intelligence et vertus (5-9), les problèmes du

rapport entre l'éternité et le temps (10-14), les pratiques spirituelles et religieuses, utiles ou néfastes (15-26), avec un dernier chapitre sur contemplation et vie sociale.

Dans le choix des textes, Huxley s'efforce de maintenir l'équilibre entre les deux traditions, chrétienne et extrême-orientale, en les complétant par quelques citations de textes islamiques. En ce qui concerne la tradition chrétienne, on constate l'omission quasi totale de Jacob Boehme, rarement mentionné et jamais cité, qui fut pourtant le maître de William Blake. On en trouve une explication dans la bibliographie, qui décrit Boehme comme « important mais difficile » et renvoie pour introduction à la « remarquable étude » d'Alexandre Koyré. Mais il y a sans doute une raison plus profonde. La recherche que poursuit Huxley, celle de la fusion intuitive avec une éternité spirituelle qui est principe d'harmonie, ne peut que le détourner d'un mysticisme tragique pour lequel la divinité se manifeste dans le processus théogonique continu de l'affrontement entre la lumière et les ténèbres. Du même coup, la vision de Blake du conflit générateur entre les contraires est, comme on le verra dans les chapitres qui suivent, mise en cause au moins sur le plan du divin, sinon de l'existence humaine qui reste déchirée, tout comme la valeur de révélation de l'imagination poétique, ainsi qu'on l'a vu à propos de Sebastian.

En revanche, parmi les auteurs le plus souvent cités figure Maître Eckhart, chef de file de la mystique rhénane, docteur de l'Université de Paris et provincial dominicain en Saxe, qui dut se défendre contre l'accusation d'hérésie, et dont certaines propositions fondamentales tirées de ses *Instructions spirituelles* et de ses sermons furent condamnées par une bulle papale en 1329, l'année qui suivit sa mort. Son disciple Johann Tauler figure aussi en bonne place, de même que les œuvres d'inspiration directement eckhartienne des auteurs anonymes de *The Cloud of Unknowing* (ouvrage dont Huxley a précédemment rendu compte en détail à propos du Père Joseph) dans l'Angleterre du XIV^e^ siècle, et de la *Theologia Germanica* à Francfort au siècle suivant. De la période de déclin du mysticisme qui suivit la Réforme et la Contre-Réforme, Huxley retient surtout William Law, regrettant qu'il soit principalement connu par *A Serious Call to a Devout and Holy Life* au détriment des écrits mystiques plus tardifs qui donnent toute leur profondeur à ses exhortations. Il écrira l'année suivante une brève préface pour une réédition de l'anthologie de Stephen Hobhouse, *Selected Mystical Writings of William Law*, qui figure ici dans

sa bibliographie. Du côté du catholicisme, il cite surtout saint Jean de la Croix, dont l'élan intuitif dépasse les cadres du dogme, mais aussi saint François de Sales (directement ou à travers ses entretiens avec Jean Pierre Camus) pour leur conception spiritualisée de la charité et de l'humilité. Il n'y a aucune citation de la Bible, sauf une seule de l'Évangile de saint Jean. En revanche, la tradition extrême-orientale est largement représentée par les textes fondateurs : avant tout les *Upanishads*, le *Bhagavad Gita* et les *Sûtras*, auxquels s'ajoutent le *Zuangzi* (*The Book of Chuang Tzu*) et le *Laozi* (les pensées de Lao-Tseu), classiques taoïstes, et des textes de Sankara, en particulier des extraits (dans une traduction antérieure à celle de Prabhavananda et Isherwood mentionnée plus haut) de son recueil d'hymnes *The Crest-Jewel of Discrimination*, qui indique le moyen de « franchir l'océan des naissances et des morts » pour accéder à la révélation du *Tat Twam Asi*.

Ce choix correspond bien entendu à une prise de position sur laquelle le commentaire de Huxley est parfaitement explicite. Il faut ici repartir une fois encore du principe fondamental que la Réalité divine est à la fois transcendante et immanente en l'homme. C'est une métaphysique moniste qui est ainsi affirmée. Elle s'inspire de la spiritualité hindoue qui identifie *Atman* et *Brahman*, âme individuelle et âme universelle, mais elle est incompatible avec la doctrine créationniste qui est celle du christianisme, du moins orthodoxe. Cette dernière réserve s'impose, car on a déjà vu dans le chapitre historique de *Grey Eminence* que Huxley soutient la thèse, au reste historiquement fondée, que l'enseignement de l'Orient, transmis à travers Plotin qui fait du multiple l'émanation et la dégradation de l'Un mais non le produit de son acte créateur, a inspiré dans le christianisme originel une pensée mystique qui est est devenue souterraine sous le poids de la tradition hébraïque du Dieu de la Genèse et sous la domination de l'Église temporelle. C'est cette pensée que Huxley retrouve chez certains contemplatifs chrétiens dont la psyché, selon l'image dont il use, dépouillée et réduite à la pointe extrême de sa perception, entre en contact avec la présence éternelle qui est en elle. Il en perçoit l'écho dans saint Jean de la Croix, ou comme ici dans une de ses citations de Eckhart : « J'ai maintenu dans le passé et je maintiens encore que je possède déjà tout ce qui m'est accordé dans l'éternité. Car Dieu dans la plénitude de sa Divinité réside éternellement dans son image, l'âme »

Ces textes ne sont pas univoques, et Huxley ne tente pas de les solliciter pour confondre, par exemple, la présence de « l'image » avec celle de la réalité, et l'abandon au créateur avec la fusion dans l'être. En fait, il n'entre pas dans une discussion pour déterminer si la conception chez Eckhart de la Déité, principe suprême et fond originel, qui n'est Dieu que par rapport aux créatures, est conforme au schéma de la Création imposé à partir de la Genèse, ou si l'idée eckhartienne de la naissance spirituelle du Christ en nous dépasse l'affirmation de saint Paul (lui-même au reste véhicule de la tradition mystique) que « ce n'est plus moi qui vis mais le Christ qui vit en moi ». Il regrette sans doute, avec Rudolf Otto, qu'Eckhart ait cherché le secours d'un langage théologique et de dogmes au lieu de développer son propre symbolisme. Mais l'expérience mystique est à la limite indicible, et sa description approximative nécessairement influencée par les habitudes de pensée. Elle n'est pas en principe réservée à ceux qui se vouent à la vie contemplative, mais elle exige un détachement au sein du monde dont bien peu sont capables. Elle se traduit par une doctrine ésotérique, qui doit pour devenir accessible au plus grand nombre avoir recours au mythe en intégrant les croyances et même les légendes populaires. Elle a, pour toutes ces raisons, besoin d'une religion qui fasse la médiation entre le temps et l'éternité. Mais toutes les religions ne sont pas également bonnes. Selon la formule de l'Évangile que Huxley aime à citer, « on juge l'arbre par ses fruits », et, pour lui, les religions par leur capacité à faire progresser les hommes vers l'union avec la réalité éternelle.

Ce rôle est illustré par l'évolution et finalement la convergence des deux grandes tendances religieuses de l'Inde. C'est la spiritualité brahmanique qui s'exprime dans les Védas, mais elle y pose déjà les bases d'une mythologie foisonnante, et elle se prolonge dans l'ordre du temporel par une organisation sociale en castes dont la signification religieuse est de marquer les étapes vers l'illumination. Dans la *Baghavad Gita*, le dieu Krishna, incarnation temporelle de Brahma l'impérissable, légitime le rôle de guerrier qui revient au prince Arjuana, dans un cycle du monde où la violence est inévitable, non seulement parce que sa cause est juste, mais à condition qu'il s'exécute du devoir propre à son état sans colère et sans attachement aux désirs et à l'ambition. Pour Huxley, cette sacralisation

de la violence est discutable, mais elle a au moins le mérite de ne pas affirmer que tous les moyens sont permis dans une guerre sainte. Le bouddhisme ancien, par contre, est athée. Rejetant toute intuition ou révélation mystique, il se concentre sur l'extinction progressive de tout attachement à la vie et fait accéder, au terme du cycle des renaissances, à l'état de nirvana, couramment interprété comme une annihilation du moi, et qui est plutôt un état de quiétude parfaite. Mais, sous sa forme plus tardive du *Mahayana* (ou « Grand Véhicule ») dont s'inspirent les écrits de Sankara, l'union avec l'âme universelle se substitue au néant comme terme de la purification. De là procède une religion du salut dans laquelle la divinité se retourne avec compassion vers les hommes et facilite leur ascension en se donnant une forme temporelle comme médiateur. C'est en ce sens que le Gautama Bouddha réel, personnage historique devenu mythique, se transfigure en une incarnation de la divinité, un *Avatara*.

Jésus est lui aussi un Avatar, mais il a le désavantage d'appartenir à une religion fondée sur une métaphysique de la dissociation radicale entre l'éternité et le temps, entre la divinité et l'humanité. Tout se joue dans la version donnée par la Genèse de la Chute comme spécifique à l'homme au sein de la nature créée et résultant de son insoumission à la loi du Créateur. « Pour correspondre à notre expérience, ce mythe doit être modifié. [...] Il faudrait rendre évident que la création, le passage incompréhensible du Un non-manifesté à la multiplicité manifeste de la nature, de l'éternité au temps, n'est pas simplement le prélude et la condition nécessaire de la Chute, mais qu'elle est en quelque sorte la Chute même » (209). Sur ce point, Huxley reste en accord fondamental avec le mythe par lequel Blake met en récit la pensée gnostique, en décrivant comment l'éternité spirituelle et fluide s'est dégradée, malgré les efforts de Los le prophète, en entités distinctes et en matière organique et minérale, sous l'effet d'une volonté et d'une force de division qui sont l'origine du Mal, dont la manifestation en l'homme est l'affirmation du moi, et dont la figuration imaginaire est le Urizen de Blake ou Jehovah s'érigeant en détenteurs du pouvoir et garants de la loi.

Le poids de la tradition hébraïque transforme profondément le rôle du Christ comme médiateur. Il n'est plus un symbole parmi d'autres que seules divinisaient les formes populaires des religions, et devient le seul Avatar légitime au milieu des idoles. Il est en tant que Fils unique le seul intercesseur possible auprès du Père transcendant. Huxley a déjà, dans

Grey Eminence, analysé les effets de cette idée de l'Incarnation devenue dogme dans la montée de l'intolérance religieuse, et dans la perversion du mysticisme qui s'arrête au médiateur et se fixe sur la tragédie trop humaine de la Crucifixion. Dans l'anthologie de *The Perennial Philosophy*, il fait appel à ceux, de tout bord, qui préservent l'intuition mystique authentique et rejettent tout ce qui relève de l'émotion : les larmes et l'attente d'un « état de douceur et de tendresse », qui pour sainte Thérèse d'Avila n'ont rien à voir avec le « réel amour de Dieu » (190), mais aussi le remords obsédant du péché qui est selon Fénelon « le désespoir de l'amour-propre blessé » (292). Il cite saint Jean de la Croix (149) qui invite à dépasser l'imagination et la raison même sur la voie d'une contemplation pure, par ce que Eckhart appelle « intellect », au sens donné à ce mot par saint Thomas qui le définit comme « une perception intime de la vérité » distincte de la raison qui est « recherche et discours ».

Par cette idée du Christ, qui ne réunit pas dans son essence l'éternité et le temps, mais jette par sa double nature un pont par-dessus le gouffre qui les sépare, la conception même de Salut est profondément modifiée. Le médiateur n'est plus le *Bodhisattva*, héraut de l'éveil, qui pousse l'esprit de dépouillement jusqu'à refuser son propre éveil et revient en tant que Bouddha vers les hommes pour les aider à sortir de leur sommeil et se rapprocher par degrés du salut. Le Christ n'est pas le guide, mais le rédempteur, qui se manifeste comme seul capable de racheter une faute humainement inexpiable dans une vision eschatologique d'un Jugement, nécessairement ultime et irrécusable. Car l'avatar unique est aussi la chance unique de l'individu, qui est jugé sur une seule vie.

Le bouddhisme et le Védanta introduisent par contre, sous des formes un peu différentes, la possibilité d'un appel. La divinité compatissante montre la voie d'une émancipation graduelle à travers des existences corporelles successives dont la nature est déterminée par les traces ou « résidus » que l'existence précédente a laissé en l'âme. Huxley établit la distinction entre l'immortalité, qui est « la participation au maintenant éternel du Fondement divin, [...] le résultat de la délivrance totale », et la survie, qui est « la persistance dans une des formes du temps » (242). La doctrine de la survie de l'âme, et de la réincarnation permettant la reprise de la marche par un effort de la volonté, reste une hypothèse. Elle peut être utilisée sans absurdité pour expliquer « certains faits étranges et obscurs révélés par la recherche psychique » (246). Mais, comme le

remarquait Bruno dans *Time Must Have a Stop*, ce qui persiste ne peut pas être la personne, qui est constituée par l'union d'une âme et d'un corps, mais une conscience impersonnelle qui garderait les traces des pensées et des volontés d'une existence antérieure. Toutefois, Huxley emploie à ce propos l'expression « sauver les apparences », qui fut appliquée naguère aux tentatives faites en astronomie pour adapter l'hypothèse de Ptolémée à de nouvelles découvertes, avant que ne s'impose l'héliocentrisme. Il semble que pour lui, à ce stade (car ses convictions se modifieront par la suite) les spéculations sur une survie possible ne constituent qu'un mythe « anthropocentrique », qui a cependant pour vertu d'être plus proche que d'autres de ce qui est suggéré par quelques faits d'expérience, et surtout révélé directement par la philosophie « théocentrique » éternelle.

8 L'après guerre (1946-1952)

Science, Liberty and Peace (essais) 282 *Ape and Essence* (roman scénario) 287 *Themes and Variations* (essais) 295 *The Devils of Loudun* (récit historique) 300

Les Huxleys ont pendant quatre ans partagé leur temps entre l'appartement de Beverly Hills et Llano Del Rio. Mais la végétation du désert provoque chez Aldous des allergies dont il n'arrive pas à se guérir, et l'été y est torride. Ils décident de mettre leur ranch en vente et d'acheter un chalet à Wedgwood, village résidentiel en altitude au milieu des pins, où ils s'installeront de façon permanente dans le courant de l'hiver 1947. Aldous y a terminé l'essai *Science, Liberty and Peace*. Il travaille aussi pour les studios. Il envisage d'adapter *Brave New World*, en en faisant un récit d'anticipation à partir du présent pour souligner à quel point le futur décrit trouve sa plate-forme de départ dans la situation politique et les découvertes scientifiques contemporaines, mais le projet se heurte dès le départ à un problème de propriété des droits d'adaptation dramatique. Il est invité par Walt Disney comme conseiller pour une version cinématographique d'*Alice in Wonderland*, qui se propose d'intégrer des dessins animés à partir des illustrations de Tenniel au milieu d'épisodes tournés sur le vif de la vie de Charles Dodgson, *alias* Lewis Carroll. Il est intéressé par l'idée de faire revivre, à travers et autour de ce personnage fascinant d'excentrique, l'Oxford des années 1860 que sa tante Mrs Humphrey Ward a évoqué dans ses *Recollections of a Writer*, au temps de l'affrontement entre les conservateurs et les libéraux modernistes dans l'Église. Mais il se demande aussi ce qui peut passer d'un tel sujet dans une heure de film destiné au grand public, et le projet n'aura en fait pas de suite. Il travaille aussi à développer, successivement pour l'écran et pour la scène, le thème de sa nouvelle *The Gioconda Smile*, qui avait paru dans le recueil de 1922, *Mortal Coils*. La pièce tiendra l'affiche neuf mois à Londres, et connaîtra un certain succès à Paris sous le titre de *Le Sourire de la Joconde*, dans une adaptation de Georges Neveux (avec qui Huxley à cette occasion échange quelques lettres), Danièle Delorme tenant le rôle de la très jeune Doris. Elle sera publiée quelque mois avant la sortie en septembre 1948 du film, dirigé par Zoltan Korda, avec Charles Boyer dans le rôle principal, et sous le titre

de *A Woman's Vengeance*, que les experts du studio jugent plus accessible que la référence à la Joconde.

En octobre 1947, les Huxley quittent la Californie pour la première fois depuis près de dix ans et partent en voiture pour un bref séjour à New York. Aldous est à cette période hésitant entre deux projets de roman. L'un a pour arrière-plan l'Italie du *Décaméron*, avec Pétrarque et « l'extraordinaire figure de sainte Catherine de Sienne » (qui apparaît à travers quelques citations dans *The Perennial Philosophy*). Ce projet est provisoirement mis de côté, mais le thème de l'épidémie de peste le relie à l'autre, qui est la description d'un monde dévasté par une guerre atomique, et deviendra *Ape and Essence*, un récit en forme de scénario, achevé en février 1948.

En juin, Aldous et Maria embarquent sur le Queen Mary pour leur premier retour en Europe. Leur première étape est Paris, où Aldous rencontre son correspondant Georges Neveux, le mari de Jeanne, sœur de Maria, et les deux hommes nouent des liens amicaux. Ils font ensuite avec les Neveux un séjour à Rome. C'est la raison officielle du voyage en Europe, que les Studios Rank financent en paiement des droits d'exploitation de la nouvelle *The Rest Cure* (publiée dans *Brief Candles*) que Huxley se propose d'adapter dans le cadre de la ville d'après-guerre. Sur la route du retour, ils s'arrêtent à Sanary, où ils logent non pas dans la Villa Huxley, qui a été vendue, mais dans une autre, La Rustique, achetée pour eux par Jeanne qui y a reconstitué le décor familier. Aldous y retrouve son exemplaire annoté du Journal Intime de Maine de Biran, qui sera le point de départ d'un long essai à paraître dans le recueil qu'il prépare. Ils passent ensuite par Londres (où Aldous peut voir une représentation de *The Gioconda Smile*) avant de revenir en Californie en octobre.

En dépit de quelque nostalgie, ils ne sont pas tentés de se réinstaller en Europe. Sanary leur paraît bien mort, et pour Aldous le « temps retrouvé » parmi les connaissances vieillies de son passé ne fait que marquer à quel point l'absence l'a rendu étranger à l'Angleterre qui naît de la guerre. De plus, leur fils Matthew est définitivement fixé aux États-Unis. Pour mettre fin aux allées et venues épuisantes entre Wedgwood et Los Angeles, ils décident de mettre leur chalet en vente pour acheter une grande maison avec jardin à la lisière de Santa Monica, qu'ils occupent à partir de la fin de 1949. Aldous finit en octobre de rassembler les essais qui forment le

volume de *Themes and Variations*, et reprend ses lectures « fascinantes » sur le moyen âge italien pour la préparation de son roman historique.

C'est ensuite un autre séjour de cinq mois en Europe. Ils restent quelque temps à Paris, où ils assistent à une représentation d'*Othello* dans la traduction de Georges Neveux. Ils se rendent à Rome, avec un détour par Sienne où Aldous veut compléter son travail de documentation. Il passe seul deux semaines à Londres en juillet, puis retrouve Maria à Sanary, où ils décident de mettre en vente leur nouvelle villa. Ils rejoignent ensuite les Neveux à Julliac en Corrèze, et sur la route du retour vers Paris, en septembre, s'arrêtent à Loudun, célèbre pour l'affaire de sorcellerie et de possession qui s'y déroula au XVII^e^ siècle. Huxley arrive à New York pour la dernière semaine de répétitions avant la création à Broadway de *The Gioconda Smile*, et trouve ce qu'il appelle « un effroyable chaos » : texte modifié sans son accord, erreurs dans la distribution des rôles, querelles entre acteurs et metteur en scène. Il fait ce qu'il peut, et en quittant New York il concède à la pièce une chance précaire de survie, et elle ne tiendra en fait que cinq semaines.

De retour à Los Angeles en octobre 1950, il abandonne son projet de roman historique (qui ne sera pas repris) et s'attaque à l'affaire de Loudun. Mais son travail avance lentement, dans une période qui est difficile pour Maria et pour lui-même. Il souffre de bronchite et de sinusite chroniques. Sa vue, malgré les progrès dus à la rééducation fonctionnelle selon Bates, est restée diminuée par l'opacité des cornées et se fatigue vite. En juillet 1951, une iritis lui fait perdre la vision de son « mauvais » œil, et il redoute qu'elle s'étende à l'autre. C'est ensuite Maria, assez affaiblie depuis trois ou quatre ans, qui doit subir une mammectomie en janvier 1952. Elle sait par les médecins que le cancer n'est probablement pas éradiqué, mais insiste pour qu'Aldous reste persuadé que l'opération a été totalement satisfaisante. Il accompagne la convalescence de Maria en pratiquant sur elle une psychothérapie fondée sur la relaxation physique et mentale par hypnose. C'est une technique dont il a lui-même fait l'essai pour lutter contre la tension imposée par la peur de perdre la vue, et elle est en rapport avec son intérêt constant, mais aussi grandissant au cours des dernières années, pour la parapsychologie. Il termine *The Devils of Loudun*, qui sera publié en octobre 1952, et se prépare à travailler sur un scénario de la vie de Gandhi.

Science, Liberty and Peace (essais)

Au sortir de la guerre, Huxley a de l'avenir une vision sombre que les événements lui semblent vite confirmer. Il a été dès 1941 convaincu par la thèse défendue par James Burnham dans *The Managerial Revolution*, ouvrage traduit sous le titre de *L'Ère des organisateurs*, mais qui annonce en fait l'avènement d'une élite dirigeante formée par tous ceux qui ont une position de « décideurs » dans le monde de la production et à la tête de l'état (qui inclut bien évidemment l'appareil militaire). C'est ce que Huxley résume dans une lettre du 27 novembre 1941 à son frère Julian :

> Ce que James Burnham appelle « la révolution des managers » est un processus déjà en route qui doit inévitablement atteindre son terme en fort peu de temps. On ne peut qu'espérer que la nouvelle classe dirigeante — les chefs des services du gouvernement, les responsables de la production industrielle et de sa distribution, ainsi que tous les autres acteurs professionnels qui peuvent constituer l'élite des « managers » — se conduira mieux que la classe dirigeante maintenant en voie d'extinction, celle des manipulateurs financiers. Burnham, dont je présume que tu as lu le livre, prévoit pour un futur pas très lointain des « guerres entre managers », par opposition à la « guerre capitaliste », qui seront livrées entre les trois grands super-états qui, pour des raisons pratiques, remplaceront le système présent de nations — des super-états ayant pour bases les trois centres de l'industrie lourde et de la technologie avancée, l'Europe, l'Amérique du Nord et l'Asie de l'Est.

On retrouve là certains thèmes fondamentaux du Huxley des années trente. Le détenteur de capital a cessé d'être le dirigeant effectif des entreprises, directement engagé dans la production, et le capitalisme s'est perverti en spéculation financière, dénoncée en 1932 dans *Now More Than Ever*. La recherche du profit maximum protégé contre la concurrence a conduit à l'impérialisme qui se donne pour objet la conquête de monopoles. L'illusion démocratique qui sert de masque à ce désordre ploutocratique doit s'effacer pour que, dans le droit fil des analyses de Pareto, s'affirme le pouvoir des élites réelles sans cesse renouvelées. Pour Burnham, le capitalisme libéral est devenu incapable d'exploiter rationnellement les capacités technologiques dont il dispose, et il est devenu inévitable que, sous des formes qui peuvent être diverses, l'état devienne le propriétaire de fait et le planificateur des moyens de production. C'est un processus de cet ordre qu'on doit imaginer à l'origine de la société de *Brave*

New World, hiérarchisée et dominée par la technique, mais ordonnée et pacifique. Il est toutefois douteux que le monde soit parvenu au stade où le mot d'ordre « élites de tous les pays, unissez-vous » puisse être entendu. Burnham, on l'a vu, prévoit le partage du monde en trois super-états ou blocs, dont les forces en gros s'équilibrent, et dont aucun ne peut donc détruire un autre. Mais ces grandes puissances, essentiellement dans le but de maintenir leur cohésion et justifier un régime autoritaire, entretiennent un état de guerre limitée permanente aux frontières et dans les régions sous-développées. C'est le scénario qui sera retenu par George Orwell en 1949 dans son roman *Nineteen Eighty-Four*, et qui l'a été un an plus tôt par Huxley comme point de départ d'*Ape and Essence*, avec pour variante que l'exercice périlleux d'équilibre au bord du gouffre fait basculer le monde dans une troisième guerre mondiale. Il a peu avant fait le point dans deux essais, *Science, Liberty and Peace* (1946) et *The Double Crisis* (publié en 1948 et repris deux ans plus tard dans *Themes and Variations*).

Avec la guerre froide, une situation de cet ordre semble bien se mettre en place dans le monde d'après-guerre. La zone d'influence russe s'étend jusqu'à Berlin et Prague, et il paraît vraisemblable à Huxley qu'elle englobera la totalité de l'Allemagne, ruinée par les bombardements et à laquelle les Occidentaux semblent vouloir imposer, comme naguère à Versailles, des conditions de paix qui interdisent sa reconstruction. Il constatera un peu plus tard qu'en fait le plan Marshall a pour résultat de laisser l'Europe occidentale en dehors du modèle de socialisme soviétique, mais cela ne change pas à long terme le cours des choses. Les résultats de l'élection de 1945 en Grande-Bretagne qui porte les travaillistes au pouvoir sont « surprenants », mais en définitive explicables. Le souvenir de la crise et du chômage qui ont suivi la précédente paix ont conduit le peuple à choisir la promesse de la sécurité sociale. Mais cette évolution laisse prévoir l'extension, même sous des formes politiquement différentes, de l'homogénéité sociale, de la planification économique centralisée, et donc de l'emprise de l'état sur toutes les formes d'activité. On ne cesse pas de retrouver chez Huxley les accents de John Stuart Mill et de son libéralisme individualiste pour dénoncer une forme de démocratie socialement et culturellement niveleuse dont la conséquence insidieuse ou brutale est la perte de la liberté.

Il reprend donc ses thèmes essentiels. Pour lutter contre le totalitarisme dans un pays où la police et l'armée d'occupation disposent de tout l'arsenal de la technologie, la résistance non-violente à la Gandhi (*satyagraha*), dont l'analogue occidental est la « désobéissance civile » naguère prêchée aux États-Unis par Thoreau, est sans doute la seule praticable ; et son efficacité pratique, rationnellement démontrable, a des résultats à long terme, puisqu'elle est fondée sur la discipline spirituelle du détachement. Par contre, dans ce qu'on appelle le monde démocratique, le combat proprement politique reste possible contre le processus de la concentration capitaliste. Son objectif est la mise en place d'une société fondée sur la déconcentration des moyens de production pour tout ce qui ne relève pas nécessairement de l'industrie lourde, et sur la dispersion de la propriété terrienne sous forme de communautés largement auto-suffisantes et organisées en coopératives de production et d'échange.

Toutefois, la tâche essentielle de l'après-guerre est l'établissement d'un ordre mondial stable, et il implique une coopération pragmatique entre des pays dont les sociétés et les régimes sont radicalement différents. Cet objectif ne paraît pas inaccessible. L'horreur de la guerre totale, qui pour la première fois a massivement frappé les populations civiles de Londres ou de Hambourg, et dont la menace est multipliée par la bombe d'Hiroshima et de Nagasaki, peut créer les conditions favorables à l'établissement d'un dialogue pacifique. C'est la tâche qui revient à l'O.N.U, mise en place après la réunion de San Francisco en octobre 1945, et aux organismes qui en dépendent. Parmi ceux-ci figure l'UNESCO, qui a pour champ d'action « science, culture et éducation », et dont Julian Huxley, qui avait activement participé aux travaux préparatoires, est élu directeur général pour deux ans à l'issue de la première conférence générale à Paris en 1946. Pendant cette brève période, il s'efforcera de lancer un programme mettant initialement l'accent sur la préservation de la nature et le rattrapage des inégalités de développement scientifique, mais dans un climat de plus en plus tendu entre les deux grandes puissances.

Les idées d'Aldous sont, comme souvent, en convergence avec celles de son frère. Pour lui, les deux problèmes planétaires majeurs, étroitement liés, sont d'ordre démographique et écologique. L'accroissement incontrôlé de la population est à la fois effet et cause de la misère dans la majeure partie de l'Asie et de l'Afrique, où le cauchemar que voulait écarter Malthus est devenu réalité. La planète est partagée entre deux types de

société qui la menacent de ruine par des moyens différents : l'une gaspille par frénésie de consommation les ressources non renouvelables d'énergie minérale, et l'autre provoque par une culture primitive l'épuisement et l'érosion des sols. L'inégalité de peuplement et de prospérité est accentuée par la baisse de la natalité dans les pays développés qui les expose aux risques de migrations massives, renouvelant les grandes invasions du passé. L'humanité et la prudence imposent aux pays riches la mise en place d'un programme d'aide. Il s'agit moins d'assistance alimentaire, palliatif nécessaire qui ne fait à terme que resserrer le piège malthusien, que d'aide au développement de la capacité de production locale comme base de la relative prospérité qui peut seule mettre en marche les mécanismes régulateurs de la population.

Cette évolution risque, notamment de la part de l'Asie, d'intensifier les rivalités pour le contrôle des matières premières et de l'énergie. Les priorités technologiques doivent donc être la mise au point de matériaux synthétiques, et le recours intensifié aux énergies de substitution fournies par les turbines à vent et les capteurs solaires. Mais cela ne répondra pas à tous les besoins, ce qui pose le problème de l'utilisation de l'énergie atomique. En tout état de cause, on ne peut pas revenir au passé qui précède sa découverte, et il est indispensable pour la survie de l'humanité qu'un contrôle international admis de tous en interdise les applications militaires. Une fois cela acquis, il ne sera plus nécessaire de la protéger par le secret militaire, et il apparaît à Huxley probable que la recherche rendra sa production indépendante de l'uranium, rare et donc d'accès restreint par un monopole. Elle pourra être largement produite avec les précautions requises et utilisée comme énergie renouvelable et facilement transportable sous forme d'énergie électrique non polluante. C'est du reste la position que soutient Julian. En ce domaine, comme dans l'ensemble de l'activité scientifique et technique, l'homme en est arrivé au point où il doit s'efforcer de vivre en harmonie avec la nature au lieu de chercher à la soumettre à sa volonté de puissance. Mais Aldous rappelle avec insistance que cette conversion n'est possible que par la reconnaissance que « la fin dernière de l'homme n'est pas le mirage d'un futur utopique mais l'éternité intemporelle de la lumière intérieure ».

L'adaptation au théâtre de *The Gioconda Smile* fait apparaître l'évolution de Huxley depuis 1922. Tout l'essentiel de la brève nouvelle parue dans *Mortal Coils* est transposé dans les deux premiers actes. Huxley

laisse à des jeux de scène le soin de créer le soupçon et l'incertitude sur le rôle d'empoisonneuse joué par Janet Spence. Il renforce une action plutôt mince en faisant intervenir plus longuement des personnages assez conventionnels (l'infirmière efficace et bourrue, le vieux général Spence retraité de l'armée des Indes). Il élargit surtout le rôle dans les dialogues du docteur Libbard, à qui sa profession révèle la maladie d'une civilisation conduisant, par la recherche toujours insatisfaite du plaisir immédiat, à l'instabilité mentale des individus, et au gaspillage collectif en prélude à une nouvelle guerre mondiale pour l'accaparement des ressources de la planète. Hutton multiplie devant lui, par provocation, les formules cyniques et les mots d'auteur, mais se laisse aussi aller à confesser sa conscience coupable de sa faiblesse de caractère. En revanche, les trois pages finales de la nouvelle sont très largement développées en cinq scènes réparties sur trois mois et se déroulant dans un décor partagé entre le salon des Spence et la cellule de la prison où Hutton, condamné pour le meurtre de sa femme, attend le jour de son exécution. Cela permet à Huxley d'approfondir la transformation des personnages et de ménager par une ultime péripétie une fin conventionnellement heureuse. La jeune épouse inculte et frivole, Doris, apparaît mûrie par l'épreuve et réellement aimante. La révolte de Hutton contre l'injustice de la condamnation qui le frappe se change peu à peu en résignation, sous l'influence de Libbard. qui le convainc de « lâcher prise », de ne pas s'accrocher à son moi et à sa vie. Hutton comprend que sa responsabilité morale est de toute façon engagée, car le mal n'est pas dans tel ou tel acte, mais dans l'obstination de la volonté qui refuse de collaborer avec l'esprit divin intérieur. Quant à Janet Spence, à mesure que le jour de l'exécution se rapproche, elle est entraînée dans un désordre mental qui fait apparaître sa jalousie sexuelle et sa haine cachée. Quand sonne enfin l'heure fatale, elle s'effondre dans une crise à la fois de soulagement et de remords, et confesse à Libbard son forfait. Mais le docteur, dont la conviction était depuis longtemps faite, avait subrepticement retardé l'horloge d'une heure, ce qui lui laisse le temps de passer au Ministère de l'Intérieur le coup de téléphone salvateur.

Ape and Essence (roman scénario)

La première mention de ce qui allait être *Ape and Essence* apparaît dans une lettre où Huxley annonce à Anita Loos le 26 mars 1947 qu'il renonce au moins provisoirement à son roman situé dans l'Italie du XIV^e^ siècle :

> Allant à l'autre extrême, je pense que je vais peut-être écrire à la place un roman sur le futur — entre autres choses, sur une société d'après la guerre atomique, où l'effet principal des rayons gamma a été de produire une race d'hommes et de femmes qui ne font pas l'amour en toute saison, mais seulement pendant une brève période d'accouplement. L'effet de cela sur la politique, la religion, la morale, etc., serait intéressant et amusant à approfondir.

Le roman, entrepris peu après, est achevé en février de l'année suivante. Son titre (qui deviendra *Temps futurs* dans la traduction par Jules Castier en 1949) est tiré du passage de *Measure for Measure* qui avait été envisagé pour *Time Must Have a Stop*, et reparaît du reste dans le texte, comme citation et par quelques allusions. Le sommaire donné ci-dessus dans la lettre indique que le genre est celui de la dystopie située dans le futur, mais le roman adopte une forme originale que Huxley justifiera par la suite, le 9 juin 1949, dans une réponse à un lecteur réticent :

> Vous avez probablement raison dans ce que vous dites de la forme d'*Ape and Essence*. Et pourtant il n'y avait pas d'autre forme qui puisse convenir. J'ai essayé d'abord de l'écrire de la façon ordinaire, mais le sujet refusait tout simplement de se laisser traiter longuement et en termes de réalisme et de vraisemblance. Il fallait que ce soit bref et fantastique, ou rien du tout. J'ai choisi la forme du scénario comme celle qui répondait le mieux à ces exigences. Il semble en fait y avoir une possibilité d'en tirer un film en France. Si c'est bien fait, l'effet peut être assez stupéfiant.

Huxley se dispense des « machines à parcourir le temps », dont peu avant il redoutait le poids, en abandonnant toute convention réaliste. Mais en fait il y avait déjà renoncé pour *Brave New World*, qui bénéficie de la liberté du conte fantastique. Ce qui est ici original est l'adoption de la forme d'un scénario (*scenario*, *script* ou *screen-play*). Huxley est peut-être inspiré par le souvenir d'un des premiers films de science-fiction, *Things to Come* (1936), qui l'avait vivement impressionné. Mais il apparaît vite qu'il n'a pas le dessein de fournir un support pour la fabrication d'un

film, et qu'il veut seulement s'essayer à une forme originale de récit. Il fera un peu plus tard de son œuvre une adaptation pour la scène (qui ne sera jamais jouée), mais il ne sera plus question du projet de film, qui exigerait un remaniement au moins aussi complet. L'histoire en elle-même peut paraître convenable pour un film d'anticipation, mais Huxley sait qu'elle est trop sombre pour être acceptée dans les studios d'Hollywood, où commence à retentir dangereusement la condamnation comme anti-américain de tout ce qui dévie de l'optimisme national-capitaliste, et il fait même de cette constatation le point de départ de son prologue. Le but de son texte ne peut être que de faire appel à l'imagination du lecteur pour qu'il projette le récit en images sonorisées sur l'écran de son cinéma intérieur.

Le récit en forme de scénario est précédé d'un prologue d'une vingtaine de pages, dans lequel Huxley reprend et modernise le vieux procédé narratif de la présentation par un éditeur d'un manuscrit qu'il a découvert. Il utilise l'expérience que lui donne au même moment la progression tortueuse du film adapté de *The Gioconda Smile*, et une anecdote qu'il rapporte à Anita Loos reparaît au début de son roman : « Nous n'avons pas pu nous assurer la participation de [Claude] Raines, car il demandait une augmentation de salaire, et le responsable du budget est resté inflexible : "Dans ce studio, a-t-il répondu à Korda, même Jésus Christ n'obtiendrait pas d'augmentation de salaire." » Le narrateur a, par contre, la satisfaction de voir passer sur un camion les répliques du portail d'une cathédrale italienne du XIV^e^ siècle et d'une chaire par Nicolo Pisano destinées au décor d'un film tiré d'une adaptation de *Catherine de Sienne*, le roman que Huxley n'a pas encore écrit. Il récupère aussi un manuscrit tombé d'un tas de scénarios rejetés et promis à l'incinération, dont un passage retient son attention. Il part à la recherche de l'auteur, un certain William Tallis, qui donne pour adresse un ranch au bord du désert Mojave (donc à deux pas de Llano del Rio que les Huxley viennent de quitter). Mais Tallis est depuis peu mort et enterré quelque part dans le désert. Le narrateur décide alors de publier « le texte d'*Ape and Essence* tel [qu'il l'a] trouvé, sans modification ni commentaire ».

Le scénario s'ouvre sur l'annonce du générique, et présente ensuite la première image qui apparaît sur l'écran, celle du jour se levant sur la mer. Mais cette image ne fait que démontrer l'impuissance du Technicolor à

rendre la délicatesse des couleurs, et la musique d'ambiance, que le narrateur décrit comme aussi tonitruante que du Wagner et aussi vulgaire que du Strauss, n'évoque que par un effet de nostalgie le nom de Debussy et ses images musicales de reflets dans l'eau et de jeux de lumière sur les vagues. Ce thème est introduit en un bref paragraphe par une voix narrative non identifiée, et il est aussitôt repris par le personnage du narrateur, dans la première de ses pièces en vers mi-philosophiques mi-burlesques qui jalonnent le script : l'écran n'offre de la mer, image mouvante de l'éternité, qu'une image vulgarisée, une gravure faite pour illustrer un de ces poèmes contemporains qui allient la tumescence émotionnelle et la platitude du style. Ce rôle du narrateur, courant dans le théâtre élisabéthain, semble directement inspiré par la tragédie historique *Henry the Fifth*, dans laquelle Shakespeare, reprenant la vieille tradition du batteur d'estrade et montreur de spectacle de foire, introduit un « chœur », qui est en fait toujours représenté par un seul personnage. Ce personnage, qui se tient un peu à l'écart sur la scène, et fait partie du spectacle sans appartenir au monde de l'action représentée, tente d'établir un rapport de complicité avec le spectateur, en le priant d'excuser les insuffisances de la représentation sur « ces indignes tréteaux » et d'y suppléer par l'effort de son imagination, mais aussi en rétablissant la continuité de l'action nécessairement fragmentée en scènes disjointes, et sans se priver de stimuler l'admiration du public pour l'héroïsme représenté. Le narrateur de Huxley intervient de même en s'adressant personnellement au lecteur virtuel qui est aussi spectateur imaginaire (« vous, oui, vous qui êtes là dans la salle »), mais avec cette différence que son commentaire sollicite non l'admiration, mais l'horreur.

L'apparition de ce narrateur n'introduit pas véritablement de changement de niveau narratif, mais résulte plutôt d'un transfert de la responsabilité d'une instance à une autre au sein d'un même récit. Un narrateur implicite prend d'abord directement en charge le scénario proprement dit. Il enregistre les instructions nécessaires pour les déplacements et l'ajustement de la caméra (coupe, fondu au noir, fondu enchaîné, montage, travelling), et il décrit brièvement la scène qui en résulte, en y ajoutant la transcription des dialogues enregistrés. Puis, il s'efface en faisant apparaître dans son texte un narrateur second qui interpelle l'auditoire pour commenter l'action et en dégager le sens par quelques réflexions et

citations appropriées. Sa voix est celle du prophète éternel (celle de Jérémie et non de l'auteur biblique du Livre des Rois) qui est le porte-parole de l'Esprit, la part du divin en l'homme, avec lequel il s'identifie parfois pour un instant. C'est lui qui dès sa deuxième intervention annonce le thème en citant le texte de *Measure for Measure* — le même auquel Huxley avait pensé pour en tirer le titre du roman finalement intitulé *Time Must Have a Stop* — sur l'homme orgueilleux qui oublie son essence spirituelle (*glassy essence*) pour se conduire comme un singe furieux au risque de se perdre. La distinction entre les deux narrateurs, chargés respectivement de la fonction de régie et du commentaire, n'est du reste pas radicale, et l'on passe souvent d'un discours narratif à l'autre par un fondu enchaîné plutôt que par une coupe.

Ils appartiennent tous deux au même monde que l'auditoire virtuel auquel ils s'adressent — même si le fait n'est pour le premier que discrètement impliqué par l'usage constant du « nous », et pour l'autre revendiqué par le narrateur qui cherche à secouer ses auditeurs et à leur faire prendre conscience de la catastrophe qui les menace, eux et lui, et qui peut encore être évitée par un sursaut, à cette date de 1947 où s'élabore le spectacle. Quant au futur narré, il appartient à deux périodes distinctes : la deuxième moitié du siècle, où éclate à une date indéfinie la Troisième Guerre Mondiale — et le 20 février 2108, jour où un groupe de savants, venus de la Nouvelle-Zélande que son isolement avait protégée, au terme d'une expédition rendue possible par le fait que la radioactivité postnucléaire a enfin disparu, redécouvrent l'Amérique en débarquant près des ruines de Los Angeles.

Il n'y a pas lieu de reprendre en détail l'analyse faite par Huxley dans ses essais des causes qui mènent la civilisation à sa perte. Elle se retrouve naturellement dans le commentaire narratif sur des images qui sont une projection de la métaphore shakespearienne. Les premières scènes (au music-hall, puis sur les champs de bataille) nous font entrer dans un monde devenu planète dominée par les singes. Les seules figures humaines sont à quatre pattes et tenues en laisse : ce sont celles de Faraday, dont les travaux sur l'électricité sont au point de départ des recherches sur l'atome, et d'un Albert Einstein dédoublé, un pour chacun des deux blocs qui se combattent sous deux drapeaux différents, tout en se réclamant l'un comme l'autre du progrès et de l'intérêt général.

Entre les scénarios possibles pour la fin de cette ère de l'histoire, l'humanité a choisi le pire : non celui de l'accord des élites politiques et scientifiques (qui était à l'origine du Meilleur des Mondes), ni même la poursuite indéfinie de la guerre froide sans vainqueur possible, comme dans le *1984* d'Orwell, mais celui de la folie poussée jusqu'à l'auto-destruction. Les deux savants jumeaux meurent dans l'explosion finale en protestant qu'ils sont innocents et n'ont « vécu que pour la Vérité ». Mais le Narrateur leur oppose la pensée de Pascal : « On se fait une idole de la vérité même, car la vérité hors de la charité n'est pas Dieu, et son image est une idole qu'il ne faut point aimer ni adorer ».

C'est ainsi que « la science du XX^e^ siècle meurt par suicide ». Et ce n'est pas seulement par la faute de la science de l'atome, car toutes (chimie, biologie, psychologie) ont rivalisé d'efficacité. C'est cette responsabilité générale que le Narrateur exprime en vers très libres :

> Le singe choisit les fins, et l'homme fournit seulement les moyens.
> Maquerelle de Papion, financière des babouins,
> La raison accourt avec enthousiasme pour tout couvrir de sa signature.

Cette partie du scénario reste proche du théâtre filmé. Elle rappelle, en la transposant dans un autre type de spectacle, la tentative sans lendemain de théâtre surréaliste que Huxley avait faite près de trente ans plus tôt, avec *« Happy Families »* dans *Limbo*, dont les personnages paraissent derrière des masques, et où Caïn, notre congénère de race noire, a tous les traits et le comportement d'un gorille (la vision qu'a Huxley de l'humanité simiesque s'est depuis lors élargie).

La partie qui suit, après avoir empiété quelque peu sur la première, relève de la fiction dystopique à fondement scientifique. La guerre passée a eu deux conséquences. Elle a rendu la quasi totalité du monde dit civilisé semblable à la vallée de la mort d'Ézéchiel, remplie de ruines et d'ossements. Elle a toutefois laissé des survivants, mais ils ont dû revenir à un mode de vie primitif sur une terre dévastée, et les radiations atomiques, dont les effets s'étaient déjà révélés après la destruction d'Hiroshima, ont entraîné une dégénérescence de l'espèce. Cette irradiation se serait du reste produite même sans guerre, par l'utilisation de la fission nucléaire comme source d'énergie.

La communauté qu'Alfred Poole, le néo-zélandais chercheur en botanique, découvre après sa capture est de structure simple, correspondant

à une activité économique élémentaire, et elle est dirigée par une caste de prêtres. Sous l'effet d'un mode de vie précaire et du souvenir entretenu du terrible jour du Jugement, le « numineux » a pris la forme d'une divinité arbitraire et cruelle, qui est Bélial, ou Béelzébuth, le Seigneur des mouches. Sur cette base s'est établie une religion de la terreur, dont la fonction propitiatoire s'exerce par le recours aux sacrifices sanglants. Huxley exploite ici ses impressions du culte de l'ancien Mexique qui avaient contribué à le détourner du vitalisme mortifère de D. H. Lawrence. Le rite de purification est ici le meurtre des enfants nés avec un taux de difformité dépassant un seuil arbitrairement fixé.

Le pouvoir des prêtres est essentiellement assuré par le contrôle de la sexualité, dont ils sont eux-mêmes préservés par la castration. La sexualité est systématiquement réduite à son animalité, et par contrecoup considérée comme une souillure, dont la femme, impure par essence, est l'instrument. C'est la ruse suprême de Bélial (comme auparavant de Jéhovah) de rendre l'homme coupable de ce que sa nature lui impose. Il semble que l'effet des radiations ait entraîné une récession vers une sexualité saisonnière, dont le déchaînement abolit toutes les émotions dont la civilisation avait progressivement entouré la relation permanente entre les sexes, conduisant à la promiscuité et à une brutalité dans les rapports, même consentis, qui établissent la domination du mâle. Mais cette évolution n'est pas totale : l'héroïne, Loola, est une mutante imparfaite, qui garde en elle des désirs réprimés et le besoin d'un rapport personnel et sentimental. De plus, il est difficile de faire la part entre nature et culture dans une société aussi réglementée. La copulation y est strictement limitée à deux semaines d'orgie suivies d'une longue période d'interdit. Les avantages politiques de ce système sont multiples. Il offre un exutoire pour une pression qui risquerait d'être trop forte, et répond à la nécessité de maintenir un certain taux de natalité. Pendant tout le reste de l'année, les individus, isolés les uns des autres et dominés par un sentiment d'humiliation en même temps que d'attente du retour cyclique du défoulement carnavalesque, forment une société stable et soumise, dont la cohésion est de surcroît cimentée par la haine et les persécutions envers l'inévitable minorité de transgresseurs.

Cet ordre n'est pourtant pas inattaquable. Il est de la nature du pouvoir absolu de se porter à des excès qui font naître des impulsions de révolte, et il ne peut pas totalement exclure les influences extérieures. La

rencontre de Poole et de Loola associe comme pour une sorte de réaction chimique deux sexualités différemment mais également réprimées. Poole est un des produits classiques de la société puritaine, inhibé par les valeurs de son milieu et la domination d'une mère-vampire. Il se laisse entraîner par les avances sans réserve de Loola pendant les jours de Bélial, mais il fait par elle la découverte de la passion physique, en même temps que sa tendresse reconnaissante réveille en elle le besoin d'être aimée. Et le narrateur commente :

> C'est ainsi que par la dialectique du sentiment ces deux êtres redécouvrent par eux-mêmes cette synthèse du chimique et du personnel à laquelle nous donnons les noms de monogamie et d'amour romantique. Pour elle, c'étaient les hormones qui excluaient la personne ; pour lui, c'était la personne qui ne pouvait pas s'accorder avec les hormones. Mais c'est maintenant pour eux le commencement d'une plus vaste harmonie (110).

L'épilogue est la création d'un nouvel Adam et une nouvelle Ève : mais on a l'Éden qu'on peut, et il y a une absurdité touchante dans la grande scène d'amour qui les réunit après tous les obstacles pour une étreinte sur le siège arrière d'une épave de Chevrolet d'avant-guerre.

Poole trouve la formulation d'émotions jusqu'alors inconnues dans un volume des poèmes de Shelley qu'il a sauvé d'un tas de livres convoyés comme combustible vers le four à pain (bref épisode symétrique de la récupération du scénario de Tallis dans le Prologue), et qu'il emporte avec lui dans sa fuite avec Loola à la recherche d'une terre d'accueil. Il lit et se répète quelques passages : de *Prometheus Unbound* (le monologue d'inspiration quasi animiste de la Terre), du poème sur le bûcheron dont les coups font fuir les dryades, et surtout d'*Epipsychidion*, où Emily morte apparaît dans une vision comme « une forme humaine transfigurée par l'amour, la vie, la lumière et la divinité ». Ils découvrent dans le désert la tombe de Tallis, sur laquelle sont gravés quelques vers d'*Adonais*, le poème sur la mort de Keats, qui saluent la mort comme bienvenue, et qui se continuent dans le passage que retrouve Poole dans le livre par l'appel au feu purificateur qui doit « consumer les derniers nuages de la froide mortalité » et libérer au sein de l'éternité l'essence spirituelle de l'homme. Il peut paraître surprenant que Huxley fasse ici appel à Shelley, alors que dans *Texts and Pretexts*, et à propos de quelques uns des mêmes passages,

il manifeste toute la sévérité d'un critique de la génération d'après la première guerre mondiale pour le flot intarissable d'un lyrisme luxuriant et imprécis qui a sur le lecteur un effet d'hypnose. Mais l'amour de Poole et Loola a besoin de passer par une phase romantique pour se libérer, et Shelley a le mérite de ne pas dissocier la chair de l'esprit, et d'avoir eu dans *Adonais* l'intuition néo-platonicienne de ce que Huxley appelle la connaissance unitive. De même que l'individualité doit d'abord être constituée avant d'être transcendée, la sexualité ne peut dépasser l'animalité qu'en s'absorbant dans une relation personnelle, avant de faire de celle-ci un nouveau point de départ.

Ape and Essence ne jouit pas d'une très bonne réputation critique. Le « scénario », on l'a vu, est en fait une forme particulière de récit, dont le but est de stimuler l'imagination du lecteur pour qu'il assure de façon plus active la représentation intérieure de l'action. On peut dire de ce point de vue que le script (qui dépasse de peu les cent pages) donne des indications sommaires qui laissent à ce lecteur une large responsabilité dans la mise en images, mais qu'en revanche le déroulement de l'action est accompagné par une voix *off* très insistante. Mais ces caractéristiques, qu'on les apprécie en bien ou en mal, sont communes à tout le genre du conte philosophique, plutôt avare de descriptions et généreux en idées, auquel le scénario en définitive appartient. Sa forme narrative particulière est une variante intéressante sur le genre traditionnel reconnu du « théâtre à lire », notamment dans l'utilisation qui est faite pour amplifier les indications de prétendue mise en scène et les transformer en véritable commentaire. Elle facilite les transitions, les ruptures, et les effets comiques de contraste, mais non sans les ralentir par l'indication des mouvements de caméra. Elle fait aussi ressortir la tendance du récit à devenir une parabole, genre où l'action n'a aucune indépendance par rapport à la signification visée. Mais sur ce point ce n'est pas la forme du récit qui est essentiellement en cause. Cela est manifeste si on compare *Ape and Essence* et *Brave New World*. On aura noté au passage que les deux œuvres, malgré l'opposition de surface (hypermodernité contre civilisation redevenue primitive), présentent une structure dystopique identique (exaltation des émotions collectives par la religion d'état, promiscuité sexuelle imposée, contrôle eugénique), et que Loola, en femme soumise aux conventions chez qui naît un esprit de rébellion, a des traits communs avec Lenina. Mais on ne peut pas prétendre que les deux sociétés

se valent, et qu'il est indifférent de passer de la lumière du néon à la nuit noire. Il est apparent que pour Huxley, à choisir entre deux maux, mieux vaudrait avoir pour dieu Ford que Bélial, si du moins l'histoire ne montrait pas que l'un prépare la venue de l'autre. Si *Brave New World* est en définitive une œuvre supérieure à *Ape and Essence*, c'est par la complexité qu'elle doit à sa relative ambivalence dans le conflit des valeurs.

Themes and Variations (essais)

Huxley finit de rassembler en octobre 1949 les essais du recueil qui paraîtra en avril 1950 sous le titre de *Themes and Variations*. Le retour en Europe lui a permis de retrouver certaines œuvres familières, sur lesquelles il porte maintenant un regard un peu différent. Dans la série de quatre « Variations » auxquelles il se livre sur le thème de l'art, l'analyse précise de la composition formelle et de l'expression dramatique a pour fil directeur une méditation sur le rapport entre la représentation artistique et le sentiment religieux. L'énigme du Baroque est qu'il est un interlude entre la vision sereine de la contemplation divine et du repos éternel avec laquelle il rompt et l'inspiration sentimentale qui lui succédera. Il fait apparaître les squelettes comme images de la mort saisissant le vif, et la sainte Thérèse du Bernin est noyée parmi les draperies dans une pâmoison sensuelle qui n'a rien de commun avec l'élévation spirituelle qui était la sienne et celle des grands mystiques de son siècle. Un peu plus tard, le Greco, formé en Crète à l'art byzantin symbolique et passé par l'école de la sensualité vénitienne, traduira son aspiration mystique par l'artifice de l'élongation et l'émaciation des corps, réduisant la nature à quelques objets de décor. Il apparaît que la religion chrétienne n'a pas pu trouver de traduction culturelle pour une expérience mystique qui reste en son sein réservée à une élite spirituelle restreinte : pour la contemplation pacifiée que traduit le sourire du Bouddha, et le sens d'une nature imbue de la présence divine qui se manifeste dans la peinture extrême-orientale. Une inspiration de cet ordre ne pourra se manifester que dépouillée de signification proprement religieuse dans l'art moderne : dans la tension entre abstraction et représentation de la personne humaine, qui atteint son point d'équilibre avec Braque, et pour le paysage, dans le sillage de

Constable, avec la dissolution et la transfiguration de la réalité matérielle en couleurs dans le pointillisme de Seurat.

L'une des deux autres Variations part de Bentham, que sa réaction humanitaire contre l'enfer anarchique du monde carcéral de son temps a conduit au projet rationnel et inhumain du « Panopticon », cette prison modèle dont le principe est que tout prisonnier est à chaque instant visible, et qui semble avoir pour représentation les *Prisons* de Piranèse où quelques ombres humaines insignifiantes apparaissent écrasées par une architecture colossale dans l'enfer encore plus impitoyable du nonsens géométrique. La dernière Variation a pour sujet Goya, et l'évolution de son œuvre vers les *Pinturas Negras* et les gravures des *Disparates*, où sont projetées les images sinistres des « monstres qu'engendre le sommeil de la Raison » (selon les termes de la légende d'un de ses précédents *Caprices*) et qui grouillent dans « les catacombes de l'esprit humain ».

Cependant, plus de la moitié de *Themes and Variations* est consacré à Maine de Biran. Huxley a retrouvé à Sanary l'exemplaire annoté quinze ans plus tôt du *Journal intime*, dont il a fait usage dans *Brave New World* et dans *Eyeless In Gaza*, et qui reste pour lui « un classique de la vie intérieure ». Il aborde Maine de Biran par le biais de sa vie publique, décrivant la position inconfortable d'un modéré qui servit avec conscience des régimes successifs, de Bonaparte à Charles X, en s'opposant aux ultras de tous bords. Cette évocation s'inscrit en fait dans une réflexion générale sur l'histoire : l'hétérogénéité entre la longue durée qui est l'objet de « l'histoire philosophique », et ce qui constitue l'expérience d'une existence individuelle. Il n'y a de connaissance du temps que rétroactive et abstraite. La critique de l'utopie à tendance totalitaire a pour contrepartie celle de l'historicisme que représente ici Niebuhr (le maître du bismarkien Mommsen). Pour Huxley, il est fallacieux de traiter l'histoire comme un processus orienté indépendamment du sens que lui donne la conscience des individus, tout comme d'accorder à la société une réalité autre que statistique, en tant que produit des mouvements divergents des molécules individuelles. La conjonction de ces deux idées n'est évidemment pas un encouragement à l'action politique, mais elle lui donne au moins comme objet le maintien de la liberté d'action et de conscience individuelles. Quand Maine de Biran se félicite de pouvoir trouver refuge dans ce qu'il appelle « les spéculations abstraites étrangères aux intérêts du monde », il ne faut pas se méprendre sur le mot « intérêt », car ce dont

le monde se désintéresse est en fait pour lui d'importance capitale. Maine de Biran revendique la primauté de la vie intérieure, et l'on conçoit qu'il ait représenté pour Mustapha Mond l'exact opposé de l'homme totalement socialisé du Meilleur des mondes.

La partie la plus intéressante de l'essai est celle où Huxley s'attache non seulement à retracer, mais à situer dans la perspective qui est maintenant la sienne l'itinéraire spirituel de Maine de Biran. Il part de ce qui l'a dès l'abord intéressé chez ce philosophe : sa conscience par introspection de la condition humaine vécue comme indissociable dualité. Son expérience est celle de l'interaction perpétuelle des forces opposées de l'esprit et du corps, et il est trop fasciné par la complexité de leurs rapports d'antagonisme pour accepter les dissociations ou les réductions philosophiques abstraites. Il rejette le dualisme cartésien. L'esprit est non pas « servi par des organes » (selon la formule qu'il cite de Louis de Bonald), mais « asservi à des organes ». Il n'est cependant pas non plus l'émanation de ces organes, comme dans la conception matérialiste de Cabanis, son correspondant et ami. Quant au principe kantien du devoir catégorique défini par la raison pratique, il est proprement inhumain et inapplicable en psychologie morale.

La pratique de l'introspection passive ne peut cependant pas se satisfaire d'elle-même, car la connaissance de soi fait aussi apparaître le besoin d'établir un ordre qui assure le repos et le bonheur, au moins dans toute la mesure où le permettent les infirmités de l'esprit et du corps. Autrement dit, l'expérience intérieure révèle en nous une force, virtuelle ou du moins faiblement exercée, celle d'un moi qui est « hyperorganique », mais ne peut se réduire à l'activité de pensée, laquelle est dépendante des passions et engagée dans des conflits inextricables. Cette identité est, par degrés ascendants, aspiration, volonté, effort. Il faut dire non pas *cogito*, mais *volo ergo sum*, par une formule qui ne donne pas le vouloir comme le prédicat d'un sujet pensant, mais affirme la nature du Moi comme force. Ce Moi, cependant, pour ne pas être réduit à une impuissance velléitaire, a besoin d'une assistance qui est à la fois illumination et inspiration, et dépasse les forces sur lesquelles et par lesquelles il doit agir. C'est ce sentiment que Maine de Biran exprime (dans une réflexion d'avril 1816) :

> Je suis un autre homme [...] il y a dans l'air qu'on respire en cette heureuse époque quelque chose de *spirituel* qui semble attirer l'âme vers une autre région, et lui donner une force propre à surmonter toutes les résistances organiques, à se dégager en quelque sorte des liens du corps pour commencer une plus haute destinée. [...] Ce ne sont pas mes idées qui s'éclaircissent, comme par l'effort ordinaire de l'attention ou par l'application de facultés actives ; mais c'est la lumière intérieure qui devient plus claire, plus frappante, et le cœur et l'esprit en sont subitement et spontanément illuminés. J'ai distingué souvent en moi-même ces illuminations subites et spontanées, où la vérité sort des nuages ; il semble que notre organisation matérielle, qui faisait obstacle à l'*intuition interne*, cesse de résister, et que l'esprit ne fait que recevoir la lumière qui lui est appropriée (108-109).

Cette intuition d'une réalité supérieure (ici évoquée par l'image même qui fonde l'ouvrage mystique *Le Nuage d'inconnaissance*) lui est constamment présente pendant ses dernières années. Mais avant d'en atteindre les conclusions, Huxley trace les limites de l'horizon philosophique de Maine de Biran. Son recours exclusif à l'introspection est la marque d'une introversion extrême, traduit un attachement viscéral et psychologique à l'individualité personnelle, et produit en lui un effet de claustration mentale. Il est, par exemple, incapable d'apprécier les arts, et notamment la musique, autrement que comme une jouissance sensible, sans leur accorder une signification symbolique. Il ne porte qu'une attention distraite (sauf dans un traité de jeunesse sur le somnambulisme) aux « effets de magnétisme et de communication de pensée » qui pourtant passionnent certains de ses contemporains et amis comme Deleuze et Sébastien de Planta, et qui auraient pu au moins lui suggérer que l'esprit humain individuel participe à une réalité mentale qui l'environne de toutes parts et dont seule une partie forme la substance de la conscience ordinaire — que (selon la formule d'un de ses contemporains, John Herschell) « nous percevons les signes d'une pensée, d'une intelligence à l'œuvre dans notre organisme propre, mais cependant distincte de celle qui appartient à notre personnalité propre » (123). Certes, cette extension de la conscience peut se faire horizontalement et sur le même plan d'existence, ou même par une plongée dans les profondeurs sous-jacentes à notre humanité. Elle n'est donc que la condition psychique générale de l'élévation proprement mystique, avec laquelle il ne faut pas la confondre. C'est ce problème essentiel qui, au même moment, passionne Huxley

dans l'affaire des possédées de Loudun. Mais il ne se pose pas à propos de Maine de Biran. Ce dernier est étranger à la tradition mystique chrétienne, de Eckhart à saint Jean de la Croix, qu'il ne connaît que dans la version édulcorée et psychologisante de Fénelon. Son seul contact avec la pensée extrême-orientale semble être à travers Rémusat, qui identifie platement le Tao de Lao Tseu au Logos grec. Il ne peut, dans ces conditions, que rester étranger à l'inspiration de la pensée mystique telle que la définit Huxley :

> Dans la philosophie et la pratique de toute religion authentiquement spirituelle, le dualisme significatif et décisif n'est pas le dualisme platonicien entre le corps et l'âme, mais le dualisme des mystiques, celui du temps et de l'éternité. Les mystiques appartenant à toutes les grandes traditions religieuses ont affirmé que le salut est possible dans l'ici et maintenant, et qu'il consiste dans la rédemption du temps par l'éternité, la transfiguration au sein d'une vie individuelle des événements et des expériences dans le temps par la conscience dans l'instant de leur fondement en dehors du temps et de leur signification éternelle. [...] Le salut n'est achevé que lorsque le temps, le corps et la multiplicité sont acceptés et transfigurés en étant appréhendés dans leur relation avec l'éternité (139).

Vers la fin de sa vie, en novembre 1820, Maine de Biran est tout entier préoccupé par ce rapport paradoxal entre transcendance et immanence qui est fondateur de la condition humaine :

> [...] j'ai pensé que cette libre activité qui rend l'âme présente à elle-même, et la constitue *personne*, moi, à ses propres yeux ne lui est donnée que pour se mettre au-dessus de la nature *sensible* et la surmonter en la dirigeant vers une fin morale ou intellectuelle. Le *moi* ne crée rien que le mouvement ou la sensation qui l'accompagne, quant aux idées ou conceptions intellectuelles qui lui sont présentes, il les voit dans une *lumière* qui lui est intime, mais qu'il ne fait pas et qui est en lui sans être lui-même. Voilà la *lux vera quae illuminat omnem hominem*, etc., voilà aussi ce qui est le *Deus in nobis* (148).

Toutefois, dans l'univers mental qui reste le sien, cette expérience d'un surmoi spirituel ne peut être interprétée que comme déchirement et non comme liaison — selon le modèle platonicien de la dissociation entre l'idéal et le phénoménal, et non en tant que manifestation de la transcendance au sein de l'immanence et de l'éternité dans le temps. Il n'a d'autre

issue, selon la formule de Huxley, que « de faire retraite de l'existentialisme vers un platonisme qui identifie le bien avec l'esprit désincarné et le mal avec la matière », avant de se réconcilier sur son lit de mort avec l'orthodoxie chrétienne. C'est l'inspiration du texte sur la libération à l'approche de la mort que lit Mond vers la fin de *Brave New World*, et qui est en définitive l'expression d'une sagesse imparfaite.

The Devils of Loudun (récit historique)

L'intérêt de Huxley pour l'affaire des possédées de Loudun, qui avait fait scandale dans les années 1630, avait été éveillé selon lui dans sa jeunesse par l'ouvrage de Michelet, *La Sorcière*, et ranimé par ses lectures à l'occasion de son travail sur le Père Joseph, notamment celle de l'œuvre d'Henri Brémond. Dès le 12 juillet 1942, il est en mesure dans une lettre de résumer en une page, de façon très précise, l'intrigue « biographico-historique » de ce qui sera *The Devils of Loudun*, mais il doit aussi, en conclusion, solliciter de son correspondant à Londres, Harold Raymond, l'envoi de documents inaccessibles à Los Angeles.

> J'ai à l'esprit l'un des épisodes les plus fantastiquement étranges de toute l'histoire de la France — l'histoire de la possession démoniaque des religieuses de Loudun, qui commence par la tromperie, l'hystérie, les complots malfaisants ; se poursuit par un monstrueux crime judiciaire, l'exécution sur le bûcher d'Urbain Grandier, accusé d'être l'instrument de la possession ; et continue après sa mort par de nouvelles manifestations diaboliques, et l'entrée en scène du Père Surin, l'un des plus saints ecclésiastiques de son temps, qui tente d'exorciser l'abbesse du couvent, laquelle est en définitive responsable de tout le mal et jouit pleinement de la publicité que lui a donnée le fait d'être possédée. Au cours de ses exorcismes, qui prennent la forme d'une tentative pour enseigner à cette femme une approche mystique directe du divin, Surin, par l'effet d'une sorte de contamination psychologique, succombe lui-même à la possession, et devient à demi fou, avec toutefois des intervalles de parfaite lucidité pendant lesquels il a conscience de toute l'étendue de son malheur. Surin reste dans cet état pendant presque vingt ans, mais émerge finalement dans une vieillesse sereine qui est comme l'accession à une sainteté parfaite, et pendant laquelle il écrit quelques unes des œuvres spirituelles les plus importantes de son époque. Pendant ce temps, l'abbesse se console de n'être plus à la mode en revêtant l'apparence d'une spiritualité mystique, jouant le rôle d'une sainte contemplative avec une adresse absolument horrible. À la

> fin, cependant, elle est atteinte d'un cancer, et durant sa longue maladie elle a constamment auprès d'elle une femme appartenant au monde, mais d'une piété authentique, qui ne se laisse pas prendre à sa comédie, et finit par amener la pauvre femme à un état de dévotion sincère, dans lequel elle meurt. Les détails des scènes de possession, les exorcismes, le jugement de Grandier, les réactions du public et les enquêtes menées par les incrédules sont du plus haut pittoresque ; et les personnalités de l'abbesse et de Surin sont d'un intérêt passionnant.

Huxley est à cette date occupé à d'autres tâches, mais, le 21 mai 1950, il écrit de Paris à son frère qu'il espère achever à Sienne sa documentation pour son roman historique, et ensuite faire quelques explorations dans la région du Limousin pour se familiariser avec un sujet qui lui permettra de parcourir « toute la gamme de la vie religieuse, du bestial au sublime ». *The Devils of Loudun* est terminé en janvier 1952, et publié la même année : aux États-Unis, et à Londres dans une version pour laquelle Huxley, sur la suggestion de son éditeur, a raccourci et adouci la description, cependant véridique, du supplice de Grandier. Le roman paraîtra l'année suivante dans la traduction de Jules Castier sous le titre évident de *Les Diables de Loudun*. Il fera l'objet d'une adaptation dramatique par John Whiting, avec qui Huxley discute en particulier de la difficulté de présenter sur scène l'horreur sans tomber dans le Grand Guignol, et l'obscénité sans basculer dans la farce. La pièce sera jouée avec un certain succès en 1961, et portée à l'écran par Ken Russell en 1962.

Une fois posée la situation de départ, Huxley est amené à rappeler le cadre philosophique dans lequel il situe les évènements. Il le fait brièvement dans son chapitre III, qu'il complète ensuite hors récit par un appendice où il tire en quelque sorte les leçons du passé en revenant sur les formes contemporaines du fanatisme pseudo-religieux. On trouve donc reformulé le principe de base du *tat twam asi*, à partir de deux textes de Sankara précédemment cités dans les premières pages de *The Perennial Philosophy* : « Le sage est celui qui comprend que l'essence du *brahman* comme de l'*atman* est la pure conscience, et qui réalise leur parfaite identité [...] La réalité pure, absolue et éternelle — voilà ce qu'est le *brahman*, et tu es aussi Cela ». Dans la formulation de Huxley : l'*atman*, qui est l'esprit exerçant son choix d'adopter le point de vue du temps, est identique

au *brahman* qui est l'esprit dans son essence éternelle. Toutefois, abordant une période où la mystique s'exprime dans les concepts et le langage de la théologie chrétienne, Huxley précise aussitôt la forme ou figuration symbolique que prend cette intuition pure dans le schéma trinitaire, qu'on peut plus proprement appeler tri-unitaire. En effet, La connaissance unitive de la réalité figurée par le Père résulte de l'union simultanée avec le Fils, qui représente l'existence temporelle selon le modèle idéal du détachement de soi, et avec l'Esprit qui échappe aux limites de l'individualité et relie le connu à l'inconnu.

L'abandon d'un des termes de cette relation tri-unitaire a pour conséquence non seulement la perte de la vision mystique, mais une perversion de l'ensemble de la vie religieuse. L'union exclusive avec le Père, sur le mode de la participation extatique, ne donne pas l'expérience véritablement libératrice, celle de l'éternel présent dans le temps et manifestant au cœur même de la multiplicité son unité fondamentale. L'état d'âme qu'elle entraîne est celle que Huxley retrouve dans le Quiétisme, un peu plus tard dans le siècle qui l'occupe, mais dont la critique est déjà faite dans la tradition bouddhiste du Mahayana, celle dont relève Sankara, par le rejet de « l'existence qui s'enferme dans le vide » sans laisser aucune place à l'esprit de compassion. Par contre, l'union exclusive avec le Fils, qui restreint l'activité extérieure aux « œuvres » dans le monde, et la vie intérieure aux émotions et aux manifestations de l'imaginaire, transforme en fins ce qui peut au mieux avoir valeur auxiliaire. Seule l'alliance de l'imagination immanente avec l'Esprit peut faire passer du fantasme à la vision. Mais cette union avec l'Esprit peut elle-même, en se dissociant de l'élan transcendant vers le Père, et en se maintenant sur un plan humain, n'avoir pour aboutissement que « la faculté d'être conscient de ce qui se passe au niveau subliminal, où la conscience isolée dans le corps perd son individualité pour se fondre dans le milieu psychique à partir duquel le moi personnel s'est formé par cristallisation ». Dans ce milieu, devenu accessible au delà de l'expérience organique, apparaissent des éléments de cristallisation qui échappent à la conscience du moi structuré, ou qui en ont été refoulés, et relèvent de ce qu'on appelle l'inconscient. Mais il est avéré que s'y manifestent aussi d'autres entités : humaines, dans les phénomènes de communication à distance ou posthume, sans qu'on soit autorisé à exclure *a priori* qu'elles puissent être non-humaines. C'est de ce monde que la para-psychologie donne une

expérience fugitive et confuse. Elle n'a cependant, en elle-même et à ce niveau d'immanence, aucune valeur spirituelle. Ce commentaire de Huxley a l'intérêt non seulement de reprendre sous un éclairage un peu différent sa conception du mysticisme, mais aussi d'établir le rapport entre l'expérience mystique et les phénomènes de possession et autres anomalies psychologiques qui figurent parmi les données majeures de son sujet.

L'exposé historique qui suit est en quelque sorte complémentaire de celui de *Grey Eminence*. Après avoir dans son ouvrage précédent évoqué la rénovation des ordres monastiques à partir de la Contre-Réforme, Huxley est amené ici à retracer l'essor parallèle de la Compagnie de Jésus, dont en particulier les collèges se multiplient, lui conférant un rôle majeur dans la formation des élites. La conquête des esprits est évidemment conforme à la mission d'un ordre militant qui doit contribuer au règne de Dieu sur le monde. Mais cela ne veut pas dire que le mysticisme contemplatif n'y trouve pas de place. Du reste, tout un volume (V 3) de l'*Histoire du sentiment religieux en France*, de l'abbé Brémond, a pour sous-titre « La Tradition mystique dans la Compagnie de Jésus ». Pour l'analyser, Brémond s'attache d'abord au fondateur de cette école, le Père Lallemant, qui mourut en 1635 sans avoir rien écrit, mais dont l'enseignement est connu par les notes qu'ont fait paraître ses disciples. Il traite ensuite très largement du Père Surin, qui fut le plus original de ses successeurs, et doit à sa malheureuse participation à « l'affaire » une célébrité que lui mériteraient plutôt les écrits spirituels de la fin de sa vie. Huxley, dans son chapitre, suit la même logique de développement. Il est toutefois apparent qu'à propos de Surin il utilise non seulement Brémond, mais les autres ouvrages figurant dans sa notice bibliographique : études, et surtout recueils de documents originaux, au reste peu nombreux, mais de grand intérêt. Dans ce qui suit, les chiffres donnés entre crochets, puis entre parenthèses, indiquent la page, respectivement dans Brémond et dans Huxley, d'où les textes cités sont reproduits ou adaptés.

L'esprit militant qui est celui de la Compagnie entraîne de la part de ses supérieurs une certaine méfiance envers le mysticisme, lequel ne laisse pratiquement aucune empreinte sur la méditation et les exercices spirituels de saint Ignace. Cette méfiance a pu devenir hostilité, en particulier pendant le débat sur le quiétisme dans la deuxième moitié du siècle, et Huxley note que les avis diffèrent sur ce point, mais elle n'a jamais conduit à l'exclusion. Il reste admis dans l'ordre que la contemplation

est à la fois indispensable comme couronnement de la formation du soldat du Christ et réservée à une minorité de formateurs en tant qu'activité principale. Toutefois, Lallemant insiste avant tout, et très vigoureusement, sur sa nécessité pour éviter les pièges du monde : la fierté qu'on trouve dans l'éclat de la prédication, l'esprit d'intrigue et de flatterie qui fait « qu'on devient courtisan et qu'on n'est plus religieux qu'en apparence », et même (dénonçant avant Pascal l'échappatoire jésuitique de *la direction de l'intention*) la manière dont « nous pallions de mille beaux prétextes la passion qui nous aveugle, nous nous forgeons une bonne intention, et après cela nous passons par-dessus tous les mouvements de la grâce » [20-21]. Sur le plan de l'efficacité, il est certain qu'« un homme d'oraison fera plus en un an qu'un autre en toute sa vie [...] un homme intérieur fera plus d'impression sur les cœurs par un seul mot animé de l'esprit de Dieu qu'un autre par un discours entier ». En ce sens, parce qu'elle « affecte l'âme », et aussi comme exemple, la méditation est en elle-même action. Du reste, il existe une protection contre les excès et les erreurs qui menacent la vie contemplative : c'est l'obéissance, vouée aux supérieurs qui déterminent les tâches de chacun, et à l'Église qui nous guide dans notre abandon au Saint Esprit, et à qui la « conduite intérieure, et même les révélations divines, doivent toujours être subordonnées ».

> Nous devons avoir, premièrement au dedans de nous, et pour nous-mêmes une vie très parfaite par une continuelle application de notre entendement et de notre volonté à Dieu. Puis, nous pourrons sortir au dehors pour le service du prochain, sans préjudice de notre vie intérieure [...] Notre principale occupation sera toujours la vie intérieure [27].

Cette importance fondatrice donnée à la vie contemplative ne rencontre pas d'objection de la part de Huxley, puisque précisément le drame vécu par le Père Joseph fut de se laisser insensiblement éloigner de ce qui était sa vocation première et celle de son ordre, perdant du même coup les repères de la vision mystique qui doivent être gardés au sein de la vie active. Il est de même plutôt du côté des Jésuites que de l'intransigeance pascalienne manifestée dans l'ironie des *Provinciales* envers les accommodements avec le monde, étant en faveur de la tolérance dogmatique, d'une certaine pluralité des conduites éthiques, et du devoir d'engagement pour le salut du plus grand nombre. Il reste cependant que la Compagnie a bien du mal à harmoniser l'ensemble de ses exigences, et se

trouve écartelée entre des excès contraires. La casuistique, conçue pour faciliter l'accès de l'ensemble des hommes à la vie religieuse en ne rejetant pas les pécheurs, peut effectivement céder à la tentation de les attirer par un relativisme laxiste. À l'autre extrême, et cela est pour Huxley au moins aussi lourd de conséquences, les mystiques jésuites se livrent (de l'aveu même de Brémond) à une surenchère ascétique qui les conduit au delà même de l'austérité de Port-Royal et du mépris janséniste pour tout ce qui relève du corps et du temps. Il ne s'agit pas seulement de macération corporelle, mais de l'écrasement de la personnalité individuelle et de la volonté propre, aboutissant au devoir d'obéissance *perinde ac cadaver*. On en a vu les marques à propos de Lallemant, et on les retrouvera chez Surin.

Le récit proprement dit de Huxley, dont déjà sa lettre de juillet 1942 donnait la trame, fait une large place aux manifestations de possession et aux procédures d'exorcisme, sur fond de rivalités confessionnelles et politiques, qui ont à l'époque suscité un intérêt passionné et restent pour le lecteur extraordinaires et fascinantes. Mais il les situe dans le cadre d'une étude concrète des mentalités, par la présentation des multiples acteurs, et en particulier l'analyse approfondie des trois principaux personnages — Urbain Grandier, Mère Jeanne des Anges, et le Père Surin — qui entrent successivement en scène à Loudun.

Urbain Grandier, brillant élève du collège de Jésuites de Bordeaux, a choisi de faire carrière dans le clergé séculier. Ses qualités de prédicateur et la protection de la Compagnie lui valent d'obtenir dès l'âge de vingt-sept ans la charge d'une paroisse importante à Loudun. Il peut y satisfaire sa sensualité et sa vanité, mais il se fait imprudemment des ennemis importants. Il séduit et engrosse la fille du procureur du roi. Il se met à dos par sa prétention le clergé local, et va jusqu'à revendiquer la préséance dans une procession solennelle aux dépens du Prieur de Coussay, évêque de Luçon, qui n'était autre que Armand Jean du Plessis de Richelieu, alors en disgrâce. Le séducteur tombe finalement amoureux d'une jeune dévote, au reste riche et de petite noblesse, et célèbre lui-même son mariage avec elle : en secret, mais faisant paraître son *Traicté du célibat des prestres*, dans lequel il joue de la casuistique, à la façon des bons pères des *Provinciales*, pour soutenir que le prêtre n'est pas tenu par un engagement qu'il n'a pris qu'en raison des règles ecclésiastiques, et non

par son intention propre. Il se mêle de politique, et s'engage dans l'affaire du château-fort de Loudun. Richelieu, à cette date devenu ministre tout-puissant, voulait qu'il fût rasé, car la ville était pour moitié peuplée de huguenots, qui étaient certes restés loyalistes pendant les récents troubles accompagnant le siège de La Rochelle, mais qui constituaient néanmoins à ses yeux une menace. Grandier se range avec éclat du côté des défenseurs du château. Quand de Laubardemont, l'agent retors et sans scrupules du cardinal pour les missions délicates, arrive à Loudun en 1632 pour régler le problème, l'agitation qui règne parmi les Ursulines de la ville a déjà débordé des murs du couvent.

Au centre de cette agitation se trouve Jeanne des Anges, dont le parcours a quelque ressemblance avec celui de Grandier. Issue d'une famille ancienne et aisée, vive d'esprit mais peu instruite, de visage agréable, mais malingre et quelque peu difforme, elle se laisse pousser vers la vie religieuse sans résistance ni vocation. Arrivée à Loudun, elle manifeste une passion pour la théologie mystique et une diligence dans les affaires du couvent qui séduisent la vieille prieure. Celle-ci obtient avant sa mort que Jeanne lui succède, malgré son jeune âge (vingt-cinq ans) et l'hostilité des autres sœurs. La nécessité d'obtenir dans la ville le soutien nécessaire à un couvent récemment fondé la met en contact avec les dévotes que la conduite de Grandier le séducteur horrifie et fascine. Le prêtre scandaleux hante alors ses rêves. Quand elle lui fait proposer de remplacer le vieux chanoine défunt comme conseiller spirituel du couvent, son refus méprisant vient mêler la haine à son obsession. Bientôt, elle est saisie par des hallucinations, dont elle fait le récit tout autour d'elle, qui prolifèrent parmi les nonnes, et dont la révélation publique fait bientôt redouter l'invasion du couvent par les démons. L'enquête s'impose, et l'affaire commence.

Huxley la suit en détail, non seulement dans les faits marquants, mais en citant et analysant de multiples témoignages, souvent divergents, parmi lesquels figure l'intéressante *Autobiographie* écrite par Jeanne en 1644, vers la fin de sa vie, et publiée en 1886 avec un commentaire fort critique par deux spécialistes de l'hystérie, élèves de Charcot. C'est un document qui a toute l'ambiguïté inhérente au genre : confession, certes, mais où l'aveu des faiblesses peut servir à dissimuler les fautes, et qui fait du parcours à travers les erreurs une lente élévation vers la sagesse. Sans

prétendre se substituer au récit habilement conduit par Huxley, quelques indications peuvent en éclairer la lecture.

La pratique de l'exorcisme doit être située dans un contexte, dont l'élément le plus important est que dans la théologie chrétienne la possibilité de la possession diabolique est article de foi. Elle est attestée par les Saintes Écritures, où on voit en particulier Jésus chasser les esprits impurs, et il a légué ce pouvoir à son Église. Un rituel d'aspersion et d'injonctions comminatoires a donc été fixé, mais son exercice se heurte à un problème. Depuis la fin des temps apostoliques il n'y a plus de garantie scripturale quant à la nature des cas qui se présentent. Les manifestations peuvent être l'effet d'une possession authentique, ou relever de la simulation. L'interprétation est en principe limitée à cette alternative, puisque qu'il n'y a pas avant le XIX^e^ siècle d'explication psycho-pathologique, que ce soit par l'hystérie conçue comme maladie mentale ne se réduisant pas au simple *furor uterinus*, ou par l'inconscient de la psychanalyse freudienne ou jungienne. Cependant, l'expérience sur le terrain fait apparaître une situation plus ambiguë : l'illusion peut n'être pas une fabrication totalement délibérée, et le possédé est parfois victime de sa propre imagination. C'est du reste pourquoi, en cas de résistance, il est opportun d'avoir recours à la contrainte physique, à laquelle les démons ne sont pas toujours sensibles, mais qui est très efficace pour briser l'obstination de cœur et freiner les emportements de l'esprit du patient. Un autre élément de complication est que les manifestations extraordinaires, comme la glossolalie et les convulsions, bien que regardées en général avec suspicion, peuvent être les signes extérieurs de l'infusion de la grâce divine. C'est pourquoi les pratiques d'exorcisme sont restées longtemps contrôlées et prudentes.

Toutefois, l'affaire de Loudun se situe à la fin d'une période qui a été marquée, après la relative accalmie de la Renaissance, par une recrudescence de l'activité diabolique dans toute l'Europe, et donc une intensification de la chasse aux sorcières et sorciers. Les raisons de cette épidémie font l'objet de l'ouvrage de Michelet, *La Sorcière*, déjà mentionné, et d'autres études plus approfondies comme celle de H. R. Trevor-Roper, *The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (de 1967). Elles tiennent à la flambée des passions et des luttes religieuses après la Réforme et la Contre-Réforme, à l'exploitation de la démonologie pour justifier la persécution des hérétiques d'un bord ou de l'autre,

qui sont des rebelles en puissance, et aux désordres politiques et sociaux dont le point culminant est l'impitoyable Guerre de Trente Ans. La France n'est pas épargnée, et la célèbre affaire d'Aix de 1610-1612, cette « Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente, séduite par un magicien, la faisant sorcière et princesse des sorciers, au pays de Provence » [194] (selon le titre du récit publié par le religieux chargé de la résoudre), a pu servir de scénario pour celle de Loudun. Mais l'entrecroisement des fils est dans ce dernier cas plus complexe.

Au cours de la première enquête, le démon qui habite la prieure révèle, sous l'aspersion d'eau bénite et les conjurations, que pour entrer dans la place il a eu pour complice Urbain Grandier. Laubardemont saisit vite l'occasion qui lui est offerte de détruire l'ennemi de Richelieu. Comme c'est au représentant de l'ordre public qu'il revient de diligenter la procédure, il fait lui-même convoquer des prêtres et moines spécialistes de l'exorcisme, confiants en leurs capacités et déterminés à obtenir un résultat qui doit à la fois établir le crédit de l'Église, auprès des incrédules comme des hérétiques, et satisfaire le pouvoir. Ils procèdent en public, contrairement aux règles, dans les églises où une foule de gens de toute condition, souvent venus de loin, se passionnent au spectacle des nonnes blasphémant et saisies de convulsions obscènes. Dans le même temps, Urbain Grandier est arrêté, inculpé dans un procès de sorcellerie, questionné, soumis à la torture, et finalement condamné à être exécuté par le feu comme sorcier et membre de l'église de Lucifer.

C'est l'une des dernières flambées de l'immolation des sorciers. En effet le résultat n'est pas celui qu'espéraient les inquisiteurs. L'arrière-plan politique est trop évident. Une partie de l'opinion est retournée en faveur de Grandier par l'horreur de son supplice, sa dignité jusque sur le bûcher, et la piété retrouvée avec laquelle, tout en protestant inlassablement de son innocence, il accepte ses épreuves comme le juste châtiment divin pour sa vie dissolue. Mais l'affaire de possession des nonnes se poursuit, toujours aussi spectaculaire, et entretenue par la force suggestive de l'exorcisme même. Les sceptiques ne désarment cependant pas. Les réserves d'une partie du clergé se font de plus en plus entendre. Les autorités s'inquiètent, et Laubardemont informe le Cardinal, qui décide de faire appel aux Jésuites, réputés pour leur savoir et leur compétence. À la fin de 1624, quatre d'entre eux arrivent, dont le Père Surin, qui est plus particulièrement chargé de la prieure.

Jeanne des Anges, d'après son autobiographie, et donc sous réserve de sa reconstruction possible du passé, a le sentiment d'être au moins en grande partie responsable de son état :

> Le diable me tentait souvent par un certain plaisir que je prenais à mes agitations et aux autres choses extraordinaires qu'il faisait à mon corps [...] Je percevais fort clairement que dans la plupart des cas j'étais la cause principale de mes désordres, et que le diable n'agissait que selon les suggestions que je lui avais moi-même faites [...]. J'étais certaine, à ma grande confusion, que c'était moi qui donnait au diable la faculté de faire de telles choses, qu'il n'aurait pas eu le pouvoir de faire si je ne m'étais pas alliée à lui [223-4].

Redoutant la perspicacité du Jésuite, elle décide de s'ouvrir à lui le moins possible, « sans lui donner la moindre information sur l'état de [son] âme ». En fait, Surin est convaincu à la fois de la culpabilité de Grandier et de la réalité de la possession (différant sur ce cas particulier de bon nombre de ses confrères dans l'ordre). Mais il fait montre aussi de la pénétration que Jeanne redoute, et se convainc vite que ce sont les faiblesses en elle qui ont ouvert la porte aux démons : son esprit de dérision à Balaam, sa sensualité à Iscaaron, et son orgueil à Leviathan. Il réduit au minimum les pratiques externes de l'exorcisme, et lutte pied à pied dans de longs entretiens avec les esprit rebelles qui se manifestent par la voix de Jeanne. Mais il essaie aussi de faire échapper son esprit à sa captivité par le haut, pour ainsi dire, en l'instruisant afin qu'elle atteigne à la spiritualité la plus élevée. Surin est en effet persuadé que c'est la qualité même de l'âme de Jeanne qui en fait une proie de choix pour les démons qui s'y acharnent. C'est l'illustration d'une vérité générale qu'il énonce, et dont il tire pour lui-même l'application particulière, dans deux textes, cités par Brémond et en partie par Huxley, et publiés dans une compilation tardive (1830), *le Triomphe de l'Amour divin ou l'histoire abrégée de la possession des ursulines de Loudun et des peines du P. Surin*, mais dont l'authenticité n'est apparemment pas douteuse.

> Car c'est une conduite assez ordinaire de Dieu dans les voies de la grâce de permettre au démon de posséder ou d'obséder les âmes qu'il veut élever à une grande sainteté. [...] Les démons opèrent dans l'intime de l'âme des désolations si amères, des agonies et des douleurs si cuisantes que ces personnes

> en mourraient mille fois, si Dieu ne les soutenait, et c'est là le creuset qui purifie jusqu'au fond des entrailles et jusqu'à la moelle des os, tout l'amour-propre [219-220] (241).
> Un jour, comme je priais, je ne pus m'empêcher de m'offrir à la divine Majesté pour être chargé du mal de cette religieuse et éprouver toutes ses sensations, jusqu'à être possédé du démon, pourvu qu'il plût à sa divine bonté de lui faire la grâce d'entrer solidement dans la pratique de la vertu, ne souhaitant rien avec tant de passion que de délivrer cette âme de la captivité du démon [199] (238).

Ce vœu, théologalement suspect et humainement présomptueux, d'imiter le Christ comme victime expiatoire, est au moins en partie exaucé. Plusieurs fois, en public, les diables passent en lui et le font se rouler sur le sol. Les supérieurs du Père Surin s'inquiètent du scandale, et d'une relation avec l'exorcisée dont l'intimité n'est pas moins intense pour être limitée par la grille qui toujours les sépare. Mais, au moment où il va être écarté, ses efforts commencent à être récompensés. Les démons, après quelques manifestations paroxystiques et spectaculaires de résistance, quittent les uns après les autres le corps de Jeanne et des autres religieuses en se confessant vaincus. Après l'ultime combat avec le plus obstiné d'entre eux, Béhémoth, Le Père tombe dans une crise de dépression, mais la prieure échappe miraculeusement à la mort qui à un moment semblait inévitable, et il peut retourner dans son diocèse de Bordeaux, mission accomplie, à la fin de 1636.

Son succès dans la conversion de Jeanne à la spiritualité mystique est moins assuré. Il est clair qu'elle a d'abord jugé politique d'entrer dans son jeu. Elle s'est peut-être ensuite sincèrement engagée dans la voie de la perfection chrétienne, mais en ce cas sans se libérer tout à fait des mauvais esprits que rebute l'épreuve de la patience et de l'humilité. Ses mortifications intenses lui font très vite connaître les ravissements d'une nouvelle sainte Thérèse. Elle se rend en diverses villes, et jusqu'à la Cour, auprès du cardinal et d'Anne d'Autriche, pour témoigner de sa délivrance, et montrer les marques qu'elle a reçues d'une grâce céleste extraordinaire : des stigmates (qui parfois s'estompent pour se raviver ensuite par miracle) et un linge qu'elle a trouvé près d'elle après sa quasi-résurrection, parfumé par un onguent suave (mais fort semblable à ceux dont la fabrication était une de ses spécialités). Avant d'aborder sa mort édifiante, Henri Brémond esquisse en quelques pages la vie de M^me^ du Houx, la pieuse

veuve laïque associée à l'ordre des Visitandines et chargée de missions de réconfort et de direction spirituelle, qui visita plusieurs fois Jeanne sur sa demande et l'assista dans ses derniers instants. Il cite son biographe, qui affirme, en une phrase reprise par Huxley, qu'au cours d'un de ses séjours au couvent de Loudun, « pendant les six mois que [M^me^ du Houx] y fut, elle crut presque toujours que cette religieuse était dans l'illusion », mais qui ajoute « que Dieu fit enfin connaître à M^me^ du Houx la sainteté de la Mère des Anges ». Brémond trouve ce témoignage suspect, et probablement dicté par le désir de sauver la légende, mais il conclut en définitive avec charité, quoique sans complaisance.

> Qu'il s'exagère ou non les « belles dispositions » de Jeanne des Anges, le P. Surin va faire auprès d'elle l'œuvre de Dieu. Il ne la guérira jamais de son inclination au cabotinage mystique, il ne l'élèvera pas aussi haut qu'il se l'est promis, mais il fera d'elle une religieuse à peu près fervente, il la sauvera [226].

Dans sa propre conclusion sur l'épisode, Huxley, s'écartant un peu du sommaire donné dans sa lettre, laisse dans le doute que la mort de la Mère des Anges ait été repentante et dévote — et ne se sent évidemment pas en mesure de se prononcer sur son salut.

Le sort qui attend le Père Surin est bien différent. Il revient au séminaire de Marennes dans un état de prostration physique et de trouble mental qui durera près de vingt ans. Il continue à se sentir possédé, et son esprit assiste impuissant au combat non de deux hommes en lui, mais de « deux âmes », « Dieu occupant un étage et le démon l'autre » [307]. Puis il se persuade que son état n'est pas une épreuve temporaire et surmontable, mais le signe que Dieu le punit pour l'éternité comme exemple insigne de la nature humaine corrompue. Il fait alors l'acte suprême de renoncement à soi et d'annihilation de la volonté propre, qui est l'acceptation de sa damnation : « Mes péchés ont mérité que je sois condamné aux enfers où il n'y a plus d'amour » [258]. Il atteint cependant à une sorte de tranquillité sombre dans ce détachement absolu, et dans la détermination à continuer à servir Dieu sans espoir de récompense. Encore incapable de tenir la plume, il rassemble ses forces intellectuelles pour dicter, à partir de 1651, le *Catéchisme spirituel*, dans lequel il fait part de « l'expérience [qu'il avait eue] dans la conduite des âmes possédées »[261]. C'est une entreprise sans doute paradoxale dans son état, mais aussi une activité

d'effet thérapeutique, ainsi qu'il ressort d'un commentaire de quelques années postérieur.

> Ce qui est remarquable... c'est que je dictais tout entier au milieu des horreurs d'un homme qui souffrait comme s'il eût été en enfer ; mais avec une telle vigueur de sens et une mémoire si heureuse qu'il ne me souvient pas dans ma vie d'avoir fait une action avec plus de facilité. Quoique j'y parle de toutes les voies mystiques et même des peines intérieures par où j'avais passé, je ne m'imaginais pas que cela me regardât ni que je fusse un de ceux qui expérimentaient ces choses et passaient par ces états comme venant de Dieu [262].

Il peut ensuite écrire de sa main les *Dialogues spirituels*, les *Fondements de la vie spirituelle*, et les *Lettres spirituelles*, ouvrages publiés peu après sa mort. Cette lente remontée vers la lumière passe par une phase où il retrouve les émotions de l'enfance : « Entre les grandes faveurs que j'ai reçues de la divine bonté après mon état de peine, je compte celle de l'état de sainte enfance [...]. Pendant l'espace de plusieurs mois, je me suis senti pénétré de cet esprit de simplicité et dans la petitesse d'un petit enfant » [263, 265]. Ce nouvel état d'âme, qui se traduit par une conduite parfois puérile, change son désespoir en un abandon innocent par lequel il retrouve la sérénité et la confiance. Les dernières années de sa vie sont heureuses, et il écrit (dans un document où il parle de lui à la troisième personne) : « La joie du Seigneur venait à lui comme une mer [...] en sorte que, si auparavant les flots de la colère de Dieu l'avaient comme submergé, pour lors il se trouvait tout inondé de ses divines consolations » [265].

Le mysticisme auquel invite Surin dans ses *Lettres spirituelles* est totalement purifié et désincarné. Il a pour condition l'établissement d'un vide intérieur que Dieu viendra emplir.

> Dès le moment que vous vous sentirez vous même, et votre être corrompu, vous serez comme une damnée. Perdez-vous donc entièrement. [...] Laissez opérer cette grandeur qui vous absorbe ; ne vous entremettez de rien avec empressement, mais abandonnez-vous à cet être dominant, qui vous conduira par amour, purifiant votre âme ; l'illuminant et la transformant toute en soi [290-291].

Pour Brémond, la guérison de Surin est le résultat de l'influence d'un directeur spirituel inspiré, au service de la grâce divine, qui lui fait sentir l'impiété de son désespoir. Mais, en ce qui concerne son mysticisme

extrême, il se refuse à porter un jugement qui le ferait sortir de son rôle d'historien. Huxley, pour sa part, note que dans les écrits de la fin de la vie de Surin les images de la nature apparaissent sous sa plume avec une vitalité qui les porte bien au-delà des conventions de la rhétorique. Dieu, dans le passage cité plus haut, fait irruption avec la violence d'une tempête, mais en d'autres occasions il opère une infiltration plus subtile jusqu'au au cœur des choses.

> Quelquefois, le Saint Esprit éclaire l'âme progressivement et par degrés, tirant alors avantage de tout ce qui se présente à la conscience — animaux, arbres, fleurs, ou toute autre chose dans la création — afin d'instruire cette âme des grandes vérités et de lui enseigner secrètement ce qu'elle doit faire pour le service de Dieu. [...] Dans une fleur, dans un minuscule insecte, Dieu rend manifeste aux âmes tous les trésors de Sa sagesse et de Sa bonté, et il n'en faut pas plus pour provoquer une nouvelle conflagration d'amour (305).

Le parcours du Père Surin apparaît ainsi comme inverse de celui du Père Joseph. L'expérience du monde lui fait faire retour vers le pur mysticisme. Certes, sa spiritualité est mal protégée contre les fantasmes intérieurs. Il lui est par ailleurs impossible en son lieu et temps d'échapper à la théologie funeste de la corruption originelle de l'homme et de l'imperfection de toute création. Pris dans cet étau, s'il a pu échapper à la folie, c'est bien par l'effet d'une sorte de grâce, mais qui ne doit rien à son effort conscient de méditation mystique : par une grâce naturelle et non surnaturelle, qui n'est pas *donum* divin mais manifestation du *datum*. Redécouvrant avec le regard de l'enfance le monde de la nature, il participe, de façon spontanée, inconsciente et fugitive, à une sensibilité mystique différente, qui pour Huxley trouve ici encore son expression dans la poésie de William Blake, et qui est la révélation de la présence immanente de l'infini dans un grain de sable et de l'éternité dans une fleur.

9 Dernières années (1953-1963)

The Doors of Perception, Heaven and Hell (essais) 320 *The Genius and the Goddess* (court roman) 330 *Adonis and the Alphabet* (essais) 333 *Brave New World Revisited* (essais) 345 *The Human Situation* (essais) 347 *Literature and Science* (essais) 350 *Island* (roman) 354

L'intérêt de Huxley pour les manifestations de la conscience subliminale et sa relation avec la vie organique n'est certes pas nouveau, mais il devient pendant cette période dominant, et cesse d'être purement spéculatif, puisque Huxley se découvre un don pour la pratique de l'hypnose qu'il exerce dans son entourage. Un des faits marquants de l'année 1953 est la première expérience qu'il fait en mai de la mescaline, et dont il donne peu après le compte rendu dans un opuscule, *The Doors of Perception*, publié en février 1954, et suivi de *Heaven and Hell* deux ans plus tard.

Huxley est dans l'incertitude sur son avenir. Il entreprend des démarches pour devenir citoyen américain, mais son insistance à se déclarer objecteur de conscience pour des raisons philosophiques et non pas religieuses crée des difficultés, et il garde finalement son statut de résident étranger. Le projet de film sur Gandhi n'a pas abouti, et il est partagé entre plusieurs projets encore flous, mais il se tient par prudence à l'écart du monde des studios, où sévit encore le maccarthysme, dont la description de la chasse aux sorcières à Loudun peut apparaître comme une critique à peine voilée. Sa position en Angleterre dans les cercles littéraires est incertaine. Il est marqué comme appartenant à l'avant-guerre, il lui est tenu rigueur de son exil et de son pacifisme, et son évolution d'intellectuel satirique devenu mystique et apparemment consommateur d'hallucinogènes fait lever ironiquement plus d'un sourcil. Toutefois, en Amérique, la situation dans les milieux universitaires et culturels lui est plus favorable. Il est reconnu et honoré comme « grande figure des lettres », par des titres et grades de docteur *honoris causa*, mais surtout par des invitations à donner des conférences et des cours comme « professeur invité ». Il se consacre ainsi pendant toute cette dernière période à une sorte de carrière parallèle intermittente. Ses motifs ne sont pas essentiellement financiers, car les droits de re-publication et de traduction de ses

œuvres passées lui assurent un revenu un peu fluctuant mais confortable, et toutes ses nouvelles œuvres ont des tirages satisfaisants. Il découvre surtout, après avoir surmonté ce qui lui reste de timidité devant ce genre d'exercice, que dans ses conférences et plus encore dans les séminaires il établit un excellent contact avec les jeunes étudiants, et peut ainsi communiquer les idées qui lui tiennent à cœur. Et il n'apparaît pas auprès d'eux comme un homme du passé : en raison de sa préoccupation pour les problèmes les plus sensibles du monde contemporain, et aussi parce que ses prises de position en faveur du L.S.D., auxquelles on reviendra, lui donnent une influence sur la *beat generation*, et lui vaudront même d'apparaître en 1967 à titre posthume comme référence emblématique dans la foule de personnages (incluant W. C. Fields, Marylin Monroe, Marlon Brando et Bob Dylan) qui entourent les Beatles sur la pochette de leur disque *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Aldous et Maria connaissent des problèmes de santé, une bronchite récurrente pour lui, et pour elle la nécessité inquiétante d'un nouveau recours au traitement radio-actif. Mais ils obtiennent l'autorisation médicale d'entreprendre en avril 1954 un périple de six mois, dont l'occasion est une communication (sur « Les Terres lointaines de l'esprit ») que doit faire Aldous au congrès international annuel de philosophie et psychanalyse à Saint-Paul-de-Vence. Pendant leur passage à Paris, Maria consulte le professeur Mondor, qui sur sa demande ne lui cache pas la gravité de son état. Elle décide de la dissimuler une fois encore à Aldous, afin de ne pas modifier leurs plans. En Égypte, Huxley découvre le contraste entre la splendeur des monuments et la misère, et rencontre à Ismaïlia son correspondant depuis plusieurs années, le docteur Roger Godel, Médecin Chef de l'hôpital de la Compagnie du Canal de Suez, spécialiste du traitement psychosomatique et observateur des états visionnaires, dont il avait lu en manuscrit les récents *Essais sur l'expérience libératrice*. Maria et lui se rendent ensuite à Jerusalem, divisée depuis quelques années par un mur qui sépare les deux états ennemis d'Israël et de Jordanie. Cette visite sera le point de départ d'un des essais d'*Adonis and the Alphabet*, qui est une réflexion sur les luttes religieuses dont la Palestine a été le théâtre séculaire. Après leur retour à Paris, *via* la Grèce, qu'ils n'avaient jamais visitée, Rome et Florence, ils passent trois semaines de juillet avec les Neveux dans la Drôme, où Aldous célèbre en famille son soixantième anniversaire et travaille à un court roman. Ils abrègent leur séjour pour

que Maria, dont les forces déclinent, puisse revoir Mondor, qui conseille un retour immédiat.

Aldous achève son roman, qui recevra finalement le titre de *The Genius and the Goddess*. Il fait ensuite une tournée dans quelques universités (Washington, Duke, North Carolina) donnant une conférence sur le thème de « l'expérience visionnaire » qui est l'ébauche de *Heaven and Hell*. L'état de Maria s'aggrave rapidement, et elle meurt en février 1955. Aldous s'efforce de maintenir la continuité de la vie domestique, coupée par quelques déplacements. Il se rend à New York pour préparer la représentation de la pièce tirée de *The Genius and the Goddess*, qui ne tiendra que cinq soirées deux ans plus tard à Broadway, et n'aura guère une meilleure carrière à Londres. Il passe deux mois pendant l'été dans la famille de son fils Matthew dans le Connecticut. Il se remet au travail, sans projet ambitieux. Il complète *Heaven and Hell*, qui sera publié en février 1956. Il écrit des articles mensuels pour *Esquire*, « cette étrange revue qui mêle les filles nues, la mode masculine et une certaine quantité de littérature », mais le paie généreusement pour traiter des sujets d'intérêt général librement choisis. Quelques uns de ces articles seront recueillis dans *Adonis and the Alphabet*, paru en octobre 1956, dont le titre pour l'édition américaine est *Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow*.

Un peu plus tôt, le 19 mars 1956, il s'est remarié, avec Laura Archer. Laura était une Italienne fixée en Californie, dont Maria et lui avaient fait la connaissance peu avant leur dernier voyage en Europe. Elle avait été violoniste de l'orchestre philharmonique de Los Angeles, puis avait cherché sa voie dans le monde du film, avant de s'orienter vers la pratique de la psychiatrie. Son intérêt pour les thérapies hétérodoxes, notamment l'hypnose, l'avait maintenue en relation avec Aldous. Ils avaient l'intention d'informer famille et amis aussitôt après leur mariage, mais ils sont pris de vitesse, et la lettre qu'Aldous doit envoyer le jour même à son fils et à sa belle-fille est un peu embarrassée :

> Chers Matthew et Helen,
> Comme vous l'avez sans doute déjà lu dans les journaux — car la presse était sur les lieux moins de deux minutes après la signature du contrat — Laura Archera et moi nous sommes mariés aujourd'hui, à Yuma, dans l'espoir naïf de garder un caractère privé à ce qui est devenu tout de même une affaire publique. [...] Je m'étais beaucoup attaché à elle pendant ces derniers mois, et

> comme cela semblait réciproque nous avons décidé de franchir la frontière de l'Arizona pour faire une halte à la « chapelle de mariage pour automobilistes (*Drive-in Wedding Chapel*) » — c'est le nom authentique ! Laura est de vingt ans plus jeune que moi, mais cela ne semble pas la préoccuper. Coccola [surnom familial donné à Maria] l'aimait beaucoup, et nous l'avons vue fréquemment à Rome au cours de notre dernier séjour en Europe. J'ai eu pendant un temps le sentiment d'être infidèle à ces souvenirs. Mais je découvre que la tendresse est le meilleur mémorial qu'on puisse élever à la tendresse.

Le couple s'installe à Deronda Drive, dans une maison située sur une des collines boisées qui dominent Hollywood. C'est là qu'Aldous commence à travailler à son roman utopique, *Island*. La maturation de cette œuvre quasi testamentaire sera longue, mais elle laisse place à d'autres activités. À partir de décembre 1957, il écrit une série d'articles qui seront repris pour l'essentiel dans *Brave New World Revisited*, publié en octobre 1958, dont le point de départ est sa réaction au récent roman de George Orwell, *1984*. Il voyage, le plus souvent avec Laura, et quelquefois seul ou la rejoignant par la suite, généralement à l'occasion de rencontres internationales sur les sujets qui l'intéressent. En 1958, il se rend au Pérou et au Brésil, et fait une tournée de conférences en Italie, où Laura retrouve sa famille. Mais une bonne part de son activité est maintenant universitaire. En 1959, il est nommé pour deux semestres professeur invité à l'université de Californie à Santa Barbara, et les conférences qu'il y donne seront rassemblées en un volume posthume, en 1978, sous le titre de *The Human Situation*. En 1960, il occupe pendant un semestre la chaire d'« humanités » établie par la fondation Carnegie à l'université scientifique renommée de M.I.T. (Massachusets Institute of Technology). En mai 1960, une tumeur cancéreuse à la langue est diagnostiquée. Il refuse l'intervention chirurgicale qui aurait pu affecter son élocution et se soumet à un traitement par radium qui se révèle efficace. Il peut reprendre après quelques semaines son activité de conférencier.

L'année suivante, le 12 mai 1961, la maison de Deronda Drive est détruite par un feu de forêt, et Huxley perd toute sa bibliothèque, avec ses éditions rares ou annotées, ainsi que tous ses papiers : manuscrits de ses œuvres, notes préparatoires, notamment pour son roman sur Catherine de Sienne, le journal tenu par Maria et leurs lettres, et tout le reste de la correspondance qu'il avait conservée. Parmi le peu de choses sauvées de l'incendie se trouvent le manuscrit de *Island*, à cette date presque achevé,

et le Guarnieri de Laura. La réaction de Huxley est d'un stoïcisme caractéristique, et il écrit une semaine plus tard à un de ses correspondants : « Ainsi, il n'existe plus aucun lien tangible avec le passé. C'est un défi, et j'espère que je serai capable de le relever comme il convient. » L'été suivant, après avoir terminé son roman, il passe quelque temps à Londres, où il est amené à faire le point sur ses idées dans une série d'interviews à la radio et une émission à la télévision de la B.B.C. De là, il retourne en Provence, et à Vence pour le congrès annuel de parapsychologie. Rejoint par Laura, il se rend en Suisse, où il retrouve Krishnamurti, et un ami plus récent avec qui il est lié par des affinités spirituelles réciproques, Yehudi Menuhin. Un peu plus tard dans l'année, Laura et lui assistent à New Delhi aux cérémonies de commémoration du centenaire de la naissance de Rabindranath Tagore, auxquelles Aldous est invité d'honneur. Ses impressions sur l'état et l'avenir de l'Inde sont aussi sombres que vingt-cinq ans plus tôt, et il en fait part peu après son retour, le 2 janvier 1962, au docteur Humphry Osmond, avec qui il envisage d'écrire une étude sur la gestion des ressources naturelles.

> L'Inde vous laisse dans un état de presque total découragement, car il semble ne pas y avoir de solution à ses problèmes [...], la perspective de la surpopulation, le sous-emploi, l'instabilité croissante, et l'effondrement de l'ordre social, qui sera suivi, j'imagine, par l'établissement d'une dictature militaire ou communisante. Et, bien entendu, aussi longtemps que les pays plus prospères consacrent 40 % de leur revenu aux armements, rien d'efficace ne peut être fait concernant l'Inde ou tout autre pays dans la même situation.

En 1962, Aldous enseigne à Berkeley, et *Island* est enfin publié. Il entreprend une tournée de conférences, avec une interruption en mai pour l'ablation d'une glande au cou suivie d'un traitement au cobalt. Au cours d'un bref séjour en Europe, la vive controverse qui oppose C. P. Snow et F. R. Leavis sur « les deux cultures » l'incite à rassembler ses réflexions sur ce thème, dans l'opuscule *Literature and Science*, son dernier ouvrage publié, qui paraîtra en septembre de l'année suivante. En 1963, il se rend à Rome pour une réunion de la commission de l'ONU sur l'agriculture, et obtient une audience du pape Jean XXIII. À son retour, il doit subir de nouvelles séances de rayons qui le laissent très affaibli. Il sait dès lors qu'il est condamné à court terme, mais décide de rester muet sur son état et de ne pas en tenir compte dans ses plans. Il part en août avec Laura pour une

réunion à Stockholm de l'Académie mondiale des arts et sciences, s'arrête seul à Londres au retour, et rejoint Laura en Italie. Peu après leur retour à Los Angeles, il doit annuler une série prévue de conférences, en raison de sa lassitude, mais aussi parce que ses cordes vocales sont maintenant atteintes. Il travaille encore en octobre à un article demandé par la revue *Show* : « Shakespeare and Religion ». Après un bref séjour en clinique, il est ramené chez lui (en fait chez l'amie de Laura qui leur a offert l'hospitalité après l'incendie de leur maison). Il doit rester alité, quelques sédatifs l'empêchent de souffrir, et il garde jusqu'au bout l'esprit clair, mais dans les derniers jours il n'a plus la force d'écrire, et doit dicter devant un magnétophone, d'une voix devenue peu audible, la conclusion de son article sur Shakespeare. Il meurt le 22 novembre 1963, le jour de l'assassinat du président John Kennedy. Quand il sent approcher les derniers instants, il demande une injection intramusculaire de L.S.D. (dont il n'avait pas usé depuis deux ans), transposant ainsi dans la réalité la scène de mort pacifiée et illuminée que décrit son roman *Island*.

The Doors of Perception, Heaven and Hell (essais)

The Doors of Perception est le compte rendu commenté de la première expérience faite par Huxley de la mescaline en mai 1953. Il y est conduit non par la simple curiosité, mais par son intérêt grandissant pour la parapsychologie. Il ne prétend pas être plus qu'un amateur sur le plan scientifique et médical, mais on a vu qu'il était attentif à la recherche en ce domaine, et jugeait utile de se faire à l'occasion le vulgarisateur de ses résultats. Il était par exemple resté en contact avec J. B. Rhine, directeur du célèbre Laboratoire de parapsychologie de Duke University, en Caroline du Nord, qu'il avait rencontré au cours de la traversée du pays en Ford peu de temps après son arrivée aux États-Unis, et il allait faire un peu plus tard paraître dans *Life*, au début de 1954, une présentation du livre de Rhine, *New World of the Mind*. Il était depuis peu en correspondance avec un jeune psychiatre anglais installé au Canada, Humphry Osmond, qui lui avait envoyé quelques uns de ses articles. La recherche d'Osmond était orientée vers la corrélation entre désordres chimiques et mentaux,

et la possibilité d'utiliser certaines substances psychotropes dans un traitement psychiatrique, en particulier pour la schizophrénie. Il était particulièrement intéressé par la mescaline, alcaloïde hallucinogène et substance active du peyotl traditionnellement consommé par les Indiens du Mexique, en raison de sa parenté chimique avec l'adrénaline naturellement sécrétée par le corps. À l'occasion de sa venue à Los Angeles pour un congrès de l'American Psychiatric Association, Aldous lui propose de faire une expérience sous son contrôle, et devant un dictaphone pour enregistrer les réactions qui serviront d'aide-mémoire. Il se prête au rôle de cobaye médical, mais avec pour intérêt personnel d'explorer les modifications de conscience entraînées par l'usage de la mescaline et leur rapport possible avec la vision mystique. Par la suite, il renouvellera cette expérience hors contrôle médical, dans un contexte différent de méditation (dans laquelle il s'associe plusieurs fois à Gerald Heard), et en ayant recours au L.S.D., produit analogue à la mescaline mais dérivé par synthèse à partir de l'acide lysergique, dont l'usage ne va pas tarder à se répandre. Il semble qu'au total il ait participé à des session psychédéliques une douzaine de fois (selon Laura), ou peut-être une vingtaine, sur une période de dix ans.

Le titre de *The Doors of Perception* (*Les Portes de la perception*, dans la traduction donnée en 1954) est emprunté à un aphorisme de William Blake plusieurs fois cité précédemment par Huxley et retenu ici comme épigraphe : « Si les portes de la perception étaient dégagées, toutes choses apparaîtraient à l'homme telles qu'elles sont, c'est-à-dire infinies (*If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite*) ». Et Blake ajoute : « Car l'homme s'est enfermé lui-même, jusqu'à ne ne plus voir toutes les choses que par d'étroites ouvertures de sa caverne ». Toutefois, la présence de l'image de la caverne, qui est aussi platonicienne, impose de rappeler que le mysticisme de Blake est fondé sur la révélation de l'immanence de l'infini, et sur le refus du dualisme dans la nature et dans l'homme, ainsi du reste que le proclame un peu plus haut le même texte : « Avant tout, il faut effacer l'idée que l'homme a un corps distinct de son âme. »

Dans sa première lettre à Humphry Osmond, le 10 avril 1953, Huxley a recours à l'image un peu différente donnée par Bergson, notamment dans *L'Évolution créatrice* : celle du tri sélectif, de « la représentation bouchée par l'action », et du refoulement dans l'inconscient de la presque

totalité de la mémoire par un « mécanisme cérébral » qui ne retient que ce qui est utile pour la survie et l'action.

> Il semble que l'hypothèse de travail la plus satisfaisante concernant l'esprit humain doive dans une certaine mesure adopter le modèle bergsonien, selon lequel l'esprit humain associé au moi normal agit comme un instrument utilitaire pour procéder à une limitation et une sélection à partir de l'immense monde possible de la conscience, et pour canaliser l'expérience dans les directions qui sont biologiquement profitables. La maladie, la mescaline [dont Huxley n'a alors qu'une connaissance théorique], un choc émotionnel, l'expérience esthétique et l'illumination mystique ont le pouvoir, chacun de façon différente et à des degrés divers, d'inhiber le fonctionnement du moi normal et de l'activité ordinaire du cerveau, permettant ainsi à « l'autre monde » de parvenir à la conscience.

Cette référence à Bergson sera reprise dans *The Doors of Perception* (21), où Huxley cite un texte très semblable du philosophe C. D. Broad, avec lequel on a vu qu'il était familier. Son hypothèse de travail est associée à une conception de l'inconscient (ou plus exactement des niveaux et des formes de conscience) qui s'est précisée peu à peu, et qu'il définit à peu près à la même période dans le premier essai de *Adonis and the Alphabet*. Il la résume dans une lettre du 17 janvier 1954 accompagnant l'envoi à J. B. Rhine d'un jeu d'épreuves de son essai sur la mescaline. Le premier niveau indiqué dans son texte est celui de « la cave de Freud » où grouillent les rats et les cafards des frustrations et des répressions personnelles.

> Le sujet de ce qu'on peut appeler la faune et la flore de l'inconscient profond me fascine. Car il semble bien que sous l'inconscient personnel (concerné par les problèmes de notre histoire privée), et au-delà de l'inconscient collectif de Jung, avec ses archétypes qui symbolisent les problèmes immémoriaux de l'espèce, se trouve un monde qui n'a rien à voir avec nos intérêts personnels ou collectifs — le monde d'où les poètes et les prophètes ont tiré leurs descriptions de l'enfer et du ciel, et les autres zones plus éloignées de l'Autre Monde. Ce qui fait surface sous l'influence de la mescaline et dans la schizophrénie est divers, mais cette diversité révèle bien des traits communs, qui reparaissent dans les descriptions des paradis chrétiens, musulmans et bouddhistes et, lorsque l'expérience a pris un tour négatif, dans les descriptions de l'enfer.

L'expérience que Huxley décrit a essentiellement pour effet de modifier la conscience sans en changer l'objet. Elle lui fait voir non pas autre chose mais les mêmes choses autrement. Elle ne lui ouvre pas l'accès d'un monde différent, mais intensifie et approfondit sa perception du monde ordinaire. Il est conscient qu'une telle affirmation comporte une part inévitable d'arbitraire et de subjectivité, et qu'il est difficile de fixer la part du même et de l'autre dans une métamorphose. Pour lui, cependant, après une période initiale de confusion, c'est le monde familier qui se rétablit, mais il est alors perçu avec plus d'intensité, dans une lumière plus vive, avec plus d'éclat dans les couleurs et de relief dans les formes. Une chaise n'est plus un objet banal, elle apparaît transfigurée, telle qu'un artiste de génie comme Van Gogh est capable non seulement de la voir, mais d'en donner dans une certaine mesure la représentation. L'objet se manifeste dans ce que Huxley, reprenant l'un des mots favoris du Maître Eckhart, appelle son *Istigkeit* : son *Is-ness*, ou Entité — mais dont il précisera dans *Adonis and the Alphabet* qu'elle est la manifestation non pas d'une substance séparée, mais du particulier saisi dans l'universalité des relations. Nous avons alors non plus l'idée abstraite mais l'expérience concrète et vécue de la réalité propre des choses en dehors de notre moi. Ce moi cesse donc d'être le point de référence absolu, et il devient possible d'établir avec le monde une relation différente, fondée sur l'autonomie réciproque, dans un ensemble de rapports, mais hors de toute relation de servitude, de conquête ou d'exploitation. Nous sommes ainsi sur la voie du détachement sans rupture par rapport au monde, dont nous savons qu'elle est la seule qui conduit à l'expérience mystique.

L'expérience peut du reste être différente d'une séance à l'autre. Huxley note (dans une lettre à Osmond du 23 décembre 1955 après sa première prise de L.S.D.) que la transfiguration du monde extérieur n'a cette fois pas été visuelle, mais musicale, à l'écoute d'une œuvre de Bach. Ce qu'il en dit brièvement (sur le tempo qui échappe au temps et sur la sérénité qui dépasse la tragédie) sera repris et développé au chapitre XV de *Island* pour décrire les impressions de Will Farnaby sous l'influence du *moksha*. C'est une scène qu'il est intéresssant de comparer avec celle, à la fin de *Contrepoint*, où Rampion refuse de donner la signification d'une révélation transcendante à l'expression la plus intense du pathos beethovenien.

Mais Huxley précise deux points, en particulier dans son analyse plus approfondie de *Heaven and Hell*, paru peu après, en 1956 : la mescaline

crée les conditions d'une expérience simplement « visionnaire » qui « ne doit pas être identifiée à l'expérience mystique » (110), et cette vision à laquelle elle donne accès n'est pas automatiquement béatifique. Ses effets sont très proches de ceux que l'esthétique romantique attribue à la vision poétique, ainsi que l'indiquent les multiples références dans l'essai non seulement à Blake, mais aussi à Wordsworth et Coleridge. La mescaline crée les conditions physiologiques d'une perception différente du monde, et en ce sens elle contribue à lever ce que Coleridge appelait « le voile de l'accoutumance (*the veil of familiarity*) » qui fait écran à notre vision. Elle facilite donc l'exercice de l'imagination, définie, toujours par Coleridge, dans la distinction bien connue qu'il établit entre le fantastique et l'imaginaire : entre la fantaisie qui recombine arbitrairement des éléments fixes empruntés à la conscience ordinaire, et « l'imagination secondaire » humaine qui n'est pas une activité de surface, mais participe, quoique sur le mode passif de « l'analogie », à l'élan de l'imagination divine créatrice. Mais on a vu (en particulier à propos de Sebastian dans *Time Must Have a Stop*) que pour Huxley l'imagination poétique est insuffisante et porte en elle la tentation de l'évasion. L'intuition confuse d'une harmonie supérieure ne permet pas à l'esprit de surmonter les contradictions de l'existence temporelle, et elle peut ainsi l'amener à perdre ses repères, à se réfugier parmi les fantasmes ou sombrer dans l'accablement et la révolte (la maladie romantique que Huxley a décrite à propos de Baudelaire). C'est le sens du titre de l'essai de Huxley, emprunté à *The Marriage of Heaven and Hell* de Blake (où figure le bref passage sur les « portes de la perception »). On a déjà vu que, pour Blake, « Mariage » veut dire union indissoluble et conflictuelle. Enfer et Ciel ne sont pas deux mondes séparés, mais le même monde saisi dans deux visions qui correspondent aux forces contraires, et perpétuellement opposées dans notre expérience temporelle, de l'énergie et de la loi. Huxley, cependant, se dissocie à ce point de la tradition gnostique (à laquelle Blake reste profondément lié) qui fait passer le salut par la connaissance. Pour lui, l'expérience visionnaire illumine l'univers des contraires, mais seule l'expérience proprement mystique de l'Un transforme l'expérience qu'on peut en avoir. Et si l'homme n'est pas moralement autant que spirituellement préparé au détachement de soi et du monde qui seul permet de surmonter les contradictions, il ne peut que redouter la lumière divine comme feu destructeur et se rejeter vers les ténèbres, ou au mieux (comme Eustace Barnack dans

Time Must Have a Stop) chercher refuge dans les profondeurs d'un moi familier, rassurantes, mais où l'attendent tous les vieux démons.

L'usage de la mescaline et du L.S.D. ne donne donc pas automatiquement accès à l'intuition mystique ; il ne fait que dégager une porte de sortie. Il entraîne par ailleurs quelques risques. Certes, Huxley pense que, sauf contre-indication médicale (comme en cas de maladie de foie) et sous réserve d'étude plus approfondie des effets à long terme, ces substances ne sont pas nocives pour la santé, en tout cas à petites doses, et que la modération est facilitée par le fait qu'elles n'entraînent pas de dépendance sous forme de troubles physiologiques liés à la privation. Ce sont là des avantages sur la cocaïne et l'opium avec ses dérivés comme l'héroïne, et aussi sur les drogues autorisées telles que les barbituriques, l'alcool et le tabac. Sur ces points, l'expérience ultérieure lui donnera en gros raison. Il semble, par contre, que tout en reconnaissant les risques psychologiques, il les sous-estime. L'attrait d'un état euphorique, ou même du simple détachement de la réalité quotidienne, peut entraîner le relâchement de tous les liens sociaux et le désir de marginalisation. C'est là, en fait, sous une forme particulière, le conflit qu'on retrouve dans toute aspiration mystique, entre la tentation de la vie purement contemplative et l'exigence morale de l'action, mais il déborde ici largement du cadre de la vie religieuse. Plus gravement, la perception intense de l'étrangeté du monde peut exacerber les tendances mentales pathologiques : sentiment d'isolement et de persécution, ou dissociation de la personnalité (ce qui entraînera vite la fin des espoirs mis au départ dans le L.S.D. comme traitement de la schizophrénie, et conduira par contre la CIA à l'étudier comme moyen possible de contrôle des cerveaux). Les risques sont limités dans le cas d'une utilisation rationnelle et contrôlée. Mais pour Huxley le contrôle nécessaire ne peut pas prendre la forme d'une interdiction, comme l'ont prouvé les effets pervers de la prohibition, et doit être fondé sur l'éducation et l'auto-discipline.

On peut tout de même s'interroger sur la place importante que, pendant toute cette période, ces substances, et la psilocybine qui leur est apparentée, tiennent dans ses préoccupations. Les raisons convergentes sont diverses. Sur un plan personnel, étant par nature dépourvu d'imagination visionnaire et seulement capable d'une intuition abstraite, il apprécie de trouver par la stimulation de son expérience sensorielle une confirmation empirique et un point de départ ; et il risque d'autant moins

de s'y perdre que ses expériences ultérieures réduiront la phase préliminaire d'appréhension esthétique pour le mener presque directement à la perception de la « claire lumière ». Convaincu de l'étroite interdépendance entre corps et esprit, il constate que dans toute la tradition religieuse l'état de vision mystique est soutenu par des modifications physiologiques, induites par le contrôle respiratoire, comme dans le yoga, ou par les effets des privations et de la souffrance modifiant le métabolisme dans l'ascèse chrétienne. Son intérêt croissant pour la parapsychologie le rend curieux de toutes les techniques de relaxation qui facilitent l'émergence d'un univers mental plus vaste et profond que celui de la conscience dans les conditions ordinaires. Il est enfin depuis longtemps tenté, sinon totalement séduit, par la perspective d'une substance inoffensive apaisante, permettant aux masses de mieux supporter les souffrances ou l'ennui de la vie quotidienne, même si elle n'offre qu'une sérénité de qualité inférieure. Le soma de *Brave New World*, après tout, a quelques effets bénéfiques, bien que le roman mette avant tout en relief la perte de toute véritable humanité au sein d'un paradis artificiel. Le L.S.D. n'est pas non plus idéal, mais il peut ouvrir une voie prometteuse.

Tout cela entretient quelque incertitude quant au rôle concédé aux substances chimiques. Elles restent certes pour lui simplement auxiliaires, et leurs effets dépendent de la *Weltanschauung* qu'elles servent. Il les compare dans *The Doors of Perception* (60) à ce qu'est dans la théologie catholique la grâce occasionnelle donnée de surcroît (*gratuitous grace*), qui n'est ni nécessaire ni suffisante pour le salut, et peut seulement apporter un renfort opportun dans un moment de crise. Huxley maintiendra cette distinction fondamentale, mais il semble qu'il ait progressivement accordé à ces substances plus de pouvoir. Christopher Isherwood note dans son Journal en 1959, après une conversation, que Aldous « croit fermement que la mescaline produit des expériences mystiques », et que c'est un point de dissension entre lui et Gerald Heard. « Produire » a pour sens premier celui de « mettre en avant », et non pas de « créer à partir de rien », mais les ambiguïtés sont notables dans des textes comme cet article paru en 1958 dans *The Saturday Evening Post*, sous le titre de *Drugs that Shape Men's Minds* (« Les Drogues qui façonnent l'esprit des hommes »).

> Quand ils sont administrés dans un environnement psychologique correct, ces modificateurs chimiques de la conscience rendent possible une expérience religieuse authentique. C'est ainsi qu'une personne qui prend du L.S.D. ou de la mescaline peut soudainement comprendre — non pas seulement intellectuellement, mais organiquement, par expérience — le sens d'affirmations aussi bouleversantes que « Dieu est Amour », ou « Bien qu'Il me détruise, je veux placer en Lui ma confiance ».
> Il va sans dire que cette sorte de dépassement temporaire du moi n'assure pas une illumination permanente ou une amélioration durable de la conduite. C'est une « grâce de surcroît », qui n'est ni nécessaire ni suffisante pour le salut, mais qui, si elle est correctement utilisée, peut être énormément utile à ceux qui la reçoivent. Et cela est vrai de toutes les expériences de ce type, qu'elles se produisent spontanément, ou résultent de l'absorption d'un modificateur chimique de la conscience, ou fassent suite à une série d'« exercices spirituels » ou de macérations corporelles.
> [...] Les stimulants des facultés mystiques, physiologiquement inoffensifs ou presque, font maintenant leur apparition, et ils seront bientôt sous diverses formes sur le marché. [...] Au lieu d'être rares, les expériences pré-mystiques et mystiques deviendront courantes. Ce qui était autrefois le privilège spirituel de quelques uns deviendra accessible au plus grand nombre. [...] Ma conviction personnelle est que, même si on ne sait pas trop au départ comment les manier, ces nouvelles substances psychotropes tendront à la longue à approfondir la vie spirituelle des sociétés dans lesquelles elles sont disponibles.

Huxley savait qu'il s'engageait dans une controverse, et il était prêt, comme précédemment pour son pacifisme, à assumer publiquement ses idées, en défendant du même coup la liberté d'expérimentation et de recherche. Les hallucinogènes occupent désormais, en dehors même de ses deux volumes d'essais, une place importante dans sa correspondance, ses articles, ses communications dans divers congrès, et à bien moindre degré son enseignement universitaire. Une anthologie représentative de ces textes, rassemblée en 1977, forme l'essentiel d'un volume dont le titre, *Moksha*, est emprunté à *Island*. On y trouve en particulier l'article « Drugs that Shape Men's Minds » cité plus haut, qui figure aussi dans les *Collected Essays*. Le camp médical était divisé, et la réglementation encore imprécise. La culture du peyotl était, par exemple, interdite en Californie, de même que son importation, mais elle était autorisée au Texas, et le L.S.D. ne fera l'objet d'une interdiction fédérale qu'en 1966.

Mais Huxley s'avançait en terrain exposé. Il est la cible privilégiée choisie par R. C. Zaehner, de sa position éminente de Professeur des religions et des morales orientales à l'Université d'Oxford, dans *Mysticism Sacred and Profane*, publié en 1957. Le point de vue de Zaehner, dont il prévient le lecteur dès sa préface, est celui d'un récent converti au « catholicisme romain ». Il maintient une position critique cohérente, et ne donne pas dans la caricature, malgré un ton dogmatique un peu irritant. Il ne laisse pas croire que selon Huxley la voie de la mescaline amènerait directement à « l'intuition mystique ». Mais le seul fait qu'au lieu d'être reconnue comme moyen d'évasion vers un monde illusoire, elle soit présentée comme faisant avancer dans la bonne direction est pour lui un signe clair que cette prétendue intuition à laquelle elle prépare n'est que la vague rêverie d'immersion panthéiste, typique de la religion moniste, qui sape l'exigence de conduite morale, et n'a rien à voir avec l'expérience mystique authentique, laquelle est au contraire fondée sur une vision tragique de la relation de l'homme à la nature et le sens de la transcendance du divin. Zaehner admet du reste parfaitement que Huxley rejoint là une des deux grandes tendances de la pensée orientale, qui se divise entre « monisme » et « théisme », mais ce n'est pour lui pas la bonne.

Ce que Huxley n'avait pas prévu, c'est que la question du L.S.D. allait très vite devenir centrale et explosive, se situant au cœur d'un affrontement culturel, attirant l'attention des médias, et regroupant les fanatiques des deux camps de l'ordre et de la liberté. Deux lettres rapprochées à Humphry Osmond (des 17 et 20 juillet 1956) témoignent d'un certain effarement de sa part. On y notera au passage l'orthographe particulière *psychodelic* qu'il choisit constamment de donner au mot *psychedelic*, signifiant « qui révèle l'esprit ». Ce dernier terme est celui qu'Osmond avait retenu pour désigner la catégorie des substances dont le L.S.D. fait partie, après un échange de correspondance avec Huxley, qui aurait préféré « phanérothyme », de même sens à partir d'une étymologie différente et sans doute plus claire.

> Il me semble que la mescaline, comme tout ce qui touche à l'activité mentale extra-ordinaire, doit être traitée par écrit pour un public restreint, et non pas discutée à la télévision devant une vaste audience de baptistes, méthodistes et autres fanatiques des solutions radicales (*nothing-but men*), avec en marge les innombrables enthousiastes excentriques (*lunatic fringe*) qui brûlent de vous raconter leur révélation personnelle et de faire main basse sur la drogue

> pour leur propre compte. On est déjà assailli par ces marginaux quand on a fait paraître un livre à deux dollars et demi ; après une émission gratuite, ce serait un déferlement. [...] Comme vous le dites dans votre lettre, nous ne savons encore que très peu de choses sur les substances psychodéliques (*sic*), et tant que nous n'en saurons pas beaucoup plus je crois que la question doit être débattue et les recherches décrites dans la discrétion relative des revues savantes et l'obscurité décente de livres et d'articles destinés à un public un peu intellectuel. Toutes les paroles qu'on lance au vent sont inévitablement comprises de travers.

Huxley est donc ici en retrait sur la volonté première d'information et même de publicité manifestée par ses deux essais, qui rassemblés en un seul volume connaîtront un grand succès. Mais il sera par la suite débordé par un mouvement dont l'initiative revient à Timothy Leary. En octobre 1960, Huxley fait à Cambridge la connaissance de Leary, qui vient d'être attaché à Harvard comme professeur au Centre d'étude sur la personnalité, et qui lance un grand projet de recherche sur les effets des hallucinogènes. Son but est dès le départ de les sortir du cadre médical, en organisant par exemple des séances de découverte à l'intention du poète Allen Ginsberg et du romancier Jack Kerouac (l'auteur de *On the Road* et *The Dharma Bums*), chefs de file de la *beat generation*. Et très vite il engage une croisade pour leur utilisation démocratique. Mais Huxley refuse de se laisser enrôler, et dans une lettre du 11 février 1962, après avoir donné à Leary quelques informations sur le tantrisme que ce dernier avait sollicitées, il conclut :

> La sacralisation de la vie ordinaire, de telle sorte que tout puisse devenir un moyen par lequel l'illumination peut être atteinte, est essentiellement obtenue par un constant éveil de la conscience [...]. Le L.S.D. et les champignons hallucinogènes doivent être utilisés, à ce qu'il me semble, dans le contexte de cette idée centrale du tantrisme qui est le yoga de la conscience totale [du physiologue au spirituel], conduisant à l'illumination à l'intérieur du monde de l'expérience quotidienne — qui naturellement devient le monde du miracle, de la beauté et du mystère divin quand l'expérience est ce qu'elle devrait être toujours.

The Genius and the Goddess (court roman)

L'intérêt de Huxley pour les phénomènes psychologiques singuliers se manifeste dans *The Genius and the Goddess*, le court roman auquel il avait travaillé au cours de son voyage en Europe avec Maria. Ce roman paraît d'abord en trois épisodes dans *Harper's Magazine* à partir de mars 1955, puis est publié la même année aux États-Unis et en Angleterre, où la première édition en 20 000 exemplaires sera épuisée en quelques mois. Il est traduit l'année suivante sous le titre de *Le Génie et la déesse*. Huxley en fait très vite une adaptation pour la scène, mais il doit ensuite faire face avec une irritation croissante à une succession de directeurs et de metteurs en scène pressentis, dont les demandes de modifications sont contradictoires, mais tendent toutes à réduire sa pièce à une plate comédie de cocu scientifique. Elle sera finalement jouée en tournée en 1957, avec des changements de dernière minute dont il n'a pas été informé, et ne tiendra que cinq représentations à Broadway. Elle connaîtra un meilleur sort en 1962, en passant par Oxford, Manchester, Leeds et finalement Londres, mais toujours dans une version non autorisée.

Dans le roman, le récit prend pour cadre une narration rétrospective qui permet à John Rivers d'évoquer devant le narrateur, avec un mélange d'émotion réminiscente et de détachement philosophique, un épisode de sa jeunesse : quand il devint, dans les années 1920, l'assistant de laboratoire du savant de génie Henry Maartens, et presque malgré lui l'amant de la femme de ce dernier, Katy. L'histoire reprend des éléments précédemment utilisés par Huxley. Le jeune Rivers, écrasé par l'influence d'une mère veuve et pieuse, et élevé dans l'ignorance horrifiée de la sexualité, est une version du Brian Foxe de *Eyeless in Gaza*. Maartens est proche parent du Shearwater de *Those Barren Leaves*. Son domaine de recherche, cependant, n'est pas la physiologie, c'est l'élaboration d'une nouvelle logique tenant compte de la physique quantique et du principe d'indétermination de Heisenberg. Mais la raison profonde de sa mésaventure conjugale est la même que pour son prédécesseur. Sa personnalité est incomplète et fragmentée ; elle se réduit à la co-existence d'une sexualité primitive et infantile qui le rend à la fois tyrannique et dépendant, et d'une intelligence hypertrophiée qui fonctionne comme une mécanique intérieure, mais le laisse dépourvu de véritable humanité. Il est en cela, comme dans son apparence physique, proche de Bertrand Russell tel que

le voyait Huxley (et tel que D. H. Lawrence l'avait caricaturé dans le Joshua Malleson de *Women in Love*).

Ce qui fait l'originalité du roman, c'est le personnage de Katy, et à travers elle la mise en question des stéréotypes moraux. Katy est la déesse qui veille sur le génie, en étant pour lui à la fois épouse attentive et maîtresse d'une beauté junonesque, et elle possède en outre le don de le guérir par la simple imposition des mains. C'est un don naturel et non miraculeux. Les crises d'asthme ou les pneumonies de Maartens qui obligent sa femme à écourter toutes ses absences sont psychosomatiques, et le pouvoir de Katy est la simple transmission de sa propre sérénité. Mais la tension devient pour elle à un moment trop forte, et quand elle doit quitter sa mère mourante pour rejoindre un mari rongé par la jalousie, ses forces et sa « vertu » de thaumaturge l'abandonnent. Elle ne retrouvera cette vertu qu'avec sa joie de vivre, en prenant Rivers pour amant, montrant une indifférence de déesse pour les scrupules dont le jeune homme est torturé. Le modèle de ce personnage est indiqué dans une lettre du 21 novembre 1957.

> J'ai très bien connu un spécimen de cette race. C'est Frieda Lawrence, la femme de D. H. Lawrence. Je crois vous avoir raconté l'autre jour la façon miraculeuse dont, chez moi, elle avait pratiquement arraché Lawrence à la mort, alors qu'il souffrait d'une grippe ajoutée à une tuberculose en constante aggravation. [...] Incidemment, le miracle était permanent. C'est grâce à Frieda que Lawrence est resté vivant au moins cinq ans après que selon les lois de la médecine il aurait dû être dans la tombe. Frieda (et Katy est une version non-germanique et moins rabelaisienne de Frieda) était une femme d'une force et d'une vitalité extraordinaires, complètement indemne des névroses de notre âge de l'anxiété. Tout ce que fait Katy-Frieda, elle le fait de tout son cœur [...]. Frieda et Lawrence avaient sans aucun doute une vie amoureuse profonde et passionnée. Mais cela n'empêchait pas Frieda d'avoir, de temps à autre, des liaisons avec des officiers de cavalerie prussiens ou des paysans italiens, qu'elle aimait pour une saison sans que cela enlève quoi que ce soit à son amour pour Lawrence ou à son intense dévouement au service de son génie. [...] L'attitude de Frieda devant la vie était très semblable à celle de Katy. Elle était profondément réaliste, acceptant les faits comme ils étaient donnés, dans toute leur confusion délicieuse ou douloureuse. Elle n'avait aucune tolérance pour l'idéalisme et les systèmes moraux exaltés. [...] Mais l'ironie avec laquelle elle faisait éclater les bulles d'idéalisme était toujours profondément indulgente.

Huxley n'est pas devenu pour autant aveugle à d'autres aspects de Frieda, comme l'entêtement borné qu'il lui reproche ailleurs. Mais il est manifeste qu'au cours de cette dernière période le sens de la diversité humaine, qui ne l'a jamais quitté, revient au tout premier plan et développe en lui l'esprit de tolérance. Et il se rapproche du même coup de l'inspiration de *Do What You Will*, devenue certes plus mélancolique que prophétique, mais toujours parente de l'esprit libertaire qui souffle dans l'œuvre de William Blake. Le vieux Rivers, au milieu de ses réminiscences, cite au narrateur trois vers qui forment dans les Carnets de Blake l'une des esquisses d'un poème « Love : The Sexes » et qui affirment le besoin de l'homme de lire sur le visage de la femme l'expression du désir satisfait (*the lineaments of gratified desire*). Mais un autre signe en direction de Blake est donné au lecteur par le nom, Beulah, de la vieille domestique noire qui joue le rôle de gardienne paisible du foyer. Ce nom de Beulah, qui est à l'origine dans Isaïe (62,4) donné à Jérusalem pardonnée et redevenue l'épouse du Seigneur, est repris dans le poème *Milton* de Blake pour désigner le « lieu où les contraires sont également vrais » : celui du repos, et de la satisfaction du désir qui rend à l'humanité la sexualité libre, innocente et heureuse, celle que dans un précédent poème de Blake, « The Vision of the Daughters of Albion », la femme, Oothoon, se remémore et regrette. Le passage central de ce poème a été précédemment cité dans *Texts and Pretexts* (128). Oothoon, devenue esclave du désir de possession du mâle, qui a assumé, en même temps que le nom de Theotormon, l'obsession de la loi morale et le visage du « dieu tourmenteur », évoque les temps édéniques où elle « prenait dans ses filets de soie » les jeunes filles « d'argent délicat ou d'or ardent » pour les conduire à son époux, et contempler leurs ébats érotiques (*wanton play*) « sans que jamais le nuage de la jalousie traverse le ciel de l'amour généreux ». Mais cet Éden perdu, ce vert paradis des amours innocentes, annihilé par le triomphe de la rationalité et de l'éthique, n'existe plus que comme refuge de l'imagination et des rêves, et dans une vision comme celle que découvre Poole, dans *Ape and Essence*, grâce à l'*Epipsychidion* de Shelley. Au tout début de *The Genius and the Goddess*, Rivers se plaint que le roman dit réaliste laisse échapper l'essentiel de la vie en voulant à toute force lui donner un sens dans le cadre de normes rationnelles et morales, et désigne *Les Frères Karamazov* comme l'un des rares romans qui dépassent la vraisemblance et sont assez « insensés » pour

être presque vrais. Son propre récit, moins ambitieux et démesuré, appartient à ce genre littéraire que les Anglais appellent *romance* : à la fois roman et conte fantastique, mêlant au quotidien la quête ou le « désir satisfait », dans un esprit de nostalgie ou d'utopie, et créant un monde fragile que vient le plus souvent abolir une fin tragique (qui est ici un accident de voiture dans lequel meurt Katy).

Adonis and the Alphabet (essais)

Adonis and the Alphabet s'ouvre par un essai, « The Education of an Amphibian », dont les premières lignes sont : « Tout être humain est un amphibie, ou pour être plus exact cinq ou six amphibies roulés dans le même sac. Simultanément ou en alternance, nous habitons un grand nombre d'univers différents entre lesquels il n'y a pas même de commune mesure. » Cette image de l'amphibie reviendra par la suite comme un leitmotiv dans la conversation et les entretiens de Huxley, mais elle recouvre la constatation que la nature humaine est faite de contradictions, ce qui est en définitive le thème fondamental de toute son œuvre. Il n'est donc pas surprenant que ce volume d'essais, rassemblant sans ordre particulier des articles publiés d'abord séparément dans *Esquire*, revienne sur bon nombre de sujets précédemment traités, mais les variations sont souvent intéressantes et parfois originales. On retrouve les méthodes de la censure (politiques en régime totalitaire ou économiques en démocratie), les méfaits et les avantages d'une industrialisation inéluctable, la nécessité de stimuler l'intérêt et l'initiative de l'élève dans l'éducation. Deux essais sont consacrés l'un au développement en sens opposés de la musique et des arts plastiques dans l'âge qu'on appelle « baroque », abusivement au moins pour la musique, et l'autre (sans doute issu d'une brève conférence donnée avant un concert de la Société de Musique de Chambre de la Californie du Sud) aux mondes musicaux récemment redécouverts, comme celui de Gesualdo. L'essai « Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow », dont le titre est emprunté au monologue de Macbeth déjà sollicité pour *Brief Candles* et couvre l'ensemble du recueil dans l'édition américaine, revient sur les obstacles à toute perspective de progrès que sont aujourd'hui le gaspillage des ressources non renouvelables

de la planète associée à l'explosion démographique dans les pays sous-développés.

Dans son premier essai, comme cela a été signalé plus haut à propos de la lettre du 17 janvier 1954 à J. B. Rhine, Huxley développe sa conception des niveaux de conscience, ou plutôt des « cinq ou six » niveaux d'inconscience qui sont plus ou moins en interférence réciproque sous le seuil de la conscience du sujet. L'inconscient personnel, exploré par Freud, inclut « le non-moi fossile de l'enfance et les restes décomposés d'un passé qui se refuse à mourir ». Ce qu'on appelait autrefois d'après Aristote « l'âme végétative » détermine le fonctionnement du corps, d'autant plus efficacement que l'apprentissage de la relaxation mentale et physique élimine les interférences nuisibles du moi mental. Le niveau de l'inspiration est celui de l'imagination poétique, comme de toute intuition intellectuelle ou morale (tel le démon de Socrate) qui illumine la démarche de l'esprit. Elle prend souvent son appel dans le monde des archétypes jungiens, symboles communs à l'humanité, qui lui-même s'ouvre vers l'expérience visionnaire d'une réalité non-humaine d'où proviennent les diverses images que les religions donnent de l'autre monde. Mais Huxley insiste une fois encore sur le fait que cette faculté visionnaire est un simple état psychique, différente de la conscience immanente de la pure lumière du Non-Moi universel. On retrouve alors, au terme de cette analyse, l'idée centrale de Huxley que le moi personnel doit être une force de compréhension et d'intégration au sein de cette complexité.

Dans l'ensemble de ces essais, le problème qui tient la plus grande place est celui de la spécificité de la conscience humaine en tant qu'elle peut prendre ses distances par rapport à l'expérience immédiate et remplacer l'adaptation instinctive par l'élaboration d'un ensemble conceptuel dont l'instrument est le langage. Le titre *Adonis and the Alphabet*, donné au volume dans l'édition anglaise, reprend celui d'un des essais, qui joue sur un contraste. Adonis est une rivière de l'ancienne Phénicie, et elle était ainsi nommée parce qu'autrefois s'élevait non loin un temple dédié à l'amant de Vénus, tué par un sanglier, qu'après sa mort la déesse de l'amour dut partager avec Proserpine, reine des régions infernales. Son histoire est ainsi liée aux mythes les plus anciens, et aux pratiques des transports aphrodisiaques comme du culte des divinités chtoniennes et des rites cruels de la fertilité. Mais la rivière rejoint la Méditerranée près de la cité que les Grecs appellent Byblos, d'un mot désignant le papyrus

et plus tard le livre, et où une tablette récemment découverte rappelle que les Phéniciens furent les inventeurs de l'alphabet. Ce sont eux qui ont ainsi rendu possible, dans l'intérêt de leur commerce, la communication grâce à un système de signes purement symboliques, sans valeur représentative, qui n'ont comme référent direct que le langage. Le langage est le propre de l'homme et l'instrument de la civilisation, mais son mode de fonctionnement par abstraction et généralisation a progressivement entraîné une réduction de l'expérience à son interprétation, et de la connaissance directe au savoir transmis. La philosophie contemporaine (celle de Bergson, mais aussi des « positivistes logiques » comme Carnap et Ayer) a eu le mérite de mettre en relief la relativité du langage, mais n'apporte pas les moyens de dépasser ses limitations pour retrouver l'expérience du réel qui fonde la connaissance authentique.

Cette critique n'est donc pas dissociable de l'ensemble de la réflexion sur la vie spirituelle, dont l'orientation se modifie quelque peu en cette période. La révélation de l'intuition mystique et l'exploration de la « philosophie éternelle » sous ses diverses formes sont maintenant derrière lui. Il ne les renie pas, et il en reprend à l'occasion les formules essentielles, car il reste nécessaire, pour dissiper les illusions crées par le langage, de répéter, par exemple, après Eckhart, que « tout ce qu'on peut dire de Dieu est faux ». Mais il peut à ce stade en tenir les conclusions pour acquises, et leur donner principalement valeur de propédeutique. Il se tourne surtout, à partir de cette théologie négative, vers les voies à parcourir dans l'existence personnelle et dans le monde. C'est du reste une des raisons tant du malentendu que de ses incertitudes sur le rôle que peuvent jouer les substances psychédéliques. On note en tout cas que dans sa correspondance comme dans ses essais de cette période il fait essentiellement référence au bouddhisme Zen, au tantrisme, et au *Livre des morts tibétain*.

Le Zen n'est pas pour lui une découverte récente. Dès 1945, il mentionne la lecture du *Manual of Zen Buddhism* du maître japonais Daisetz T. Suzuki, qu'il rencontrera un peu plus tard en Californie. Il connaît également *The Spirit of Zen* d'Alan Watts. *The Perennial Philosophy* indique la dérivation du Zen à partir du bouddhisme du Grand Véhicule (*Mahayana*) et par la médiation du Taoïsme chinois. Par la suite, Huxley se sent de plus en plus proche de l'état d'esprit qui fait l'originalité de cette pensée, plutôt que de sa doctrine qu'elle a simplement reçue en

héritage. C'est ce qui apparaît dans une lettre à Osmond du 24 octobre 1955, qui suit sa deuxième prise de mescaline.

> Ce qui franchit la porte fermée fut la réalisation — non pas la connaissance intellectuelle, car cela n'avait rien de verbal ou d'abstrait — mais la conscience directe et totale, de l'intérieur pour ainsi dire, que l'Amour est le fait cosmique premier et fondamental. Les mots ont, bien entendu, une sorte d'indécence et ne peuvent que sonner faux, comme un simple verbiage. Mais le fait reste [...]. Le résultat est que je ne me suis pas senti, comme dans ma première expérience, coupé du monde humain. J'en avais au contraire une conscience intense, mais du point de vue de la réalité cosmique vivante et primordiale de l'Amour. Et toutes les choses qui avaient la première fois entièrement occupé mon attention étaient maintenant perçues comme des tentations — les tentations d'échapper à la réalité centrale pour me perdre dans les Nirvanas fallacieux, ou du moins imparfaits et partiels, de la beauté et du simple savoir. J'ai beaucoup parlé [pendant cette expérience] de ces tentations, et commenté l'éclairage que cela jetait sur la légende de saint Antoine, et sur l'affirmation Zen que pour un Bodhisattva [celui qui cherche la perfection], le Samadhi [état d'union] avec le Vide, le Nirvana coupé du monde, coupé de l'amour, de la compassion et des êtres sensibles, est aussi terrible que les peines de l'enfer.

Le Zen est né du besoin d'adapter la pensée indienne, volontiers transcendentale, à la vie quotidienne et au service de la communauté. Son enseignement est non-conceptuel, et son trait le plus connu est que souvent le maître répond aux questions du disciple par une anecdote que ce dernier trouve d'abord aberrante, ou bien en désignant un objet concret (source ou oiseau, par exemple), et en l'invitant à le regarder longuement, avant parfois d'exprimer ses sentiments profonds dans un bref poème (*haiku*). C'est une façon d'inviter le questionneur à trouver la solution en lui-même, dans l'expérience concrète de sa relation au monde, qui a le pouvoir de transformer le *Je* quotidien en un *Soi* illuminé par le sens de son appartenance à la vie universelle. C'est le parcours décrit par Suzuki dans les textes ci-dessous, qui sont centrés sur l'art japonais, et où l'on notera vers la fin la parenté entre sa conception de l'inconscient et celle que Huxley vient de présenter dans ses essais. Les passages cités sont tirés de *Zen and Japanese Culture*, paru en 1959, mais la première publication en anglais d'essais de Suzuki remonte à 1927.

> La discipline du Zen a pour finalité de conduire à l'illumination (ou *satori* en japonais). Le *Satori* fait apparaître un sens jusque là caché dans nos expériences quotidiennes concrètes, telles que manger, boire, ou vaquer à toutes sortes d'affaires. Le sens ainsi révélé n'est pas quelque chose ajouté de l'extérieur. Il réside en cela même qui est, qui devient, qui vit (16).
> [...] Tout art, tout savoir qu'un homme acquiert par un moyen extérieur n'est pas le sien, ne lui appartient pas intrinsèquement. Seules les choses qu'il a tirées de son être intérieur peuvent être véritablement appelées siennes. Et son être intérieur ne s'ouvre pour révéler ses secrets profonds que lorsqu'il a épuisé tout ce qui appartient à son intellect ou à ses délibérations conscientes. Il est vrai que le génie naît et ne se fait pas. Mais il ne se développera jamais complètement qu'en passant par les stades d'une discipline sérieuse. Le « génie » du Zen dort en chacun de nous et demande à être éveillé. Cet éveil est le *satori* (222).
> [...] Chacun d'entre nous, pour ordinaire qu'il puisse être, a quelque chose en lui, dans son Inconscient, qui est enfoui et dissimulé à la conscience superficielle. Pour que cela se manifeste et apporte sa contribution de grande valeur à notre monde humain, nous devons nous efforcer sans relâche de nous purger de nos intérêts égoïstes. La condition pour atteindre le fondement de notre être est de nettoyer notre Inconscient de tout égoïsme, car l'égo pénètre même ce qu'on appelle l'Inconscient. Ce n'est pas « l'Inconscient Collectif », mais « l'Inconscient Cosmique » qui doit être amené à se manifester sans restriction (226).

En ce qui concerne le tantrisme, qui n'est pas mentionné dans *The Perennial Philosophy*, il a sans doute fallu que Huxley surmonte quelques réserves avant de s'y intéresser. C'est ce qui ressort d'une lettre (assez tardive, du 11 février 1962) dans laquelle il répond à quelques questions de Timothy Leary, en lui signalant au passage « les divers ouvrages de Mircea Eliade sur le Yoga » comme « le traitement scientifique le plus complet » du sujet sous un volume raisonnable, et revient pour conclure sur la question de la drogue.

> Pour autant qu'on puisse le comprendre, le tantrisme semble être un étrange mélange de superstition et de magie avec une philosophie sublime et des intuitions philosophiques pénétrantes. Il comprend une quantité énorme de rites et de formules magiques. Mais son idéal de base semble être le plus élevé possible — l'illumination non pas en dehors du monde (comme c'est le cas pour les traditionalistes védantins et les fanatiques du Nirvana appartenant à l'école bouddhiste du Petit Véhicule), mais dans le monde, et par le monde, à

> travers les pratiques de l'existence ordinaire. Le tantrisme enseigne un yoga du sexe, et un yoga de l'alimentation admettant la consommation de nourritures et de boissons interdites [viande et alcool]. La sacramentalisation de la vie quotidienne, de telle sorte que tout ce qui s'y passe devienne un instrument d'illumination, est assurée essentiellement par un constant éveil de l'esprit. C'est cela le yoga ultime — être en éveil, être conscient même de l'inconscient, et à tous les niveaux, du physiologique au spirituel. [...] Il me semble que le L.S.D. et les hallucinogènes naturels devraient être utilisés dans le contexte de cette idée tantrique de base, celle du yoga de la conscience totale conduisant à l'illumination au sein du monde de l'expérience ordinaire — qui naturellement devient le monde du miracle, de la beauté et du mystère divin quand l'expérience est ce qu'elle devrait être.

Le Yoga (mot dont la racine est « lien ») est un ensemble de pratiques traditionnelles d'auto-discipline ayant pour but de créer les conditions propres à la méditation. Sa codification classique a été établie (probablement vers le début de notre ère) par les *Yoga Sûtras* de Patanjali, mais il s'ajuste sous des formes diverses à des orientations spirituelles différentes, et se retrouve en particulier sous une forme tantrique. L'émergence du tantrisme est liée à la grande crise du bouddhisme au VI^{e} siècle AD et à son renouveau autour de Sankara, qu'on a vu tenir une place importante dans *The Perennial Philosophy*. Son inspiration caractéristique est le rejet de l'idéalisme mystique : le monde de l'expérience n'est pas une illusion qui doit être dissipée, mais le lieu d'une existence soumise par la loi du *karma* au cycle des transmigrations, dans lequel l'homme doit trouver sa voie vers le salut. Cette voie n'est pas l'ascèse, au sens de rejet de la condition temporelle, mais le contrôle de la réalité physiologique et psychique qui constitue cette condition. L'enseignement des *tantras* est donc avant tout pratique, et inclut l'essentiel des techniques du yoga. Le point de départ est la maîtrise du corps, par des exercices dont certains sont déjà familiers à Huxley, disciple d'Alexander : posture correcte, relâchement, ralentissement de la respiration. Dans cet état, les exercices mentaux, comme la répétition de formules sacrées (*mantras*) et l'absorption de l'esprit dans une image géométrique ou labyrinthique intérieure (*mandala*), rendent possible la concentration absolue de l'attention sur un seul point, éliminant le tourbillon mental ordinaire. Ce qui est ainsi atteint est la liberté par rapport au monde et au moi psycho-physique. Cet état peut s'accompagner de la possession de

pouvoirs magiques (*siddhi*), dont certains sont pour Huxley des curiosités (comme l'insensibilité au feu), mais d'autres relèvent de la perception extra-sensorielle qui l'intéresse plus profondément : connaissance de la pensée d'autrui, ou souvenir d'existences antérieures. Mais ces phénomènes sont de toute façon accessoires, et ils peuvent être dangereux quand ils sont dissociés de toute visée spirituelle, donnant naissance au fakirisme d'une religion dévoyée.

Dans tout un courant du tantrisme, on trouve une réhabilitation de la sensualité (dans la jouissance de la nourriture, de la boisson enivrante et de l'activité sexuelle), selon le principe qu'on ne peut se délivrer concrètement que de ce dont on a eu l'expérience. Là encore, les moyens peuvent occulter les fins, et le tantrisme est de ce fait communément tenu pour légitimant les orgies. Cependant, « l'érotique mystique » (*maithuna*) est complexe et intéressante. Elle contribue d'abord à re-situer dans l'espace du sacré le monde de la physiologie et de la génération qui fait partie de l'expérience humaine, et de ce fait la femme comme partenaire et mère divine, dont l'image issue des croyances archaïques pré-aryennes n'a été jusque là préservée que dans l'hindouisme populaire. Elle se fonde sur le principe que c'est la maîtrise et non la répression qui est libératrice. Sa pratique essentielle, qui est une forme du yoga, est de rendre la jouissance indépendante de la procréation par le contrôle des sens dans la rétention séminale.

Huxley aborde cette question dans un essai mis en appendice à *Adonis and the Alphabet*, et consacré à la communauté fondée par John Humphrey Noyes à Oneida, non loin de New York, dans la première moitié du XIX^e^ siècle. Noyes (déjà brièvement évoqué dans une annexe à *The Devils of Loudun*) avait voulu instaurer une nouvelle morale sexuelle « fondée sur la pratique psycho-physiologique de la continence mâle et du mariage complexe ». Par continence, Noyes entend le *coitus reservatus* (rejetant le *coitus interruptus* prôné un peu plus tôt par un autre utopiste, Robert Owen), et Huxley note, avec citations à l'appui, qu'on trouve dans le tantrisme cette même conception de l'acte sexuel qui en fait « à la fois un sacrement religieux, un mode de connaissance mystique, et une discipline sociale civilisatrice ». La sexualité n'est plus une plongée aveugle dans l'animalité sous-jacente au moi, mais un dépassement de ce moi dans une conscience permanente de l'autre qui le purifie de l'égoïsme. L'aspect civilisateur est que la relation ainsi rendue possible permet à

la femme de se libérer de la tyrannie des grossesses multiples non désirées, et aux deux sexes de dépasser les normes de la monogamie possessive. Huxley y voit donc une des solutions possibles, même si ce n'est sans doute pas la plus simple, au problème de la surpopulation mondiale. Mais il est surtout significatif qu'il épargne à Oneida l'ironie qu'il voue d'ordinaire aux utopies, et préfère insister sur sa réussite, même temporaire. C'est un modèle de communauté qu'on retrouvera dans *Island*, où il s'inspire en partie du tantrisme, avec tout son arrière-plan spirituel, pour définir le cadre de l'organisation de la vie personnelle et collective.

On a vu que *Le Livre des morts tibétain* était cité dans *The Perennial Philosophy*, qu'il avait servi de point de départ pour l'épisode de survie posthume d'Eustace dans *Time Must Have a Stop*, et que surtout il restait associé à l'intérêt de Huxley pour la parapsychologie. Cet intérêt spéculatif devient en cette période plus personnel, et cette évolution est liée à celle des relations entre Aldous et Maria.

Il faut sur ce point faire un retour en arrière. Leur mariage était fondé depuis longtemps sur la reconnaissance de la liberté de chacun dans les relations sexuelles, qui allait de pair avec un profond attachement mutuel. La biographie quasi officielle de Sybille Bedford, amie proche de Maria, confirme que la vie de couple d'Elinor et Philip dans *Point Counter Point* était de la part de Huxley une transposition de la réalité plutôt qu'une invention romanesque. Maria non seulement acceptait les liaisons passagères d'Aldous, mais elle compensait parfois sa timidité distante en lui facilitant les travaux d'approche d'une femme qui visiblement l'attirait — et en lui suggérant plus tard les termes de la lettre de rupture. Elle-même était lesbienne, et le récit très documenté de David King Dunaway, *Huxley in Hollywood*, confirme qu'à Los Angeles elle appartenait au groupe, discret mais non secret, de femmes homosexuelles ou bisexuelles en marge du monde des studios, dont une des figures marquantes était Greta Garbo. Le mariage sans droit de propriété d'un être sur un autre, loin d'être pour Aldous une idée abstraite ou une fiction poétique, était pour lui une réalité vécue. Maria était au demeurant totalement dévouée à Aldous. Elle restait étonnée que cet intellectuel brillant soit venu la retrouver en Italie, deux ans après qu'elle ait fui Garsington après une crise dans sa liaison avec Ottoline Morrell, pour demander en mariage la jeune étrangère effacée et peu cultivée qu'elle avait l'impression d'être.

Un jour, du reste, elle posa la question à Aldous, dont la réponse fut caractéristique de sa maladresse (à tout le moins) dans l'expression des sentiments : « Tu étais très jolie alors ! » Elle protégeait son travail d'écrivain en prenant en charge tous les aspects de la vie pratique, elle le guidait dans les difficultés crées par sa vue défectueuse, et lui servait de secrétaire et de lectrice. Mais elle avait aussi été pour lui un soutien dans la crise dont on perçoit l'écho dans *Eyeless in Gaza*, et dont Aldous émergea en ayant brisé sa coquille d'intellectuel détaché et ironique. C'est sans doute à cela qu'il fait référence quand peu après la mort de Maria, dans une lettre d'avril 1955 à l'une des nièces de cette dernière, il donne sur elle ce témoignage : « Elle avait une aptitude à aimer et comprendre surpassant celle de presque tous les personnes que j'ai connues. Si j'ai en quelque mesure appris à devenir un être humain, et j'avais une grande capacité naturelle à ne pas être humain, c'est à elle que je le dois ».

L'exil en Californie les rapproche sur d'autres plans. Certes, Maria ne suit que de loin les lectures et les explorations spirituelles menées par Aldous, et son intérêt pour le bouddhisme se limite à la curiosité, et à des relations personnelles cordiales, avec Gerald Heard, ou Krishnamurti, le gourou bien peu doctrinaire, et sa femme. Mais elle s'intéresse de près aux manifestations parapsychologiques, organise chez eux des séances d'hypnose, et surtout manifeste une faculté d'intuition mystique spontanée, qu'Aldous rappelle au début du texte qu'il consacrera à sa mort.

> Sous hypnose, Maria avait eu dans le passé beaucoup d'expériences visionnaires remarquables du type de celles que les théologiens appellent « prémystiques ». Elle avait eu aussi, particulièrement quand nous habitions dans le désert Mojave, pendant la guerre, un certain nombre d'expériences mystiques authentiques, et avait vécu avec le sens permanent de l'immanence divine, de la Réalité totalement présente, moment après moment, dans tout objet, être ou événement. C'était la raison de son amour passionné du désert. Pour elle, ce n'était pas seulement un lieu géographique, c'était aussi un état d'esprit, une réalité métaphysique, une manifestation sans ambiguïté de Dieu.

Dès 1952, Maria sait qu'elle est condamnée à court terme, mais elle ne le confie qu'à quelques intimes, insistant pour qu'Aldous n'en sache rien. Le secret fut bien gardé, ou peut-être Maria avait-elle raison en disant plusieurs fois à une amie, non sans amertume : « Aldous ne sait rien, il ne veut

pas savoir. » Il est en effet probable qu'au moins dans les derniers mois les signes ne pouvaient pas lui laisser d'illusion, et que sa réaction plus ou moins consciente fut celle qu'il eut peu d'années plus tard à l'approche de sa propre mort : vivre dans l'instant et dans l'éternité qui y est contenue, sans se préoccuper de la métamorphose imminente avant que ne soit venue la toute dernière heure. Mais quelques jours après que Maria ait été ramenée mourante et presque inconsciente de l'hôpital, il écrit à Osmond, le 10 février 1955, qu'il est à son chevet, tentant de la maintenir sous suggestion hypnotique.

> Je continue mes suggestions, essayant de la protéger de la douleur physique (elle n'a jusqu'ici, Dieu merci, pas beaucoup souffert), et de lui rappeler constamment le monde visionnaire et au-delà de lui de la Lumière dont elle a eu l'expérience dans le passé. Il est difficile de dire si elle m'entend ; mais j'espère et je crois que quelque chose traverse la barrière de désintégration physique et de confusion mentale qui s'interpose. Le *Bardo Thodol* maintient que quelque chose pénètre après la mort, et nous savons bien entendu que quelque chose pénètre pendant le sommeil.

Dans le texte de quelques pages précédemment mentionné, qui fut envoyé à quelques parents et amis peu après la mort de Maria, il décrit ses derniers instants, et résume à la fin le message qu'il a tenté de lui faire passer. La pression hypnotique des mains, qui permet d'établir la communication, est présentée comme une liaison entre des centres correspondant aux *chakras* du tantrisme, qui sont une référence courante dans cette pratique. À partir de là peut se dérouler un rituel essentiellement conforme au yoga tibétain de l'entraînement à la mort et à l'inspiration du *Bardo Thodol*. Le mourant va pénétrer dans le *Bardo* (« monde intermédiaire ») à partir duquel, s'il n'est pas assez libre pour accéder directement à l'éveil dans la claire lumière, pour devenir un *buddha* (mot qui veut dire « éveillé »), il entrera de nouveau dans le cycle indéfini des existences, qui peuvent l'éloigner ou le rapprocher de sa destination ultime. Un rôle important revient au guide qui lui rappelle les conditions de sa libération : le « lâcher prise », l'abandon des désirs, des regrets et des peurs qu'il ne doit pas emporter avec lui comme un fardeau. Cela implique que le guide facilite cette libération en lâchant prise lui-même de toutes ces attaches, non dans l'indifférence, mais avec compassion, et pour qu'en lui aussi tout esprit de possession soit exclu. La scène qui suit, dont le récit

est donné en particulier dans une lettre à Humphry Osmond du 21 février 1955, sera reprise, intégrée et développée dans *Island*.

> Pendant la dernière heure, je suis resté debout ou assis avec ma main gauche posée sur sa tête et ma main droite sur son plexus solaire. Entre deux personnes droitières, ce contact semble établir une sorte de circuit vital. Pour un enfant agité, pour un adulte malade ou fatigué, il semble que le fait d'être dans un tel circuit apporte un peu de repos et de force. Cela se vérifia même à cette dernière extrémité. La respiration devint plus calme, et j'eus l'impression qu'il se produisait une sorte de détente. Je poursuivis mes suggestions et mes rappels, en les ramenant à leur forme la plus simple et en les répétant tout près de son oreille. « Lâche prise, lâche prise (*let go*). Oublie le corps, abandonne ici cette dépouille, elle n'a plus d'importance maintenant. Avance vers la lumière. Laisse-toi emporter jusqu'au cœur de la lumière. Pas de souvenirs, pas de regrets, pas de regard en arrière, pas de pensées craintives sur ton futur ou celui de personne d'autre. Rien que la lumière, rien que cette pureté d'être, cet amour, cette joie. Avant tout, cette paix. La paix dans ce moment hors du temps (*this timeless moment*), la paix maintenant, la paix maintenant ». Quand la respiration s'arrêta, vers six heures, ce fut sans le moindre spasme.

Le tantrisme admet que le yogin peut avoir le souvenir d'une vie antérieure. Ce pouvoir est exceptionnel et magique, mais il implique au moins une certaine continuité de la conscience personnelle dans le cycle des réincarnations. Il semble que Huxley ait admis la possibilité d'une telle forme de survie, au moins temporaire. Il se définit comme étant lui-même « particulièrement opaque à toute influence de l'au-delà », mais il est frappé par quelques exemples de communication avec Maria, dont le plus significatif est donné par une amie de New York, spécialiste de parapsychologie, Eileen Garret. Il écrit (en français) à Jeanne Neveux, la sœur de Maria, le 13 juillet 1955 :

> Eileen Garrett se trouve assez souvent en contact spontanément avec Maria — la trouve heureuse, légère, gaie, jeune et extraordinairement *libre*. Je n'avais pas montré à Eileen ce que j'avais écrit sur les dernières journées, et pourtant elle m'a rapporté une communication ayant un rapport très précis et spécifique aux événements de ces journées.

La nature de ce rapport est précisée quelques jours plus tard, le 26 juillet, dans une lettre à Henry Osmond :

> Avec Eileen, la voix qui établissait la communication a parlé des dernières journées et heures, prononçant des mots qu'Eileen ne comprenait pas et saisissait un peu de travers, par exemple *« the Bardle »* — voulant dire, bien sûr, le *Bardo*, en référence à ce dont j'avais entretenu Maria. Et aussi, « Dites-lui que j'ai aimé ce qu'il m'a cité de "Eggert" » — ce qui était évidemment une citation de Eckhart : « L'œil avec lequel nous voyons Dieu est le même que l'œil par lequel Dieu nous voit. » [...] Il y a pour le moins beaucoup de perception extra-sensorielle à très longue portée — une portée telle que l'hypothèse de la survie semble la plus simple.

À la fin de *Heaven and Hell*, Huxley formulait l'hypothèse que « si la conscience survit à la mort physique », elle doit survivre à tous les niveaux, ceux de l'expérience mystique, visionnaire et infernale, et probablement aussi celui de « l'existence individuelle de tous les jours ». Sa conclusion personnelle est sans doute celle qu'il formule quelques années plus tard dans un entretien publié dans *Réalités*. Après avoir expliqué comment il a été attiré vers le Bouddhisme Zen, et aidé par la mescaline et plus tard la psilocybine à mieux percevoir la frontière entre le corps et l'esprit, il répond à la question ultime :

> Je crois vraisemblable que nous devons survivre à la mort, oui. Il y a certains faits que nous ne pouvons interpréter qu'en termes de survie [...]. J'ai reçu des messages concernant des gens que j'ai très bien connus et qui sont maintenant morts. Il n'y a pas de preuve décisive de la survie, puisqu'il est toujours possible d'expliquer ces phénomènes par la télépathie. Tout de même, un de mes amis, un philosophe de Cambridge [C. D. Broad], dit : « Je me sentirais nettement plus irrité que surpris si je devais me trouver survivant après la mort ». Et ce qu'il exprime avec humour est quelque chose que je ressens profondément.

Souvenir ou présence, Maria gardera en tout cas sa place, au sein d'une relation exempte de jalousie possessive, auprès d'Aldous et de Laura dont le volume de souvenirs, *This Timeless Moment*, emprunte son titre au texte consacré aux derniers instants de la disparue.

Brave New World Revisited (essais)

Le 12 décembre 1957, Aldous écrit à son frère Julian :

> Il m'a été demandé d'écrire une série d'articles sur les méthodes qui permettent de modifier les pensées et le comportement en contournant le moi conscient et rationnel pour agir sur les faiblesses humaines et la machine psycho-physique qui conditionne et fait émerger la personnalité développée. C'est un sujet étrange, et aussi déprimant, car il est très clair qu'un dictateur qui ferait usage des méthodes existantes et financerait la recherche pour leur perfectionnement pourrait, en utilisant les drogues, l'hypnopédie, l'hypnose, la projection subliminale et les techniques publicitaires les plus récentes fondées sur l'étude des motivations, contrôler très efficacement ses sujets et même leur faire prendre plaisir à leur esclavage, pourvu bien sûr que cet esclavage puisse être combiné avec un niveau de vie assez élevé pour satisfaire aux besoins physiques.

À ce moment où Huxley projette un nouveau roman utopique, c'est pour lui une invitation à revenir sur son utopie précédente, et l'essentiel de ces articles sera repris dans *Brave New World Revisited*, paru en octobre 1958. Sa première réaction est que le futur naguère envisagé est plus proche qu'il ne l'avait cru. La marche de la civilisation vers une organisation collective de la vie sous tous ses aspects ne cesse de s'accélérer, que ce soit dans le cadre de systèmes totalitaires ou en préservant les formes démocratiques. Huxley continue à penser que même les dictateurs s'apercevront que les techniques de persuasion sont plus efficaces et moins dévoreuses de ressources humaines que la violence. Il fait preuve là d'un relatif optimisme. Son analyse rétrospective du pouvoir de Hitler met l'accent sur l'utilisation de la propagande, et ne fait pas mention des camps de concentration — même s'il faut ajouter pour éviter un malentendu qu'il précise dans *The Human Situation* (169) que la doctrine sans fondement de l'inégalité raciale est utilisée pour renforcer l'identité collective par le rejet et l'extermination d'un Autre collectif, Juif ou Tzigane, comme ailleurs « l'ennemi de classe ». Il lui semble toutefois que, de Staline à Kroutchev, le communisme a changé sinon de nature, du moins de visage et peut-être de méthodes. Il est surtout frappé par l'efficacité du modèle américain d'intégration sociale, tel que les sociologues l'ont précisément analysé. Il assure le pouvoir d'une oligarchie économique et politique (la *power elite* de C. Wright Mills), en se fondant sur une éthique

sociale dont les mots clefs sont « intégration », « ajustement » et « dynamique de groupe » (voir « le remarquable ouvrage » de William Whyte, *The Organization Man*), et en utilisant pour l'imposer les méthodes de la publicité commerciale (décrites par Vance Packard dans *The Hidden Persuaders*). Mais, bien entendu, Huxley met aussi en garde contre l'erreur de s'en prendre aux moyens au lieu de mettre en question les fins. Le progrès technique, l'art de persuader (non seulement par la rhétorique, mais aussi par la suggestion hypnotique ou subliminale pendant le sommeil), et de nouvelles substances chimiques qui non seulement pourront créer un état d'euphorie, mais aussi lever la barrière entre la conscience et l'esprit pré-conscient et créateur — tout cela peut contribuer au développement de l'être humain.

La conclusion de *Brave New World Revisited*, comme celle qui est implicite dans le roman « revisité », est pessimiste sans exclure tout espoir. Il n'y a malheureusement pas de solides raisons de penser qu'une dictature un jour établie sur des bases totalement scientifiques puisse être renversée, mais il reste dans le monde présent des forces qui peuvent prévenir son avènement. À ce point de son existence, Huxley se donne pour tâche d'aider à les rassembler, en faisant d'abord le bilan et autant que possible la synthèse de ses idées. L'occasion lui en est fournie par les invitations qu'il reçoit d'universités américaines à donner, dans le cadre très large de l'étude des « humanités », des cycles de conférences. Ce qu'il choisit comme thème fédérateur n'est rien moins qu'une vision d'ensemble de la condition humaine. Il est parfaitement conscient des dangers de dispersion et de superficialité liés à une telle entreprise, et il sait qu'il lui est déjà reproché de n'avoir d'autres connaissances que celles d'un lecteur passionné de l'*Encyclopaedia Britannica* (ce qu'il est effectivement depuis l'adolescence), mais il a aussi de bonnes raisons de courir ce risque. Il écrit, à son fils, le 8 janvier 1959 :

> Je suis en train de travailler à mes conférences pour Santa Barbara. Mon thème, oh combien modeste, est « La Situation humaine » [...]. C'est un projet d'une ampleur qui le rend impossible, mais qui mérite d'être mis en œuvre, même très imparfaitement, comme antidote à la spécialisation et à la fragmentation de la recherche universitaire.

The Human Situation (essais)

The Human Situation est le titre donné à ses conférences de 1959 à Santa Barbara, qui furent recueillies en 1977. Il y reprend naturellement l'essentiel de ce qu'il a publié au cours des années récentes, sur les thèmes de la nature de l'homme, de sa relation à l'univers naturel et au monde social, et de l'incertitude de son futur. C'est un exposé d'ensemble clair et précis, mais dans lequel il met particulièrement en relief les préoccupations et les idées qui trouvent au même moment leur traduction concrète au cours de la gestation de *Island*.

Dans l'analyse de la nature de l'homme, une place centrale est faite à la théorie de W. H. Sheldon, qu'il avait exposée en détail dans *Ends and Means*. Rappelons sommairement que Sheldon définit trois types organiques (endomorphe, mésomorphe, ectomorphe) auxquels correspondent trois tempéraments (sensuel, musculaire, intellectuel). Il n'y a pas de type pur dans la réalité, et tous trois sont présents dans chaque individu, mais dans des proportions très inégales. Il faut en tenir compte, dans l'éducation et la répartition des fonctions sociales, en n'imposant pas à l'individu un moule inadapté à son type dominant. Mais les difficultés restent inévitables. Huxley insiste ici surtout dans son exposé sur ce qu'il appelle « dysplasie », ou dysharmonie interne, qui est la cause de troubles de la personnalité mettant en péril l'harmonie sociale. Shakespeare en donne une illustration intuitive dans *Julius Caesar*, où l'on trouve, en réduisant au squelette le personnage de Cassius, le fanatique typique, celui qui « pense trop » (*he thinks too much*), mais qui est aussi « un de ces hommes dangereux » poussés par l'appétit mésomorphe de domination et dépourvus de la tolérance de l'endomorphe.

Huxley rayonne à partir de là vers différents problèmes qu'il a déjà souvent abordés. La faiblesse de la typologie jungienne est d'être purement psychologique, et celle de l'analyse freudienne de ne prendre en compte qu'une partie infime de la réalité organique. Dans le débat entre « nature et culture », la part de l'inné est sous-estimée par la tradition qui se prolonge dans le behaviourisme de B. F. Skinner. Sa nécessaire prise en compte pose le problème de l'eugénisme, non pas en termes de discrimination raciale, mais parce que dans toute société la disparition progressive de l'élimination naturelle des individus inférieurs, en raison des progrès de la médecine et de l'hygiène, peut entraîner une dégénérescence

générale de l'espèce (c'est la thèse de Galton précédemment évoquée). La sélection naturelle doit être remplacée par la sélection rationnelle. Toutefois, il y a une relation de réciprocité entre hérédité et environnement, et ce n'est pas la peine d'avoir une politique génétique si ses résultats doivent être annulés par les conditions de vie et d'éducation.

Le principe central de Huxley reste celui de l'individualisme. L'« humanité » est un concept abstrait recouvrant l'ensemble des individus, dont chacun est une combinaison originale. S'il existe bien une humanité commune à tous, elle se manifeste dans l'expérience ultime de la « conscience transpersonnelle », qui est pour Huxley la révélation unitive de l'universel, mais qui peut se traduire en termes différents et même différer en nature selon les individus :

> Il se trouve que je crois personnellement que le moi le plus profond en nous est en quelque façon en continuité avec l'esprit de l'univers, ou tout ce qu'il vous plaira de l'appeler. Mais, je le répète, vous n'êtes pas obligé de souscrire à cette croyance [...]. Vous pouvez pratiquer le mysticisme en termes exclusivement psychologiques, sur la base d'un agnosticisme total en ce qui concerne les concepts religieux reconnus, et cependant parvenir à la connaissance — *gnosis* — et les fruits de cette connaissance seront les fruits de l'esprit : amour, joie, paix, et capacité à aider les autres (203).

Cela permet de définir la relation de l'homme à l'ensemble de son environnement. Huxley s'inscrit dans la tradition de l'origine contractuelle de la société humaine, qui n'est pas un ensemble naturel et quasi organique, comme chez certains animaux, mais un mode d'organisation rationnel et (au moins idéalement) volontaire. Tout individu est bien entendu porteur d'une tendance « grégaire », d'intensité variable selon les tempéraments, et minimale chez les ectomorphes. Cette tendance est stimulée par l'intelligence, faculté pratique qui montre les avantages de la coopération, développe la communication symbolique par le langage, et permet de définir l'homme en tant qu'espèce par son aptitude à créer des civilisations. Elle peut être aussi détournée et exploitée par les nationalismes et les régimes totalitaires. Mais elle est de toute façon pour Huxley radicalement distincte de ce qui est le plus profond dans la conscience individuelle, le désir de dépassement du moi qui se manifeste dans la communion avec la nature, l'empathie avec les créatures vivantes, les relations humaines de sympathie, d'affection et d'amour, et atteint son

degré extrême de concentration dans la participation mystique du moi à l'universel. Cette distinction se retrouve du reste chez Freud comme fondement de sa critique de la civilisation, mais elle est appauvrie par sa réduction de l'éros à l'*Id* des pulsions, et faussée par son impuissance à dépasser dans son analyse des conflits le cadre œdipien du mariage bourgeois monogame. Cette aspiration est mieux satisfaite par la participation à une petite communauté (la famille élargie du passé agricole de l'Europe, ou mieux encore la famille multiple des îles polynésiennes où l'enfant se déplace librement entre plusieurs foyers) qui est la cellule de base nécessaire à l'équilibre de la société large ayant la responsabilité plus distante d'une planification concertée.

L'image qu'on se donne du futur ne peut pas écarter les vieilles terreurs eschatologiques que la bombe à hydrogène a fait renaître. Mais l'humanité fait de toute façon face à un siècle crucial pour sa survie. Huxley ne cesse de revenir sur le péril que représente la conjonction entre l'explosion démographique dans le monde, particulièrement dans les régions les plus pauvres, et le gaspillage des ressources naturelles, par l'érosion des sols et la sur-exploitation des sources non renouvelables d'énergie, dans un développement irrationnel qui ne fait qu'agrandir l'écart entre pays pauvres et nantis, et porte en germe un affrontement sans merci. La conclusion sur ce point peut être empruntée à un article, « The Politics of Ecology : The Question of Survival » paru en 1963 dans un volume rassemblé sous les auspices du *Center for the Study of Democratic Institutions* :

> Ma vue personnelle est que c'est seulement en déplaçant notre attention collective de ce qui est simplement politique vers les aspects biologiques de base de la situation humaine que nous pouvons espérer adoucir et abréger la période de difficultés dans laquelle il est clair que nous entrons. Nous ne pouvons pas nous passer de politique, mais nous ne pouvons plus nous offrir les facilités d'une politique mauvaise et dépourvue de réalisme. Œuvrer pour la survie de l'espèce dans son ensemble, et pour l'actualisation, par le plus grand nombre possible d'individus, hommes et femmes, des virtualités de bonne volonté, d'intelligence et de créativité qui sont en eux, voilà ce qui est la politique bonne et réaliste pour le monde d'aujourd'hui.

Toutes ces idées forment un ensemble cohérent, et elles définissent l'esprit de ce que Huxley appelle dans *The Human Situation* (81) « l'utopie réaliste », dont le roman *Island* tente de projeter une représentation concrète.

Literature and Science (essais)

Dans *Literature and Science* (1962), Huxley développe un thème de réflexion particulier, l'un de ceux qu'il avait abordés deux années plus tôt dans son enseignement au M.I.T., et qu'il reprend à l'occasion d'un débat qui tient pour un moment une large place dans les milieux intellectuels britanniques. C. P. Snow, après une carrière d'une vingtaine d'années comme chercheur en physique moléculaire à Cambridge, était devenu écrivain, publiant une série de romans dans l'esprit du réalisme social qui avaient connu un assez large succès. Il avait en 1959 prononcé une conférence publique sur « The Two Cultures and the Scientific Revolution », dans laquelle il déplorait l'indifférence des écrivains, et des intellectuels « littéraires » en général, pour les découvertes, et notamment celles de la physique, qui pouvaient donner à l'homme une idée correcte de l'univers. L'un des exemples qu'il citait, l'ignorance générale de la seconde loi de la thermodynamique, allait avoir au moins pour conséquence de faire entrer en littérature la notion d'entropie. Mais il s'était attiré une réponse très brutale et méprisante de la part de F. R. Leavis, défendant dans sa *Richmond Lecture* les valeurs critiques et éthiques irremplaçables dont est porteuse la tradition de l'humanisme littéraire. Huxley se propose en introduction de dépasser le conflit entre « le scientisme satisfait » et « l'esprit littéraire moralisant ». Le débat ne peut pas rester posé dans le cadre où s'étaient affrontés quatre-vingts ans plus tôt T. H. Huxley au nom de l'esprit scientifique post-darwinien et Matthew Arnold défendant la culture contre le matérialisme utilitaire. La solution ne peut pas se réduire à un dosage empirique, avec le choix entre une formation scientifique complétée par une initiation aux « grands textes » ou une formation littéraire laissant une place à un panorama des sciences. Le point de départ doit être une réflexion sur la nature radicalement distincte de deux langages qui visent à communiquer des modes différents de connaissance : l'une conceptuelle, vérifiable et commune à tous, ou du moins idéalement susceptible d'être partagée par tous, et l'autre s'efforçant de traduire une expérience personnelle qui reste à la limite indicible.

L'essai de Huxley part de la littérature, analysant le jeu complexe du mimétique et de la perspective subjective dans le roman (Tolstoï, Flaubert) comme dans la tragédie (Shakespeare), et les stratégies dont use le langage poétique (métaphores, musicalité, « audaces sémantiques »)

pour atteindre à une représentation symbolique de ce qui n'est pas directement communicable. Cela fait du langage littéraire un objet en soi d'expérience esthétique, bibelot mallarméen et non courroie de transmission. Mais il n'est pas pour autant et ne peut pas ambitionner d'être autoréférentiel. La notion même d'« expérience personnelle » qui a été posée au point de départ implique une relation au monde, et celle-ci s'établit à plusieurs niveaux, où la présence active de la science ne peut être ignorée. Elle se manifeste d'abord dans l'existence quotidienne, au moins par la technologie qui en découle. Mais cela n'est pas, ou n'est plus l'affaire de la littérature, laquelle a tiré profit du développement de la vulgarisation scientifique pour se libérer d'une responsabilité didactique accablante, celle qui a conduit par exemple aux exposés cosmologiques devenus illisibles de Dante. « Il n'est maintenant plus nécessaire que la science entre dans la poésie, excepté par ses implications philosophiques, ou alors sous forme d'illustration significative ou de métaphore expressive » (53). La conséquence fâcheuse est, toutefois, que du même coup la science moderne, sous ces deux formes, philosophique et métaphorique, dans lesquelles elle devrait subsister, a pratiquement disparu de la poésie.

En fait, à ce stade, Huxley recourt au terme générique d'« homme de lettres », plus large que celui de « poète », pour analyser une sorte de « trahison des clercs », mais en l'interprétant naturellement en un sens opposé à celui qu'elle a pour l'anti-bergsonien Benda. La science d'aujourd'hui s'est tellement diversifiée qu'il est devenu difficile de l'embrasser d'un seul regard, et que même les spécialistes n'en maîtrisent qu'un champ de plus en plus restreint. Il y a donc une fonction à remplir, celle de médiateur, ou de *pontifex*, au sens originel de « constructeur de pont ». Huxley s'était quelque peu moqué du personnage de *pontifex* que joue Paul de Vries dans *Time Must Have a Stop*, mais ce qui était une ambition démesurée de fédération devient ici un rôle plus modeste de liaison entre les idées. Il s'agit dans un premier temps d'organiser l'information de type encyclopédique pour donner un « tableau des sciences », comme a tenté de le faire Diderot. Mais on voit bien, par cet exemple même, que cela ne peut pas se réduire à la transmission d'un simple savoir conceptuel idéologiquement neutre. À chaque époque, l'ensemble des idées scientifiques admises constitue une vision du monde, et forme ainsi, sous des formes plus ou moins distinctes et exactes, le cadre dans lequel s'établit le rapport vécu de l'homme avec l'univers qui l'entoure. Le progrès des

sciences ne peut pas se dissocier d'une réflexion philosophique, qui entre dans le champ de la « culture littéraire » en ce qu'elle a pour objet l'expérience la plus profonde de l'individu.

Le problème de l'homme contemporain est que sa vision reste prisonnière d'un ensemble rigide de concepts hérités d'une science dépassée, alors qu'elle pourrait être libérée par ses développements récents. La connaissance de la matière, de la vie et de l'esprit a fait en un demi-siècle des progrès remarquables. Elle soutient l'idée que l'homme est une réalité complexe qui ne se laisse par réduire à une seule composante, et Huxley reprend bien entendu ici l'image de l'« amphibie multiple », vivant simultanément à des niveaux différents d'existence. Mais ce que la science récente fait surtout apparaître, c'est l'interférence constante et l'interaction entre ces niveaux. Les barrières qui semblent les séparer sont un effet créé par l'attention focalisée du spécialiste, alors qu'une vision d'ensemble révèle au contraire la multiplicité des échanges.

Huxley accorde une particulière importance à la révolution qui vient de se produire en physique. Il a bien entendu suivi, comme le montre son projet de scénario sur Marie Curie, la découverte de la radioactivité conduisant à celle de la structure de l'atome. Il enregistre avec un intérêt particulier les conséquences de l'application en physique nucléaire de la mécanique quantique, qui met en question la séparation classique entre énergie et matière, en établissant que les relations entre électrons et noyaux qui fondent la stabilité relative de l'atome doivent être analysées à la fois en termes d'ondes et de particules. Mais, comme il est impossible de calculer simultanément de façon précise la position et le mouvement, ces deux descriptions sont mutuellement incompatibles. C'est ce que Niels Bohr, dans l'interprétation communément admise (« l'interprétation de Copenhague »), a nommé le principe de « complémentarité », entre deux analyses dont les résultats sont également nécessaires mais contradictoires. Il a été défini par Werner Heisenberg comme le « principe d'incertitude », auquel le nom de ce physicien allemand est resté attaché.

Werner Heisenberg s'est par la suite donné pour tâche de contribuer, lui aussi, à combler le fossé séparant les deux cultures, en dégageant les implications philosophiques des investigations scientifiques récentes. Ses idées sont en particulier développées dans une série de conférences données en 1955-1956 à l'Université de Saint Andrews et publiées en 1958 sous le titre de *Physics and Philosophy*. Il relève en particulier que

les incertitudes viennent de ce que nous utilisons inévitablement non seulement des instruments de mesure, mais des concepts produits par le monde macroscopique de l'expérience : séparation de l'espace et du temps en catégories incommunicables (ce que met en question la relativité einsteinienne), conception déterministe et non statistique de la causalité dans le monde physique, et dissociation du réel en matière inerte et force qui la met en mouvement. En pratique, les incertitudes sont réduites à des valeurs tellement faibles qu'elles sont sans effet sur la stabilité du monde physique à notre échelle. Mais l'impossibilité de traduire sans contradictions les expériences sur l'atome apporte paradoxalement une libération de l'esprit. L'homme n'est plus condamné à se sentir emmuré par la solidité opaque des choses dans le monde de l'expérience passive. Sa connaissance n'est même pas, comme pour Kant, déterminée par l'activité d'une subjectivité transcendentale imposant ses lois à une « chose en soi » par ailleurs inconnaissable, puisque les formes de l'espace et du temps, tout comme les catégories de causalité et de conservation de la matière, ne sont pas applicables a priori, et que l'investigation même contribue à la constitution de la réalité de ce qui en est l'objet. Huxley, qui a fait dans des essais précédents plusieurs allusions à Heisenberg, le cite ici assez longuement.

> La science moderne nous montre que nous ne devons plus considérer les éléments constitutifs de la matière — qui furent longtemps tenus pour l'ultime réalité objective — comme étant des « choses en soi »... La connaissance des atomes et de leurs mouvements « en soi », c'est-à-dire indépendamment de notre observation, n'est plus le but de la recherche ; aujourd'hui, nous nous trouvons en quelque sorte d'emblée au milieu d'un dialogue entre la nature et l'homme, un dialogue dont la science n'est qu'un participant, de sorte que la division conventionnelle du monde entre sujet et objet, entre monde extérieur et intérieur, entre corps et âme n'est plus applicable et crée des difficultés. Pour les sciences de la nature, l'objet de la recherche ne se trouve plus dans la nature elle-même, mais dans la nature soumise à l'interrogation de l'homme ; et c'est dans cette mesure que l'homme, une fois de plus, ne rencontre que lui-même (65).

Il apparaît en définitive que la littérature a une double fonction. Elle dégage d'abord les « implications philosophiques » de la science, dont Huxley parlait tout à l'heure. Elle trouve pour ce faire sa place naturelle dans l'essai, mais aussi dans le roman, ce genre infiniment flexible : car

« pratiquement tout, des expériences subjectives les plus privées à ce qu'il y a de plus public dans les observations et les raisonnements peut trouver place dans le roman » (60). Mais la littérature romanesque, en raison même de sa double nature discursive et narrative, comme aussi des contraintes d'organisation temporelle propres à la narration, ne peut que rarement faire de son récit une « métaphore expressive » (même si Dostoïevski y réussit parfois). C'est avant tout la poésie qui peut atteindre au point de concentration extrême où s'opère la fusion des données de l'expérience vécue en un tout, et transmettre, comme dans un *haiku* japonais ou quelques vers de Marvell, l'expérience esthétique de la participation au monde comme totalité.

Huxley rejoint donc l'un des thèmes essentiels de sa pensée sur le mysticisme. Si les idées générales correctes peuvent écarter les obstacles (ou « nettoyer le regard »), seule l'exploration poétique du « concret singulier » (les *concrete particulars* de William Blake) nous met sur la voie de l'universel. Mais le roman, quand il remplit sa fonction propre d'exploration et d'orientation au sein de la pluralité, appartient bien comme genre à la littérature.

Island (roman)

Le projet que Huxley évoque dans sa correspondance comme une « fantaisie » prendra six ans pour venir à terme sous la forme de *Island*, publié en mars 1962. La première référence précise apparaît dans une lettre à Humphry Osmond, du 14 mars 1956 :

> J'espère aller plus loin dans ces problèmes [abordés dans *Brave New World Revisited*] quand je me lancerai dans mon projet de fantaisie, sur une société imaginaire dont le but est d'amener ses membres à actualiser leurs virtualités les plus élevées. Je situerai l'histoire non pas dans le futur, mais dans une île hypothétique de l'océan Indien, non loin de l'archipel Andaman, peuplée par les descendants de bouddhistes venus du continent, qui donc savent tout du Tantra (ce qui est plus que je n'en sais moi-même, mais on peut toujours apprendre, et prétendre).

Son travail, en fait plus que minimal, de documentation sur le tantrisme est attesté plus tard dans la lettre du 11 février 1962 à Timothy Leary citée plus haut. Quant à l'esquisse de l'histoire qu'il donne dans

la suite de sa lettre à Osmond, elle est fort différente de sa version définitive. En fait, son souci principal, à mesure que le projet prend de l'ampleur dans son esprit, n'est pas les idées, qu'on a vues par ailleurs rassemblées, mais la difficulté de trouver « une intrigue satisfaisante pour soutenir leur exposition nécessaire ». Cette difficulté persiste encore quand il peut annoncer, le 7 février 1960, que trois cents pages sont déjà tapées :

> Le problème dans cette sorte de fantaisie utopique est de trouver une histoire assez solide pour supporter le poids nécessairement considérable de l'exposition — un poids très allégé par le fait qu'il se présente essentiellement sous forme de dialogue, mais qui requiert tout de même tout le caractère dramatique, toute la variété de personnages et de conflits qu'on peut y introduire. Je me suis inquiété de la faible proportion de récit par rapport à l'exposition d'idées, et après avoir discuté du problème avec Christopher Isherwood je tente d'y porter remède par l'introduction d'un tout nouveau personnage.

Ce personnage est probablement Abdul Pierre Bahu, l'ambassadeur de Rendang à Pala, dont le pessimisme tient à la fois de Talleyrand et de Savonarole. Sa courtoisie diplomatique laisse percer son mépris pour le spiritualisme théosophique dont la Rani, future reine-mère, enveloppe son désir de pouvoir, mais aussi pour la folie des utopistes de Pala qui oublient la nature pécheresse de l'homme. Le manuscrit, sauvé de l'incendie de Deronda Drive en mai 1961, est complété en quelques semaines. Huxley accepta par la suite, à la demande conjointe de ses éditeurs des deux côtés de l'Atlantique, de supprimer quelques passages « redondants et inutilement longs dans un roman » (une bonne partie des Notes attribuées au vieux Rajah), mais il se demande encore après la correction des épreuves « si le livre est vraiment bon, ou s'il n'a pas seulement quelques bons passages ». La publication intervient en mai 1962.

Le succès de librairie fut satisfaisant, et la critique se montra assez également partagée entre le rejet et l'éloge (Cyril Connolly estimant dans le *Sunday Times* que c'était le roman le plus important de Huxley depuis *Time Must Have a Stop*). Huxley se plaindra l'année suivante (dans une lettre en français du 10 octobre 1963 à Jeanne Neveux) du titre adopté pour la traduction française : « Ces idiots chez Plon ont donné à *Island* le titre de *L'Île*. Mais *Île* était indiqué. » Il fut surtout choqué de voir l'œuvre à sa parution le plus souvent classée dans le genre de la science-fiction, auquel elle n'appartient évidemment pas.

Ce n'est pas non plus un roman utopique au sens strict du terme. Il ne se situe ni dans un « autre temps », ni « nulle part », puisque les îles voisines de Pala et de Rendang sont situées avec précision sur la carte, dans le triangle que forment l'Indonésie, la Birmanie et l'Inde. Ces îles sont certes en elles-mêmes « hypothétiques », de pure fiction, mais elles maintiennent des liaisons régulières et naturelles avec le monde réel qui les environne. Cela va de soi pour Rendang, tête de pont de la civilisation industrielle, mais même Pala a un aérodrome, des échanges économiques avec le reste du monde, et tout comme l'Inde ou l'Indonésie voisines, envoie ses élites compléter leur formation dans les universités anglaises. Le roman relève en fait du genre littéraire mixte auquel renvoie le terme de « fantaisie », celui de *romance*, évoqué à propos de *The Genius and the Goddess*, qui associe selon des modalités diverses le roman réaliste et la projection du désir. Son esprit est apparenté à celui du roman de William Morris (déjà discuté à propos de *Brave New World*), *News from Nowhere* (1890), que son sous-titre désigne comme « a utopian romance ». Si Morris prend pour base idéologique le marxisme, son horreur de la civilisation industrielle, une certaine tendance à l'anarchisme, et l'influence du communisme agraire de Henry George le conduisent à imaginer un monde proche de celui d'*Island*. Son narrateur est projeté par un rêve qu'il fait dans le présent vers un futur transformé par l'abolition du capitalisme, mais son intrusion anachronique sert constamment à relier le futur imaginaire au temps de l'exploitation du prolétariat. *Island* diffère cependant à la fois du roman de Morris par le fait que l'action se déroule dans le présent, et de *The Genius and the Goddess* en ce que le monde fantastique n'est plus situé à la marge du monde de la fiction réaliste, mais en son centre et pour ainsi dire sous sa surface, à l'état d'une virtualité qui peut, si l'homme le veut, devenir réalité.

Pala (dont le nom rappelle le *pali*, langue ancienne dérivée du sanscrit dans laquelle a été fixé l'enseignement du Bouddha) est habitée par les descendants de bouddhistes venus du nord de l'Inde, et sa côte rocheuse presque inaccessible l'a au cours des siècles protégée des invasions. Son histoire prend un cours nouveau quand, vers 1850, le vieux Rajah presque mourant fait appel au docteur Andrew MacPhail, que les circonstances ont conduit à exercer à Madras. Le docteur constate que la tumeur dans la gorge qui étouffe le patient est normalement inopérable, mais il décide de pratiquer comme dernier recours une méthode qu'il avait découverte

comme étudiant à Edimbourg et rejeté à cette époque par préjugé matérialiste. C'est celle que Huxley mentionne dans *The Human Situation* :

> La théorie complète de l'anesthésie par hypnose fut pleinement développée par James Esdaile en 1846, avant la découverte de la chirurgie aseptique et des antiseptiques. Esdaile fut capable non seulement de pratiquer un grand nombre d'opérations majeures qui n'avaient pas été tentées précédemment, mais de réduire le taux de mortalité après chirurgie de 29 % à 5 % (170).

L'opération réussit, et l'amitié alors scellée entre le « calviniste devenu athée » en réaction contre son éducation opprimante et le « pieux bouddhiste mahayana » leur donne l'idée d'associer dans un projet de société ce qu'il y a de meilleur dans la science européenne et la sagesse orientale.

Le résultat est ce que découvre Will Farnaby, après avoir au terme d'une expédition imprudente à partir de Rendang brisé son yacht contre les rochers de Pala, et avoir été recueilli et soigné de ses blessures par le docteur Robert MacPhail, l'arrière petit-fils du médecin écossais. Cet accident sert en fait ses desseins. Farnaby est un journaliste de grand reportage, que le spectacle de la violence et les échecs de sa vie privée ont rendu pessimiste et cynique. Mais sa mission réelle à Rendang est de caractère différent. Cette île est devenue un enjeu dans le conflit géopolitique entre les deux grandes puissances mondiales. Sa capitale offre le contraste typique du tiers-monde : misère des bidonvilles, et luxe d'une minorité qui tire profit des rivalités entre les sociétés étrangères cherchant à exploiter la région, et qui se lance dans la société de consommation. Son régime est la dictature d'un colonel soutenu par les milieux d'affaires et une armée bien équipée, et utilisant à l'usage du peuple une propagande belliqueuse qui exalte la nation élargie jusqu'à ses frontières historiques, lesquelles englobent Pala.

Will a précisément reçu pour mission de son patron de presse, qui est aussi propriétaire d'une compagnie pétrolière, d'obtenir la concession des abondants gisements de pétrole de Pala qu'un gouvernement réactionnaire laisse sous-exploités et fermés au monde extérieur. Il trouve donc par un accident heureux un accès à l'île qui lui serait normalement refusé. La phrase répétée par laquelle il salue sa bonne fortune : « Par chance, la Providence était de mon côté », renvoie à l'utopie de Samuel Butler, *Erewhon* (1872), dont le titre est l'anagramme de *nowhere*, « nulle part », et qui est en fait une satire du monde de l'auteur déguisée en fable.

Cette phrase est celle de l'explorateur-narrateur de Butler, reconnaissant d'avoir pu franchir la barrière rocheuse qui sépare quelque part de nulle part. Mais la découverte d'un monde étranger, loin de le faire réfléchir sur les étrangetés du sien propre, lui inspire le dessein de remercier la Providence en transportant en masse les Erewhoniens vers les confortables plantations de canne à sucre où ils auront, outre le sentiment d'être enfin utiles, le bénéfice d'entendre la véritable parole divine. Will ne reprend la formule du narrateur de Butler qu'avec ironie. Il est déjà loin à son arrrivée de toute bonne conscience civilisatrice, et ses doutes sur sa mission ne feront que grandir à mesure qu'il explore l'île.

La réalité qu'il découvre est celle que les essais de Huxley laissent prévoir. L'alliance des deux civilisations, de la connaissance de l'organisme et de l'expérience psychique, a eu dans le domaine de la santé une efficacité remarquable, risquant de précipiter la société dans le piège malthusien que sa politique familiale a néanmoins permis d'éviter. L'économie garde cependant pour objectif majeur de nourrir l'ensemble de la population. Elle est donc fondée sur l'agriculture, excluant l'élevage, mais laissant une place à la pêche. L'une des priorités de l'île est la recherche agroalimentaire. Il existe une industrie légère, déconcentrée en petites unités de production, qui subvient à l'essentiel des besoins, mais les produits strictement indispensables de l'industrie lourde (comme les voitures en petit nombre et les pylônes électriques) sont importés et payés par l'exploitation de quelques filons d'or. L'énergie utilisée est l'électricité, d'origine surtout hydraulique, mais avec un recours complémentaire limité aux ressources pétrolières locales. L'organisation du travail inclut l'alternance entre des activités diverses, ce qui se fait un peu au détriment de la productivité, mais a pour but de contribuer à l'équilibre de l'individu, et non de le briser comme dans la Chine de Mao. L'éducation est en fait très attentive aux différences innées de tempérament et d'aptitude. À partir de tests utilisant la typologie de Sheldon, elle repère en particulier les déséquilibres dangereux conduisant au délire fanatique ou à la brutalité, traitant l'un par la biochimie et l'autre par la dérivation du surplus d'énergie vers les activités musculaires (yoga du travail). Une banque de sperme permet une approche génétique positive (et non par élimination des moins aptes), de façon à élever le Q. I. global de la population. Quant à l'organisation politique, elle est celle d'une fédération de petites unités autonomes (locales et professionnelles) régie par un conseil des sages

dans le cadre de la monarchie traditionnelle devenue constitutionnelle. L'une des unités de base est la famille élargie, appelée « Club d'adoption mutuelle », et établie par accord entre une dizaine de couples. Cette formule permet à l'enfant de circuler librement entre plusieurs foyers, échappant à l'enfermement traumatisant dans la cellule familiale restreinte, et de bénéficier d'environnements socio-culturels différents.

Une telle société dépend pour sa permanence d'un sentiment communautaire très fort soutenu par une culture commune, qui est ici d'inspiration bouddhiste. Elle est partagée par tous, mais à différents niveaux. Elle fait une place au culte des divinités qui se sont maintenues dans l'hindouisme populaire, autour de Shiva, le dieu ambivalent, créateur et destructeur. Il est toutefois constamment rappelé aux fidèles que les rites religieux ne s'adressent qu'à des représentations symboliques. L'un des personnages se définit même comme un « agnostique tantrique », et sa compagne ajoute qu'elle l'est aussi, avec « quelques garnitures de Mahayana ». Le *moksha*, d'un terme qui veut dire « libération », est utilisé dans les cérémonies d'initiation et dans la vie privée, mais il n'a pas d'autre pouvoir que celui de la mescaline ou du L.S.D.. Il peut « donner un bref aperçu du monde tel qu'il apparaît à celui qui s'est libéré de la servitude du moi », mais la libération effective dépend de l'effort personnel, qui est celui de la concentration, de la « passivité vigilante » (*alert passivity*). Les premiers mots que Will Farnaby entend sur l'île en revenant à la conscience sont « attention », et « ici et maintenant », que les mainates ont été entraînés à répéter. Ils rappellent ainsi la condition de départ nécessaire, sinon pour l'accès à la contemplation mystique, qui est ici comme ailleurs réservée à un petit nombre, du moins pour la pratique des différentes formes de yoga.

Cette société, qui tolère et même revendique le pluralisme, est donc fondée sur un solide consensus, obtenu par une utilisation systématique et continue de moyens de persuasion qui n'ont rien à envier au *Meilleur des mondes*. Elle est protégée contre l'extérieur : Pala est fermée aux hommes d'affaires et aux missionnaires, n'admet les journalistes comme observateurs que pour un temps très court, et les étudiants qu'elle envoie à l'étranger sont conditionnés pour être réceptifs aux techniques, mais fermés aux idées. Elle a l'homogénéité qui caractérise presque toutes les sociétés utopiques, et le principe d'harmonie s'étend aux rapports de

l'homme avec la nature, qui sont ici facilités par la réconciliation du multiple et de l'un dans le bouddhisme. L'*ahimsa*, précepte de non-violence, s'applique naturellement à la vie animale, et réciproquement les serpents mordent rarement ceux qui n'ont pas peur. Même la jungle, que Farnaby traverse entre les cimes et la plaine cultivée, semble avoir été préservée par souci éducatif, comme un rappel de la vie grouillante et de la corruption organique qui y met un terme, mais elle ne donne plus dans sa luxuriance tropicale cette impression terrifiante d'être dominée par un esprit du mal et ennemie de l'homme que Huxley dans un de ses essais reprochait naguère à Wordsworth d'avoir méconnue. Il se réfère toujours à Blake, mais il cite de lui le Proverbe de l'Enfer selon lequel « l'éternité est amoureuse des productions du temps » (176), retenant surtout l'aspect euphorique de l'opposition conflictuelle et créatrice entre les contraires, et la vision qu'il propose de la nature est finalement assez proche du panthéisme, ou panenthéisme wordsworthien avec lequel il a longtemps marqué ses distances.

Les scènes centrales du roman associent étroitement les trois thèmes de la conversion de Will Farnaby, du *maithuna* (érotique tantrique), et du yoga de la mort. Will appartient au type huxleyen du cynique habité par le sens baudelairien du péché (son sourire est le rictus de tête de mort de Spandrell et de Staithes dans des romans précédents de Huxley). Il réagit par l'ironie au monde qu'il découvre, celui d'une sexualité innocente et libre, entraînée très tôt au *maithuna*, qui est conscience du mystère de l'acte sexuel et de l'union avec l'autre dans le dépassement du moi. Il est vrai que ce yoga n'entraîne pas pour tous à une expérience prémystique, que la rétention du sémen suscite parfois quelque amusement comme excès de réserve, et que du reste les autorités dans leur prudence malthusienne organisent la distribution de préservatifs. Mais Farnaby est résolu à « voir toute l'affaire comme d'un ridicule rassurant », donnant une réponse parodique à la question qu'adressait le geôlier à saint Paul : « Que dois-je faire pour être sauvé ? La réponse tient dans les six lettres du mot "foutre" ». Pendant sa convalescence, cependant, Susila (belle-fille du docteur Macphail) réussit à vaincre sa résistance mentale, par une forme de psychothérapie sans doute inspirée à Huxley par la méthode qu'utilisait Laura Archer. Elle l'amène à raconter non pas ses rêves, mais les faits de son enfance qu'il a toujours cherché à enfouir : l'enfermement entre un père alcoolique et une mère résignée au martyre, la déchéance

et la mort dans la révolte de la tante qu'il aimait, et le sens qu'il en a gardé de « l'horreur essentielle au cœur du monde ». Libéré de ses obsessions, il peut alors voir autour de lui un autre visage de la mort, qui donne un autre sens à la vie. Susila, qui a peu avant perdu son compagnon, a pour tâche de faire son travail du deuil, de se concentrer pour être capable de vivre à nouveau dans « l'ici et maintenant », sans oublier le passé, mais sans se laisser écraser par lui. À la fin du roman, elle et Will sont prêts à partager l'expérience du *maithuna*, quand les premiers coups de feu tirés par l'armée de Rendang se font entendre. Peu avant, Lakshmi est morte d'un cancer pendant qu'auprès d'elle son mari, le docteur MacPhail, l'aidait à partir avec sérénité vers la lumière, avec les mots mêmes, cités plus haut, d'Aldous au chevet de Maria. Dans une lettre à Osmond (du 14 décembre 1960), Huxley écrit :

> J'ai tout un chapitre qui illustre l'art de mourir, tel que le pratiquent mes îliens hypothétiques — plus d'autres passages sur la peur de la mort et la préparation à son acceptation. Mon expérience personnelle avec Maria m'a convaincu que les vivants peuvent faire beaucoup pour rendre le passage plus facile pour les mourants, pour élever l'acte le plus purement physiologique de l'existence humaine au niveau de la conscience et peut-être même de la spiritualité. Les derniers rites du catholicisme sont bons, mais trop préoccupés de la morale et du passé. L'accent doit être mis sur le présent, et sur le futur posthume qu'on peut, et je crois à juste titre, tenir pour une réalité.

L'un des buts de Huxley en écrivant *Island* était certainement de montrer que les pays du tiers-monde ne peuvent avoir de développement équilibré dans le monde présent qu'en maîtrisant leur population, en orientant leur économie vers la subsistance et non l'exportation, et en ne se mêlant pas aux rivalités mondiales où ils ne peuvent que perdre leur indépendance ou se laisser entraîner dans la course ruineuse aux armements. Mais, en fait, l'expérience qu'il décrit était condamnée d'avance. Même à l'intérieur de Pala, il n'est pas possible d'exorciser totalement la religion de la consommation, dont la bible est le catalogue de *Sears and Roebuck*. L'île est surtout exposée aux risques du pacifisme unilatéral devant la puissance militaire de Rendang relayant les appétits des grandes puissances. Il est clair dès le début pour les observateurs lucides, dont le docteur MacPhail, que son isolement, et l'impuissance des Nations Unies, la condamnent à être bientôt envahie. Il est

rare qu'une utopie contienne sa propre disparition programmée. Mais cette conclusion dystopique signifie clairement que l'utopie n'est pas en mesure (pas plus que la révolution socialiste, selon Trotsky) de se développer dans un seul pays : isolée, elle ne peut que se corrompre ou s'effondrer. *Island* est donc un appel à la transformation de l'ordre mondial, sous des formes différentes, mais selon les mêmes principes qui régissent le monde imaginaire de Pala.

La partie la plus intéressante du roman est celle qui s'attache aux expériences personnelles les plus profondes de l'amour et de la mort. Elles ne sont cependant pas dissociables de l'ensemble, car elles déterminent la relation du moi à autrui et son comportement dans le monde du quotidien. *Island* n'est pas une œuvre hétérogène. L'insistance sur le yoga comme exercice et sur la grande diversité de ses pratiques accentue par ailleurs le pragmatisme qui est un des traits de la spiritualité bouddhiste. Le docteur MacPhail concède que les perceptions que donnent le *moksha*, la prière, le jeûne, les exercices spirituels et la préparation à la mort peuvent bien être, au même titre que les impressions nées de la musique, de nature subjective :

> Mais même si ces expériences ne se réfèrent à rien en dehors d'elles-mêmes, elles restent ce qui vous est arrivé de plus important. [...] Peut-être bien que tout se passe dans votre crâne, que tout cela est purement privé, et que la « connaissance unitive » n'est que celle votre propre physiologie. Mais qu'importe ? Le fait reste que ces expériences peuvent vous ouvrir les yeux, vous rendre heureux, et transformer toute votre vie (244).

Island n'est pas le dernier écrit de Huxley. Il est suivi par *Literature and Science*, dont on a parlé. Huxley finit de dicter, deux jours avant sa mort, la fin d'un article sur « Shakespeare et la religion », qui parle en fait surtout de Shakespeare et la mort, et fait ressortir que les citations shakespeariennes qu'il a prises pour titres étaient le plus souvent tirées de passages sur la mort. Il a aussi laissé le premier chapitre (publié par Laura dans *This Timeless Moment*) d'une autobiographie, certes fictionnelle, mais où il semble vouloir explorer les souvenirs douloureux qu'il avait (comme Will Farnaby) en partie enfouis, pour les projeter de manière plus directe que dans ses romans passés, à travers une conscience unique et au fil d'un récit de formation. C'est une voie qu'il n'avait pas encore explorée, même si celle d'*Eyeless in Gaza* en est assez proche. Mais on ne peut que

considérer son dernier roman comme testamentaire : non pas le sommet ou une somme de son œuvre, mais la formulation concrète et complète de sa vision finale, et de sa conviction peu à peu formée que l'humanité ne peut poursuivre son aventure que si l'individu accède à un art de vivre qui passe par la maîtrise de l'art de mourir.

Conclusion

La question le plus fréquemment posée, aujourd'hui encore, à propos d'Aldous Huxley est celle de son évolution : comment le jeune romancier brillant et satirique des « années folles » a-t-il pu devenir, à la fin de sa vie, mystique, et accessoirement consommateur de L.S.D. ?

L'étude qui précède est en quelque sorte une longue réponse. Elle fait apparaître une crise suivie d'une coupure entre deux périodes séparées par la guerre, et géographiquement par l'Atlantique. La question telle qu'elle a été formulée est celle du lecteur britannique ou continental pour qui comptent surtout les romans de l'avant-guerre, qui ont donné à Huxley un statut de romancier européen fondé sur *Contrepoint*. En revanche, le lecteur au départ familier avec les romans américains dont la série s'achève avec *Island* inverse les termes de la question, trouvant dans les romans de jeunesse une image de l'auteur dans laquelle Huxley lui-même, vers la fin de sa vie, a quelque mal à se reconnaître.

Ce qui pourtant se dégage, quand on prend une vision d'ensemble des essais et des romans, est le sens d'une profonde cohérence, et non d'une rupture. Mais cette cohérence ne se laisse pas définir comme évolution continue, et se manifeste au contraire dans la permanence d'une structure, ou mieux d'une dynamique de conflits. Si l'on prend le mysticisme comme fil conducteur, on voit Huxley déjà intéressé à Oxford par William Blake et Jacob Boehme. C'est certes l'effet d'une curiosité intellectuelle pour une pensée qui lui est totalement étrangère, mais il a, dès cette époque, conscience des limites que lui impose son attitude d'esprit essentiellement analytique, et il reçoit comme un défi permanent le proverbe de William Blake, pour qui « sans contraires il n'y a pas de progression », car la raison et l'énergie, l'amour et le détachement sont également nécessaires à l'existence humaine. Ses premiers romans comportent une large part d'auto-critique, à travers les personnages d'intellectuel et d'esthète, et témoignent d'un malaise qui, dans *Those Barren Leaves*, amène le jeune romancier Calamy au bord du saut dans le mysticisme. Ce qui le retient, outre sa répugnance d'intellectuel à tout acte de foi, est le sentiment que la pensée mystique, qui forme encore pour lui un ensemble peu différencié et indistinct, est en définitive un équivalent du romantisme

poétique tardif et invite à une évasion hors de la réalité de l'expérience humaine.

Huxley revient donc, dans la période qui suit, vers le monde fragmenté dans lequel les contraires ne peuvent être vécus que comme contradictions, pour en donner la représentation la plus achevée dans *Point Counter Point*. La musique ne propose qu'une image idéale d'harmonie, et le dialogue que Huxley engage avec D. H. Lawrence à travers le personnage de Rampion et poursuit au delà du roman, aboutit à la condamnation en dernier ressort de ce qui lui apparaît comme une réduction de la réalité humaine à un élan vital. Il devient cependant clair, au cours des années qui suivent, que ces conflits insurmontables ne font pas qu'opposer l'individu à lui-même et à la société qui lui donne son cadre de vie, mais menacent de faire éclater tout ordre social, ou du moins d'aboutir à cette forme de contrôle de la société par l'esprit rationnel dont *Brave New World* projette l'image dystopique. L'issue n'apparaît qu'au terme du parcours retracé dans *Eyeless in Gaza*, qui conduit à la fois à l'intuition d'une réalité spirituelle immanente au monde et à la prise de conscience du devoir d'engagement.

Il est paradoxal que les années de guerre qui suivent soient celles d'une retraite dans l'exil californien. Mais Huxley se sent impuissant devant le cataclysme, et réduit à préparer l'avenir par la réaffirmation des principes sur lesquels il peut être fondé. Il fait pour son compte l'exploration, déjà commencée avant lui, des voies de rencontre entre l'esprit rationnel de l'Occident et la spiritualité de l'Orient, et elle lui permet de présenter sous un nouvel éclairage, dans *Time Must Have a Stop*, l'expérience du temps vécu et dépassé, et l'interférence entre l'histoire et l'individu. Pendant toute l'après-guerre, il poursuit une recherche personnelle dans le domaine des manifestations extraordinaires de la conscience, dans laquelle on a vu que le L.S.D. ne joue qu'un rôle accessoire, mais sa préoccupation essentielle est celle de la reconstruction d'un monde mis en péril par l'affrontement des impérialismes et l'absence de toute perspective démographique et écologique. Il s'attache alors surtout, comme il apparaît dans *Island*, aux courants du bouddhisme les plus pragmatiques et les plus concernés par la vie en communauté.

Une part importante de cette étude a été consacrée aux essais de Huxley. Cela n'implique pas qu'ils méritent de figurer au premier rang dans son œuvre. Ils sont souvent personnels et vivants, surtout quand ils

expriment des réactions à l'art et à l'expérience vécue. Dans le domaine des idées, ils sont remarquables par la variété des thèmes qu'ils abordent, sans prétendre à l'originalité, mais sans tomber dans l'information encyclopédique dispersée, et avec la volonté constante de faire la synthèse, ou du moins la mise en relation des savoirs séparés pour définir ce que Huxley appelle dans ses conférences de Santa Barbara « la situation humaine ». Leur intérêt est donc de faire le point sur l'évolution de Huxley au fil du temps. Il est surtout (pour revenir et conclure sur la question abordée dans l'introduction) de préciser du même coup le cadre dans lequel s'inscrivent ses « romans d'idées », et d'en permettre ainsi une lecture plus pénétrante et complète.

Car ce sont en définitive les romans qui restent la part vivante de l'œuvre. À la question inévitable : « Que faut-il lire de Huxley aujourd'hui ? », la réponse, nécessairement subjective, sera : les romans cités dans cette conclusion, qui sont les plus réussis dans la traduction des idées en situations et en personnages. *Point Counter Point* donne une vision panoramique remarquablement structurée de l'univers des romans de jeunesse au bord de l'effondrement. *Brave New World*, resté connu au moins par son titre et son thème, se révèle à la lecture attentive une fantaisie utopique brillante et fascinante par son ambiguïté. *Eyeless in Gaza*, transposition et mise en forme d'un long parcours personnel, servie par une organisation originale et profondément signifiante du récit, peut être tenu pour le sommet de l'œuvre de Huxley et l'un des grands romans de la modernité européenne. *Time Must Have a Stop* est une tentative réussie, au moins si le lecteur accepte la règle du jeu, pour transformer la vision réaliste du monde par l'irruption du fantastique. Enfin, *Island*, l'utopie finale, est l'image simple et fragile d'un possible dissimulé sous le réel qui est peut-être le seul futur de l'humanité.

Les deux aspects de l'œuvre de Huxley sont toutefois indissociables, parce qu'elle appartient toute entière, comme réflexion et comme récit, à ce qu'on appelle « l'histoire des idées ». Mais il faut, comme Huxley le fait explicitement, rejeter les analyses opposées qui réduisent l'histoire à l'Idée ou les idées à un substrat matériel, pour y voir l'exercice de la faculté propre à l'homme de comprendre les conditions de son existence dans le monde afin d'en acquérir la maîtrise, et de penser le temps pour en faire une histoire. De ce point de vue, l'œuvre de Huxley est une exploration, fascinante par son esprit d'ouverture et ses incertitudes mêmes,

de la phase cruciale de l'entre-deux-guerres. Mais elle atteint aussi le point où il peut entrevoir, au seuil des années soixante, la crise qui s'annonce : celle de l'individu pris entre le désir et le principe de réalité traduit et travesti par la loi, et celle de l'humanité menacée par la mondialisation accélérée du désordre, à la fois politique, économique et écologique. C'est une crise dont nous ne sommes pas encore sortis, et il n'est certainement pas sans intérêt de réfléchir à partir de Huxley sur la voie qu'il définissait par un oxymore, à propos de *Island*, comme celle de « l'utopie réaliste ».

Notice bibliographique

Bibliographie des publications

L'ouvrage courant de référence est celui de Claire John Eschenbach et Joyce Lee Shober, *Aldous Huxley : A Bibliography 1916-1959* (Berkeley : U of California P, 1961). Il est complété par « Aldous Huxley : A Bibliography, 1914-1964, A Supplementary Listing », *Bulletin of Bibliography*, XXVIII. 4, 1971.

Pour discussion de la situation bibliographique et information complémentaire voir : David Bradshaw, « A New Bibliography of Aldous Huxley's Work and its Reception, 1912-1937 », *Bulletin of Bibliography*, 51.3, Sept. 1994.

Correspondance

Elle a été publiée dans : *Letters of Aldous Huxley*, rassemblé et présenté par Grover Smith (London : Chatto & Windus, 1969). C'est un volume de 992 pages, utilement annoté. Pour les citations de la correspondance dans le texte, la référence à ce volume est donnée par la date qui permet de les y retrouver.

Liste des œuvres d'Aldous Huxley

La liste ci-dessous n'est pas exhaustive, mais elle inclut toutes les publications importantes.

Le titre est suivi du rappel du genre de l'ouvrage et de l'année de première publication (ou, entre parenthèses, d'achèvement si la publication a été différée). Cette publication a généralement eu lieu simultanément en Angleterre et aux États-Unis, mais, comme ce n'est pas toujours le cas, elle est précisée pour chaque pays. L'éditeur est pour l'Angleterre Chatto and Windus, Londres, (édition notée C & W) — et pour les États-Unis le plus souvent Doran, New York (édition notée D) ou Harper, New York (édition notée H).

La plupart de ces œuvres ont été par la suite rééditées en Angleterre, notamment dans *The Collected Works*, London, Chatto & Windus (édition notée CW, qui a elle-même été reprise en « paperback » dans la collection Triad Panther Books, Granada Publishing : London, Toronto, Sidney, New York, à partir de la fin des années soixante-dix). Elles ont été également republiées par Penguin Books, Londres (édition notée P) — et plus récemment, à partir de 1994, dans « l'édition du centenaire », Flamingo Modern Classic, Londres, Harper Collins (édition notée F). L'édition à laquelle il est renvoyé dans le texte de l'ouvrage est celle des *Collected Works*, CW, qui est la plus couramment accessible en bibliothèque, sauf exception signalée dans la liste par le signe * désignant l'édition utilisée. Le titre de la traduction en français, si elle existe, est ensuite indiqué avec la date de publication, l'éditeur étant le plus souvent Paris, Plon (sauf indication contraire).

Limbo (nouvelles), 1920. C&W, D — CW, F.

Crome Yellow (roman), 1921. C&W — CW, P*, F. *Jaune de Crome*, Paris, La Jeune Parque, 1950.

Mortal Coils (nouvelles), 1922. C&W, D — CW, P, F. *Dépouilles mortelles* (inclut la traduction de *Limbo*), Paris, La Jeune Parque, 1946.

On the Margin (essais), 1923. C&W, D — CW, F. *En Marge*, Paris, Les Éditions Universelles, 1945.

Antic Hay (roman), 1923. C&W, D — CW, P*, F. *Cercle vicieux*, Paris, Éditions du siècle, 1932.

Little Mexican (nouvelles), 1924. C&W, D — CW, F. *Le Petit Mexicain*, 1933.

Those Barren Leaves (roman), 1925. C&W, D — CW, P*, F. *Marina di Vezza*, 1938.

Along the Road (essais de voyage), 1925. C&W, D — CW, F. *Chemin faisant*, Paris, Stock, 1945.

Two or Three Graces (nouvelles), 1926. C&W, D — CW, F. *Deux ou trois Grâces*, Paris, Stock, 1931.

Jesting Pilate (essais de voyage), 1926. C&W, F. *Tour du monde d'un sceptique*, 1932.

Proper Studies (essais), 1927. C&W — CW, F.

Point Counter Point (roman), 1928. C&W, Literary Guild of America — CW, P, F. *Contrepoint*, 1930.

Do What You Will (essais), 1929. C&W, D — CW, F. *L'Ange et la bête*, Paris, Stock, 1940.

Brief Candles (nouvelles), 1930. C&W, D — CW, P, F. *Après le feu d'artifice*, 1936.

The World of Light (pièce de théâtre), 1931. C&W, D — dans *Verses and a Comedy*, CW, F. *Le Monde de la lumière*, Paris, La Nouvelle Édition, 1947.

Music at Night (essais), 1931. C&W, D — CW, P, F. *Musique nocturne*, Paris, La Nouvelle Édition, 1945.

Now More Than Ever (pièce de théâtre, 1932). Première publication : Texas UP, 2000.

Brave New World (roman), 1932. C&W, D — CW, P, F*. *Le Meilleur des mondes*, 1933.

Texts and Pretexts (anthologie et commentaire), 1932. C&W — CW, F.

« Introduction » à *The Letters of D. H. Lawrence*, 1932 ; republiée dans *The Olive Tree*.

Beyond the Mexique Bay (essais de voyage), 1934. C&W, H — CW, F. *Croisière d'hiver*, 1933.

Eyeless in Gaza (roman), 1936. C&W, H — CW, P*, F. *La Paix des profondeurs*, 1937. Paris, La Table Ronde, 1976.

The Olive Tree (essais), 1936. C&W — CW, F. *L'Olivier et autres essais*, Paris, Desclée de Brouwer, 1946.

Ends and Means (essais), 1937. C&W, H — CW, F. *La Fin et les moyens*, 1939.

After Many a Summer (roman), 1939. C&W, H — CW ; P*; F. *Jouvence*, 1940.

Grey Eminence (biographie), 1941. C&W, H — CW, F. *L'Éminence grise*, Monaco, Éditions du Rocher, 1946. Paris, La Table Ronde, 1977.

The Art of Seeing (essai), 1942. H — CW, F. *L'Art de voir*, Paris, Payot, 1950.

Jacob's Hand (roman, 1945), première publication : Londres, Bloomsbury paperbacks, 1998

Time Must Have a Stop (roman), 1945. H — CW, P, F. *L'Éternité retrouvée*, 1946.

The Perennial Philosophy (anthologie et commentaire), 1946. H — CW, F. *La Philosophie éternelle*, 1948.

Science, Liberty and Peace (essais), New York, Harper, 1946. *La Science, la paix, la liberté*, Monaco, Éditions du Rocher, 1947.

Ape and Essence (roman scénario), 1948. H — CW, F*. *Temps futurs*, 1949.

The Gioconda Smile (pièce de théâtre), 1948. C&W, H — CW, F. *Le Sourire de la Joconde*, Paris, Réalités Littéraires, 1949.

Themes and Variations (essais), 1950. C&W, H — CW, F. *Thèmes et variations*, 1951.

The Devils of Loudun (récit historique), 1952. CW, H — CW, P*, F. *Les Diables de Loudun*, 1953.

The Doors of Perception (essais), 1954. C&W, H — CW, P*, F. *Les Portes de la perception*, Monaco, Éditions du Rocher, 1954.

The Genius and the Goddess (court roman), 1955. C&W, H — CW, F.

Heaven and Hell (essais), 1956. C&W, H — CW, P*, F. *Le Ciel et l'enfer*, Monaco, Éd. du Rocher, 1956.

Adonis and the Alphabet (essais), 1956. C&W, H — CW, F. *Adonis et l'alphabet*, 1957.

Collected Short Stories (nouvelles), 1957. CW, H — CW, F (sous le titre de *The Gioconda Smile*).

Brave New World Revisited (essais), 1958. C&W, H — CW, F*. *Retour au meilleur des mondes*, 1959.

The Human Situation (conférences, de 1959). C&W 1978 — Publication dans F*, 1994.

Writers at Work : The "Paris Review" interviews, Second Series, Londres, Martin Secker and Warburg, 1963. New York, 1968.

Island (roman), 1962. C&W, H — CW, P*, F. *L'Île*, 1963.

Literature and Science (essai), 1962. C&W, H — CW, F. *Littérature et science*, 1966.

Aldous Huxley, 1894-1963 : A Memorial Volume, C&W 1965.

The Collected Poetry of Aldous Huxley, edited by Donald Watt, Chatto & Windus, Londres, 1971.

The Hidden Huxley, (essais, 1930-1938), edited by David Bradshaw, Faber and Faber, Londres, 1994

Biographie

Sybille Bedford, *Aldous Huxley, A Biography : Volume I, The Apparent Stability*, 1973 ; *Volume II, The Turning Points*, 1974. Cette biographie, par une amie qui fut à certaines périodes proche des Huxley, est précise, détaillée, et sur certains points discrète.

Une biographie est parue en avril 2002 : par Nicholas Murray, Little Brown, Londres. Une autre biographie, par David Bradshaw, doit paraître chez Faber and Faber, Londres, en 2002.

Ronald W. Clark, *The Huxleys*, London, Heinemann, 1968, situe Aldous dans sa tradition familiale et culturelle.

La période américaine est éclairée par David King Dunaway, *Huxley in Hollywood*, Harper, New York/Bloomsbury, Londres, 1989.

Un témoignage personnel sur les dernières années est donné par Laura Archera Huxley, *This Timeless Moment : A Personal View of Aldous Huxley*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1968.

Sélection d'études critiques

Peter Bowering, *Aldous Huxley, A Study of the Major Novels*, London : The Athlone Press, 1968.

Derek P. Scales, *Aldous Huxley and French Literature*, Sidney UP, 1969.

Charles W. Holmes, *Aldous Huxley and the Way to Reality*, Indiana UP, 1970.

Jerome Meckier, *Aldous Huxley, Satire and Structure*, London, Chatto & Windus, 1971.

George Woodcock, *Dawn and the Darkest Hour*, London, Faber, 1972.

Keith May, *Aldous Huxley*, « Novelists and their World », London, Elek Books, 1972.

Peter Firchow, *Aldous Huxley Satirist and Novelist*, Minneapolis, U of Minnesota P, 1972.

Philip Thody, *Aldous Huxley, a biographical introduction*, London, Studio Vista, 1973.

André Dommergues, *L'Amour dans l'œuvre de Aldous Huxley*, Paris, Minard, 1979.

Robert S. Baker, *The Dark Historic Page*, U of Wisconsin P, 1982.

Now More Than Ever, Proceedings of the Aldous Huxley Centenary Symposium, Münster 1994, Frankfurt, Peter Lang, 1995. Recueil d'essais critiques.

June Deery, *Aldous Huxley and the Mysticism of Science*, London, Macmillan, 1996.

Critical Essays on Aldous Huxley, Jerome Meckier ed., « Twentieth Century Views », London, Prentice Hall, 1996.

Index

Les numéros de page en caractères gras indiquent les développements les plus importants sur la personne citée.

a

Alacoque, Marie *252*
Aldington, Richard *24*
Alexander, F. M. *183*, *196*, *200*, *231*, *232*, *338*
Aragon, Louis *32*
Archer-Huxley, Laura *317*, *318*, *319*, *321*, *360*, *362*
Aristote *5*
Arnold, Matthew *13*, *29*, *34*, *151*, *350*
Arnold, Thomas *33*
Auden, W. H. *24*, *217*
Ayer, A. J. *335*

b

Bach, J. S. *66*, *131*, *323*
Bacon, Francis *77*
Baldwin, S. *80*
Balzac, Honoré de *68*, *108*, *147*
Bates, W. H. *216*, *246*
Baudelaire *15*, *19*, *28*, *31*, **119**, *127*, **132**, *147*, *151*, *324*
Beethoven *28*, *113*, *121*, *131*, *138*, *146*
Bellamy, Edward *165*
Benda, Julien *187*, *351*
Bennett, Arnold *7*, *33*, *68*
Benoît de Canfield *247*, *248*, *250*
Berdiaeff, Nicolas *174*
Bergson, Henri *73*, *187*, *213*, *321*, *335*
Bernin *295*
Bérulle [cardinal de] *242*, *248*, *252*, *264*
Besant, Annie *270*
Blake, William *29*, *33*, *121*, **129**, *135*, *136*, **151**, *190*, *202*, *239*, *266*, *267*, *273*, *276*, *313*, *324*, *332*, *354*, *360*, *365*
Blavatsky, Helena *263*
Bloch, Ernst *165*
Boehme, Jacob *30*, *75*, *273*, *365*
Bohr, Niels *352*
Bokanowski, Maurice *169*
Bonald, Louis de *297*
Bouddha *75*, *79*, *234*
Boyer, Charles *279*
Bradley, A. C. *146*
Braque *295*
Brecht, Bertold *182*
Brémond, Henri *249*, *250*, *251*, *253*, *254*, *300*, **303**, *305*, *310*, *312*
Breton, André *32*
Brett, Dorothy *39*
Broad, C. D. *263*, *322*, *344*
Browning, Robert *64*, *151*
Burnham, James *282*
Burns *127*, *135*, *136*
Burrow, Trigant *99*
Butler, Samuel *357*

c
Cabanis *297*
Callot, Jacques *253*
Caravage *39*
Carlyle, T. *18*, *228*
Carnap, R. *335*
Carrington, Dora *40*
Carroll, Lewis *279*
Castier, Jules *85*, *197*, *237*, *287*, *301*
Catherine de Sienne [sainte] *140*, *280*
Catulle *23*
Cendrars, Blaise *32*
Chaplin, Charlie *217*
Chateaubriand *142*, *144*
Chaucer *150*
Clemenceau, Georges *148*
Cloud of Unknowing [The] *249*, *273*
Cocteau, Jean *32*, *34*
Coleridge, S. T. *151*, *213*, *267*, *324*
Condillac *87*
Connolly, Cyril *355*
Conrad, Joseph *53*, *203*, *204*
Constable *296*
Corbière, Tristan *31*
Crébillon Fils *59*
Cunard, Nancy *47*, *62*, *110*
Curie, Marie *352*

d
Dante *24*, *30*, *144*, *351*
Darwin, Charles *8*, *13*, *60*, *258*
Darwin, Leonard *94*, *138*
Davies, Marion *217*, *238*
Debussy *289*
Defoe, Daniel *7*
Degas *258*
Denys l'Aréopagite *249*
Dickens, Charles *34*, *147*
Diderot *73*, *351*
Disney, Walt *279*
Donne, John *30*, *150*
Doriot *230*
Dostoïevski *11*, *12*, *73*, *118*, *354*
Dreyfus *92*
Drieu La Rochelle *32*, *84*, *230*
Dumas, Alexandre *11*
Dunaway, David King *340*

e
Eckhart [maître] *255*, *273*, *274*, *277*, *299*, *323*, *335*
Einstein, Albert *290*
El Greco
voir Greco [El]
Eliade, Mircea *337*
Eliot, T. S. *19*, **25**, *30*, *146*, *150*
Éluard, Paul *32*
Érigène, Scot *249*
Eschyle *261*
Esdaile, James *357*
Euripide *144*
Ézéchiel *291*

f
Faraday *290*
Fénelon *277*
Fenton, Roy *181*, *193*, *196*
Fielding, Henry *6*
Flaubert *84*, *350*
Ford, Henry *80*, *166*

Forster, E. M. *7*, *53*, *204*
François d'Assise [saint] *127*, *132*
François de Sales [saint] *255*, *258*, *274*
Frazer, J. G. *19*
Freud *8*, *61*, **95**, *123*, *143*, *170*, *188*, *334*, *349*
Futuristes *20*

g
Gabriel, Marcel *85*
Galsworthy, John *7*
Galton, Francis *61*, *72*, *97*, *348*
Gandhi *78*, *140*, *225*, *284*
Garbo, Greta *216*, *340*
Garnett, David *197*
Garson, Greer *217*
Gaultier, Jules de *218*
George, Henry *356*
Gertler, Mark *39*
Gesualdo *333*
Gide, André *9*, *11*, *102*, *108*, *109*, *143*, *198*
Ginsberg, Allen *329*
Gish, Lilian *217*
Gobineau *187*
Godard, Paulette *217*
Godel, Roger *316*
Godwin, William *148*
Goethe *30*
Gosse, Edmund *36*
Goya *296*
Grandier, Urbain *305*, *308*
Graves, Robert *24*, *36*
Greco [El] *147*
Greene, Graham *85*
Greville, Fulke *31*, *35*
Guénon, René *271*

h
Haeckel, Ernest *258*
Haldane, J. B. S. *76*, *169*, *233*
Hardy, Thomas *33*
Hatry, Clarence *139*
Haydon, B. R. *44*, *56*, *218*
Heard, Gerald *183*, *184*, *185*, *215*, *216*, *225*, *269*, *321*, *326*, *341*
Hearst, W. Randolph *217*, *237*
Hegel *96*, *219*
Heisenberg, Werner *330*, *352*, *353*
Helvétius *87*, *148*
Herbert *150*
Herrick *150*
Herschell, John *298*
Hobbes, Thomas *192*
Homère *144*
Hopkins, Gerard Manley *150*, *154*
Hubble, Edwin *215*
Huxley, Julia *14*
Huxley, Julian **60**, *63*, *74*, *79*, *83*, *161*, *284*
Huxley, Juliette *83*
Huxley, Leonard *14*, *100*
Huxley, Maria *16*, *69*, *83*, *85*, *111*, *181*, *193*, *196*, *245*, *270*, *281*, *316*, *317*, *318*, **340**, **341**, *343*, *361*
Huxley, T. H. *13*, *218*, *258*, *350*
Huysmans *19*

i
Ignace [saint] *303*
Isaïe *332*
Isherwood, Christopher *216*, *246*, *269*, *274*, *326*, *355*

j
James, Henry *7*, *103*, *108*, *203*, *205*
James, William *91*, *129*, *130*
Jean de la Croix [saint] *235*, *274*, *277*, *299*
Jeanne des Anges [mère] *305*, *306*, *309*
Jefferson *240*
Jérémie *290*
Jésus *75*, *276*
Jones, Ernest *52*
Jonson, Ben *151*
Joseph [père] *245*, **247**, *252*
Joyce, James *9*, *10*, *25*, *85*, *266*
Jung, Carl *86*, *91*, **94**, **95**, *96*, *98*, *117*, *228*, *229*, *322*

k
Kant *234*
Keats *20*, *22*, *23*, *151*, *156*, *259*, *266*, *293*
Kennedy, John *320*
Kerouac, Jack *329*
Kidd, Benjamin *76*
Kierkegaard *12*
Knight, G. Wilson *146*
Korda, Zoltan *279*
Koyré, Alexandre *273*
Krafft-Ebbing *143*
Krishnamurti *269*, *319*, *341*

l
Laforgue *19*, **20**, *21*, *22*, *259*
Laforgue, Jules *15*, **31**
Lallemant [père] *303*, *304*
Lamb, Charles *31*
Landor, Walter Savage *70*
Lao Tse *75*, *77*, *80*, *299*
Law, William *273*
Lawrence, D. H. *9*, *16*, *38*, *39*, *41*, *58*, *65*, *67*, *69*, *83*, *97*, **98**, *102*, *110*, **116**, *117*, *122*, *125*, *127*, *131*, *135*, *136*, *137*, **140**, *143*, *144*, *146*, *147*, *149*, *155*, *164*, *175*, *176*, *185*, *189*, **191**, *210*, *213*, *217*, *221*, *232*, *292*, *331*, *366*
Lawrence, Frieda *83*, *117*, *195*, *331*
Leary, Timothy *329*, *337*, *354*
Leavis, F. R. *150*, *190*, *198*, *319*, *350*
Leavis, Q. D. *198*
Leibnitz *268*
Lewis, Cecil Day *184*
Lewis, Sinclair *81*
Lewis, Wyndham *149*
Livre des morts tibétain [Le] *264*, *340*
Locke, John *87*, *268*
Loos, Anita *81*, *215*, *216*, *287*, *288*
Lubbock, Percy *204*
Lucrèce *30*
Ludwig, Emil *182*

m
Maeterlinck *19*

Maine de Biran *12*, *151*, *177*, **211**, *230*, *280*, **296**, *297*, *298*, *299*
Mallarmé *15*, *19*, *22*, *32*, *151*
Malraux, André *138*, *208*
Malthus *284*
Mann, Heinrich *182*
Mann, Thomas *9*, *182*
Mansfield, Katherine *16*, *204*
Marvell, Andrew *22*, *64*, *71*, *150*, *354*
Marx, K. *8*, *137*, *138*, *219*
Maurois, André *122*
Mencken, H. L. *17*, *28*, *41*, *58*
Menuhin, Yehudi *319*
Michelet *300*, *307*
Mill, John Stuart *93*, *148*, *283*
Mills, C. Wright *345*
Milton *151*, *152*
Mitchinson, Naomi *76*
Mommsen *296*
Mond, Alfred [Sir] *176*
Morrell, Ottoline [Lady] *16*, *38*, *69*, *340*
Morris, William *94*, *97*, *160*, **165**, *356*
Mosley, Oswald *155*
Mozart *63*, *66*, *81*, *113*
Murry, John Middleton *16*, **26**, *38*, *110*
Mussolini *80*
Myers, F. H. *263*

n
Nashe *151*
Nerval, Gérard de *19*
Neveux, Georges *279*, *280*, *281*, *316*
Neveux, Jeanne *343*, *355*
Newton *75*
Niebuhr *296*
Nietzsche *41*, *188*
Noyes, John Humphrey *339*
Nys, Maria
voir Huxley, Maria

o
Oliphant, Laurence *220*
Olivier, Lawrence *217*
Orwell, George *155*, *168*, *178*, *291*, *318*
Osmond, Humphry *319*, *320*, *321*, *323*, *328*, *336*, *342*, *343*, *354*, *361*
Otto, Rudolf *271*, *275*
Owen, Robert *339*
Owen, Wilfred *24*

p
Packard, Vance *346*
Pareto, Vilfredo *86*, **88**, **91**, *92*, *93*, *94*, *101*, *138*, *149*
Pascal *127*, **133**, *144*, *147*
Patanjali *269*, *338*
Paul [saint] *249*, *275*
Peacock, T. L. *9*
Picabia, Francis *32*
Pickford, Mary *27*
Piero della Francesca *52*
Piranèse *64*, *296*
Planta, Sébastien de *298*
Plotin *249*, *274*
Poe, Edgar *147*
Poincaré, H. *97*

Popper, Karl *174*
Porché, François *119*, *132*
Prabhavananda *217*, **269**, *274*
Proust *11*, *98*, *198*, *201*

r
Raspoutine, Gregory *132*
Raymond, Harold *246*, *255*, *300*
Reich, Wilhelm *188*
Rémusat *299*
Renan, Ernest *88*, *128*
Renoir *111*
Rhine, J. B. *320*, *322*, *334*
Richards, I. A. *146*
Richardson, Samuel *7*
Richelieu, Armand Jean du Plessis de *245*, *247*, *252*, *253*, *254*, *305*, *306*, *308*
Rimbaud *15*, *19*, **21**, *32*, *151*
Rolland, Romain *73*
Rossetti, Dante Gabriel *22*
Rougier, Louis **86**, *187*
Ruskin, John *186*
Russell, Bertrand *16*, *38*, *41*, *161*, *169*, *171*, *225*, *330*
Russell, Ken *301*

s
Sade *234*
Sankara *261*, *269*, *271*, *274*, *276*, *301*, *338*
Sassoon, Siegfried *24*
Seurat *296*
Shakespeare *42*, *138*, *146*, *150*, *256*, *261*, *347*, *350*
Shaw, G. B. *60*, *137*, *138*
Sheldon, W. H. *215*, **228**, *231*, *246*, *358*, *347*
Shelley, Mary *244*
Shelley, P. B. *151*, *152*, *153*, **293**, *332*
Sheppard, Richard *183*
Sidney, Philip [Sir] *31*
Skinner, B. F. *347*
Snow, C. P. *319*, *350*
Sorel, Georges *90*, *149*
Soupault, Philippe *32*
Spencer, Herbert *60*
Spender, Stephen *24*, *184*
Spinoza *127*, *128*, *134*, *192*, *242*
Staline *155*
Stendhal *50*, *147*
Strachey, Lytton *16*, *33*, *36*, *40*, *55*
Strauss, J. *289*
Surin [père] *305*, *308*, *310*, **311**, *312*
Suzuki, Daisetz T. *335*, *336*
Swedenborg *75*
Swift *127*, *131*
Swinburne *23*, *259*
Symons, Arthur *18*, *29*

t
Tagore, Rabindranath *319*
tantrisme *337*, **338**
Tauler, Johann *242*, *273*
Tawney, R. H. *114*, *128*
Tchekhov *73*
Tennyson *22*, *237*, *259*
Thérèse d'Avila [sainte] *236*, *255*, *277*, *295*
Thomas, Edward *33*
Thomas [saint] *277*

Thompson, Denys *190*
Thoreau *284*
Tocqueville, A. de *81*
Tolstoï *11*, *34*, *37*, *73*, *97*, *190*, *350*
Trevor-Roper, H. R. *307*
Trotter, W. *57*, *96*
Tzara, Tristan *32*

u
Unwin, J. D. *235*

v
Valéry, Paul *182*
Van Gogh *323*
Vaughan *150*
Verhaeren *32*
Verlaine *19*
Veuillot, Louis *50*
Villiers de L'Isle-Adam *19*, *20*
Virgin, F. *188*
Vivekananda *271*
Voltaire *9*, *28*, *69*, *74*

w
Wagner, Richard *28*, *289*
Ward, Humphrey [Mrs] *13*
Watts, Alan *335*
Waugh, Evelyn *54*, *238*
Weber, Max *128*
Weekley, Ernest *195*
Welles, Orson *217*
Wells, H. G. *33*, *38*, *42*, *53*, *94*, *149*, *158*, *167*, *173*
Whitehead, A. N. *221*, *234*
Whiting, John *301*
Whyte, William *346*
Wilde, Oscar *36*
Woolf, Virginia *21*, *85*
Wordsworth **29**, *68*, *75*, *77*, *98*, *127*, *131*, *151*, *185*, *207*, *213*, *265*, *266*, *324*, *360*

y
Yeats *259*

z
Zaehner, R. C. *328*
zen *335*, *337*

Table des matières

Introduction **5**

1 Formation et débuts littéraires **13**
Poésie 18
On the Margin (essais) 26
Limbo (nouvelles) 33
Crome Yellow (roman) 37
Mortal Coils (nouvelles) 42

2 Explorations (1923-1926) **47**
Along the Road (essais de voyage) 49
Antic Hay (roman) 53
Little Mexican (nouvelles) 65
Two or Three Graces (nouvelles) 66
Those Barren Leaves (roman) 68
Jesting Pilate (essais de voyage) 77

3 Contrepoint (1926-1928) **83**
Proper Studies (essais) 86
Point Counter Point (roman) 100

4 Incertitudes (1929-1932) **125**
Do What You Will (essais) 127
Brief Candles (nouvelles) 138
Music at Night (essais) 145
Texts and Pretexts (anthologie poétique commentée) 150
Brave New World (roman) 155

5 Crise (1933-1937) **181**
Préface aux *Letters of D. H. Lawrence* 185
Beyond the Mexique Bay (essais de voyage) 186
Eyeless in Gaza (roman) 193

6 Premières années américaines (1938-1940) **215**
The Olive Tree (essais) 217
Ends and Means (essais) 221

After Many a Summer (roman) 236

7 Les années de guerre (1940-1945) 245
Grey Eminence (biographie historique) 246
Time Must Have a Stop (roman) 255
The Perennial Philosophy (anthologie et commentaire) 268

8 L'après guerre (1946-1952) 279
Science, Liberty and Peace (essais) 282
Ape and Essence (roman scénario) 287
Themes and Variations (essais) 295
The Devils of Loudun (récit historique) 300

9 Dernières années (1953-1963) 315
The Doors of Perception, Heaven and Hell (essais) 320
The Genius and the Goddess (court roman) 330
Adonis and the Alphabet (essais) 333
Brave New World Revisited (essais) 345
The Human Situation (essais) 347
Literature and Science (essais) 350
Island (roman) 354

Conclusion 365

Notice bibliographique 369
Bibliographie des publications 369
Correspondance 369
Liste des œuvres d'Aldous Huxley 369
Biographie 372
Sélection d'études critiques 373

Index 375

Cet ouvrage a été réalisé par le service des
Publications de Montpellier 3
Université Paul-Valéry
publications@univ-montp3.fr
http://alor.univ-montp3.fr/serpub

Dépôt légal : 2e trimestre 2002

Achevé d'imprimer sur les presses de
l'université Paul-Valéry — Montpellier III