



HAL
open science

Poésie, politique et ironie dans l'oeuvre de Tony Harrison

Cécile Marshall

► **To cite this version:**

Cécile Marshall. Poésie, politique et ironie dans l'oeuvre de Tony Harrison. Littératures. Université Bordeaux 3, 2007. Français. NNT : 2007BOR30059 . tel-01526177

HAL Id: tel-01526177

<https://hal.science/tel-01526177>

Submitted on 22 May 2017

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.

UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE BORDEAUX 3
UFR DES PAYS ANGLOPHONES

THESE

En vue de l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE BORDEAUX 3
Discipline : littérature britannique

Présentée et soutenue publiquement
par
Cécile VEGEHAN-MARSHALL
le 20 octobre 2007

POESIE, POLITIQUE ET IRONIE
DANS L'ŒUVRE DE TONY HARRISON

Directeur de Thèse :

Monsieur Régis Ritz
(Professeur émérite à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3)

Jury :

Monsieur Pascal Aquien
(Professeur à l'Université Paris 4 Sorbonne)

Monsieur Jacques Darras
(Professeur émérite à l'Université de Picardie – Amiens)

Monsieur Hervé Fourtina
(Professeur à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3)

Monsieur Marc Porée
(Professeur à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

Monsieur Régis Ritz
(Professeur émérite à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3)

**POESIE, POLITIQUE ET IRONIE
DANS LES ŒUVRES DE TONY HARRISON**

Remerciements

Je tiens à remercier très sincèrement M. Régis Ritz, ainsi que Mmes Marie-Lise Paoli et Stéphanie Durrans qui m'ont encouragée depuis les débuts.

Je remercie le Conseil Régional d'Aquitaine, et particulièrement M. Michel Sainte-Marie, qui m'ont offert des conditions intellectuelles et financières propices à ce travail.

Je remercie également pour leur disponibilité Jacques Darras, Gordon Dickerson, ainsi que Le personnel de la Literary & Philosophical Society à Newcastle et de la National Theatre Archive à Londres.

Je voudrais remercier très chaleureusement Tony Harrison pour sa grande générosité, pour l'intérêt qu'il a toujours manifesté par rapport à mes recherches et pour les moments partagés.

Enfin, merci Roland pour ton soutien sans faille.

« s'engager dans l'illusion d'un multiple possédé,
s'enchanter de sa douleur d'être écartelé par le multiple. »
(Pierre Schoentjes,
Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche)

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	13
Première Partie	25
Tony Harrison, iconoclaste	25
I.1. Adaptateur ou disjoncteur théâtral	27
<i>a. Nationalisation des classiques français</i>	29
<i>b. Yorkshire, capitale culturelle</i>	50
<i>c. D'Eschyle à Egil, du grec ancien au vieil anglais</i>	61
I.2. Quand le sonnet court-circuite la tradition	72
<i>a. Hégémonie culturelle et oppression linguistique</i>	75
<i>b. Quand la langue se rebelle</i>	89
<i>c. Poésie et prolétariat</i>	107
I.3. De la tour d'ivoire aux mass media	119
<i>a. Guerre et barbarie en représentation</i>	121
<i>b. Presse et poésie</i>	133
<i>c. Poésie sur petit écran</i>	157
Deuxième partie	173
Tony Harrison, élitiste (?)	173
II. 1. Tragédie et théâtralité	175
<i>a. Le chœur : de la tragédie à l'opéra</i>	187
<i>b. Magie, musique et munitions</i>	197
<i>c. Productions « kamikazes » : entre indépendance et élitisme</i>	213
II.2. Regards de l'histoire	229
<i>a. Films, histoire et mémoire</i>	231
<i>b. Regarder l'horreur en face</i>	255
II.3. Mythopoïesis	275
<i>a. The Big H, entre humour et horreur</i>	276
<i>b. Prometheus, entre classicisme et contestation</i>	285
<i>c. Cinéma et métatragédie</i>	303
Troisième partie	315
Tony Harrison, ironiste	315
III.1 Ecriture du je, jeu de l'écriture	317
<i>a. Doubles jeux : la dualité dans tous ses états</i>	319
<i>b. De l'excentrique à l'humoriste</i>	335
<i>c. Ambivalence, mélancolie et mises en scène textuelles</i>	349
III.2 Poésie et récréation	369
<i>a. Provocations jubilatoires d'un philistin averti</i>	371
<i>b. A la recherche des satyres perdus</i>	389
<i>c. Entre élitisme et scatologie</i>	405
III.3. L'extrémisme carnavalesque : sexe, politique et esthétique	413
<i>a. De la répression à l'hyperbole</i>	417
<i>b. Aliénation satyrique</i>	429
<i>c. Aventures</i>	439
<i>d. Entre fascination nihiliste et célébration</i>	457
CONCLUSION	465
BIBLIOGRAPHIE	475

Sources primaires	477
<i>Cœuvres de Tony Harrison</i>	477
<i>Autres œuvres littéraires</i>	484
Sources secondaires	487
<i>Recherches de thèse</i>	487
<i>Monographies consacrées à l'œuvre de Tony Harrison</i>	487
<i>Ouvrages collectifs consacrés à l'œuvre de Tony Harrison</i>	488
<i>Articles critiques</i>	490
<i>Articles de presse</i>	492
<i>Articles internet</i>	493
<i>Poétique, histoire littéraire, esthétique, philosophie</i>	494
<i>Ironie, intertextualité, humour, satire</i>	496
<i>Histoire, sociologie, anthropologie</i>	497
<i>Encyclopédies, dictionnaires et manuels</i>	499
INDEX	501

INTRODUCTION

L'œuvre de Tony Harrison révèle une extraordinaire diversité de media. Ecrivant tantôt pour la presse, tantôt pour le théâtre, l'opéra ou même la télévision, Tony Harrison est souvent présenté comme le poète aux multiples traits d'unions : poète - dramaturge, poète - traducteur, poète - adaptateur, poète - librettiste, poète - metteur en scène, poète - réalisateur... Pourtant, cet artiste de soixante-dix ans n'est ni versatile ni éclectique. Il insiste au contraire sur l'unité de son écriture : « Poetry is all I write » est d'ailleurs l'une de ses déclarations les plus citées.¹ C'est en revanche un poète iconoclaste qui échappe aux catégorisations traditionnelles. L'œuvre qu'il compose depuis près de quarante ans est considérable de par son ampleur et sa densité.

Tony Harrison aborde son métier avec l'humilité d'un artisan face à sa matière première, en l'occurrence les mots, en mémoire de son père boulanger « worn out on poor pay »² et de ses grands-pères « butcher, publican, and baker » (*Selected*, 236). Cette attitude face à la vie et la poésie est également façonnée par le paysage austère du Yorkshire, avec ses maisons de granit gris noircies par le charbon et la pollution : « It was probably no less a pressure than the whole weight of the Protestant Ethic in its death agonies, a monstrous North of England millstone grit, that made me pit myself against the most difficult traditional verse forms. » (*Bloodaxe*, 33). Né en 1937 dans un quartier ouvrier de la grande ville de Leeds, dans le nord de l'Angleterre, Tony Harrison a le souvenir d'une enfance heureuse, comblée par l'affection d'une mère aimante. Deux événements vinrent cependant interrompre ce tableau caractéristique de la vie provinciale ouvrière et eurent une influence décisive sur son écriture poétique. En août 1945, le petit garçon de huit ans qu'il était fut marqué à jamais par des démonstrations de liesse populaire et la joie indescriptible des adultes, inconnues jusqu'alors. Ce n'est que bien plus tard qu'il comprit que les feux de joie des célébrants cachaient le terrible feu des bombes atomiques lancées sur Hiroshima et Nagasaki. Cette prise de conscience de la nature ambivalente de la vie et des éléments, du feu en particulier, laissa une empreinte indélébile dans l'esprit du jeune homme. L'écriture poétique devint pour lui une tentative sans cesse renouvelée de témoigner d'une nature profondément sensuelle et passionnée, menacée par le pessimisme que lui inspiraient l'histoire et l'actualité : « Every poem is a momentary defeat of pessimism. » (*Bloodaxe*, 227). Le second événement qui marqua son parcours fut l'entrée à la *grammar school* à l'âge de onze ans, lorsque son application scolaire exemplaire et une rare intelligence lui ouvrirent les portes du savoir et de la culture. Dans le quartier populaire de Beeston Hill, un tel « appétit de langage »³ était tellement inhabituel qu'il surprit un jour une voisine disant à sa mère : « Mrs 'Arrison [...] all that there reading. It'll turn 'is 'ead. » (*Bloodaxe*, 35). De même, à la *grammar school*, son imagination débordante lui valut une réputation de rétif et de rebelle et, tout au long de sa scolarité, il eut le sentiment d'être un vilain petit canard.

¹ Neil Astley, (éd.), *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*, 9 (ci-après désigné comme *Bloodaxe*).

² *Selected Poems*, 126 (ci-après désigné comme *Selected*).

³ Harold Pinter (cf. quatrième de couverture de *Selected Poems*).

Poussé comme il le suggère par le poids de la tradition protestante, il persévéra néanmoins, en dépit des obstacles et des humiliations, poursuivit des études universitaires et commença une recherche de thèse sur les traductions en vers de *L'Enéide* de Virgile qui influença sa propre écriture. Si la thèse fut abandonnée, les préoccupations demeurèrent. La réflexion sur le langage, l'éducation et l'éloquence (*articulacy* en anglais) comme instruments de pouvoir et de fracture sociale est mise en scène dans sa poésie, tantôt avec amertume, tantôt de manière comique. Son œuvre est en effet marquée du sceau de la division. Elle se nourrit des tensions entre, d'une part, une éducation littéraire et une soif insatiable de savoirs et, d'autre part, une loyauté culpabilisante envers ses origines sociales. Aucune ironie n'échappe à Tony Harrison. Les paradoxes de sa vie sont réinjectés dans son œuvre avec le recul critique de l'observateur averti. Son âme passionnée est médiatisée par l'écriture poétique et le jeu ironique :

I'm very conscious of the ironies, in a way that I don't think people who haven't had that sort of conflict in their background and education can be conscious of them. [...] It's only because I became a poet that it manifested itself for me in the ironies of language. (*Bloodaxe*, 230)

Fuyant les mondanités et les projecteurs, il n'oublie jamais d'où il vient. Son ex-libris représente un croquis de Thomas Campey, le chiffonnier illettré du Leeds de son enfance, ployant sous le poids de son chargement de livres, un personnage immortalisé dans le poème « Thomas campey and the Copernican System » (*Selected*, 13-14). Tony Harrison emprunte ses techniques de conteur au music-hall de son enfance où il avait l'habitude de se rendre avec son père le dimanche. Il revendique d'ailleurs l'héritage spirituel de cette génération de comiques qui, à l'instar de Leon Cortez, jouaient avec les mots, tout en raillant l'accent de la haute société. Comme les comédiens de cabarets, Tony Harrison sait captiver son public. Sa poésie propose en effet un dialogue entre poète et public orienté vers l'échange et le partage.

A l'Université de Leeds à la fin des années cinquante, il côtoya Geoffrey Hill, Jon Silkin, Jeffrey Wainwright, James Simmons, ou encore Wole Soyinka, futur prix Nobel de littérature. Leeds devint à cette époque l'une des universités les plus créatives de Grande Bretagne, regroupant de nombreux artistes grâce aux *Gregory Fellowships*. Le magazine *Poetry and Audience* offrait une tribune hebdomadaire aux jeunes poètes comme Tony Harrison. Il en fut plus tard rédacteur en chef pendant deux ans, tandis qu'il enseignait l'histoire dans une école des environs, tout en effectuant des travaux de manutention dans une brasserie après les cours. L'intense activité littéraire de la ville à cette époque est attestée par une anthologie des poèmes publiés dans le magazine, éditée en 1958 par James Simmons et A.R. Mortimer, regroupant notamment six poèmes de Tony Harrison. Cette communauté artistique dynamique ne se cantonnait pas aux locaux du campus mais se mêlait volontiers à la vie citadine, en particulier aux communautés juives et ouvrières toutes proches. D'autre part, le campus, par le biais des nombreux magazines étudiants, constituait un forum ouvert à divers courants politiques. La notion de littérature engagée prit à Leeds

toute sa dimension. Même les artistes non militants ne purent échapper à la politisation, à l'instar de Geoffrey Hill ou Tony Harrison. Cette vie estudiantine riche, mouvementée et parfois déstabilisante ne ressemblait en rien à l'atmosphère conservatrice d'Oxbridge ou de Londres. Tony Harrison est un parfait exemple de cette génération de poètes qui défièrent le présupposé selon lequel la poésie est nécessairement monologique et hermétique au débat politique. C'est dans cet esprit que Jon Silkin avait créé *Stand* à Londres et qu'il le continua à Newcastle, confiant même la responsabilité éditoriale à Tony Harrison pendant un temps.⁴

Marié en 1960, Tony Harrison partit deux ans plus tard pour le Nigéria avec femme et enfant, réalisant ainsi son rêve de suivre les traces du héros de son enfance, le Dr Livingstone. Il trouva en Afrique un avatar de l'hégémonie culturelle qu'il avait lui-même ressentie en Angleterre : le colonialisme, dictant ses impératifs de conformisme culturel, se superposa de manière tragicomique aux répressions subies dans le contexte éducatif anglais. Exaspéré de découvrir que le programme scolaire était imposé par la métropole sans aucun souci de pertinence, il proposa à ses étudiants un séminaire de littérature africaine et créa en collaboration avec James Simmons sa première pièce, *Aikin Mata*, une adaptation nigériane de la comédie d'Aristophane, *Lysistrata*. La pièce fut publiée en même temps qu'un premier recueil de poèmes, *Earthworks* (1964). La même année, la famille Harrison qui comptait désormais deux enfants partit pour Prague où le poète enseigna pendant un an. Il apprit la langue du pays, langue maternelle de sa femme, et se rendit presque quotidiennement au théâtre où il admirait tout particulièrement l'utilisation de la traduction qui, tout en étant fidèle à l'auteur originel, regorgeait de contemporanéité dans un contexte de censure communiste. De retour en Angleterre en 1967, à l'âge de trente ans, il s'installa à Newcastle où on lui offrait un *fellowship* (*Northern Arts Literary Fellowship* aux universités de Newcastle et Durham), et se consacra définitivement à l'écriture poétique : « I deliberately went on living in the North East because here you're much more aware of what's *against* poetry. It helps to stop me being pretentious. » (*Bloodaxe*, 20). Tony Harrison aurait pu prendre de la distance avec ses racines, une fois la reconnaissance littéraire acquise, mais, par respect pour ses ancêtres, il ne s'autorisa jamais une quelconque complaisance, citant W.B. Yeats pour légitimer sa vision de la poésie comme un labeur solitaire : « I learned by what Yeats called 'sedentary toil and the imitation of great masters'. I still find it almost impossibly difficult, but the difference is now that, again in the words of Yeats, 'difficulty is our plough'. » (*Bloodaxe*, 33). En 1969, grâce à un *UNESCO Fellowship*, il reprit la route vers Cuba, le Brésil, le Sénégal et la Gambie. De retour à Newcastle l'année suivante, il publia son deuxième recueil de poèmes, *The Loiners* (1970), le premier à assumer une identité désormais décomplexée : Tony Harrison et non plus T.W. Harrison.

Salué par la critique et distingué par le *Geoffrey Faber Memorial Prize* en 1972, ce recueil marqua véritablement le début de la carrière

⁴ Le magazine *Stand* donna naissance à l'anthologie *Poetry of the Committed Individual* en 1973, éditée par Jon Silkin.

poétique de Tony Harrison. Il fut aussitôt contacté par John Dexter, metteur en scène du National Theatre, pour écrire une traduction du *Misanthrope* de Molière. Transposée à la cour du Général de Gaulle en 1966, soit exactement trois cents ans après la création de la pièce, l'adaptation de Tony Harrison, créée en 1973, remporta un succès international et connut le rare privilège pour une traduction d'être retraduite dans sa langue d'origine. En 1975, toujours pour le National Theatre, il transposa *Phèdre* de Racine dans l'Inde impériale, de manière à redonner de la pertinence et de l'intelligibilité aux tensions sociales et sexuelles du mythe pour un public contemporain. L'expérience dramaturgique de Tony Harrison s'accrut de manière significative dans la seconde moitié des années soixante-dix. Nommé poète résident au National Theatre en 1977, il créa *The Passion* (1977), bientôt complété par *The Nativity* et *Doomsday* qui formèrent la trilogie biblique *The Mysteries* en 1985. En 1977, il créa également *Bow Down* en collaboration avec le compositeur Harrison Birtwistle. Inspiré d'une légende populaire qui se retrouve dans tout le nord de l'Europe, cette œuvre hybride est à mi-chemin entre le théâtre et l'opéra de chambre. A la même époque, il travailla sur une traduction du livret tchèque de l'opéra de Smetana, *La Jeune Fille volée* (*The Bartered Bride*) pour le New York Metropolitan Opera qui lui avait attribué le *UK / US Bicentennial Fellowship*. La musique occupa très vite une place de choix dans les créations de Tony Harrison. Ainsi, il décrit son adaptation d'Eschyle, *The Oresteia*, comme « un opéra dans lequel les mots prédominent. » (*Bloodaxe*, 22, ma traduction). Créé en 1981 au National Theatre, après un accueil timide, la production connut un franc succès, devenant un classique du répertoire du National Theatre. L'année suivante, cette compagnie était la première compagnie étrangère invitée au festival d'art dramatique de Delphes et la pièce reçut le *European Poetry Translation Prize* en 1983.

Le théâtre antique continua d'influencer profondément l'esthétique de Tony Harrison, même si certaines de ses entreprises furent avortées. *Medea: a sex-war opera*, commandé par le New York Metropolitan Opera, ne fut par exemple jamais représenté, faute de partition.⁵ *The Common Chorus*, trilogie qui devait être composée de deux adaptations (*Lysistrata* d'Aristophane et *Les Troyennes* d'Euripide) et d'une création intitulée *Maxims*, fut abandonné par le National Theatre. *The Common Chorus*, réduit aux deux adaptations, fut néanmoins publié en 1992, tandis que la troisième pièce, réintitulée *Square Rounds*, fut représentée indépendamment la même année.

La création de *The Oresteia* correspondit avec la publication de *Continuous: 50 sonnets from 'The School of Eloquence'* dont la forme est empruntée au sonnet de seize vers qu'utilise George Meredith dans *Modern Love* (1862), une séquence qui comporte également cinquante sonnets. Amorcée dès le début des années soixante-dix, *The School of Eloquence*⁶ est une tentative de renouer le contact avec les parents et la culture ouvrière. Un premier recueil comportant dix-huit sonnets, *From 'The School of*

⁵ La pièce est publiée dans *Dramatic Verse 1973-1985* et *Theatre Works 1973-1985*.

⁶ Ce titre en italiques sera ici utilisé pour faire référence à l'ensemble des sonnets appartenant à cette séquence, indépendamment des différentes éditions successives.

Eloquence' and other poems, fut publié en 1978 après la mort de Florrie Harrison, sa mère ; mais ce fut *Continuous*, publié après le décès de Harry Harrison, son père, et coïncidant avec la production de *The Oresteia*, qui attira davantage l'attention des critiques. En 1984, le poète dédia *Selected Poems* à la nouvelle femme de sa vie, la soprano Teresa Stratas, rencontrée à New York quelques années auparavant : « '...son io il poeta, / essa la poesia.' » (*Selected*, 5). 1984 fut aussi, en Grande Bretagne, l'année de la grande grève des mineurs. Chômage, précarité et exclusion sociale aggravés par la politique gouvernementale de fermeture des puits sont au cœur des préoccupations du long poème *v.* qui utilise le quatrain en rimes croisées de l'élégie de Thomas Gray, « *Elegy Written in a Country Churchyard* ». Mais au lieu d'une élégie rurale, Tony Harrison propose une élégie urbaine, pleine d'amour et de violence, pleine d'humour et d'amertume. Publié en 1985, le poème fut ensuite associé au film éponyme en 1987, réalisé par Richard Eyre. *v.* réussit à atteindre les écrans de télévision en dépit de l'hostilité de la presse tabloïde et de certaines associations de parents d'élèves scandalisées par le langage parfois outrancier des personnages. Il remporta néanmoins le *Royal Television Society Award* en 1987 et donna la preuve irréfutable que la poésie pouvait se saisir d'un sujet d'actualité brûlant et se faire plus dangereuse ou menaçante que le simple reportage. Tony Harrison remit ensuite son génie poétique au service de la liberté d'expression dans une défense passionnée de Salman Rushdie, lors d'un film/poème intitulé *The Blasphemers' Banquet*, diffusé sur BBC1 en 1989 malgré de nombreuses menaces et intimidations.

La rancœur des laissés-pour-compte, qui s'exprime avec tant de verve dans *v.*, réapparaît dans *The Trackers of Oxyrhynchus*. Le vandale chômeur du cimetière de Beeston Hill annonce en effet les satyres hooligans de la pièce de théâtre. Commencée à Delphes en 1986, cette « pièce nouvelle au cœur antique » (*Bloodaxe*, 25, ma traduction) fut créée lors du festival de Delphes en 1988. Le National Theatre Studio lui donna carte blanche pour la mise en scène, ce qui lui permit de travailler dans des conditions semblables à celles des dramaturges de l'antiquité, écrivant pour une compagnie donnée pour une représentation unique en plein air. Repris ensuite à Londres dans une version remaniée et recentrée sur la problématique britannique, *The Trackers of Oxyrhynchus* marqua une étape décisive dans l'œuvre de Tony Harrison qui s'affranchit définitivement du carcans théâtral et se donna les moyens de mener à bien ses intuitions esthétiques.

En 1991, lors de la première guerre du Golfe, une photographie d'actualité lui inspira le poème « *A Cold Coming* » qui parut en première page du *Guardian* avant d'être publié avec un second dans un fascicule intitulé *A Cold Coming: Gulf War Poems*. L'année suivante, la BBC diffusa *The Gaze of the Gorgon*, film/poème qui obtint le *Whitbread Poetry Award* en 1992, dans lequel Tony Harrison utilise la figure mythologique de la gorgone comme métaphore des horreurs perpétrées au cours du vingtième siècle. Les années quatre-vingt-dix furent une période d'intense activité créatrice pour le poète, particulièrement dans le domaine télévisuel. Fort de l'expérience acquise avec *v.*, *The Blasphemers' Banquet* ou encore les

quatre films qui composent la méditation sur la mémoire et la commémoration dans *Loving Memory* (1987), il passa du stade de la collaboration avec des réalisateurs aux rôles de poète, réalisateur et scénariste à part entière. En l'espace d'à peine deux ans, il créa trois films/poèmes : *Black Daisies for the Bride* (1993) qui remporta le Prix Italia (1994) et le *Mental Health Media Award*, tandis que le recueil *The Shadow of Hiroshima* (1995) qui regroupe entre autres le film/poème éponyme et *A Maybe Day in Kazakhstan* (1994) remportait le *William Heinemann Award* en 1996. Dans le même temps, il écrivit et mit en scène trois pièces pour des lieux spécifiques : *Poetry or Bust* (1993), tragicomédie inspirée de la vie du poète John Nicholson et créée pour Salts Mill près de Bradford, *The Kaisers of Carnuntum* (1995) créé pour l'amphithéâtre romain de Carnuntum (aujourd'hui Petronell) en Autriche et *The Labourers of Herakles* (1995), créé sur un chantier de construction à Delphes. Comme déjà dans *The Trackers of Oxyrhynchus*, la musique et la danse occupent une place privilégiée dans ces pièces qui mêlent adaptation et création, esthétique tragique et références à l'actualité. Pour ces aventures, le poète s'entoura de collaborateurs fidèles, son comédien fétiche Barrie Rutter, le comédien et chorégraphe Lawrence Evans, le comédien et compositeur Conrad Nelson, le compositeur Richard Blackford ou encore la regrettée Jocelyn Herbert, décoratrice.

En 1996, Tony Harrison renoua avec le National Theatre pour *The Prince's Play*, adaptation de *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo mise en scène par Richard Eyre, confirmant ainsi qu'il demeurait un poète incontournable de la scène artistique britannique, après sa canonisation sous la forme du recueil édité par Carol Rutter à l'attention du public scolaire, *Permanently Bard* (1995). *The Prince's Play*, situé dans le Londres de Jack l'éventreur, est une pièce anti-monarchiste qui préfigure la tonalité de *Laureate's Block and Other Poems* (2000). A la mort de Ted Hughes en 1998, Tony Harrison fut pressenti pour succéder au poste de poète lauréat mais ce républicain convaincu refusa toute compromission et s'indigna dans les pages du *Guardian* que son nom ait même pu être simplement évoqué. 1998 marqua également l'année de la consécration cinématographique pour Tony Harrison avec la réalisation du long métrage *Prometheus* dans lequel il revisite le mythe de Prométhée à travers les âges et la littérature. Cette fresque paneuropéenne est saisissante de part l'ampleur de la fusion entre poésie, musique et images visuelles. Disposant d'un budget minimum en 2000, Tony Harrison s'intéressa aux possibilités offertes par la technologie numérique dans le film/poème *Metamorpheus* qui met en scène un poète (qu'il interprète lui-même) et un chercheur (interprété par son ami, l'universitaire, professeur de lettres classiques, Oliver Taplin). C'est ensuite vers un mythe d'un autre genre qu'il se tourna dans *Crossings* (2002), inspiré de *Night Mail*, film pionnier dans le mélange de la poésie, de la musique et du documentaire auquel collaborèrent W.H. Auden et Benjamin Britten en 1936.

Tony Harrison semble maintenant présider à la mise en ordre de son importante production poétique, désormais rééditée sous forme d'anthologies avec les cinq volumes de Faber consacrés aux pièces de théâtre, la récente publication de *Collected Film Poetry* (2007), également chez Faber, mais aussi la troisième édition de *Selected Poems* (2006) aux éditions Penguin et *Collected Poems* (2007) chez Viking pour célébrer le soixante-dixième anniversaire du poète. Il n'abandonne pourtant pas la création. 2005 vit la publication du recueil de poèmes intitulé *Under the clock*. L'obtention du *Northern Rock Foundation Writer's Award* en 2004 lui permit de se concentrer sur l'écriture d'une pièce ambitieuse, aux proportions épiques, *Fram*, qui fut créée au printemps 2007 au National Theatre, après la création de *Hecuba; after Euripides*, en Angleterre puis aux Etats-Unis en 2005, plaidoyer pacifiste interprété par Vanessa Redgrave dans le rôle d'Hécube. Tony Harrison reçut en 2007 le *Wilfred Owen Poetry Award* pour l'ensemble de son œuvre. Pendant qu'une compagnie parisienne réfléchissait à une adaptation de cette nouvelle version d'*Hécube* avec Fanny Ardant, Tony Harrison, lui, partait en Russie pour mettre en scène *Square Rounds* au Tanganka Theatre de Moscou, avant de se rendre quelques semaines à l'incontournable rendez-vous annuel qu'est le festival dramatique de Delphes.

Alors qu'il vit de son oeuvre, est étudié dans les écoles et les universités et continue de recevoir de nombreux prix et distinctions,⁷ Tony Harrison occupe une position ambiguë dans le canon littéraire. Ancien président de la *Classical Association* (1987-88), la société savante des lettres classiques en Grande Bretagne, il décrit pourtant avec sarcasme le système scolaire et le processus de kidnapping culturel qu'il lui associe. Sa langue accessible et souvent démotique est confrontée à la richesse et la fréquence des références littéraires. Il donne parfois l'impression d'écrire depuis une position marginale sans toutefois vraiment faire partie de l'avant-garde, ses formes et ses thèmes étant fermement ancrés dans la tradition poétique anglaise. Ce poète engagé est donc un « partisan ambigu » : comme Yeats, Tony Harrison « appears to take different sides ».⁸ C'est un barde qui croit à la fonction sociétale de la poésie tout en se riant de l'illusion que la poésie fera changer le monde :

Because of my background, poetry is not something I can take for granted. I have strong distrusts and misgivings... I want my poems and myself to be exposed to all the gale-force winds of what negates poetry: social indifference, self-destructiveness, time, nothingness – the whole fatuity of the belief that writing poetry will *do* anything.
(*Bloodaxe*, 14)

⁷ Entre humilité et gratitude, parmi les nombreuses propositions de doctorats honoraires qui lui ont été faites, les deux seules qu'il ait accepté sont ceux de l'Université de Leeds en 2004 à l'occasion du centième anniversaire de l'institution et de l'Université de Delphes. Il s'apprête à recevoir le Prix européen de littérature en 2011.

⁸ Louis MacNeice, *The Poetry of W.B. Yeats*, 112.

L'originalité de Tony Harrison est donc de manier les contradictions avec brio, tout en témoignant d'une étonnante cohérence au cours de près de quarante ans d'écriture.

En effet, la vision de son œuvre comme une poésie paradoxale, fondée sur le conflit et la rébellion,⁹ découle en partie d'une analyse parcellaire de son immense production, limitée essentiellement aux œuvres emblématiques des années quatre-vingts que sont *The School of Eloquence*, v. et *The Trackers of Oxyrhynchus*. Prise dans son ensemble, en revanche, la poésie de Tony Harrison refuse de se figer, de se laisser circonscrire. Elle semble en permanente métamorphose. La décrire revient à dire une chose et son contraire, à avancer un argument en courant le risque de se contredire, d'où la fascination, voire l'agacement, qu'elle procure. Lire Tony Harrison, « c'est s'engager dans l'illusion d'un multiple possédé, s'enchanter de sa douleur d'être écartelé par le multiple. »¹⁰ Cette étude prend donc pour point de départ une certaine perplexité face au paradoxe de l'étendue de l'œuvre de Tony Harrison, son apparent hétéroclisme et l'intuition contradictoire d'une extraordinaire cohérence.

L'objectif de cette entreprise, peut-être elle-même d'emblée ironique, est de démontrer comment l'ironie qui révèle le fonctionnement et les mécanismes du texte poétique participe à la création d'une poésie publique, à la fois liée au contexte politique et à son public de lecteurs, spectateurs et téléspectateurs, sans oublier le poète, probable spectateur originel de ses (ré)créations poétiques. Il s'agit donc d'*interroger*, du grec *ἐρωμαί* qui a donné l'adjectif *εἰρων* (ironique), la façon dont Tony Harrison, alias « Northern Gloom »,¹¹ depuis son rôle de trouble-fête de la société britannique contemporaine, se révèle être un génie de la fête textuelle. L'ironie de Tony Harrison, que le poète a lui-même abondamment évoquée, que les critiques convoquent souvent sans prendre la peine de la définir, s'envisage dans un discours poétique où règne le double. Non pas simplement antiphrastique et contradictoire, le double ironique s'intéresse davantage à l'altérité, à la pluralité et au foisonnement ambigu. L'œuvre de Tony Harrison traverse quarante années de poésie et de politique dans un entre-deux ludique, « impliquant à la fois la conscience de sa propre futilité et la tentation subvolontaire de s'y laisser prendre ». ¹² Ce sont ces jeux de la politique textuelle que nous tentons de déchiffrer, à la recherche du poète,

joueur [qui] va et vient avec délices de l'illusoire au sérieux, retournant au sérieux, c'est-à-dire bagatellisant le jeu dès que le jeu commence à l'effrayer, fuyant dans le jeu dès que le réel recommence à l'ennuyer ; [qui] se rapproche le plus possible pour qu'on l'attrape, et fuit juste à temps

⁹ Cf. « Divisions: some themes of Harrison's poetry », « v.: opposition, antagonism, blasphemy », « Poetry and truth: readings of Harrison's class war », in Byrne, *H, v. & O* ; Douglas Dunn, « Abrasive Encounters », Terry Eagleton, « Antagonisms » in *Bloodaxe* ; Steve Padley, « Hijacking Culture » ; Andrew Swarbrick, « Tony Harrison's Poetry: Collision and Collusion », in *Poetry Review* ; Bruce Woodcock, « Classical Vandalism », in *Critical Quarterly*.

¹⁰ Pierre Schoentjes, *Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche*, 187.

¹¹ Surnom attribué par le metteur en scène John Dexter.

¹² Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, 57.

avant d'être pris... Que d'émotions délicieuses dans cette folle course où l'on est toujours absent et toujours présent, toujours sur le point d'être sérieux ! A la fois maître et victime de son faux mais passionnant destin, le joueur sourit de se voir ainsi à califourchon sur le mensonge et la vie, sur le secondaire et le primaire ; le cœur lui bat d'être du même coup metteur en scène ou spectateur désabusé d'un spectacle, et acteur passionné d'un drame !
(Jankélévitch, 57)

Tony Harrison semble avoir délibérément cultivé l'image du poète iconoclaste qui lui colle à la peau depuis ses débuts. Bousculant la tradition poétique parfois avec provocation, il court pourtant le risque de l'élitisme dans sa quête d'accessibilité. Omniprésent dans ses créations qui mêlent critique et hommage, imitation et récréation, parodie et récréation, le canon participe d'un jeu ironique, d'une mise en scène littéraire qui fait la part belle à l'intertextualité et à la métatextualité, et incorpore les publics dans un acte de déchiffrement herméneutique jubilatoire.

Pour définir au plus juste son œuvre et son rôle dans la poésie britannique contemporaine, Tony Harrison nous enjoint de reconsidérer tous nos a priori. Ainsi, celui qui préfère définir ses réécritures dramatiques comme des adaptations plutôt que des traductions pourrait bien apparaître comme un disjoncteur – plutôt qu'un adaptateur –, n'hésitant pas à kidnapper des classiques du théâtre français et à métamorphoser l'alexandrin dans une langue résolument anglo-saxonne. Dans son entreprise de réappropriation culturelle, Tony Harrison court-circuite la tradition poétique. Le sonnet, qu'il stigmatise comme un emblème d'hégémonie culturelle et d'oppression linguistique, devient sous sa plume un instrument de rébellion contre l'*establishment* qui questionne les relations de pouvoir entre discours politique et forme poétique. Malgré les ambiguïtés de sa position sociale, Tony Harrison situe le défi de la poésie contemporaine dans la capacité à faire descendre ce mode d'écriture de sa tour d'ivoire pour le livrer aux affres de l'arène publique et des *mass media*. S'emparant des sujets d'actualités, il devient un témoin infatigable et original de son époque.

La tentative de désacralisation de la poésie entreprise par Tony Harrison depuis le début des années soixante-dix n'échappe pourtant pas au paradoxe de sa forme. La tragédie grecque hante en effet toutes les créations ou re-créations dramatiques et même au-delà. Du chœur tragique au chœur opératique, Tony Harrison révèle un penchant pour cette culture qu'il dénonce comme élitiste. Au théâtre ou, de manière encore plus surprenante, à la télévision, l'engagement politique s'enveloppe dans la stylisation et le formalisme. Les lieux de représentations s'éloignent du public ; le temps de la parole poétique, théâtrale ou télévisuelle, se ritualise et le poète semble tout entier se consacrer à la résurrection du genre tragique dans la société contemporaine. L'histoire du 20^{ème} siècle est réinterprétée à travers le spectre de l'esthétique, de la culture et de la dramaturgie antique. Mythologie, musique et munitions fusionnent dans des œuvres ambitieuses

et complexes où s'enchevêtrent histoire, archives visuelles ou textuelles, paroles et silences, danse et paralysie, humour et horreur. Tony Harrison s'aventure sur des terrains poétiques vierges, découvrant les possibilités esthétiques de l'audiovisuel, conquérant le genre de la métatragédie.

A la question initiale, « qui est vraiment Tony Harrison, un iconoclaste ou un poète élitiste ? », nous formulerons une réponse en forme d'esquive suscitant une nouvelle interrogation : Tony Harrison ne serait-il pas les deux à la fois, c'est-à-dire un véritable ironiste, alliant contestation et classicisme, mettant à l'honneur la dualité dans tous ses états, transformant l'écriture du *je* en un *jeu* d'écriture ? Dans son œuvre, les conflits politiques et les ambivalences personnelles font l'objet d'une re-présentation, d'une mise en scène textuelle. Le poète cède volontiers la place à sa persona ou plutôt à l'ensemble de ses personae, doubles ambigus de lui-même et avatars de différents types littéraires, notamment l'excentrique et l'humoriste de la tradition comique anglaise, de sorte que le canon littéraire se donne en spectacle. Entre philistinisme et élitisme, Tony Harrison ressuscite des genres oubliés et remet le grotesque et la scatologie à l'ordre du jour, au risque de dérouter, dégoûter, voire débouter le public. Ses extrémismes obligent à reconsidérer le rapport entre poésie et politique, notamment lorsque la sexualité politisée se lit comme un trope du langage et de la voix poétique. De l'aventure érotique à l'aventure poétique, Tony Harrison secoue le lecteur, tente de faire échouer les interprétations conventionnelles pour mieux tracer le sillon d'une poésie décomplexée qui ne se prend pas au sérieux et qui participe, grâce à l'ironie, à la récréation du lecteur.

Première Partie
Tony Harrison, iconoclaste

I.1. Adaptateur ou disjoncteur théâtral

*Maybe this is better than teaching.*¹³

La carrière de Tony Harrison doit beaucoup à son activité de dramaturge. C'est en effet ses traductions pour le National Theatre dans les années soixante-dix qui lancèrent le poète. Après la publication d'un premier recueil, *Earthworks*, en 1964 sous le nom de T.W. Harrison, puis celle plus remarquée de *The Loiners* en 1970 signée pour la première fois Tony Harrison, la carrière du poète démarra véritablement grâce au succès international de *The Misanthrope* (1973). Le théâtre fut pour lui un laboratoire poétique, un espace fondamental d'expérimentations et de découvertes qui irradièrent dans toute son œuvre. Explorer la dramaturgie de Tony Harrison permet de suivre pas à pas l'évolution et la maturation d'une conception originale du théâtre et de la théâtralité, à contre-courant des conventions dominantes de son époque.

La tradition théâtrale dont il se nourrit est le résultat d'un curieux mélange entre le théâtre populaire qu'il cotoya dès l'enfance et les classiques – grecs, anglais et français notamment – étudiés à la *grammar school* puis à l'université. Erudit, chercheur accompli, il est néanmoins nostalgique de la relation directe et immédiate entre comédiens et spectateurs entretenue dans le théâtre comique des music-halls provinciaux :

The kind of theatre I saw most often was late music hall, or 'variety', and panto, and though it was in proscenium theatres like the Empire, the fourth wall was broken down by the direct address of the comics I saw there: Norman Evans, Frank Randle, Old Mother Riley, Albert Modley, Robb Wilton, and even Laurel and Hardy live on stage.¹⁴

A l'opposé, le théâtre conventionnel réaliste qu'il découvrit plus tard lui apparut artificiel et élitiste, sans véritable interaction avec le public. L'accessibilité de sa poésie et le contact avec le public devinrent très tôt les pierres d'achoppement de l'œuvre théâtrale de Tony Harrison. Dès les années cinquante, alors qu'il était étudiant en lettres classiques à l'université de Leeds, le jeune poète se distinguait grâce à des spectacles comiques, les *rag revues*, donnés par les étudiants dans les rues de la ville au profit d'œuvres caritatives. Il faisait preuve d'un sens inné de la communication, de l'art du divertissement, si bien que l'un de ses partenaires, Barry Cryer,¹⁵ avait même voulu créer un duo comique avec lui. Dans le même temps, Tony Harrison fréquentait assidûment les théâtres de la ville, y compris la scène récemment inaugurée sur le campus de Leeds. Cette dernière accueillait des pièces internationales, pour certaines traduites pour la première fois en anglais : Claudel, Pirandello ou encore Lope de Vega. Le professeur Wilson Knight jouait alors dans ses propres productions de

¹³ Déclaration de la mère de Tony Harrison à l'issue de la première de *The Misanthrope* (*Bloodaxe*, 246).

¹⁴ *Collected Film Poetry*, ix (ci-après désigné comme *CFP*).

¹⁵ Le comédien Barry Cryer devint par la suite l'auteur du duo Morecambe et Wise, ainsi que d'autres comiques anglais.

Shakespeare. Tony Harrison multipliait volontiers les rôles, se prêtant à l'occasion à celui de critique dramatique.¹⁶ Son immersion dans le théâtre international l'ayant convaincu que ce genre offrait à la poésie son plus beau terrain d'expression, il décida de se consacrer au théâtre en vers. Si la traduction s'imposait au départ comme un exercice de style, un apprentissage des techniques des maîtres du passé, comme un labeur plaçant le poète dans une posture héroïcomique face au poids de la tradition, Tony Harrison sut d'emblée s'approprier le genre de l'adaptation théâtrale, en révolutionner la conception, forger son propre style et sa propre réflexion critique.

¹⁶ Il écrivit notamment un article sur *Blood Wedding* de Lorca (titre français : *Noces de sang*), une pièce qui influença certainement « The Nuptial Torches » (cf. *Selected*, 60-2).

a. Nationalisation des classiques français

Lorsqu'il débuta ses collaborations théâtrales, Tony Harrison disposait déjà d'une solide formation théorique dans l'art de la traduction. Dans les années quarante et cinquante, l'enseignement secondaire dans les *grammar schools* était encore placé sous l'égide des classiques, les langues mortes brandies comme exemple d'éloquence et de perfection stylistique. La version occupait une place centrale dans cet apprentissage normatif. Même si la méthodologie enseignée lui apprit la rigueur linguistique, il remit très tôt en question les présupposés idéologiques sous-jacents à cet exercice mécanique :

I was 'educated' to produce jog-trot versions of the classics. Apart from a weekly chunk of Johnson, Pitt the Younger and Lord Macaulay to be done into Ciceronian Latin, we had to turn once living authors into a form of English never spoken by men or women, as if to compensate our poor tongue for the misfortune of not being a dead language.¹⁷

Les guillemets autour du terme « educated » signalent la distance critique que le poète prend vis-à-vis de cet enseignement scolaire de la traduction qui réduisait les auteurs anciens à de simples « blocs » de texte et figeait les langues dans le discours écrit. Or, Tony Harrison témoigne d'une sensibilité toute particulière pour la nature orale et vivante des langues, y compris des langues désormais mortes mais jadis bien vivantes. Il doit indubitablement cette hyperesthésie au choc des cultures qu'il vécut à la *grammar school* où l'anglais standard le frappa de plein fouet comme une langue étrangère au dialecte pratiqué à Beeston Hill, une version écrite du code linguistique à dominante orale qui était celui des siens. Pourtant, à l'école, ses tentatives d'authenticité dans la traduction, voire la transposition de la nature orale des textes anciens, lui valurent de sévères remontrances de la part de son professeur de latin. Lorsqu'il proposa par exemple l'expression familière « Move along there » comme équivalent à « facite totae plateae pateant » dans une pièce de Plaute,¹⁸ il retrouva de larges ratures rouges corrigées par « Vacate the thoroughfare » (cf. *Bloodaxe*, 437 ; *Plays* 2, 4). Devenu traducteur pour le théâtre, Tony Harrison se lança dans une véritable croisade, à l'encontre de cette conception rigide de la traduction, pour une prise en compte des spécificités de la langue orale théâtrale, en particulier de sa dimension familière et conversationnelle. Ainsi l'anglais standard qui s'apparentait pour lui aux codes restrictifs de la langue écrite fut-il d'emblée disqualifié pour la scène dramatique.

Prenant pour modèles Gavin Douglas, John Dryden, Ezra Pound et Edward Powys Mathers, ses adaptations reflètent un mélange de classicisme et de modernité, d'audace et d'intimité par rapport à leur source. Tony Harrison se définit lui-même comme « the kind of poet who uses an immensely formal classical prosody against colloquial diction and against

¹⁷ *Tony Harrison: Plays*, vol. 2, 4 (ci-après désigné comme *Plays* 2).

¹⁸ Plaute, *Aulularia*, 407.

the working class speech of Leeds and even the language of street aggro and graffiti » (*Bloodaxe*, 438). Il souhaite consciemment rompre avec une tradition de la traduction héritée du 19^{ème} siècle et qui persistait encore dans les années cinquante pour engager « une relation créative avec les langues étrangères » (*Plays* 2, 4-5, ma traduction). Le traducteur devint dans son imaginaire un héros populaire et rebelle, faisant irruption dans l'antre de la littérature classique : « So my translation, when I do it now, is a *Jack and the Beanstalk* act, braving the somnolent ogre of a British classical education to grab the golden harp. » (*Plays* 2, 4). Symboliquement, Tony Harrison voulut réconcilier les genres et les langues dans l'espoir d'apaiser les tensions sociolinguistiques dont ils sont symptomatiques.

Dans sa première adaptation, Tony Harrison démontre déjà une conception très originale de la traduction théâtrale. Il s'appuie sur une pièce comique d'Aristophane, *Lysistrata*. Ecrite, mise en scène et publiée au Nigeria,¹⁹ *Aikin Mata* (1964) est une œuvre formellement innovante du point de vue de la tradition occidentale moderne mais tellement liée au contexte dans lequel elle fut créée qu'elle est, de l'aveu même du poète, impossible à jouer en dehors du Nigeria. Le contexte politique et social du Nigeria rend l'intrigue d'Aristophane particulièrement pertinente pour le public local. La guerre des sexes dans un contexte de rivalités ethniques trouve naturellement un écho dans un pays où les polarités sexuelles sont vives et souvent sources de comique. La transposition est servie par une mise en scène qui exploite une tradition dramatique nationale très dynamique, mêlant mime, musique et danse, pour donner un équivalent aux conditions de représentation antiques. *Aikin Mata* sert ainsi de terrain d'expérimentation à Tony Harrison, libéré des contraintes du théâtre britannique. Il lui fallut infiniment plus de force de conviction pour tenter de poursuivre cette recherche esthétique au sein même d'une institution telle que le National Theatre.

La question du statut de l'adaptation par rapport au texte d'origine se pose inévitablement pour des pièces qui revendiquent leur caractère de traduction. Ainsi, *The Misanthrope* (1973) est sous-titré : « *Le Misanthrope* by Molière in an English version by Tony Harrison » (*Plays* 2, 1). Deux ans plus tard, *Phaedra Britannica* (1975) fut sous-titré : « after Racine's *Phèdre* » (*Plays* 2, 111). Il en va de même avec la troisième adaptation d'une pièce française, *The Prince's Play* (1996) qui rappelle la première : « *Le Roi s'amuse* by Victor Hugo in an English adaptation by Tony Harrison. » (*Plays* 2, 209). L'hommage aux sources est explicite et respectueux, quoique « version », « adaptation » et « after » soient autant de termes qui évitent la connotation littérale et restrictive de la traduction. Le poète ne se contente pas de traduire, il pirate la tradition. La préface de *The Misanthrope* est intitulée « Molière Nationalised ». Elle vient compléter une première introduction relativement brève, dans laquelle Tony Harrison explique sa conception personnelle de l'adaptation et le choix du changement de contexte : le dix-septième siècle est en effet transposé dans les années soixante ; la cour de Louis XIV devient quant à elle celle de De

¹⁹ *Aikin Mata* fut créé en collaboration avec le poète irlandais James Simmons, ami de l'université de Leeds, lui aussi enseignant au Nigeria dans les années soixante.

Gaulle. La distance prise à l'égard du texte traduit se manifeste par le titre humoristique que le poète donne à cette introduction, publiée pour la première fois dans l'édition Rex Collings en 1973. « Jane Eyre's Sister » est intitulé d'après la déduction naïve de Max, son fils alors âgé de six ans : « 'I know that Molière,' he said, with true Yorkshire chauvinism, though he was born in Africa, 'she's Jane Eyre's sister.' » (*Plays 2*, 6). Sans le savoir, Max venait de mettre l'accent sur l'anglicisation du texte de Molière, de sa poésie et de son style comique.

Après le hold-up sur Molière, Tony Harrison arraisonna un autre symbole du théâtre français et de l'alexandrin : « It is now the turn of a Racine masterpiece to be pillaged and packaged for the modern consumer. But Tony Harrison's *Phaedra Britannica*, now at the Old Vic, has been brilliantly done. »²⁰ Par un tour de force dont lui seul est capable, alliant érudition et humour, le poète intitule la préface à *The Prince's Play*, « The Fanatic Pillager », d'après une citation de Victor Hugo extraite de la préface de *Cromwell* : « Harrison, fanatique pillard. » (*Plays 2*, 211). Entre respect et pied de nez à la tradition, fidélité et originalité, Tony Harrison revendique avec irrévérence son ambivalence. Ainsi, dans la préface de *Phaedra Britannica*, il cite un poème ironique de Lion Feuchtwanger, intitulé « Adaptations », composé en 1924 après sa collaboration avec Brecht sur leur version d'*Edward II* d'après Marlowe :

*I, for instance, sometimes write
Adaptations. Or some people prefer the phrase
'Based on', and this is how it is: I use
Old material to make a new play, then
Put under the title
The name of the dead writer who is extremely
Famous or quite unknown, and before
The name of the dead writer I put the little word 'After'.
Then one group will write that I am
Very respectful and others that I am nothing of the sort and
all
The dead writer's failures
Will be ascribed
To me and all my successes
To the dead writer who is extremely
Famous and quite unknown, and of whom
Nobody knows whether he himself
Was the writer or maybe the
Adaptor.²¹*

Même si Tony Harrison ne cesse de répéter que ses adaptations sont des spectacles dramatiques avant d'être des textes, d'où une certaine réticence à publier un script définitif, il a veillé au cours de sa carrière à guider l'interprétation de sa démarche esthétique, grâce à ses nombreux textes en

²⁰ John Barber, *Daily Telegraph*, 15 September 1975 (cf. *Bloodaxe*, 193).

²¹ Ce poème est cité dans la préface de *Phaedra Britannica*, écrite en novembre 1975 et publiée dans la troisième édition (1976). Elle est reproduite dans *Bloodaxe* (174-5) et dans *Plays 2* (113-4). Le poème figure également comme épigraphe de *Theatre Works*.

prose, rédigés en introduction ou préface des éditions de ses œuvres théâtrales. Ces textes à eux seuls constituent un indice de la sollicitude qu'il éprouve envers son public, y compris envers les lecteurs élitistes²² qu'il satirise par ailleurs. Leur style, mélange de références érudites, d'images prosaïques et d'humour est parfaitement représentatif de l'esthétique contradictoire qu'il met en place dans sa poésie.

En effet, lorsqu'il accepta d'adapter Molière en anglais pour célébrer le tricentenaire de sa mort en 1973, Tony Harrison avait conscience de se lancer dans « une entreprise masochiste » (*Plays 2*, 6, ma traduction). *Tartuffe* avait reçu cinq ans auparavant une réception plus que mitigée dans ce même théâtre, ayant presque convaincu le public anglais que Molière ne pouvait fonctionner en anglais : « Molière rarely works in English and the National failed to find the key », peut-on lire dans le *Pictorial Record of the National Theatre 1963-71* (National Theatre Archive). L'une des principales difficultés de la traduction réside dans la forme versifiée : quel équivalent donner aux alexandrins en rimes suivies sur une scène dramatique anglaise où la tradition du *blank verse* ne laisse guère de place aux rimes ? Sans connaître d'avance la réponse à cette question pourtant cruciale,²³ Tony Harrison était néanmoins convaincu que dans la forme résidait l'essence de la pièce. Au lieu d'aborder la forme comme un problème, il en exploita la fonction dramatique : « The salient feature of Molière's verse is its vigour and energy, rather than any metaphorical density or exuberant invention, and it is this which gives his verse plays their characteristic dramatic pace. » (*Plays 2*, 5). Les rimes suivies font selon lui l'effet d'une bombe à retardement qui scande le désespoir d'Alceste et la peur de la solitude de Célimène. Or, ce rythme implacable et vertigineux est aussi celui du comique. Entre farce et angoisse, le rythme joue un rôle « presque checkovien » (*Plays 2*, 5).

Tony Harrison s'inspira du vers utilisé dans *The Loiners*, un vers malléable à souhait, avec tantôt des enjambements et des rimes imparfaites pour assourdir la rime, tantôt au contraire des vers clos qui soulignent cette rime et le caractère épigrammatique d'une réplique. Il en va ainsi dans l'une des toutes premières répliques d'Alceste :

No! No! Not one right-thinking man, not one
'd want such ten-a-penny honours done.
Glittering praise can lose its brilliance
when we see it shared with half of France. (*Plays 2*, 29)

L'effet d'enjambement est en outre précipité par la contraction verbale, typique du style conversationnel. Dans un premier temps, le metteur en scène John Dexter lui ayant demandé une version modernisée en costume d'époque, sans anachronismes ni argot contemporain, il avait limité les effets de modernisation à la syntaxe et notamment aux contractions qui permettent d'accélérer le rythme des vers et de créer une impression

²² Selon lui, les véritables amateurs de théâtre assistent aux représentations, tandis que les publications sont essentiellement destinées aux chercheurs (Newcastle, 10 février 2006).

²³ « What the key to Molière in English was I had no clear idea but I had vague notions of what it wasn't. » (*Plays 2*, 6).

d'oralité. Le poète acquit la conviction que la clef d'une adaptation réussie résidait dans l'alliance du formalisme et de la flexibilité de la langue orale : « if Molière was to work in English, the verse, while retaining his sort of formality, should be as speakable as the most colloquial prose. » (*Plays 2*, 7). Limité au 17^{ème} siècle quant au choix des images, il avait misé presque exclusivement sur la syntaxe pour créer une illusion de familiarité. Mettant l'accent sur la nature orale du texte théâtral, il répéta ses premières tirades à haute voix, à la recherche du style le plus naturel possible. Il se souvient de l'une de ses premières satisfactions :

But what I'd like to know 's what freak of luck's
helped to put Clitandre in your good books? (*Plays 2*, 50)

*Mais au moins dites-moi, Madame, par quel sort
Votre Clitandre a l'honneur de vous plaire si fort.*²⁴

Il use et abuse des contractions verbales, quitte à paraître « messy on the page » comme le fit remarquer un critique du *Times Literary Supplement* le 16 mars 1973 à propos du vers : « Surely I'd've thought it wouldn't've mattered... » (*Plays 2*, 51). Mais peu importe au poète qui a décidé que la publication de *The Misanthrope* ne serait qu'accessoire, l'essence de la pièce résidant dans la représentation elle-même. Il se justifie d'ailleurs en rappelant, citation à l'appui, que pareille critique fut prononcée à l'encontre de Molière :

The opinion, still often encountered, that Molière wrote 'carelessly' or 'awkwardly' usually overlooks the fact that he was a *dramatic* poet, and that Alexandrines that are criticised for their ungainly style may, in their dramatic context, be the apt expression of a character's evasiveness, embarrassment, anger or pedantic self-importance, as the case may be.²⁵

Justement, le pentamètre que Tony Harrison propose comme équivalent de l'alexandrin accommode une diversité de tons et de rythmes qui, à la manière de la musique figurative, représentent chacun des protagonistes. Ainsi, l'esprit vif et mordant de Célimène est traduit par des vers clos qui mettent en évidence les rimes suivies, à la manière de la satire de Pope :

Am I to blame if men can't keep away?
I'm not the one who's leading them astray.
They're sweet. They visit. What do you suggest?
A mounted sentry, or an entrance test? (*Plays 2*, 49)

Ce rythme s'oppose à celui d'Arsinoé, caractérisé par de nombreux enjambements, des phrases très longues, d'où un style louvoyant et alambiqué :

I've always thought true friendship shows up best
and puts sincerity to the surest test
in matters of most importance, such as things
touching on a friend's good name, which brings

²⁴ Molière, *Le Misanthrope*, v.475-6.

²⁵ W.G. Howarth, *Molière: a Playwright and his Audience*, cité in *Plays 2*, 217.

me here in haste and genuine concern
to do you and your honour a good turn. (*Plays 2*, 71)

L'hypocrisie et l'artificialité d'Oronte sont véhiculées par un rythme très marqué, un staccato souvent ponctué de vers clos, avec de rares enjambements :

I know your essays backwards, read the lot!
We two should get acquainted better, what?
You really are a most distinguished man.
I love your work. Consider me your 'fan'.
Your talents draw my homage and applause.
I would so love to be a friend of yours. (*Plays 2*, 38)

Quant à Alceste, il possède la palette stylistique la plus variée de tous les protagonistes, allant de la verve satirique à l'amour frustré :

You should be mortified with self-disgust.
There's no excuse for it. That sort of trick
revolts all decent men, and makes me sick.
Downstairs just now, what did I see you do?
You hoist your glass and hail, not hail, *halloo*
some person from a distance, and then zoom
into warm embraces from across the room,
drench the man with kisses, smile and swear
your lasting friendship, shout *mon cher, mon cher*
so many times you sounded quite inspired,
then when you sidled back and I inquired:
Who's that, the long-lost friend you rushed to hug?
all you do's look sheepish, and then shrug. (*Plays 2*, 28)

Ce flot de paroles ininterrompues, expression de la colère et de l'indignation d'Alceste fait place, à d'autres moments, à des tirades plus hésitantes et timides, marquées par des phrases courtes et de nombreuses pauses signalées typographiquement par la ponctuation :

Just how degrading can a passion get?
Now watch me grovel. You've seen nothing yet.
There's more to come. Just stay and watch the show.
You'll see my weakness reach an all-time low.
Never call men wise. Look how they behave.
There's no perfection this side of the grave. (*Plays 2*, 108)

La fluidité du rythme et la variété des effets rapprochent le style d'Alceste du naturel de la conversation courante, alors que les autres protagonistes apparaissent davantage comme des types dramatiques.

Lorsqu'en août 1972 John Dexter annonça que la pièce serait jouée en costumes modernes, Tony Harrison fut obligé de réécrire une bonne moitié du texte : « The problems of translating a classic of the stage seem to me inextricable from the problems of production. » (*Plays 2*, 10). S'il maintint les choix stylistiques initiaux, les références culturelles et vestimentaires au 17^{ème} siècle étaient devenues caduques. Les « grands

canons », « vaste rhingrave » et autre « perruque blonde » (réf.) du Clitandre de Molière furent adaptés :

What makes him captivate the social scene?
Second-skin gauchos in crêpe-de-chine?
Those golden blow-wave curls (that aren't his own)?
Those knickerbockers, or obsequious tone?
Or is it his giggle and his shrill falsetto-
o hoity-toity voice makes him your pet? (*Plays 2*, 50)

En fait, le texte ne fut trouvé qu'une fois que Tony Harrison eut vu le costume prévu pour le personnage par la décoratrice et costumière Tanya Moisiejewitch. L'« ongle long » de Clitandre (*Le Misanthrope*, v.479), typique de la mode du 17^{ème} siècle, posa une autre question de traduction épineuse : « I found hard to contextualise, as I only knew of Brazil where the fashion persists into our own day. » (*Plays 2*, 14). Tony Harrison transposa la situation. Clitandre devint un habitué d'un salon de thé de la rue de Rivoli et la référence à l'ongle fut transformée en une description imagée de la forme de ses doigts :

What amazing talents does the 'thing' possess,
what sublimity of virtue? Let me guess.
I'm at a loss. No, let me see. *I know!*
It's his little finger like a *croissant*, so,
crooked at *Angelina's* where he sips his tea
among the titled queens of 'gay' Patee! (*Plays 2*, 50)

Les modifications furent au départ essentiellement d'ordre lexical. Pourtant, la révision d'une date dans l'une des premières versions entraîna un changement radical de contexte. Tony Harrison modifia « 1666 » en « 1966 » dans les vers « proof of all the mean and dirty tricks / of Mankind circa 1966 » (*Plays 2*, 98), pensant simplement faire un clin d'oeil au tricentenaire de la mort de Molière. Mais la réédition au même moment de la série de dessins satiriques parus dans *Le Canard Enchaîné* sous le titre *La Cour*²⁶ poussa Tony Harrison à déplacer l'action de *The Misanthrope* dans le Paris des années soixante, sous le régime de De Gaulle. Deux des références à « la cour » de l'original subsistent dans la version définitive, mais entre guillemets, comme dans les articles du *Canard Enchaîné*. Les autres sont devenues « the Elysée », ou plus ironiquement « over there » (*Plays 2*, 56) et le roi / De Gaulle est désigné comme « HE ». L'avantage de cette transposition est que le pamphlet à l'encontre d'Alceste reste plausible dans une période où, entre 1959 et 1966, plus de trois condamnations furent prononcées pour outrage au chef de l'Etat : « above all it has the advantage of anchoring in a more accessible society some of the more far-reaching and complex implications of Alceste's dilemma, personal, social, ethical, political. » (*Plays 2*, 3). L'objectif premier de cette transposition est donc la clarté et l'accessibilité de l'intrigue de Molière pour le public contemporain.

²⁶ Articles d'André Ribaud et dessins de Moisan collectés sous le titre *Le Roi : Chronique de la cour*.

L'une des gageures de cette adaptation fut la traduction du poème d'Oronte. A l'origine, Tony Harrison avait écrit un sonnet octosyllabique, miroir formel de celui de Molière :

Hope can ease the lover's pain,
Make anguish easier to bear,
But, Phyllis, that's a doubtful gain
If all that follows hope's despair.

Great kindness to me once you showed.
You should have been I think less kind.
Why so much so soon bestowed
If hope was all you had in mind?

With all eternity to wait
A lover's zeal turns desperate
And looks for hope in last extremes!

Lovely Phyllis, I'm past care
But lovers like me all despair
If offered only hope and dreams. (*Plays 2, 20*)

Alceste devait ensuite pointer du doigt les faiblesses du sonnet d'une manière plus concrète que dans la version de Molière, eu égard à la prédilection de la langue anglaise pour l'image concrète :

You followed unnatural models when you wrote;
your style's stiff and awkward. Let me quote:
'last extremes' tautologous, the rest, hot air;
it goes in circles: *bear/care, despair/despair,*
wait/desperate, all pretty desperate rhymes.
It's repetitive: 'hope' you use five times. (*Plays 2, 20*)

Les répétitions avec les comédiens du National Theatre démontrèrent ce que Tony Harrison soupçonnait : le sonnet paraissait peu crédible dans le contexte des années soixante. La comédienne Diana Rigg soumit alors au poète un petit magazine poétique, suggérant qu'Oronte écrirait probablement dans un style semblable à celui de ces poètes amateurs. La lecture à haute voix de quelques uns de ces poèmes confirma cette intuition et Tony Harrison écrivit alors le poème qui figure dans la version définitive :

Hope was assuaging:
its glimmer
cheered my gloomy pilgrimage
to the gold shrine of your love...

a mirage of water pool and palms
to a nomad lost in the Sahara...

but in the end it only makes thirst worse.

Darling, if this hot trek

to some phantasmal Mecca
of love's consummation
is some sort of Herculean Labour
then I've fallen by the wayside.

A deeper, darker elsewhere
is unfulfilment...

we who have bathed in the lustrous light
of your charisma
now languish in miasmal black despair
and all we hopeless lovers share
the nightmare of the bathosphere. (*Plays 2*, 42-3)

La réaction d'Alceste est violente et vulgaire :

[...] Jesus wept!
It's bloody rubbish, rhythmically inept,
vacuous verbiage, wind, gas, guff.
All lovestruck amateurs churn out that stuff.
It's formless, slack, a nauseating sprawl,
and riddled with stale clichés; that's not all.
'Thirst worse' cacophonous, and those 'eks eks'
sound like a bullfrog in the throes of sex. (*Plays 2*, 45)

Un autre passage ayant nécessité une réécriture radicale se trouve au début de la réplique d'Eliante : « L'amour pour l'ordinaire est peu fait à ces lois. / Et l'on voit les amants vanter toujours leur choix. » (*Le Misanthrope*, v.711-2). Tony Harrison prit le parti de renforcer la tonalité mécanique de cette réplique. Eliante semble en effet réciter un discours pré-établi dans lequel les critiques ont identifié une référence au *De Rerum Natura* de Lucrèce.²⁷ La version de Tony Harrison explicite la composante intertextuelle, d'où un effet parodique par rapport au texte de Molière : « How does that bit in old Lucretius go, / that bit on blinkered lovers? O, you know » (*Plays 2*, 62). La relation entre le texte de Molière et celui de Tony Harrison est par ailleurs soulignée par les nombreux mots français qui jonchent la version anglaise, souvent placés en fin de vers pour plus d'impact. Sans correspondre à des mots du texte original, ils sont facilement compréhensibles par un public non francophone : « au fait », « bons mots », « mon cher », « entrée », « ordinaire », « enchanté », « croissant ». L'un d'eux pourtant, dans une tirade d'Eliante, avait été montré du doigt par Sir Lawrence Olivier lors d'une répétition et, deux jours avant la première : « The 'svelte gazelle' 's the girl all skin and bone. / 'Majestic, regal' means, say, fifteen stone » devint : « The loved one's figure's like Venus de Milo's / even the girl who weighs a hundred kilos. » (*Plays 2*, 62). Cet exemple témoigne de la facilité de transposition des images, de la recherche de l'équivalence avec le souci constant de l'effet dramatique.

²⁷ Lucrèce, *De Rerum Natura*, IV.1160-9.

L'accessibilité qui obsède le poète relève, outre de la nécessité de l'intelligibilité du texte pour captiver l'attention du spectateur, de sa profonde passion de la littérature et de son désir de partager cette passion. Son adaptation vise à clarifier tous les enjeux de la pièce pour le public contemporain et son travail s'apparente autant à de la traduction qu'à de la métacritique : « The version itself is my form of exegesis. » (*Plays* 2, 4). Preuve en est le soin avec lequel il rédige les introductions à ses pièces. Ces textes sont d'une extrême richesse. Ils offrent une synthèse de la réflexion esthétique du poète et de ses innombrables recherches qui couvrent les centaines de pages des carnets de notes qui tapissent les murs de son bureau à Newcastle.²⁸ Dans sa pratique de l'adaptation théâtrale, Tony Harrison privilégie la représentation, c'est-à-dire la communication : « I revised the text only a little between January and August and then only in a direction away from anything I thought a mere gesture to the dubious permanence of the printed page. » (*Plays* 2, 9-10). L'évolution du texte de *The Misanthrope* montre à quel point il est le fruit de la collaboration entre le poète, le metteur en scène, les comédiens et les autres partenaires que sont la costumière ou encore le compositeur.

Sa première adaptation, *Aikin Mata*, lui avait montré la voie :

the best way of creating a fresh text of a classic is to tie it to a specific production rather than aim, from the study, at a general all-purpose repertory version. This undoubtedly gives a limited lifetime to the version, but this is no bad thing, as I believe that a 'classic' needs to be retranslated continuously. [...] one of the marks of a literary classic is its capacity for change and adaptation. (*Plays* 2, 10)

Sa conception de l'adaptation théâtrale s'inspire du processus d'amnésie structurelle des cultures orales, notamment africaines, avec lesquelles il se familiarisa au cours de ces séjours au Nigeria de 1962 à 1966, puis lors de son voyage à Cuba, au Brésil, au Sénégal et en Gambie entre 1969 et 1970. Dans une culture orale, la mémoire artistique, tributaire de la communication orale, est soumise à un processus continu d'adaptation et de modernisation pour être perpétuée : les éléments démodés sont supplantés par de nouveaux qui assureront pour un temps la pérennité de l'ensemble jusqu'à ce qu'ils soient à leur tour remplacés. L'œuvre survit à la manière d'une plante que le jardinier taille pour assurer une bonne circulation de la sève :

Like the rose, for example, in a state of nature, a work is constantly throwing up new growths. Into these new growths it gradually directs its sap, and the older growths become starved out. The activity of pruning, in our case

²⁸ Tony Harrison accumule recherches, notes, manuscrits et correspondance relative à l'œuvre en cours dans d'épais carnets grand format vert foncé. Sur la tranche rouge de chacun d'eux figure en lettres majuscules le titre de l'œuvre. Cette collection de plus d'une trentaine de carnets à laquelle le poète m'a généreusement donné libre accès, le poète l'a gracieusement offerte à la bibliothèque universitaire de Leeds, la Brotherton Library, pour constituer un fonds d'archives sur l'œuvre du poète qui aime à répéter ingénument « because that's where I studied » (entretien privé, Newcastle, 10 février 2006).

historical consciousness at work in the mind of the director or translator of the classic, is to hasten the rejection of the old wood and to encourage the instincts for producing new growths *especially* (the gardening manuals tell us) *from the base of the plant*. And pruning of this kind is a regular, recurrent task. (*Plays 2*, 12)

L'essai qu'il publia dans *London Magazine* en avril 1970, intitulé « Shango the Shaky Fairy » (cf. *Bloodaxe*, 88-103), témoigne de son intérêt pour l'anthropologie. Tony Harrison oppose la culture occidentale moderne, essentiellement écrite, « museum culture » (*Plays 2*, 12), à la culture orale des peuples africains : « In our conditions of literacy and individualism this 'structural amnesia' is frustrated by a concern for the text which is almost fetishistic. [...] It is in theatrical production and translation that we of a late literate culture can in some measure reassert our lost instincts for 'structural amnesia'. » (*Plays 2*, 12-3). Le texte original, en particulier le mythe, est caractérisé par sa fluidité, sa capacité à évoluer et à donner de nouveaux bourgeons, alors que la traduction est un état de cette œuvre à un moment donné : « Translations are not built to survive though their original survives through translation's many flowering and decays. » (*Plays 2*, 13). Aussi, l'adaptation et la modernisation ne doivent pas nécessairement être opposées à la question de la fidélité textuelle. Dans l'introduction de *The Misanthrope*, Tony Harrison écrit : « I hope the additions will seem not stuck into Molière, but growing out of him. » (*Plays 2*, 12). Paradoxalement, son adaptation du *Misanthrope*, liée comme elle est à un contexte très spécifique, remporta un immense succès international. Après une série de représentations au National Theatre et une tournée en Angleterre, elle fut à l'affiche à Broadway et Washington DC. Depuis, elle revient régulièrement dans la programmation du National Theatre. *The Misanthrope* est pour ainsi dire devenu un classique malgré lui.²⁹

L'année passée à Prague entre 1966 et 1967 eut un impact décisif sur la conception théâtrale de Tony Harrison. Dans un contexte d'oppression politique, l'adaptation de pièces étrangères apparaissait comme une occasion unique de mettre en application le credo d'Ezra Pound selon lequel « literature is news that stays news ». Dans le bloc soviétique, les adaptations servaient une fonction de commentaire politique et social et Shakespeare faisait office de dramaturge contemporain : « When a culture is under oppression, the works of the past are continually read as if they were written yesterday. [...] Their translations have a very strong regard for the past, for the original author, but they also bristle with a sense of the present. » (*Bloodaxe*, 237). C'est avec le même souci de mettre en lumière la contemporanéité du texte original que Tony Harrison aborde la traduction dramatique. Il s'intéresse non seulement à l'œuvre traduite qu'il annote et étudie abondamment mais il s'intéresse également à l'œuvre, à sa production et à sa réception à travers le temps. Il s'attache à transposer la situation et les dilemmes de la pièce de manière à les rendre pertinents pour le public contemporain.

²⁹ La production la plus récente a eu lieu au White Bear Theatre à Londres en novembre 2009.

La question du statut de l'œuvre traduite par rapport à l'œuvre d'origine se pose de manière différente dans le cas de l'adaptation d'un mythe tel que celui de Phèdre. Même si *Phaedra Britannica* est une transposition du *Phèdre* de Racine, Tony Harrison a une connaissance tout à fait érudite des textes sur lesquels Racine s'était lui-même appuyé, à savoir le latin de Sénèque et le grec d'Euripide, sans oublier d'autres versions françaises antérieures à celle de Racine.³⁰ Avant la période romantique, l'adaptation dramatique était une pratique courante et les poètes ne se souciaient guère de revendiquer leur originalité par rapport aux sources. C'est incontestablement ce que Tony Harrison martela lors de ses entretiens avec la presse. La majorité des critiques de *Phaedra Britannica* soulignèrent en effet la primauté de l'effet dramatique sur l'obsession de la fidélité textuelle. L'article de *The Observer* du 14 septembre 1975 commence ainsi : « Reworking Racine's *Phèdre* under the title *Phaedra Britannica* (Old Vic), Tony Harrison has moved the action forward from mythical Greece (where Racine found it in Euripides and where he left it) to nineteenth-century India. » (*Bloodaxe*, 192). Dans *Punch* du 17 septembre 1975, on peut lire :

Tony Harrison's *Phaedra Britannica*, not to be confused with Racine's *Phèdre* to which it owes little more than Shakespeare owed to Holingshed, is a fine piece of theatre [...] What Mr Harrison has done here is to uproot Racine's tragedy (itself after all a hybrid from Euripides and Seneca) and transplant it to mid-nineteenth-century India where suddenly – and for the first time in my experience – it all begins to make sense. (*Bloodaxe*, 193-4)

Le public de *Phaedra Britannica* apprécia manifestement cette transposition qui éclaire les tensions de la tragédie sous un jour nouveau et dépoussière un classique du répertoire français : « together he and Miss Rigg have brought Phaedra back from the living death of French classical drama to an accessible theatrical reality – an achievement roughly comparable to that of animating all the statues in the Louvre. »³¹ Tony Harrison déplore en effet la sacralisation fétichiste du texte qui conduit à une perte d'énergie dramatique à mesure que le temps passe : « The illusion of pedantry is that a text is fixed. » (*Plays* 2, 13). Lorsqu'il aborde la traduction de *Phèdre*, il a à l'esprit une citation de Barthes qui figurait dans le programme d'une production de 1974 au théâtre Essaiion à Paris : « Je ne sais pas s'il est possible de jouer Racine aujourd'hui. Peut-être sur scène ce théâtre est-il aux trois quarts mort. » (in *Plays* 2, 114). Le texte figé dans le langage et les conventions théâtrales du 17^{ème} siècle est devenu au fil du temps un livre de chevet plutôt qu'une pièce dramatique. Dans *Mise en scène de Phèdre* (1946), Jean-Louis Barrault remarquait déjà que le texte servait de faire-valoir pour des comédiennes talentueuses, le public allant écouter les fameuses tirades de Phèdre, en particulier la déclaration de l'acte II et le désespoir de l'acte IV, plutôt que la pièce dans son ensemble. Et Jean-Louis

³⁰ L'épigraphe de la préface de *Phaedra Britannica* est par exemple une citation de *Phèdre et Hyppolite* de Pradon (1677).

³¹ Sheridan Morley, *Punch*, 17 September 1975, cité in *Bloodaxe*, 194 (Diana Rigg jouait le rôle de Memsahib / Phèdre).

Barrault d'avertir : « *Phèdre* n'est pas un concerto pour femme mais une symphonie pour orchestre d'acteurs. [...] Phèdre femme doit de nouveau s'incorporer dans *Phèdre* tragédie. »³² Redonner de la pertinence à l'intrigue tragique dans un contexte contemporain, c'est ce que Tony Harrison entreprit dans sa propre adaptation.

Pour cela, il lui fallut « redécouvrir une structure *sociale* qui donne à nouveau du sens aux tensions et aux polarités de la pièce » (*Plays* 2, 115, ma traduction). Le tabou de l'inceste entre belle-mère et beau-fils n'avait indubitablement pas la même dimension dans une société occidentale moderne se targuant d'être libérale en matière de sexualité. Les tensions dramatiques de la pièce de Racine se trouvaient éloignées de leurs origines sociales. Tony Harrison déplaça donc l'action dans le Raj du 19^{ème} siècle, afin de permettre au public britannique de mieux appréhender le poids des contraintes sociales et morales au cœur de la tragédie. Phèdre devint la *Memsahib*, l'européenne, qui désire son fils adoptif Thomas Theophilus ; Thésée, son mari, un gouverneur volage occupé autant par les femmes que par une rébellion indigène ; tandis que les dieux qui déchirent les protagonistes sont indiens et non grecs.

En outre, *Phaedra Britannica* explicite les références mythologiques, toujours par souci de clarté et d'efficacité dramatique. A propos du vers d'Hippolyte décrivant Phèdre comme « La fille de Minos et de Pasiphaé »,³³ considéré par Flaubert comme le plus beau de toute la littérature française et également admiré par Proust, Tony Harrison commente ironiquement : « Admittedly it is a crucial line. A line full of mythical reverberations. For those who know the myth. » (*Plays* 2, 116). Alors que les éditeurs de *Phèdre* ont recours aux notes de bas de page et aux tableaux mythologiques pour éclairer des allusions devenues parfois obscures pour les lecteurs modernes, Tony Harrison travaille pour des spectateurs qui n'ont pas la possibilité de consulter de telles notes. Il est donc essentiel que le public saisisse les implications d'un tel vers, à savoir le mélange de bestialité héritée de sa mère, Pasiphaé, prise d'une passion irrésistible pour un taureau, et la conscience morale de son père, Minos ; et ce d'autant plus que les polarités de la conscience humaine représentées par Minos et Pasiphaé maintiennent la tension de toute la pièce et ne se limitent pas seulement au personnage de Phèdre. Tony Harrison se livre donc à un subtil mélange de métaphore et de paraphrase. Le vers mythique devient : « a judge so unimpeachable and just / to have a wife destroyed by bestial lust! » (*Plays* 2, 143). Au lieu d'une stricte équivalence, le poète préfère « redistribuer les énergies sur l'ensemble de sa version » (*Plays* 2, 118, ma traduction). La bestialité de Pasiphaé est représentée par la peur de l'étranger incarné par l'Inde sur laquelle les colons britanniques projettent leurs fantasmes. En transposant l'intrigue dans le Raj, le poète propose un contexte plus proche du public contemporain dans lequel les codes sociaux étaient aussi rigides que ceux de *Phèdre*. Contrairement au critique de *The Observer* qui considérait que cette exégèse allonge et alourdit le texte (en comparaison

³² Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre* (cf. *Plays* 2, 115).

³³ Jean Racine, *Phèdre*, v.36.

avec celui de Racine),³⁴ Jean-Jacques Gautier dans *Le Figaro* salua « la noblesse littéraire, la flamme, la grandeur de l'ouvrage original [qui] est préservée » (cf. *Plays 2*, 114).

Le souci de raviver les tensions de la tragédie de Racine est indissociable des considérations formelles. Dans *Phaedra Britannica*, Tony Harrison reprend le pentamètre en rimes suivies, *heroic couplet*, qu'il avait utilisé dans sa version du *Misanthrope* mais avec un tout autre effet, plus grave et pesant :

My hell is India, always at high noon,
with no relief of night, and no monsoon,
and under that red sun's remorseless stare
mankind's grossest secrets are laid bare. (*Plays 2*, 194)

A la fin de la pièce, lorsque l'héroïne se meurt, la rigueur et le formalisme des vers de Tony Harrison parviennent à évoquer l'atmosphère d'intenses passions du *Phèdre* de Racine :

there's poison in my veins, and beat by beat
the heart that once was blazing loses heat.
It's all as if I saw you through dark gauze,
through rain beginning like a slow applause.
I hear it starting now, the rain, cool rain
giving the blood-red earth new life again.
Rain. Rain. Like purdah curtains. When I die
the dawn will bring you all a clearer sky. (*Plays 2*, 206)

Tony Harrison réussit le pari de la réconciliation du public avec le style versifié et prouve que la poésie conserve toute sa place dans le théâtre anglais. Paradoxalement, son travail sur les textes anciens n'est pas une fuite du présent mais, bien au contraire, une volonté de peser sur ce présent, ou du moins de le décrypter grâce au filtre des textes du passé. Son activité de poète-adaptateur est guidée par une tension entre désir de fidélité à la source et désir d'originalité, entre rénovation et innovation : « All the procedures – the critical, the explanatory, the matching with possible contemporary parallels – I keep alive as I go along. » (*Bloodaxe*, 238). Pour lui, la clef d'une adaptation réussie réside dans la création d'une œuvre moderne consciente de ses origines, une œuvre en somme en équilibre entre présent et passé.

Avec cette deuxième adaptation, Tony Harrison « nationalise » une fois de plus un classique français. Il fallut attendre une vingtaine d'années pour qu'il ait de nouveau l'occasion de renouer avec le théâtre français. Pourtant, cette fois-ci, il choisit une pièce très peu représentée, presque maudite. *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo, devenu *The Prince's Play* en 1996, fit flotter un vent révolutionnaire sur Londres. L'adaptation que son auteur qualifie de « deeply felt republican abuse » ou encore « anti-royal

³⁴ « The mythology has to be fed to us along with the narrative, which may be why the adaptation seems both longer and slower than the original. » (Robert Cushman, *The Observer*, 14 September 1975, in *Bloodaxe*, 192).

ranter », ³⁵ dépeint la corruption morale de l'aristocratie. Elle regorge de traits d'esprit caustiques, souvent placés dans la bouche de Scotty Scot (Triboulet), le fou du roi désigné comme « the cruel satirist » (*Plays 2*, 267). D'autres protagonistes se font également les relais de la satire anti-monarchique, comme Lord Gossett dont le statut social ajoute à ces réparties acerbes une dimension ironique :

It's a very old established royal habit
to see happiness in others and then grab it.

[...]

Exercising royal power for power's sake's
twice as thrilling the more waste it makes. (*Plays 2*, 246-7)

La corruption morale des puissants (« lords » rime avec « bawds », *Plays 2*, 303) contraste avec le professionnalisme et l'apparente honnêteté du tueur à gages, désigné dans la pièce comme « the diddicoy ». Les valeurs morales sont renversées : « Lord, the world's turned upside down / when Peers can be commanded by a clown » (*Plays 2*, 307) et les petites gens semblent pour un temps disposer du pouvoir. Entre la joyeuse atmosphère carnavalesque et la subversion politique, la frontière est floue. La distance comique de Scotty Scot n'empêche pas une prise de conscience politique. Celui qui se définit comme « [...] the sort of bloke / who's been made to feel that life's just one big joke » (*Plays 2*, 242) s'adresse explicitement aux spectateurs vers la fin de la pièce lorsqu'il prépare le régicide :

This act could fan the coals and goad
those with a grievance down revenge's road,
fuel disaffection to a fever pitch
against all royals and the idle rich.
The rebellion starts here with Scotty Scot. (*Plays 2*, 335)

La « rébellion » poétique et politique de Tony Harrison se poursuit sous l'ombre protectrice de Victor Hugo. Toute l'ironie de sa satire est d'être véhiculée à travers la traduction et la tradition littéraire, d'où un statut ambigu par rapport à l'idéologie du poète originel. S'il devait être attaqué sur le contenu républicain de la pièce, Tony Harrison pourrait toujours plaider non coupable ! Pourtant, il dispose de nombreux indices de sa conception du rôle satirique du poète au sein même de la pièce :

The cut-throat and the comic are quite close!
He works with a well-honed razor, me,
I wound my victims with sharp repartee. (*Plays 2*, 264)

Il conclut l'introduction de *The Prince's Play* par une citation de Victor Hugo extraite de *Cromwell* :

Il ne reste plus rien des biens de la couronne.
Hampton-Court est vendue au profit du trésor ;
On a détruit Woodstock, et démeublé Windsor.³⁶

³⁵ *Laureate's Block*, 18 (ci-après désigné comme *Laureate*).

³⁶ Victor Hugo, *Cromwell*, Act I, scène ix.

Symboliquement, il laisse le dernier mot à Victor Hugo, un geste que l'on pourrait interpréter comme un signe de révérence et d'hommage, un aveu du rôle secondaire du traducteur. Pourtant, Tony Harrison manipule son lecteur, pour le plus grand bonheur de celui-ci d'ailleurs. Les vers cités, précise-t-il, sont donnés au protagoniste dénommé « Harrison », « le fanatique pillard » d'après lequel s'intitule l'introduction !

Pour convaincre Richard Eyre de produire une adaptation d'une pièce de Victor Hugo au National Theatre, Tony Harrison mit en avant les prouesses stylistiques du poète français, « [t]he cumulative venom of the verse », « the venomous accretions of crowing vengeance » (*Plays 2*, 212), symboles de la transformation radicale de l'alexandrin à l'époque romantique : « Hugo makes the Alexandrine perfectly conversational, stopping and starting to accommodate action [...] His plays represent a total reworking of the neoclassical Alexandrine. » (*Plays 2*, 213). L'intérêt de Tony Harrison pour cette pièce, outre les affinités politiques évidentes, réside dans le traitement également révolutionnaire que Victor Hugo y fit subir à l'alexandrin. Après le style comique de Molière et celui, tragique, de Racine, Tony Harrison s'intéressa à la renaissance de l'alexandrin à la période romantique. C'est à travers une adaptation opératique, *Rigoletto* de Verdi, qu'il avait découvert l'œuvre : « [it] affected me more than any theatre I'd seen since the comedians, magicians, verse pantomimes and forties and fifties variety in Leeds which first made me love and want to create theatre. » (*Plays 2*, 211). Verdi ne s'y était pas trompé ; alors que la pièce originale, interdite aussitôt après sa création en 1832, avait été un échec, lui avait décelé le potentiel dramatique de *Le Roi s'amuse* et, en particulier, l'alliance du vulgaire et du sublime, du prosaïque et du poétique, consacrant Triboulet au rang de personnage Shakespearien.³⁷

Cet effet repose essentiellement sur un alexandrin libéré des contraintes du théâtre néoclassique et inspiré de la dramaturgie shakespearienne. Si le génie de Shakespeare avait sans doute contribué à ossifier le théâtre anglais en vers,³⁸ les romantiques allemands et français s'inspirèrent de son énergie dramatique et de l'hétérogénéité des registres de langages, cherchant dans le naturel de la prose un modèle à opposer au risque de régularité et de monotonie de la poésie versifiée. Dans le théâtre de Goethe et Schiller, on remarque un mélange de vulgarité et de poésie qui passa pour philistin à une époque où l'esthétique néoclassique dominait encore. La recherche d'une diction se rapprochant du naturel de la conversation courante poussa d'ailleurs les deux poètes à abandonner pour un temps les formes versifiées au profit d'un théâtre en prose. Ce n'est qu'avec le retour du classicisme de Weimar que Goethe et Schiller renouèrent avec la poésie.³⁹

³⁷ Lettre de Verdi à son librettiste du 8 mai 1850 (Aldo Oberdorfer, *Verdi, Autobiographie à travers la correspondance*), cf. *Plays 2*, 212.

³⁸ Tony Harrison suggère que les successeurs de Shakespeare cherchèrent à imiter sa diction. Or, ce qui était moderne à l'époque de Shakespeare devint obsolète par la suite. Le *blank verse* finit par perdre de son énergie dramatique au profit de règles néoclassiques (cf. *Plays 2*, 214).

³⁹ Tony Harrison, fin connaisseur de la poésie romantique allemande, fait apparaître Goethe, Schiller et Heine, notamment dans *The Gaze of the Gorgon*, Heine étant le

En France, Shakespeare dut sa redécouverte à l'époque romantique à la tournée d'une troupe théâtrale anglaise. Le barde comptait alors parmi ses admirateurs Théophile Gautier, Alexandre Dumas père, Eugène Delacroix et Victor Hugo. Dans *Cromwell*, ce dernier créa même quatre rôles de clowns et, dans la célèbre préface, il énonça son credo en faveur d'un théâtre moderne qui, comme celui de Shakespeare, allie le vulgaire et le sublime, le sérieux et le comique, grâce à un alexandrin capable de rivaliser avec la prose : « Il nous semble que ce vers-là serait bien *aussi beau que de la prose* », écrivait Victor Hugo dans la Préface de *Cromwell*.⁴⁰ Celui-ci annonçait le sort réservé à l'alexandrin néoclassique dans un poème-manifeste de 1834, « Réponse à un acte d'accusation » que Tony Harrison cite dans son introduction :

Je fis souffler un vent révolutionnaire,
 Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
 Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier !
 Je fis une tempête au fond de l'encrier,
 Et je mêlai, parmi les ombres débordées,
 Au peuple noir l'essaim blanc des idées...
 Je massacrai l'albâtre, et la neige, et l'ivoire ;
 Je retirai le jais de la prunelle noire,
 Et j'osai dire au bras : Sois blanc, tout simplement.
 Je violai du vers le cadavre fumant ;
 J'y fis entrer le chiffre ; O terreur ! Mithridate
 Du siège de Cyzique eut pu citer la date...
 J'ai dit aux mots : Soyez république ! Soyez
 La fourmilière immense, et travaillez ! croyez,
 Aimez, vivez ! – J'ai mis tout en branle, et, morose
 J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose.
 (cf. *Plays* 2, 220)

Tony Harrison propose non sans humour sa propre adaptation du « bonnet rouge » sur le « vieux dictionnaire » : « I have one of Jocelyn Herbert's Fury masks from the *Oresteia* on my OED! » (*Plays* 2, 221). Réconcilier l'alexandrin avec le phrasé et le vocabulaire de la conversation courante pourrait éviter au vers de se figer dans la déclamation si néfaste à l'efficacité dramatique :

The stage is for dramatic art alone, and declamation is not dramatic art... verse has done immense injury to the art of the theatre... It is most unlikely that the verse form will be employed to any extent worth mentioning in the drama of the immediate future; for the dramatic aims of the future will pretty certainly be incompatible with it. It is therefore doomed to extinction. For art forms die out, just as the preposterous animal forms of prehistoric times died out when their day was over... I myself, for the last seven or

narrateur du film/poème. Goethe est également présent dans « The Grilling », poème initialement publié dans *The London Review of Books* le 6 juin 2002, puis collecté dans *Under the clock* en 2005 et *Complete Poems* en 2007.

⁴⁰ Préface de *Cromwell*, 29.

eight years, have hardly written a single verse, but have cultivated exclusively the incomparably more difficult art of poetic creation in the plain unvarnished speech of reality.⁴¹

Ibsen avait lui aussi abandonné le théâtre en vers, suggérant indirectement que « [l]a révolution dramatique » que devait consacrer *Le Roi s'amuse* avait effectivement fait long feu : « battue avant-hier à la Comédie-Française, elle est en pleine déroute : c'est le Waterloo du Romantisme. »⁴² La tentative de ressusciter *Le Roi s'amuse* en 1882 ne connut guère davantage de succès.

Dans un tel contexte, l'adaptation de Tony Harrison était-elle une nouvelle « entreprise masochiste » ? « How could I bring the 'Waterloo of Romanticism' to Waterloo? » s'interroge-t-il dans la préface de *The Prince's Play* (*Plays 2*, 225). Comme il l'avait fait auparavant avec le Paris de De Gaulle pour *Le Misanthrope* et l'Inde coloniale pour *Phèdre*, il rechercha un contexte plus familier au public anglais, afin de « ré-énergiser les tensions sociales et de clarifier la corruption et les tirades anti-monarchiques de Triboulet » (*Plays 2*, 225, ma traduction). Il situa l'intrigue dans le Londres de Jack l'éventreur. Les années 1880 furent en effet une période marquée par les rumeurs de scandales royaux autour de la personnalité du Duc de Clarence, les soupçons d'infidélité impliquant des membres de la famille royale avec des actrices. Ce fut également une période de fortes tensions sociales, culminant un dimanche sanglant de novembre 1887 lorsque vingt mille sans emplois qui manifestaient sur Trafalgar Square furent affrontés par quatre mille membres des forces de l'ordre. L'existence d'artistes populaires célèbres, comme notamment le comique Dan Leno, surnommé « The King's Jester », finit de légitimer la transposition. Triboulet devint Scotty Scot, comique de music-hall originaire de Glasgow qui connaît un certain succès dans la capitale où il se place sous la protection du roi. Malgré un penchant évident pour les passages comiques, Tony Harrison attendit la fin du casting avant de commencer la traduction des tirades de Triboulet, son écriture étant intimement liée à l'accent naturel des comédiens. L'alter ego de Scotty Scot, le Poète Lauréat, équivalent du Clément Marot de Victor Hugo, bien que lui aussi d'origine humble, incarne le comble du pédantisme, abandonnant son accent pour celui des aristocrates qu'il fréquente à la cour et dont il adopte aussi le comportement.

L'adaptation en tant que métaphore telle que la conçoit Tony Harrison véhicule une satire de la société britannique actuelle : « Verdi and Pave don't bring the Poet into *Rigoletto*. But, unbelievably, we still have a Poet Laureate, and a monarchy! » (*Plays 2*, 227). Tony Harrison n'est pas tendre à l'égard de la fonction de poète lauréat qu'il a par ailleurs satirisée dans « A Celebratory Ode on the Abdication of Charles III », « Laureate's

⁴¹ Henrik Ibsen, lettre à Lucie Wolf du mai 1883 (Henrik Ibsen, *Letters and Speeches* ; cf. *Plays 2*, 223-4).

⁴² Critique parue à la suite de l'unique représentation de la pièce, le 22 novembre 1832, avant sa suspension par le ministère (cf. *Plays 2*, 224).

Block » et *Poetry or Bust*. Dans *The Prince's Play*, Scotty Scot met le Prince de Galles en garde : « One Poet Laureate's enough! / Don't overdose it. It's poisonous stuff! » (*Plays 2*, 249). D'autre part, les années 1880 se posent comme un miroir du statut de la monarchie dans l'opinion publique contemporaine : « The period we chose to set the play in was also a time when, as now, the Prince of Wales was a great asset to republican propagandists. » (*Plays 2*, 227). De même, la réception d'une première adaptation de *Le Roi s'amuse* intitulée *The Fool's Revenge* (Tom Taylor, 1859), condamnée comme « une pièce des plus immorales et impertinentes » par la Reine Victoria, confère à l'adaptation de Tony Harrison un statut indéniablement provocateur.⁴³

Dans *Le Roi s'amuse*, Tony Harrison admire la tentative de Victor Hugo de réconcilier non seulement le poétique et le prosaïque mais également de redynamiser la poésie, grâce à une interaction fructueuse avec la culture populaire. Les préoccupations du poète français font en effet écho à sa propre esthétique fondée sur un continuum entre culture littéraire et culture populaire. De l'aveu même de Tony Harrison, la rencontre avec le *Rigoletto* de Verdi « sema les germes à la fois de *The Trackers of Oxyrhynchus* et *The Prince's Play* » (*Plays 2*, 211, ma traduction). On retrouve cette foi dans le nécessaire mélange des genres – formel et familier, comique et tragique comme dans le drame satyrique dont s'inspire *The Trackers of Oxyrhynchus* – jusque dans le choix des images employées dans ses textes en prose. Dans la préface de *The Prince's Play*, Tony Harrison décrit la statue d'Apollon à l'opéra Garnier comme « brandishing his lyre like a winning team captain in the FA Cup. » (*Plays 2*, 211). Il n'a aucun scrupule à juxtaposer des comparaisons issues de la culture de masse avec des citations en français et en italien dans un texte plutôt destiné à un lectorat averti, notamment d'étudiants et de chercheurs. Le soin apporté à ses préfaces témoigne d'un souci de communiquer avec son public (spectateurs ou lecteurs) et l'obsession d'être compris de tous, d'être « accessible », de sa sollicitude auprès des chercheurs qui s'intéressent à son œuvre, ce qui ne l'empêche pas de lancer des piques ironiques anti-intellectuelles dans *The Prince's Play*, tant dans les didascalies (« *Scotty Scot looks round the company with obvious distaste for the literati and university dons* ») que dans les tirades (« Too many intellectuals (so called!) », *Plays 2*, 248). Sa conception de la théâtralité est donc un mélange de théâtre populaire et du genre opératique qui lui fit découvrir la pièce.

Son admiration pour l'opéra se traduit par de très nombreuses collaborations avec des compositeurs, lors de pièces, de films/poèmes ou d'opéras. Son utilisation de différents rythmes à l'intérieur d'une même métrique pour caractériser les différents protagonistes d'une œuvre dramatique pourrait même être comparée aux techniques de la musique figurative. On pense notamment à Wagner et au leitmotiv que Tony Harrison utilise également. Le théâtre populaire, quant à lui, est mis en abyme dès l'ouverture de *The Prince's Play*, grâce à une mise en scène d'une représentation de Scotty Scot dans un cabaret avec, pour public,

⁴³ « My aim was to bring that immorality and impropriety the unamused monarch saw underneath the play out in the open. » (*Plays 2*, 227).

l'aristocratie londonienne et le public du National Theatre. Les claquettes, emblèmes du spectacle populaire, servent aussi de bruitage dramatique : « *We hear the sound of someone being followed in a cobbled street. The sound intensifies to the sound of dancing clogs, which are then seen dancing in a narrow circle of spotlight.* » (*Plays 2*, 231). Tony Harrison utilise les sabots ferrés, plutôt que les claquettes traditionnelles, donnant ainsi à la mise en scène une dimension provinciale évidente.⁴⁴ Les jeux de mots vulgaires et sexistes du prince, désigné dans le script comme « HRH », et de ses acolytes placent d'emblée l'exposition dans le registre du théâtre de cabaret ou de boulevard. Tony Harrison utilise même un ressort comique emprunté à l'humoriste George Formby : « There's a lad with more luck in / these matters of... [friendship] » (*Plays 2*, 235). Ce que Tony Harrison appelle « 'switchback' rhyme » (*Plays 2*, 5), que l'on pourrait traduire par rime évitée, à l'instar de la cadence évitée ou rompue en musique, joue sur les attentes des spectateurs. Là où l'on anticipe une rime vulgaire à caractère sexuel, le poète substitue, après une pause dramatique, un mot appartenant à un registre de langue tout à fait correct mais qui ne rime pas. La technique est également courante dans les limericks.

Dans le théâtre populaire que Tony Harrison fréquentait dans son enfance à Leeds, l'illusion réaliste était systématiquement bravée. Scotty Scot est quant à lui un protagoniste à double titre, puisqu'il est acteur du théâtre dans le théâtre. L'effet de mise en abyme à lui seul compromet l'illusion réaliste. En outre, les protagonistes de *The Prince's Play* s'adressent directement au public du National Theatre, l'invitant à participer et à intervenir dans le spectacle : « *Scotty Scot invites the audience and aristocrats to engage in a singing competition* » (*Plays 2*, 235). Tony Harrison ne se contente cependant pas d'une didascalie pour ressusciter l'atmosphère du théâtre populaire. Il prévoit aussi différents scénari et répliques pour que l'interaction fonctionne. Il place ses comédiens dans une position semblable à celle de l'humoriste, accordant une certaine liberté d'improvisation en fonction des réactions du public. Ainsi, dans l'édition de *The Prince's Play* figurent deux possibilités de répliques pour Scotty Scot :

(1)

You in the cheap seats, let's hear you outsing
this choir of cronies of your future King!

(2)

Your Royal Highness and your noble train
versus the plebs in singing my refrain: (*Plays 2*, 236)

Si le public chante plus fort que les comédiens, Scotty Scot pourra choisir entre :

(1)

Your Royal Highness, your team's below par
they need a shot of champers from the bar!

⁴⁴ Les sabots de bois, ferrés pour plus de résistance à l'usure, étaient en effet l'attribut traditionnel des paysans et ouvriers du nord de l'Angleterre. Par extension, Scotty Scot l'Écossais est assimilé à cette volonté de décentralisation culturelle.

(2)

Your Royal Highness, your Dukes and Lords
need more *Veuve Cliquot* on their vocal cords.
Give'em a gargle and let's see
if they can't sing my song with more *esprit*.
(*Plays 2*, 236)

Si au contraire le public ne chante pas, c'est le prince qui interviendra :

(1)

I hereby command you as your future king
to pull your fingers out at once, and sing.

(2)

All our future subjects now before us
are forthwith commanded to join in the chorus.
(*Plays 2*, 236)

Les comédiens parlent et agissent comme des comiques vis-à-vis du public. Et, de facto, le théâtre Lawrence Olivier se transforme en music-hall ! Les registres élevé et vulgaire se confondent : le prince participe au spectacle comique donné au profit des spectateurs du National Theatre et le texte juxtapose le raffinement incarné par le terme français (« *esprit* »), la référence au Champagne (« *Veuve Cliquot* ») et l'argot populaire (« give'em a gargle », « champers »). L'effet du théâtre dans le théâtre est encore redoublé par le subterfuge du déguisement que, plus tard dans la pièce, le prince utilise pour séduire sa belle.

Comme Hugo avec l'alexandrin, Tony Harrison cherche à rapprocher le pentamètre de la prose et de la conversation courante. Il tente de retrouver la catholicité culturelle qui prévalait dans le théâtre de Shakespeare. Le langage dramatique de Tony Harrison s'étend de la vulgarité de l'humour sexiste au sublime de la rhétorique poétique. Son œuvre d'une captivante monstruosité, volontiers provocante, est, en dépit de cela ou grâce à cela, source d'un immense plaisir. Il n'hésite pas à attaquer les icônes, critiquant le théâtre en vers d'Eliot et Fry pour leur dimension élitiste : « I always had the idea that the best poetry I knew was in the theatre, but I didn't see a way of working in the theatre specifically as a poet: it seemed to me that the nest had been fouled by Eliot and Fry. » (*Bloodaxe*, 237). Alors qu'il recherche paradoxalement une légitimité esthétique à travers des citations de Coleridge ou Hopkins exprimant la perte de vitalité du théâtre anglais depuis la période élisabéthaine (cf. *Plays 2*, 214), Tony Harrison se pose effrontément comme le descendant naturel de la tradition shakespearienne. Mieux, il joue de sa relation ironique avec le canon littéraire. Entre iconoclasme et traditionalisme, celui qui se surnomme « the bard »⁴⁵ ne cesse de prendre le National Theatre de court.

⁴⁵ Cf. v. ou encore le témoignage de Barrie Rutter (*Bloodaxe*, 419).

b. Yorkshire, capitale culturelle

Le surnom de « barde » que Tony Harrison s'attribue fait également référence à la tradition celte dans laquelle le barde était le poète officiel de la communauté, chargé de relater les événements d'importance nationale, de transmettre l'histoire et la culture à travers une poésie essentiellement orale. Tony Harrison attaque avec d'autant plus de verve la fonction de poète lauréat au 20^{ème} siècle qu'il la considère être une dénaturation de l'ancienne fonction bardique. Son œuvre témoigne en effet d'une nostalgie de ces sociétés dans lesquelles le poète avait un rôle social, voire sociétal, de premier ordre.

Au moyen âge, les mystères avaient une fonction comparable. Ces mises en scène de la Bible étaient à l'origine représentées en latin par le clergé dans les églises, à l'occasion des principales fêtes religieuses chrétiennes comme Noël, Pâques ou Pentecôte. Progressivement, la langue vernaculaire fut utilisée, en même temps que les représentations se déplaçaient sur la place publique, jouées par des laïques. La sécularisation de la dramaturgie religieuse correspond à une interaction avec la population locale. Les mystères, qui antedatent les miracles, furent ensuite produits par les différents *guilds* (corps de métiers). Le genre, qui devint très populaire à partir des années 1350, reposait sur une mise en scène très rudimentaire. Les comédiens amateurs évoluaient sur des chars à travers la ville, représentant avec leurs accessoires quotidiens, domestiques et professionnels, la vie, la mort et la résurrection du Christ. Les artisans étaient évidemment reconnus par leurs amis, leurs collègues ou voisins, de sorte qu'au fil de la représentation la distinction entre comédien et public devait s'amenuiser, tout comme la distinction entre comédien et personnage représenté :

That man up there in the funny clothes is Tom the Baker as well as John the Baptist, and the bugger has owed me fourpence since Michaelmas; as for Christ, considering the amount of ale he put down last night he'll fall off the bloody cross if they don't nail him to it pretty tight.

(Levin, *Bloodaxe*, 328)

Le clergé encourageait ce type de mises en scènes car, loin de désacraliser le texte biblique, elles étaient un témoignage de foi :

Men who thought and talked like that were not blaspheming, nor were they indifferent to the spectacle unfolding before them; they had staged these plays to bear witness to the reality of their faith, and the faith was strengthened, not weakened, by the homeliness of the proceedings. (Levin, *Bloodaxe*, 328)

A l'époque où le latin était la langue officielle de l'église, le clergé avait encouragé la diffusion du message biblique auprès de ceux, nombreux, humbles et moins humbles, qui n'avaient pas accès à l'éducation. Le registre vernaculaire était donc essentiel à ce genre dramatique destiné au peuple.

Parmi la masse probablement considérable de mystères créés au moyen âge, l'histoire a préservé quatre cycles complets, tous issus du nord

de l'Angleterre, qui se distinguent de par leurs styles, leur ampleur et les épisodes bibliques abordés. *York* est le cycle le plus long et le plus exhaustif, composé de quarante-huit pièces, de langage et de registres divers. *Ludus Conventriae* ou cycle de Coventry,⁴⁶ le plus littéraire des quatre, se compose de quarante-deux pièces dont deux longues passions avec un style très proche de celui de la Bible. *Chester* dont il existe cinq manuscrits est l'un des rares auquel on attribue un auteur. Sa renommée doit beaucoup à la qualité de quelques pièces individuelles parmi les vingt-quatre que compte le cycle. Celui de *Wakefield*, également désigné sous le nom de *Towneley*, pourrait être une version antérieure de celui de *York* avec lequel il a des pièces en commun. S'il manque de cohérence et d'exhaustivité, il est toutefois connu pour les six pièces écrites en dialecte du Yorkshire, dans un style rimé très élaboré.

En 1951, le jeune Tony Harrison, alors âgé de quatorze ans, assista à une représentation des mystères de York dans une adaptation de Canon J. S. Purvis. Dans le cadre du *Festival of Britain*, ce cycle revenait pour la première fois dans sa ville d'origine, près de quatre cents ans après sa dernière représentation.⁴⁷ Pourtant, la production fut un échec aux yeux de Tony Harrison :

I was angered when I went to see them at York, and God and Jesus were played by very posh-speaking actors from the South, and the local people again played the comic parts. [...] The whole marvellous quality about the Mystery Plays is that they have a homogeneous language, that God, Christ, and everybody else speak in the language of the time, which is also colloquial. (*Bloodaxe*, 44)

Cette adaptation laisse apparaître de manière flagrante le préjudice persistant à l'égard de la langue vernaculaire, ce que Tony Harrison identifie comme un symptôme du « terrible schisme » culturel dans la nation britannique (*Selected*, 120, ma traduction). Dans son entretien avec Richard Hoggart, il décrit avec pathos une anecdote qui illustre cette disjonction entre anglais standard et vernaculaire, art élitiste et art populaire, sérieux et comique :

I used to go walking with my father near East Ardsley where the rhubarb fields were; *tusky*, as we called it. He told me that 98% of British rhubarb came from Leeds. And my dad said, 'Oh I was in a play once, I was; I held a spear in Julius Caesar at school.' He said they taught him, as they do in the theatre, to make indescribable crowd noises by saying '*rhubarb, rhubarb, rhubarb*'. So I always had that sense that saying '*rhubarb*' was what my life was about, whereas the central literary life was somewhere else. (*Bloodaxe*, 39)

⁴⁶ L'attribution géographique de ce cycle est erronée de l'avis des spécialistes. Ce cycle proviendrait en réalité du Norfolk. Cf. Bernard O'Donoghue, « *The Mysteries: T.W.'s Revenge* », *Bloodaxe*, 318.

⁴⁷ La dernière représentation à York datait de 1572. Le texte adapté par J. S. Purvis, *The York Cycle of Mystery Plays*, fut publié après la production.

C'est donc un mélange de fierté bafouée et de recherche d'authenticité esthétique qui lui fit jurer vengeance : « I wanted to restore Yorkshire's great classic to itself » (*Bloodaxe*, 44). Aussi, quand Bill Bryden lui proposa une nouvelle adaptation des mystères pour le National Theatre, il se souvint de la production de 1951 : « It was as if it had all been dubbed into posh language. Genteelised. That's how I came to do it »⁴⁸ et posa ses conditions : « I said to him. I will work with you in doing the *Mysteries* provided that you understand from the beginning that God and Christ also had Yorkshire accents not just clownish parts. » (Dallas, *Bloodaxe*, 325-6). Il refusa fermement de laisser le théâtre populaire être usurpé par les voix dominantes : « I knew what I wanted, if we can go back to the idea of rhu barbarians, and the people who say rhu barb, rhu barb in the crowd scenes, I wanted those voices to become central to drama. [...] Now the Northerness was useful, not only useful, it's necessary to *The Mysteries*. » (*Bloodaxe*, 44). Sa menace de *hold-up* culturel peut être envisagée dans le contexte d'une poésie britannique contemporaine caractérisée par une volonté de décentralisation géographique. L'originalité de Tony Harrison par rapport à cette tendance identifiée par Blake Morrison et Andrew Motion, éditeurs de *The Penguin Book of Contemporary British Poetry* (1982), est que la recherche sur le langage s'accompagne chez Tony Harrison d'une réflexion approfondie sur le statut de la poésie dans la société contemporaine. Cela se traduit notamment par une interaction audacieuse entre langage et mise en scène.

Dans *The Mysteries*, Tony Harrison va au-delà du provincialisme. Il fait coïncider la réhabilitation de ses origines et de la dignité de la langue vernaculaire avec la recherche d'intégrité et d'authenticité artistique. Tout dans *The Mysteries*, de la mise en scène à la genèse de la trilogie, en passant par le texte et les didascalies, rappelle le mélange de vernaculaire et de culture savante qui caractérisait les mystères médiévaux. Ainsi, dans ses trois premières tirades, Dieu emploie tour à tour le latin et un anglais rappelant le moyen anglais de la version originale dont certains termes, encore utilisés dans le Yorkshire contemporain (cf. italiques ci-dessous), établissent un lien entre le moyen âge et le présent :

Ego sum alpha et omega,
Vita, via, veritas
Primus et novissimus.

I am gracious and great, God withouten beginning;
I am maker unmade, all might is with me.
I am life and way unto wealth winning;
I am foremost and first; als I bid shall it be.

Since I am maker unmade, and most high in might,
And *aye* shall be endless, and *nought* is but I,
Unto my dignity dear shall duly be dight
A bliss all-abundant about me. (*Plays I*, 11, mes italiques)

⁴⁸ Tony Harrison, in Karl Dallas, *Morning Star* (21 décembre 1985) ; *Bloodaxe*, 325.

Pour jouer ce texte, poète et metteur en scène réunirent une troupe de comédiens aux forts accents du Yorkshire. Dès le début de la production de *The Mysteries*, Tony Harrison et Bill Bryden comprirent que, pour recréer l'atmosphère médiévale, ils ne pouvaient se contenter de la saveur archaïque du texte. Les conditions de représentation devaient passer avant même l'élaboration du texte car, comme aime à le rappeler le poète, le texte n'est qu'accessoire au spectacle proprement dit. Ils tentèrent donc de convoquer l'atmosphère communale des mises en scène médiévales en faisant tomber autant que possible les barrières entre le public et l'espace de représentation.

The Passion, la première pièce de ce qui devint une trilogie, fut créée en 1977 en plein air, sur les terrasses du National Theatre. C'est ensuite dans l'espace flexible et dépouillé du tout nouveau Cottesloe Theatre, l'une des trois salles du National Theatre, que la trilogie *The Mysteries* élit domicile à partir de mai 1985. L'espace scénique y est modulable grâce à des sièges amovibles de par et d'autre d'un long proscenium. Les comédiens peuvent donc se mêler facilement au public resté debout. Pour recréer l'illusion du spectacle médiéval, les comédiens sont déjà présents dans la salle à l'arrivée des spectateurs. Ils sont vêtus comme des ouvriers modernes :

The COMPANY in the various uniforms and overalls of carpenter, painter, butcher, fireman, bus conductor, ticket collector, fishmonger, miner, mechanic, meat-porter, cleaner, gas-fitter, construction worker, etc., greet the audience as they arrive and talk with them. (Plays 1, 11)

Pour renforcer l'effet de spectacle, l'un des musiciens déjà installés sur la scène annonce solennellement le début de la représentation et ouvre la danse, soutenu par le public : « *The leader of the BAND welcomes the audience to the first part of THE MYSTERIES and the BAND begins a polka tune. The COMPANY dances to the tune, and the audience are invited to clap along.* » (*Plays 1, 11*). Les comédiens vont et viennent de la scène à la salle, déambulant parmi les spectateurs qui participent de fait au spectacle. Les comédiens interprètent plusieurs rôles à la fois : ils jouent des ouvriers modernes en train de donner une représentation de scènes bibliques dans lesquelles ils incarnent différents personnages, d'où l'absence de rôle spécifique face aux noms des comédiens figurant sur le programme et l'édition. De même, les spectateurs sont progressivement amenés à jouer le rôle des spectateurs de rue. La théâtralisation est constamment mise en avant, de sorte que les membres du public se prêtent volontiers au jeu.

Dans la composition de *The Mysteries*, la primauté est effectivement donnée à la représentation et à l'interaction avec le public. Les comédiens évoluent fréquemment parmi les spectateurs, grâce à des intermèdes dansés et chantés, notamment pour ponctuer chaque changement de tableau, auxquels le public est invité à se joindre aussi souvent que possible. La conviction des comédiens littéralement transportés par leur jeu semble suffire pour venir à bout des éventuelles inhibitions des spectateurs. Chacun fait semblant d'être quelqu'un d'autre. Un tournevis fait office de sceptre pour le Christ ; une bouche d'égout marque la porte de l'enfer et l'apôtre

Pierre utilise un couteau de vitrier pour couper l'oreille de Malcus. Au début de *The Nativity*, Dieu entre en scène sur un chariot élévateur (*Plays 1*, 11) et l'exécution de Mak au pilori, le mauvais berger de la farce satirique, est représentée par un jeu de massacre comme on en voit encore parfois dans les fêtes foraines. Mak invite les enfants à lui jeter des éponges mouillées à la figure. Aux quelques timides qui n'osent pas se joindre au jeu, l'acteur lance : « Come on... You won't get a chance like this at *Coriolanus*, I can tell you. » (Levin, *Bloodaxe*, 329). La littéralisation des conditions de représentation médiévales a un effet symbolique stupéfiant dans la troisième partie, *Doomsday*, où l'obscurité de l'enfer n'est éclairée que par les flammes des casques de mineurs :

The lights from various miners' lamps rake the darkness of limbo. The inhabitants of this limbo in hell have been there for 4,600 years. Profound gloom. Silence. Then the light from the miner's lamp (which illuminated Christ on the cross) rakes the gloom seeking for a way in. The light falls on the face of ADAM. (Plays 1, 162)

De l'avis de ceux qui assistèrent à la production de 1985,⁴⁹ cette scène était particulièrement frappante, quelques mois seulement après la longue grève des mineurs. Le parallèle avec le contexte sociopolitique contemporain se passait alors de tout commentaire. D'autre part, Tony Harrison s'inspira très fortement des didascalies des textes originaux : « The COMPANY unfolds a blue silk cloth to represent the water of the River Jordan. » (*Plays 1*, 91). L'utilisation du terme « represent » dénote l'importance qui est donnée à la théâtralité, c'est-à-dire littéralement au jeu. La symbolique est toujours ancrée dans des images concrètes. L'association de Satan au serpent de la Genèse est représentée tout aussi simplement : « A snake is formed by the COMPANY linking hands with SATAN. » (*Plays 1*, 19). Les mystères coïncidant traditionnellement avec une période de fête et de réjouissance, Tony Harrison eut à cœur de réinjecter cette dimension de célébration et, qui plus est, de célébration communale, dans le théâtre moderne.

La liberté et la flexibilité laissées par le poète à sa troupe transparaissent dans l'enthousiasme manifeste des comédiens. En effet, Tony Harrison insistait dès 1977 sur l'importance du travail collectif. Le texte évolua au gré des suggestions des uns et des autres, au fil des répétitions jusqu'à la création d'une pièce moderne dans une langue proche de l'originale. L'affiche, comme la courte préface de la première édition, désignent la « compagnie » comme co-auteur du spectacle :

The process by which the Mystery Plays were originally created has been described as 'one of translation, accretion, adaptation, revision'. It was in a similar fashion that I worked with the Cottlesloe Company, offering myself as a Yorkshire poet who came to read the metre and to monitor the preservation of the plays' Northern character. (*Plays 1*, page non numérotée)⁵⁰

⁴⁹ Cf. O'Donoghue, *Bloodaxe*, 323.

⁵⁰ Préface de la première édition de *The Mysteries*.

Le poète se présente ingénument sous les traits d'un compilateur (presque) anonyme, signant de ses simples initiales :

TH
National Theatre
May 1985

En vis-à-vis figurent les noms des comédiens par ordre alphabétique. Cette dimension collective, remarquée par les critiques,⁵¹ va de pair avec une certaine humilité du poète qui, sans exclure une dose de facétie, tenta lui-même d'incarner le compilateur médiéval, l'artisan travaillant parmi d'autres artisans.

La critique fut sensible à cette impression d'harmonie retrouvée entre culture savante et culture populaire, entre intellect et travail manuel :

Tony Harrison and the company have taken the York, Wakefield, Chester and Coventry cycles of the Mystery Plays and woven and welded them into three separate and infinitely varied celebrations of story-telling and of English life. It is the language of the plays that, above all, thrills. Harrison [...] uses words as if they are physical objects, sometimes of metal, sometimes of earth or of water, sometimes of stone, sometimes of cloth. Rarely, even with Shakespeare, have I felt language in the theatre so to consume the bowels, excite the senses and stimulate the imagination.⁵²

Le choix d'une imagerie de l'artisanat consacre le poète dans le statut d'artisan de la langue, un parallèle qui dut indubitablement émouvoir ce fils de boulanger. En effet, Tony Harrison choisit de consacrer sa carrière entièrement à la poésie, renonçant à la sécurité financière que lui aurait assuré l'enseignement, parce que, dit-il, il devait rendre son métier aussi difficile que celui de son père l'avait été.⁵³ S'il se décrit comme un simple versificateur venu veiller au respect du caractère régional des mystères, ce n'est pas par fausse modestie, même s'il mesure toute l'ironie de telles déclarations. Selon Bernard O'Donoghue, « [t]he idea of authorship that Harrison is rejecting is the increasingly insistent post-renaissance cult of the author as more central than the text. » (*Bloodaxe*, 323). Dans *The Mysteries*, Tony Harrison se met au service des textes originaux pour tirer le meilleur de chacun. Il s'approprie une matière première, comme cela était déjà la règle à l'époque médiévale. Il adopte également la division des cycles en trois parties : *The Nativity* de la Genèse à la naissance du Christ ; *The Passion* sur la vie et la mort du Christ ; puis *Doomsday* de la descente en

⁵¹ « an unforgettable piece of communal theatre » (Michael Billington, *The guardian*, 21 January 1985 ; *Bloodaxe*, 324) ; « a translation by Tony Harrison and the National company » (John Barber, *Daily telegraph*, 21 January 1985 ; *Bloodaxe*, 324) ; « All the actors with Harrison's help unlock an archaic speech and give it conviction and meaning » (Michael Ratcliffe, *The Observer*, 27 January 1985 ; *Bloodaxe*, 325).

⁵² Giles Gordon, *Punch*, 30 January 1985 (*Bloodaxe*, 325).

⁵³ « If you want to make money, you don't go into poetry. But I had to do it, to make my life as hard as my father's had been. My father was a baker. » (Entretien privé, Newcastle, 10 février 2006).

Enfer jusqu'au Jugement Dernier. Chaque partie est elle-même divisée en une série de tableaux représentant différents épisodes bibliques. Les titres des tableaux individuels apparaissent parfois dans le script : « *The Killing of Abel* » (*Plays 1, 25*), « *The Annunciation* » (*Plays 1, 49*), « *The Stable* » (*Plays 1, 77*). *The Passion*, composé en 1977, s'appuie uniquement sur *York*. En 1981, avec *Nativity*, on assiste à un changement de technique : les deux premiers épisodes ou tableaux (la Création et la Chute) sont issus de *York*, les deux suivants (Cain et Abel, le Déluge) de *Wakefield* et la dernière tirade de Noé reprend *York*. Il puise ensuite à la fois dans *Coventry* et *Chester*, selon les points forts ou les faiblesses de chaque cycle. La fin quant à elle est une réécriture synthétique des quatre cycles. Ce processus de création se poursuit dans *Doomsday* en 1984 dont le début est tiré essentiellement de *Chester* et de *Coventry*, tandis que la plupart de la pièce s'appuie sur *York*. *Chester* est abandonné car trop didactique dans ces passages. Ce travail considérable de compilation démontre une parfaite connaissance des sources et de leurs qualités tant littéraires que dramatiques.

Alors que son prédécesseur J.S. Purvis avait modernisé le texte en moyen anglais pour des raisons d'intelligibilité, Tony Harrison choisit au contraire de mettre en avant le charme archaïque de la langue originale. La plupart des vers de *The Mysteries* proviennent directement des textes originaux, comme dans cette tirade de Lucifer :

My bale is ay beating and burning
 That gars me go growling and girning.
 Out, Ribald, wracked I am by rue now.
 Thrust into this fire, flung out for a thought!
 So speedily spilled no sooner I'd spoke.
 I wist not this woe should be wrought
 Out on ye, lurdans, ye smore me in smoke. (*Plays 1, 13-4*)

Malgré la difficulté inhérente au lexique, les sonorités du langage prennent le relais du sens, véhiculé par les allitérations et leur rythme. Les natifs du Yorkshire auront évidemment plus de facilité à comprendre un idiome dont certains termes comme « girning » ont traversé les siècles et sont toujours utilisés aujourd'hui. Les archaïsmes sémantiques et syntaxiques sont soulagés par le magnétisme de la métrique allitérative qui porte le sens dans le son des vers. Le rythme créé est si puissant que même une simple lecture suffit pour se laisser gagner par la musique du texte, comme dans cette tirade d'Hérode :

The prince of the planets that proudly is pight
 Shall brace forth his beams that our shelter shall know;
 The moon at my might, he musters his might;
 And kaisers in castles great kindness me show.
 (*Plays 1, 55*)

Le rythme est toujours très marqué, presque martelé. De même, dans certains passages chantés qui utilisent un rythme trochaïque typiquement populaire, les vers sont scandés avec jubilation (le dernier trochée de chaque vers étant tronqué, le vers se termine sur une syllabe accentuée) :

Pride is out and pride is in

Pride is root of every sin
Pride will always fight to win
Til he has brought a man to woe.

Man beware or fall in woe
Consider pride and let it go. (*Plays I*, 14)

Tony Harrison conserve même un passage chanté du cycle de Wakefield écrit dans un dialecte du Yorkshire jadis utilisé par les bergers, certainement incompréhensible pour le public moderne (y compris les natifs du Yorkshire !) :

Shay fan yan lay
Shay fan yan lay
Shay fan yan lay
Yrie ralt nah maginah gow
In mannan hyum. (*Plays I*, 51)

Ces cinq vers présentent un intérêt rythmique, avec la répétition des monosyllabes et les voyelles courtes qui mettent en valeur la sensualité des consonnes. En outre, le vernaculaire médiéval est préservé et parfois même renforcé, comme dans l'épisode du Jugement Dernier où « my blessed bairns », un terme encore couramment utilisé dans le nord de l'Angleterre et en Ecosse, remplace « my blessed children » qui figure dans *York*.

Tony Harrison prend ainsi le risque de rester fidèle à l'exclusivité régionale des mystères. Les références géographiques sont locales, c'est-à-dire situées dans le Yorkshire. Lorsque Dieu expulse Adam et Eve du Paradis, il les condamne à errer sur Ilkley Moor :

Ah, wicked worm! Woe worth thee aye!
For thou on this manner
Has made them such affray.
My malison have thou here,
With all the might I may.
And on thy womb then shalt thou glide,
And be aye full of enmity.
To all mankind on ilka side;
And earth it shall thy substance be
To eat and drink.
Adam and Eve, also ye
In earth then shall ye sweat and swink
And travail for your food. (*Plays I*, 24)

On remarque un mélange ironique de profane et de sacré dans cette tirade qui enchevêtre l'image du serpent de la Genèse avec celle du vers de la chanson populaire « On Ilka Moor Baht At »⁵⁴ qui serait davantage du côté du darwinisme que du créationnisme ! Caïn quitte quant à lui la scène sur une tirade irrévérencieuse :

⁵⁴ Cet hymne populaire du Yorkshire évoque sur un ton burlesque le cycle de la vie et la chaîne alimentaire.

Farewell. When I am dead
bury me in Wakefield by t'quarry head.
Damned for my deed I now depart. (*Plays 1*, 30)

L'atmosphère provinciale évoquée par la référence à « Wakefield », qui est également une référence à l'une des sources de *The Mysteries*, est renforcée par la prononciation de l'article défini en « t' ». L'argot employé par Caïn, « fart », qui est toujours monnaie courante dans le Yorkshire, ou encore « Come kiss mine arse! » (*Plays 1*, 25),⁵⁵ établit un contraste stylistique avec le tableau suivant à la forme très élaborée, calquée sur l'un des « Wakefield pageants » :

GOD

I repent full sore that ever I made man;
By me he sets no store, and I am his sovereign.
I will destroy therefore both beast, man and woman:
All shall perish, less and more. Their bargain may they ban
That ill did do.
On earth I see right nought
But sin that is unsought;
Of those that well ha' wrought
Find I but a few. (*Plays 1*, 32)

Les quatre premiers vers en rimes suivies, avec une rime à l'hémistiche qui se distribue sur chacun des vers (ab ab ab ab), sont suivis de cinq vers rimant cdddc. Cette forme, pourtant très contraignante, n'exclue pas une certaine flexibilité. Elle peut par exemple être distribuée dans les répliques de différents personnages :

NOAH

Now is this twice come in, dame, on my friendship.

WIFE

Whether I lose or I win, in faith, thy fellowship,
Set I not at a pin. This spindle will I slip
Upon this hill
Ere I stir once a foot.

NOAH

Peter! I trow that we dote.
Without any more note,
Come in if ye will. (*Plays 1*, 37)

Gardant l'architecture principale de la forme, Tony Harrison y introduit même le latin qu'il fait rimer avec l'anglais :

NOAH

I tarry full long from my work, I trow;
Now my gear will I bring and thitherward draw.

Now assay will I

⁵⁵ Plus loin dans la pièce, on retrouve d'autres mots d'argot typiques du Yorkshire comme « gormless git », « we get bugger all ».

What I know of shipwrichtry
In nomine Patris, et Filii,
Et Spiritus Sancti. Amen (Plays 1, 36)

Pour renforcer l'alliance du sacré et du profane, du poétique et du démotique, l'intermède chanté du tableau de Noé est « When my Ship comes in », une chanson de Bob Dylan :

Oh the time will come up.
When the winds will stop.
And the seas will cease to be a breathing,
Like the stillness in the wind,
Before the hurricane begins,
The hour that our ship come in.
Then the sands will roll out a carpet of gold.
For your weary toes to be a touching
And the ship's wise men will remind you once again
That the whole wide world is watching. (*Plays 1, 38*)

Alors que dans l'Angleterre des *grammar schools* et de l'anglais standard, les variantes dialectales sont synonymes de philistinisme, Tony Harrison trouve dans la période précédant la renaissance une littérature authentiquement locale dans une langue vernaculaire qui ne souffre nullement d'un déficit de légitimité artistique. C'est particulièrement le cas dans le nord de l'Angleterre et en Ecosse où cette littérature continue de prospérer bien après la mise en place de l'anglais standard vers la fin du 14^{ème} siècle.

Si une œuvre comme *The Big H*, pourtant inspirée de cette même culture, s'articule sur une tension linguistique permanente entre anglais standard et variante dialectale, *The Mysteries* propose six heures de représentation monolingue. Le dialecte du Yorkshire traditionnellement associé à la marginalisation et au registre comique retrouve ses lettres de noblesse. Les voix populaires et provinciales ont le champ libre dans *The Mysteries* où elles véhiculent le souvenir de l'exaltation et de la foi des gens ordinaires. A travers un texte archaïsant, allitératif et quasi incantatoire, Tony Harrison restaure un spectacle dans toute sa dimension sociale, communale et spirituelle. Même si la foi manifestée dans les mystères peut apparaître comme un véritable anachronisme pour le public moderne, l'essentiel réside dans la communication d'une expérience dramatique et de sa signification pour le public. Pour Tony Harrison, athée convaincu, la restauration des mystères doit permettre de faire l'expérience de ce que croire signifiait alors, notamment en termes de communion sociale à travers l'interaction entre public et représentation.

Tony Harrison livre une version extrêmement dynamique d'un genre dramatique médiéval. Tout en réhabilitant la dignité de la langue et de la culture populaires, *The Mysteries* marque un pas de plus dans le questionnement de la relation entre poésie et société. D'autre part, l'intense travail de collaboration entre poète, comédiens, metteur en scène et musiciens eut d'importantes répercussions dans l'ensemble de ses créations

dramatiques. Deux des comédiens de la troupe, Barrie Rutter et Jack Sheperd, ont accompagné Tony Harrison dans nombre d'autres aventures théâtrales, contribuant ainsi à concrétiser son ambition : « Originally I went to the theatre with the idea that I should work with a company and turn the energies I'd acquired from rehabilitating a classic into creating a new work. » (*Bloodaxe*, 238). Avec *The Mysteries*, Tony Harrison fait davantage que « réhabiliter un classique ». L'ampleur du travail d'adaptation et de modernisation, particulièrement dans la mise en scène qui facilite la compréhension de la fonction sociale du genre au moyen âge, suffirait probablement à elle seule à attribuer la paternité de l'œuvre à Tony Harrison. Pourtant, on ne peut nier l'ambiguïté de sa position. Entre artisan anonyme et chercheur érudit, entre culture vernaculaire et sphères académiques, vengeance personnelle et désir d'authenticité esthétique, Tony Harrison joue de la confusion entre les genres et les époques pour remettre en question les conventions théâtrales, déstabiliser les certitudes, ébranler le canon pour mieux le reconstruire.

c. D'Eschyle à Egil, du grec ancien au vieil anglais

Le rebelle iconoclaste s'attaque effectivement moins à la tradition qu'aux conventions. Ses mises en scène originales ne cessent de surprendre et de forcer le respect. Mais lorsqu'en 1981, le National Theatre proposa une version de l'*Orestie* d'Eschyle pour une troupe de comédiens exclusivement masculins, portant le masque tragique, et déclamant un texte avec de forts accents du Yorkshire, on était en droit de se demander si Tony Harrison n'exagérait pas. Pourtant, il persiste et signe :

Much of my writing has been a slow-burning revenge on the teacher who taught me English when I was twelve, and full of retrospective aggro. I think that to these feelings are due my reclamation of the *Mystery Plays* for Northern speech and actors and why there's a strong Northern character to the language I used for the National Theatre *Oresteia*, which proved too much for some people. One critic wrote that the chorus sounded like fifteen Arthur Scargills! I make no apologies. There's no earthly reason why a Greek chorus should sound like well-bred ladies from Cheltenham in white nighties. (*Bloodaxe*, 437)

Dans cette adaptation, il s'inspire du style et du langage employé dans *The Mysteries*, un vers allitératif robuste et archaïsant. La mise en scène n'est pas moins audacieuse, résolument formelle et stylisée grâce à l'utilisation des masques, de mouvements ritualisés, de passages chantés et d'un accompagnement musical qui place cette adaptation à mi-chemin entre le théâtre et l'oratorio.

A priori, le choix de comédiens à la déclamation atypique, voyelles courtes et consonnes percussives, pour interpréter un texte utilisant la métrique allitérative du vieil anglais peut paraître surprenant. Pourtant, le style de la trilogie d'Eschyle dont Tony Harrison propose une « version anglaise »⁵⁶ est le fruit de huit longues années de recherche sur le texte original. Entre le 8 mars 1973, quand il commença son travail, quelques jours seulement après la première de *The Misanthrope*, et le 28 novembre 1981 où la trilogie fut créée sur les planches du théâtre Lawrence Olivier, Tony Harrison remplit quelque douze carnets de notes, de dessins, de citations et de fragments de traductions.

Le théâtre que Tony Harrison cherche à créer est à rebours de la tendance contemporaine : « One of the things that attracted me to the Olivier space was that it was uninhabitable to the clichés of naturalistic drama that have become the norm on TV and in most theatrically anaemic modern drama. » (*Plays 4*, 3). Son rejet du style réaliste ne signifie pourtant pas une désaffection des genres populaires au profit d'un théâtre plus exclusif. L'emblème de la poésie anglaise moderniste ne trouve pas non plus grâce à ses yeux : « T. S. Eliot, who, perhaps apart from *Murder in the Cathedral*, forced verse theatre into anorexia in order to squeeze it into the proscenium

⁵⁶ Le titre complet est *The Oresteia of Aeschylus in an English version by Tony Harrison*.

drawing-room, and made it so discreet and well bred in its metrical gentility you wondered why it bothered to go public at all. » (*Plays 4*, 3-4). Tony Harrison rêve d'un théâtre qui renoue avec la dimension publique de ses origines, celle des festivals dramatiques grecs ou des *corpus christi* dans les rues surpeuplées de York, ou encore, plus proche de lui, celle des dernières heures de gloire du music-hall et des pantomimes, lorsque des noms comme Norman Evans, Frank Randall, Nat Jackley, Robb Wilton, Arthur Lucan, Jewell et Warriss se succédaient à l'affiche du *Leeds Empire* ou du *Grand Theatre*.⁵⁷ Il garde en effet la nostalgie de ces spectacles populaires qui, malgré leur manque de raffinement, avaient le souci du public. Les spectateurs étaient de véritables interlocuteurs dans le jeu comique. L'humoriste s'adressait directement à eux pour les divertir et les émouvoir. Paradoxalement, le théâtre comique utilisait les rimes, non par simple convention formelle, mais pour produire « une énergie vernaculaire capable de traverser les feux de la rampe à la rencontre du public. » (*Plays 4*, 4, ma traduction). C'est cette énergie que Tony Harrison veut ressusciter dans la poésie dramatique pour l'extraire des carcans dans lesquels elle a été enfermée. Pourtant, il refuse de se contenter des « comic bits » (*Selected*, 122) ou du créneau dit régionaliste. Son ambition l'entraîne vers le registre sérieux de la tragédie : il veut donner la réplique aux rois et aux divinités – dans sa tête résonnent ironiquement les mots de son professeur : « Poetry's the speech of kings » (*Selected*, 122) – tout en réinjectant l'énergie du théâtre populaire, sorte de piquêre de rappel pour un théâtre en vers qui lui semble maladif.

Il fallut certes une grande dose d'audace au petit « poète du Yorkshire », comme il se décrit lui-même (*Plays 1*, ma traduction) pour s'attaquer à un monument de la dramaturgie grecque comme l'*Orestie* et, qui plus est, pour en proposer une version totalement inédite. Même s'il dut renoncer à certains de ses projets, notamment le désir de recréer non pas une trilogie mais une tétralogie, en restaurant la place dévolue à la catharsis comique dans le drame satyrique qui concluait traditionnellement tout cycle tragique, il ne trahit jamais l'essence de sa recherche théâtrale. La comédie populaire fut une source d'inspiration de tous les instants :

The kind of theatricality that [those comics] had, though still defiantly alive in the last days of vaudeville, had more or less disappeared from so-called 'serious' theatre, and I carried their presences with me as a sometimes grinning and girning, but always supportive, chorus, paradoxically, into the quest for an Aeschylean *gravitas*. » (*Plays 4*, 5)

Les fantômes du théâtre populaire furent à la fois critiques et bienveillants envers le travail du poète sérieux qui progressait en funambule sur un fil tendu entre deux traditions : plus raide était le fil, plus vrai serait l'équilibre. Le poète se sentit en effet redevable envers un double héritage, sans compter la tentation, toujours grande, de s'appropriier l'œuvre traduite. Les tensions inhérentes à cette recherche esthétique sont connotées par l'emploi, dans la même phrase, d'un terme dialectal comme « girning », qui nous renvoie

⁵⁷ Deux salles emblématiques du Leeds des années quarante et cinquante.

directement au dictionnaire du Yorkshire,⁵⁸ et un mot en latin. Mais là où Tony Harrison réussit un exploit, c'est que son érudition lui permit de métamorphoser ce qui apparaît comme un « hijacking culturel »⁵⁹ en un véritable complot entre Athènes et le Yorkshire, entre Eschyle et *Beowulf*.

Pendant huit ans, Tony Harrison tâtonna en quête du style le plus approprié à la traduction du grec d'Eschyle, annotant le texte original. Il fut particulièrement sensible aux nombreuses allitérations qui lui évoquaient la métrique médiévale des mystères ou bien, encore plus loin dans la tradition nationale, la poésie anglo-saxonne d'un poète comme Egil. Il se documenta abondamment sur Eschyle et ses traductions à travers les âges. La version de Robert Browning, *Agamemnon* (1877), finit par retenir son attention. Paradoxalement jugé « probably unplayable, unperformable and even, to many, unreadable » (*Plays 4, 8*), ce texte que son auteur définit comme une *translation* lui livra les premiers indices de sa quête stylistique. Browning cherchait à imiter le style du grec d'Eschyle. Il utilise une syntaxe déstructurée, de nombreuses allitérations, des néologismes et des mots composés évocateurs des *kennings* du vieil anglais :

And blowing forth a brisk blood-spatter, strikes me
With a dark drop of slaughterous dew – rejoicing
No less than, at the god-given dewy-comfort,
The sown-stuff in its birth-throes from the calyx.⁶⁰

Cet idiome original et créatif renoue avec la dimension orale de la poésie anglo-saxonne, dans laquelle les sonorités collaborent au sens. La sensibilité de Browning aux rythmes des consonnes trouva naturellement un écho favorable auprès d'un poète amoureux des consonnes si abondantes et percutantes dans son dialecte natal. Ce qui à l'époque de la vogue du théâtre italien faisait le défaut de la langue anglaise devint pour Tony Harrison une aubaine en terme de théâtralité, ainsi qu'une juste rétribution du passé :

It is only 'overstocked' or 'over-clogg'd with consonants'
if you have a distaste for them or want to use vowels and
their capacity for sustained drone as a sort of operatic
helium. The repeated consonants of medieval Northern
drama helped the words to carry directly over the
unstructured hubbub and bustle of a Corpus Christi crowd
in the York streets. (*Plays 4, 8-9*)⁶¹

Dès le début de la production, il avait été convenu que la trilogie serait représentée par des acteurs portant le masque tragique. Les premières répétitions furent donc consacrées à la recherche d'un type de masque adapté aux acteurs, tout autant qu'à la recherche d'un langage adapté aux masques :

⁵⁸ « girn: to grin, pull a face (var by methathesis of 'grin') » (Arnold Kellett, *The Yorkshire Dictionary of Dialect, Tradition and Folklore*, 69).

⁵⁹ Cf. Steve Padley, « "Hijacking culture": Tony Harrison and the Greeks », in *Le théâtre britannique au tournant du millénaire*, 93-108.

⁶⁰ Robert Browning, *The Works of Robert Browning*, vol.3, 352.

⁶¹ Il cite respectivement Dr Jonhson et Henry Lawes, le compositeur qui collabora avec Milton.

All through our workshops and rehearsals we kept the original conditions in mind – large, open-air theatre, masks, all-male company, not in the spirit of pedantic archaeology but in order to discover a theatricality the Olivier space cried out for and, sadly, even now, rarely gets. (*Plays 4, 7*)

Les masques créés par Jocelyn Herbert, dont celui d'Oreste figure en couverture de *Theatre Works*, sont composés d'un assemblage de plusieurs couches de mousseline : ils ont la bouche et les yeux ouverts et couvrent la totalité du visage. Alors que les voyelles longues de la déclamation tragique conventionnelle restaient littéralement emprisonnées dans les masques où elles résonnaient, ce qui avait tendance à déconcentrer les acteurs, Tony Harrison se rendit compte qu'une diction privilégiant les consonnes et les voyelles courtes permettait au texte d'être projeté hors du masque de manière distincte et intelligible :

We don't want Barnsley Working Men's on a Saturday night knees up but I have written SHORT vowels. It matters because unless the vowels stay short the consonants don't register and the most important thing, and one of the reasons I first began to stress these facts, and it is by no means about Northern chauvinism, is that the resonance of protracted vowels disturbs the mask. It begins to vibrate and slur. The plosion etc. of consonant sounds clear through the masks as long as the vowels aren't lingered over...⁶²

Du masque tragique au dialecte du Yorkshire, il n'y a donc qu'un pas : « The spirit of Egil led me back to Aeschylus and the 'kennings' of Aeschylus back to the saga skald. » (*Plays 4, 24*). Le parler du nord est ainsi promu de la scène comique à la scène tragique et la revanche personnelle s'accompagne d'une justification esthétique. Ce sont donc des comédiens du Yorkshire qui furent sélectionnés, parmi lesquels Barrie Rutter qui devint au fil des pièces une voix et une présence incontournables du théâtre de Tony Harrison.

Dans *The Oresteia*, le poète ancre la langue dans une culture qui lui correspond, donnant ainsi tout son sens au terme d'adaptation qu'il préfère à celui de traduction. Ainsi, le style allitératif d'Eschyle trouve son équivalent dans un style inspiré de la poésie anglo-saxonne, caractérisée par le rythme implacable de l'énergie consonantique, capable de déplacer les mégalithes du texte eschyléen :

Father, father doused in doom
kept immovable by death
what can grope through your grave-gloom
unbreachable by light or breath?

What words can worm their way
through the sour soil of sorrow

⁶² Lettre à Peter Hall, 13 septembre 1981, *Bloodaxe*, 279.

what beacon of bright day
burrow your dark barrow?

From all the blood-clan's grave-rites
they barred and blocked your bones,
never budging, held by night's
death-heavy anchorstones. (*Plays 4*, 111)

Il abandonne les rimes pour l'occasion, sauf dans les stichomythies, remplacées par des vers très fortement accentués, généralement avec une césure à l'hémistiche :

The clans and the clanchiefs clamour for sea-calm
The god-sop that gets it makes their guts sicken
The cure for the stormblast makes strong men craven
(*Plays 4*, 47)

Le langage est à la fois simple, grâce à la création de mots composés rappelant les *kennings*, et dense grâce aux nombreuses allitérations :

Firegod Hephaistos flashed out from Mount Ida
flame after flame bore the beacon's despatches,
jaded flame to fresh flame bearing the firenews.
Ida to Crag Hermes on the island of Lemnos.
From there its third stretch to the top of Mount Athos,
the peak that Zeus favours, then further upwards
and over the ocean dazzling and flaring
luring up fish-shoals to see what the flash is,
a fire-tailed comet transmitting its message
to the watchtowers scanning the sky on Macistos.
(*Plays 4*, 50-1)

Sans toutefois imiter servilement le grec d'Eschyle ni plonger dans les archaïsmes du vieil anglais, le style qui en résulte est à mi-chemin entre réminiscence et création originale. Tony Harrison parvient à rendre chaque image et chaque nuance du texte, tout en reproduisant la grandeur et la sonorité du grec d'Eschyle :

You will notice in the fragment before the ballad that I am using such words as 'the flyways of sleep' or 'griefstrings'. These are not necessarily the same coinage as the Greek but I have accepted the Aeschylean modes of image making and neologising to use wherever they occur to me or seem effective in English, so that I extract a certain stylistic principle and allow it to be distributed over the version. (Lettre, 30 mars 1976, *Bloodaxe*, 277)

Si Tony Harrison s'autorise lui aussi des néologismes, sa version n'en demeure pas moins extrêmement rigoureuse.

L'originalité de *The Oresteia* réside dans la création d'un texte essentiellement dramatique. Le poète conçoit le script comme un livret d'opéra ou une partition musicale destinée à être jouée : « *This text is*

written to be performed, a rhythmic libretto for masks, music, and an all-male company. »⁶³ Même si cela semble évident puisqu'il s'agit de la traduction d'une tragédie, il suffit de comparer la version de Tony Harrison avec celle de Louis MacNeice pour mesurer l'impact stylistique de la prise en considération de la théâtralité du texte :

But the money-changer War, changer of bodies,
 Holding his balance in the battle
 Home from Troy reined by fire
 Sends back to friends the dust
 That is heavy with tears, stowing
 A man's worth of ashes
 In an easily handled jar.
 And they wail speaking well of the men how that one
 Was expert in battle, and one fell well in the carnage –
 But for another man's wife.
 Muffled and muttered words;
 And resentful grief creeps up against the sons
 Of Atreus and their cause.
 But others there by the wall
 Entombed on Trojan ground
 Lie, handsome of limb,
 Holding and hidden in enemy soil.⁶⁴

Très fidèle à Eschyle, dans un anglais relativement moderne, notamment du point de vue syntaxique, la traduction de Louis MacNeice ne manque pas de qualités littéraires. C'est néanmoins un texte destiné à la lecture plutôt qu'à la scène. A l'opposé, la version de Tony Harrison paraît plus difficile à la lecture, moins accessible :

'Geldshark Ares god of War
 broker of men's bodies
 usurer of living flesh
 corpse-trafficker that god is –

give to WAR your men's fleshgold
 and what are your returns?
 kilos of cold clinker packed
 in army-issue urns
 wives mothers sisters each one scans
 the dogtags on the amphorae
 which grey ashes are my man's?
 they sift the jumbled names and cry:

my husband sacrificed his life

my brother's a battle martyr

aye, for someone else's wife –

⁶³ *Theatre Works*, 187 (ci-après désigné comme *Theatre*).

⁶⁴ Louis MacNeice, *The Agamemnon of Aeschylus*.

Helen, whore of Sparta.
 whisper mutter belly-aching
 the people's beef and bile: *this war's*
been Agamemnon's our clanchief's making,
the sons of Atreus and their 'cause'.
 Where's my father husband boy?
 where do all our loved ones lie?
 six feet under near the Troy
 they died to occupy.' (Plays 4, 54-5)

La dimension orale, théâtrale, de cette adaptation est inscrite dans la typographie, à la manière des nuances sur une partition de musique. Tony Harrison a une conscience aiguë de la nature du texte traduit. En aucun cas, la représentation ne doit donner l'impression d'un huis clos entre comédiens mais, comme le note Peter Hall dans ses mémoires, le texte doit être adressé par les acteurs au public : « I started the *Oresteia*... Three main factors – the use of masks, the use of percussion, and the whole text being spoken by the actors to the audience was understood from the start. »⁶⁵ La théâtralité que recherche Tony Harrison, qui met l'accent sur la relation au public, sur l'aspect spectaculaire de la représentation théâtrale, se nourrit de la dimension rituelle de la tragédie. Si les textes tragiques étaient conçus avec une « *performabilité* inhérente » (*Bloodaxe*, 444, ma traduction), il en va de même pour les adaptations de Tony Harrison. La théâtralité se construit dès la genèse de l'œuvre et guide constamment sa création.

Déclarer que le texte est écrit pour la représentation comme il le fait en préface de *The Oresteia*, ou bien que le texte de *The Mysteries* n'est qu'une transcription a posteriori du script des acteurs, n'est pas un simple effet d'annonce. Quiconque a conscience de l'esthétique théâtrale de Tony Harrison trouvera la lecture de ses pièces extrêmement frustrante. En effet, hormis la mise en scène, il manque une autre partie essentielle de la représentation, à savoir la musique, composée en étroite collaboration avec le poète et le metteur en scène. Des sous-titres comme « rhythmic libretto », « music drama » ou encore « sex-war opera » sont déroutants pour le lecteur.⁶⁶ Avec *The Oresteia*, l'attention du public est portée par la sensualité du texte pendant près de cinq heures de représentation : « If emotion is a river in spate then my consonants are the stepping stones over it. It's not the percussiveness of consonants but their sensuality, their sexuality if you like. Vowels are spirit, consonants body, people say. Then I'm for bodies... » (Lettre, 13 septembre 1981, *Bloodaxe* 279). Le tempo inébranlable du texte volontairement déclamé au public et soutenu par la musique des percussions, des bois et de la harpe à la manière d'une basse obstinée, se veut l'incarnation même de la tragédie.

⁶⁵ Peter Hall, *Diaries*, 6.

⁶⁶ Respectivement, *The Oresteia*, *The Big H*, *Medea*. Tony Harrison a collaboré à plusieurs reprises avec les compositeurs Harrison Birtwistle (*The Oresteia*, *Bow Down*, *Yan Tan Tethera*), Dominic Muldowney (*The Big H*) et Richard Blackford (*The Kaisers of Carnuntum*, *The Labourers of Herakles*, *Prometheus*, *Crossings*) ; Jacob Druckman aurait dû composer la musique de *Medea*, faute de quoi la pièce ne vit jamais le jour. Pour rendre compte de l'importance de la musique dans les différentes productions, certaines pièces publiées par Faber sont accompagnées d'extraits de transcriptions musicales.

Dans sa lettre du 20 septembre 1981, Tony Harrison cite Stravinsky et Wagner. Stravinsky le confirme dans son choix d'une forme exigeante, garante de la force de l'œuvre et paradoxalement de la liberté de l'artiste :

My freedom thus consists in my moving about within the narrow frame that I have assigned myself for each one of my undertakings. I shall go even further: my freedom will be so much the greater and more meaningful the more narrowly I limit my field of action and the more I surround myself with obstacles. Whatever diminishes constraint diminishes strength. The more constraints one imposes, the more one frees one's self of the chains that shackle the spirit. (Lettre, 20 septembre 1981, *Bloodaxe*, 280)⁶⁷

L'instinct du poète pour la dimension magistrale et opératique de *L'Orestie* est confirmée par l'histoire de la musique. Il semble en effet que ce soit la lecture d'Eschyle qui ait inspiré à Wagner le principe du leitmotiv. Dans *The Oresteia*, Tony Harrison voulut exploiter au maximum ce principe structurel décliné en leitmotiv musical, poétique et spatial. La musique composée par Harrison Birtwistle illustre cet effort de concentration et de cohérence. Les trois groupes d'instruments ont chacun un rôle qui leur est propre. Ainsi, les percussions fonctionnent comme un continuo accompagnant l'avancée inébranlable du texte, adressé directement au public avec une précision métronomique de quatre-vingt-douze pulsations à la minute. La harpe, qui intervient pendant les silences, sert de ponctuation. Enfin, les vents, issus de la famille de la clarinette, jouent à l'unisson avec une prédilection pour les notes longues, lors des entrées et des sorties de scène.

L'accompagnement musical s'imbrique dans le texte. La précision du tempo de la diction facilite les passages du texte parlé au texte chanté. Cela renforce le style très ritualisé imposé pour des raisons techniques par les masques. En effet, derrière les masques, le champ de vision des acteurs est réduit, ce qui limite leurs déplacements à des déplacements collectifs et non individuels :

I asked about "movement" before only because until I know how they are going to move I'm not sure how they are going to speak. Plutarch speaks of the meaning of the words being like strings which created movement in the chorus, and even minimal arm movements qualified for the word dance in Greek, perhaps it was all more like Mao's keep fit classes than the Royal Ballet! I have the same wariness of "movement" as I have of "choral speaking". But, for example the Parados, the entry of the chorus was done apparently marching in quasi-military fashion, though it might well look like Dad's Army being all old men... the Parados in *Agamamnon* was marching, and the rhythm was a marching one. Do we want that? Every step you see is a

⁶⁷ Cf. Igor Stravinsky, *Poétique musicale*.

committee decision. I have a rhythm for the first entry which is a bit Hiawatha and only need be so if we are attempting to be archeological. I don't see why we should myself, but I have a march rhythm up my sleeve if you want it, Hiawatha, not Colonel Bogey:

10 years now since Menelaus
with his brother Agamamnon
both the joint true heirs of Atreus,
to revenge themselves on Paris
for his ravishing of Helen,
launch the Argive expedition
of a 1000 warships strong,
battalions of retribution
sent from Argos to smash Troy.

(Lettre, 22 décembre 1975, *Bloodaxe* 276)

En fait, ce passage fut retravaillé dans la version définitive :

Ten years since clanchief Menelaus
and his bloodkin Agamemnon
(the twin-yoked rule from clan-chief Atreus –
double thronestones, double chief staves)
pursued the war-suit against Priam,
launched the thousand-ship armada
off from Argos to smash Troy. (*Plays* 4, 42)

Le texte est plus dense. De neuf le nombre de vers est passé à sept. L'utilisation des *kennings*, évocateurs du passé mythique et clanique de l'Angleterre, privilégie en outre les images concrètes. Le lien entre querelles familiales et guerre est explicité par le terme « blood » dans le mot composé « bloodkin ». La technique du *kenning* dont deux, « yokestrap » (*Plays* 4, 47) et « hackblock » (*Plays* 4, 149), sont empruntés directement à Robert Browning, permet à Tony Harrison d'exacerber les tensions sexuelles. Ainsi, l'opposition entre les liens du sang et ceux du mariage, centrale à la trilogie, s'exprime par les paronomases « bloodbond » / « bedbond » ou encore « bloodright » / « bondright ». Ces effets sont renforcés par les allitérations, comme dans « brotherly bloodbond » (*Plays* 4, 51). Au lieu d'un suffixe, le féminin est construit sur le même modèle que son homologue masculin : en lieu de dieu (*god*) et de déesse (*goddess*), le poète propose « he-god » et « she-god » :

Apollo he-god healer your she-kin
Artemis intervene prevent her
sending winds on the fleet from the wrong direction
keeping the armada too long at anchor (*Plays* 4, 46)

Le principe se distribue dans tout le texte, avec par exemple la paire « he-child » et « she-child » :

so a Father can take his own she-child take her
and kill her his she-child his own flesh and blood

The war-effort wants it the war-effort gets it

the war for one woman the whore-war the whore-
war (*Plays 4*, 48)

Tony Harrison exploite les possibilités sémantiques de la création de mots composés pour mettre à jour les polarités sexuelles inhérentes au mythe de *L'Orestie*, celui du renversement du patriarcat et de son lot de vengeances sanglantes pour établir un nouvel ordre social : « The choice of a muscular narrative energy of the alliterative line haunted by Anglo-Saxon [...] began to throw up words which carried the whole tension of the trilogy. » (*Plays 4*, 33). Pour clarifier les implications de ce que le poète qualifie d'« œuvre de propagande patriarcale » (*Bloodaxe*, 244, ma traduction), Tony Harrison invite même des féministes à venir débattre avec les comédiens de la symbolique de la défaite des furies à la fin de la trilogie. Certains choix de traduction explicitent délibérément les connotations sexistes du texte d'Eschyle : « the womb of the woman's a convenient transit » (*Plays 4*, 169). Ainsi, même s'il ne parvint pas à faire accepter son projet de séparer les hommes des femmes pour encore davantage « électrifier » le public (*Plays 4*, 34, ma traduction), il réussit à évoquer la dimension politique de la tragédie. Cette volonté de clarifier la situation dramatique relève à la fois du souci du public et de la volonté de restituer sa fonction rituelle à la tragédie, un spectacle qui, bien que représentant un passé lointain ou mythique, offre un miroir sur le présent.

La passion de Tony Harrison pour les lettres anciennes, qui avait débuté à la *grammar school* n'a jamais cessé. Les obstacles en travers de sa quête de culture et de langage sont devenus sources de motivation si bien que l'élève rebelle a fini par réussir un tour de force magistral. Non seulement s'est-il réapproprié sa culture régionale, mais il a en outre fait main basse sur le théâtre classique, sans éprouver a posteriori aucun scrupule à pirater une culture qui n'était pas la sienne. Entre des déclarations non dénuées de provocation et des adaptations théâtrales témoignant d'une connaissance extrêmement fine de la dramaturgie grecque, entre révérence envers le passé et créativité contemporaine, Tony Harrison refuse les compromis et marie les contradictions sans vergogne. Même si sa thèse sur les traductions en vers de l'*Enéide* de Virgile fut abandonnée, sa contribution à la connaissance et la diffusion de la culture classique à travers ses nombreuses adaptations lui valut de 1987 à 1988 d'être nommé président de la *Classical Association*, la société savante des lettres classiques de Grande Bretagne. Entre 1973 et 1981, il fit souffler un vent de révolution sur le National Theatre, poussant la vénérable institution toujours plus loin dans ses retranchements. Sa vision originale de la théâtralité ne fut pas sans conséquence : il dut parfois essuyer des revers, y compris de la part de comédiens un peu désorientés. Pourtant, le succès de ses adaptations théâtrales et le soin qu'il apporta par la suite dans la rédaction de ses préfaces font de Tony Harrison un contributeur essentiel dans la réflexion sur la traduction dramatique. Il s'intéresse tout particulièrement à la langue, plus exactement aux langues (français, grec, moyen anglais, anglais vernaculaire, anglais standard) et à leurs textures, leurs particularités. Cette sensibilité lui permet de créer des œuvres originales qui, malgré leur statut d'adaptation, portent le sceau de la culture britannique.

Pourtant, tout ce qu'il s'approprié, il le fait dans un esprit de revanche et s'empresse une fois installé et légitimé de remettre en question les présupposés : son anglicité, par exemple, qui s'est heurtée au provincialisme, à la marginalisation régionale due à son accent ; son statut de poète, revendiqué d'autant plus fort que la poésie n'a depuis longtemps plus le monopole du théâtre ni de la littérature ; les formes poétiques strictes qui survivent dans la poésie contemporaine comme un signe de rébellion contre le vers libre devenu dominant. Alors, lorsque Tony Harrison publie une collection de sonnets, il passerait presque pour un réactionnaire... ou bien un libertaire qui, à l'instar de Stravinsky, utilise les contraintes de la forme pour mieux leur échapper.

I.2. Quand le sonnet court-circuite la tradition

Dès 1971, soit seulement un an après la publication de *The Loiners*, Tony Harrison commença l'écriture d'une séquence de sonnets sur l'histoire et le langage. La longue gestation de ce projet est inscrite dans son titre : *from 'The School of Eloquence'*. La préposition souligne le caractère non exhaustif des différentes versions que le poète livra entre 1976 et 1987 de cette œuvre en perpétuel devenir. En 1976, année du décès de Florrie Harrison, la mère du poète, fut publié *Ten Poems from 'The School of Eloquence'* (Rex Collings, édition limitée, publiée pour Noël). La séquence fut augmentée de huit nouveaux poèmes deux ans plus tard, avec la publication de *From 'The School of Eloquence' and other poems* (Rex Collings). Alors que Tony Harrison venait de perdre son père, il publia en 1981 une version encore étoffée de sa séquence sous un titre ambigu : *Continuous: 50 sonnets from 'The School of Eloquence'* (Rex Collings). Le titre révèle les contradictions du projet esthétique. Revendiquant l'emploi d'une forme poétique traditionnelle, le sonnet, Tony Harrison se place pourtant en marge des conventions. L'utilisation de chiffres, l'absence de majuscule au mot « sonnet », signalent une rupture. Paradoxalement, le premier mot du titre, « Continuous », suggère le contraire. Ainsi, dès le seuil de la collection, le poète met en place une herméneutique ironique. Il propose une vision « moderne » de la continuité et du sonnet, comme George Meredith avait avant lui proposé sa vision anti-conformiste de l'amour et de la relation conjugale dans *Modern Love* (1860). Le titre de *Continuous* semble en effet être un clin d'œil à l'œuvre de George Meredith, elle aussi composée de cinquante sonnets de seize vers.

L'histoire éditoriale de *The School of Eloquence* se poursuit après la version de 1981 très remarquée par la critique. En 1984, les éditions Penguin publièrent la première édition de *Selected Poems*. La séquence passa de cinquante à soixante-sept sonnets.⁶⁸ Dans la deuxième édition de 1987, elle en comptait désormais soixante-dix-neuf, dont dix nouveaux publiés dans une édition limitée l'année précédente.⁶⁹ Toujours en 1987, sept sonnets furent publiés simultanément par Scargill Press sous le titre *Anno 42* et dans *Poetry Review* (77 no.3, Autumn 1987). Ces sonnets sur la seconde guerre mondiale, originellement publiés quarante-deux ans après la capitulation du Japon en août 1945, furent plus tard réédités sous le titre de « Sonnets for August 45 »,⁷⁰ tandis que trois d'entre eux, « The Morning After I, II » et « Old Soldiers », étaient intégrés dans *The School of Eloquence* dès la seconde édition de *Selected Poems*.

De nouveaux sonnets furent publiés dans le petit recueil *Under the clock*. Bien que le poète ne précise pas leur appartenance à la séquence, la

⁶⁸ L'édition américaine de *Selected Poems* (Random House, 1987) est identique. Seule la couverture change. Au lieu de la photographie du cimetière de Beeston Hill, on trouve une route typique de la campagne anglaise.

⁶⁹ *Ten Sonnets from 'The School of Eloquence'* (Anvil Poetry press, 1986).

⁷⁰ Dans *V. and Other Poems*, le second recueil américain, puis dans *The Gaze of the Gorgon*.

forme et les thèmes de « Gaps » et « The Ode Not Taken » suffisent à les associer à *The School of Eloquence*. En outre, leur publication dans la collection anniversaire de Penguin apporte une légitimité supplémentaire pour les inclure dans cette longue méditation sur l'histoire, la société, le langage et la poésie. En effet, le court texte publié en guise de préface à cette collection qui célèbre les soixante-dix ans de Penguin attire l'attention du lecteur sur le rapport entre littérature, argent et classes sociales :

In 1935 if you wanted to read a good book, you needed either a lot of money or a library card. Cheap paperbacks were available, but their poor production generally mirrored the quality between the covers. One weekend that year, Allen Lane, Managing director of the Bodley Head, having spent the weekend visiting Agatha Christie, found himself on a platform at Exeter station trying to find something to read for his journey back to London. He was appalled by the quality of the material he had to choose from. Everything that Allen Lane achieved from that day until his death in 1970 was based on a passionate belief in the existence of 'a vast reading public for intelligent books at a low price'. The result of his momentous vision was the birth not only of Penguin, but of the 'paperback revolution'. Quality writing became available for the price of a packet of cigarettes, literature became a mass medium for the first time, a nation of book-borrowers became a nation of book-buyers – and the very concept of book publishing was changed for ever. Those founding principles – of quality and value, with an over arching belief in the fundamental importance of reading – have guided everything the company has done since 1935.⁷¹

Deux ans plus tard, naissait Tony Harrison, dans une famille populaire du quartier de Beeston Hill, à Leeds, qui allait transformer la « paperback revolution » en une *poetry revolution*.

⁷¹ Page de garde de *Under the clock; new poems by tony Harrison* (ci-après désigné comme *Clock*).

a. Hégémonie culturelle et oppression linguistique

Dès l'origine, *The School of Eloquence* a une composante politique forte mise en évidence par l'architecture de la séquence. Elle se divise en trois parties, simplement intitulées « ONE », « TWO », « THREE ». La première partie regroupe des poèmes au contenu sociopolitique et historique d'une extrême densité culturelle et littéraire. La deuxième, plus largement autobiographique, est essentiellement consacrée aux relations familiales entre le père, la mère et leur fils, narrateur de ces saynètes dramatiques. La troisième partie reprend quant à elle explicitement la thématique historique, prolongée par une méditation sur l'art et la mortalité, notamment dans le groupement de sonnets intitulé « Art & Extinction ». L'équilibre entre les trois parties a considérablement varié au cours des publications successives de la séquence. En 1978, lors de la première large diffusion de *The School of Eloquence*,⁷² la première partie domine les deux autres par le nombre de poèmes : treize contre seulement deux pour la deuxième partie et trois pour la troisième. A ce stade précoce, la séquence apparaît bien plus clairement comme une thèse sur l'oppression politique et linguistique qu'elle ne le fait dans *Selected Poems*. Le titre de la séquence est en lui-même une déclaration d'affinités idéologiques. *The School of Eloquence* fut l'un des nombreux noms utilisés par la London Corresponding Society, une organisation radicale vouée, aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles, à l'éducation des classes laborieuses en vue de leur émancipation sociale, politique et culturelle. Cette référence est rendue explicite dans *Selected Poems* :

'In 1799 special legislation was introduced "utterly suppressing and prohibiting" by name the London Corresponding Society and the United Englishmen. Even the indefatigable conspirator, John Binns, felt that further national organization was hopeless... When arrested he was found in possession of a ticket which was perhaps one of the last "covers" for the old LCS: *Admit for the Season to the School of Eloquence.*' (*Selected*, 109)⁷³

La citation utilisée comme épigraphe illustre le thème majeur de la séquence de sonnets, à savoir la suppression de l'expression de la classe ouvrière. Tony Harrison fut fortement influencé par l'ouvrage de E. P. Thompson. Issu de cette même classe, le poète fut particulièrement sensible à l'histoire de la naissance d'une conscience de classe et des combats menés au nom de l'égalité sociale.

Dans *The School of Eloquence*, il propose une version poétique de *The Making of the English Working Class*, incorporant anecdotes, citations ou situations directement puisées dans cet ouvrage sociologique. Il s'attache à l'expression de sentiments politiques. L'histoire de la classe ouvrière lui sert de point de départ à l'exploration du thème de l'éloquence et de ses enjeux. Le projet esthétique est fortement influencé par les théories sociolinguistiques des années soixante et soixante-dix, notamment celle du

⁷² L'édition de 1976 était une édition limitée.

⁷³ Cf. E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, 191.

déficit linguistique soutenue par Basil Bernstein dans *Class, Codes and Control* (1971). Celui-ci postule que la réussite de la classe dominante peut être attribuée à la maîtrise des instruments d'expression symboliques en usage dans la société, alors que les couches défavorisées souffrent d'un déficit culturel caractérisé par un accès moindre, voire inexistant, aux compétences expressives qui empêche toute promotion sociale et les maintient dans un état de subordination. Basil Bernstein avance donc un lien entre variété du langage et stratification sociale. Son opposition entre les codes restreints et les codes élaborés, ainsi que leurs rapports respectifs au pouvoir, fait écho à l'idéologie radicale de la London Corresponding Society. En même temps, la théorie de Basil Bernstein est fortement empreinte de marxisme. *Class, Codes and Control* développe un marxisme linguistique où la possession des moyens de production est remplacée par la possession des moyens d'expression.

The School of Eloquence reprend la thèse selon laquelle pouvoir et éloquence sont intrinsèquement liés. Réciproquement, l'état d'*inarticulacy*, concept pour lequel le français n'offre guère d'équivalent satisfaisant, engendre oppression et subordination. L'histoire occupe dans cette séquence une place prépondérante. Elle incarne le discours officiel hégémonique des classes dominantes qui a tenté de passer sous silence l'expérience de la classe ouvrière. La révolution industrielle offre un contexte historique emblématique pour l'étude de la répression sociolinguistique. Le poète fait le récit d'un abus de pouvoir, d'un abus de position dominante, dans le poème au titre ironique « National Trust » :

Bottomless pits. There's one in Castleton,
and stout upholders of our law and order
one day thought its depth worth wagering on
and borrowed a convict hush-hush from his warder
and winched him down; and back, flayed, grey, mad, dumb.

Not even a good flogging made him holler!

O gentlemen, a better way to plumb
the depth of Britain's dangling a scholar,
say, here at the booming shaft at Towanroath,
now National Trust, a place where they got tin,
those gentlemen who silenced the men's oath
and killed the language that they swore it in.

The dumb go down in history and disappear
and not one gentleman's been brought to book:

Mes den hep tavas a-gollas y dyr

(Cornish) – 'the tongueless man gets his land took'.
(*Selected*, 121)

L'ironie du titre n'est perceptible qu'a posteriori. Pourtant, dès la première phrase, le poète joue sur le décalage entre sens figuré et sens littéral. Le

fonds britannique pour la conservation du patrimoine, souvent décrit comme un gouffre financier, gère l'exploitation de sites tels que les grottes dont on trouve de nombreux exemples dans les sous-sols calcaires aux alentours de Castleton dans la Peak District. Le ton sarcastique du poète est néanmoins suggéré d'emblée par le caractère parodique du début du poème : « Bottomless pits » est un écho rythmique exact du titre : « National Trust » (un trochée et un iambe). La distance critique initiée par cet effet stylistique est ensuite renforcée par l'utilisation d'un adjectif à connotation péjorative (« stout »), d'un verbe cognitif (« thought ») qui suggère une erreur de jugement. La proposition nominale « Bottomless pits » constitue le point de départ d'une réflexion qui procède du général vers le particulier (« There's one in Castleton ») et revient finalement vers le général, avec le proverbe de la conclusion. L'image des gouffres aux profondeurs insondables est évoquée par les effets sonores que produit la première strophe. La répétition de la conjonction de coordination « and » de manière anaphorique crée un effet d'accumulation que renforce l'absence de césure dans cette longue phrase qui termine sa course, symboliquement, au fond du trou, avec le mot « down ». Le rythme de la phrase imite la descente aux enfers du prisonnier anonyme (« a convict »). Sa remontée semble très pénible, à l'instar de la progression difficile de la fin du dernier vers, dans lequel les monosyllabes multiplient les césures et créent une sensation de pesanteur et de malaise. Tout comme cette phrase disjointe, le prisonnier qu'ils remontent est un homme brisé. Son silence s'inscrit linguistiquement (« dumb ») et typographiquement, représenté par les espaces blancs entre les vers. Cet homme détruit, qui ne réussit même pas à prononcer un cri animal (« holler » signifiant « brailler », « beugler »), a été réduit à néant par le traitement cruel et indigne d'un groupe d'hommes représentant, ironiquement, l'autorité : « stout upholders of our law and order ». L'autorité et la respectabilité sont perverties comme semblent l'indiquer les rimes. La rime initiée au deuxième vers est en effet récurrente et relie des mots associés à l'ordre institutionnel : « order », « warder » et « scholar ». Seul « holler » se détache, dénonçant de manière très subtile le comportement déviant du groupe d'hommes qui agit dans la clandestinité symbolisée par le silence de « hush-hush », pour cacher ses méfaits.

Ces manipulations sémantiques qui poussent le lecteur à rechercher le sens dans les non-dits et les sous-entendus sont une métaphore du silence dont la classe ouvrière fut victime au cours de l'histoire, une histoire enfouie dans les profondeurs de la mémoire collective. L'histoire que le poète-chercheur (« scholar ») se propose d'exhumer est celle d'une trahison nationale (le titre est donc antiphrastique) d'une particulière violence physique (« flayed », « flogging », « holler »), psychologique (« mad », « dumb ») et linguistique (« killed the language »). Le mutisme est ici présenté comme une conséquence de l'expérience traumatique subie par le condamné. Il est aussi métaphore du sort réservé à toute une classe. Le poème procède de l'anecdote individuelle dans la première strophe vers le collectif dans la deuxième strophe. Ce mouvement est marqué par le passage de la troisième personne du singulier à la troisième personne du pluriel. *The Making of the English Working Class* est présent en intertexte dans ce poème qui reprend non seulement une anecdote relatée par E. P.

Thompson mais qui le glose : « The dumb go down in history and disappear » est une réécriture de « The inarticulate, by definition, leave few records of their thoughts. » De manière symbolique, le poète transcrit le style soutenu du sociologue dans un idiome beaucoup plus concret, plus brutal aussi. L'anecdote du gouffre de Castleton, puis la reprise de cette image (« go down »), permettent au poète de transformer un concept, la théorie du déficit linguistique, en une image concrète et ainsi plus frappante pour l'imaginaire du lecteur. En même temps, il inscrit dans la texture langagière du poème l'extinction des voix populaires. Le proverbe de Cornouailles dans un dialecte quasiment disparu de nos jours doit être traduit en anglais pour pouvoir continuer d'exister. Symboliquement, cette phrase qui ne peut désormais signifier que dans la langue de l'opresseur, rime, du moins visuellement, avec le verbe « disappear ».

Pourtant, l'acte de citer est en soi une façon de sortir ce langage de l'oubli. Le poète lui redonne une existence, même si sa marginalité est dénotée par les italiques. Le sonnet permet au dialecte de résonner, d'être dit et entendu. Les guillemets dans le dernier vers opposent la langue orale, populaire, à la langue écrite de l'élite et du pouvoir. Le dernier vers est d'ailleurs mis en parallèle avec le mot « book », grâce à la rime « book » / « took ». En outre, le style du poème dans son ensemble donne l'illusion de l'oralité. La syntaxe disjointe, la reprise d'un élément antéposé au premier vers, le vocabulaire familier (« hush-hush », « booming », « flogging », « holler »), les contractions verbales (« 's »), le « say » du neuvième vers ou encore la ponctuation (exclamation, tiret) : tous ces effets contribuent à créer une impression de familiarité entre poète et lecteur. Ce dernier est de fait placé dans la position d'un auditeur, tandis que Tony Harrison joue le rôle d'un porte-parole pour les opprimés réduits au silence par une classe hégémonique qui a imposé son langage et donc sa version de l'histoire.

L'utilisation d'un titre à double sens attire l'attention du lecteur sur le dialogue que le poète instaure entre le péri-texte et le corps du sonnet. Le poème est mis en scène, livré au regard du lecteur chargé de contempler la révision ironique d'une forme canonique de la poésie anglaise. Le sonnet, traditionnellement composé de quatorze vers, subit une transformation radicale dans *The School of Eloquence*. Tony Harrison ne se contente pas d'emprunter son nombre de vers atypique, seize, à un autre ironiste, George Meredith ; il entame une dislocation interne de la forme. La notion de strophe, pourtant fondamentale en poésie, semble s'étioler. Typographiquement, « National Trust » présente deux blocs principaux complétés par des vers épars (5-1-6-2-1-1). Cet effet d'anarchie visuelle met en relief la prégnance des blancs typographiques qui, à l'instar des silences en musique, font partie intégrante de la partition. Or, c'est dans ces silences que le poète trouve un locus poétique pour éroder le discours hégémonique, historique ou poétique : il fait entrer des voix marginales, sub-poétiques, dans le sonnet et le canon va peu à peu se retourner contre lui-même.

Dans « Working », le poète retravaille la dialectique entre langage et pouvoir. Il exploite de nouveau une anecdote extraite de *The Making of the English Working Class* en accentuant le pathos de la situation. Au lieu d'un

prisonnier, la victime est une jeune fille, Patience Kershaw, dont le témoignage fut consigné par la *Children's Employment Commission* de 1842 (cf. Thompson, 334-5). Tony Harrison modifie son âge qu'il fait passer de dix-sept à quatorze ans pour davantage faire ressortir sa vulnérabilité.

Among stooped getters, grimy, knacker-bare,
head down thrusting a 3 cwt corf
turned your crown bald, your golden hair
chafed fluffy first and then scuffed off,
chick's back, then eggshell, that sunless white.
You strike sparks and plenty but can't see.
You've been underneath too long to stand the light.
You're lost in this sonnet for the bourgeoisie.

Patience Kershaw, bald hurryer, fourteen,
this wordshift and inwit's a load of crap
for dumping on a slagheap, I mean
th'art nobbut summat as wants raking up.
I stare into the fire. Your skinned skull shines.
I close my eyes. That makes a dark like mines.

Wherever hardship held its tongue the job
's breaking the silence of the worked-out-gob.

Note. 'Gob': an old Northern coal-mining word for the space left after the coal has been extracted. Also, of course, the mouth, and speech.
(*Selected*, 124)

L'ironie de « National Trust » est ici remplacée par l'intensité de l'émotion. Le poème n'est pas adressé au lecteur mais à la jeune fille. La relation interpersonnelle entre « I » et « you » crée une impression d'intimité au sein de laquelle le lecteur ne peut qu'éprouver de l'empathie sous peine de se sentir voyeur. Pourtant, même son empathie est vouée au malaise. La pénibilité du travail décrit est évoquée par les sonorités discordantes du poème. Dès le premier vers, les consonnes gutturales [k] et [g] renforcent l'atmosphère de misère et de dénuement véhiculée par le lexique, qu'il s'agisse des adjectifs (« grimy », « bald ») ou des formes négatives (« scuffed off », « sunless »). L'effet d'accumulation et le spondée du premier vers (« stooped getters ») créent une impression de pesanteur qui contraste avec la fragilité de la jeune fille associée à un poussin puis à une coquille d'œuf. Cette régression vers un état quasi fœtal s'oppose à son vieillissement prématuré. La contradiction est synthétisée dans l'oxymore « knacker-bare » qui place côte à côte la décrépitude et la nudité du nouveau-né. Les rimes renforcent ces paradoxes, opposant mort et beauté (« knacker-bare » / « golden hair »), la lumière et son absence (« sunless white » / « stand the light »). Le portrait de la jeune fille est d'autant plus pathétique qu'il s'inscrit dans un contexte de prospérité économique : « You strike sparks and plenty. » Le poème met en parallèle l'exploitation minière et l'exploitation de la main d'œuvre ouvrière. Pourtant, l'ironie de cette situation échappe à la jeune fille, inconsciente des réalités sociales et de la

lutte des classes. Bien que les faits soient devant elle, elle ne voit pas (« You [...] can't see. ») Il n'y a que le poète pour exploiter à son tour les métaphores et établir des parallèles entre images concrètes et intellectuelles. Son rôle n'est pas seulement d'être leur porte-parole mais de les délivrer des chaînes qui leur sont parfois invisibles : « Wherever hardship held its tongue the job / 's breaking the silence of the worked-out-gob. » Cette déclaration finale a valeur de devise poétique. Ainsi, le titre peut se relire comme annonçant une définition du rôle du poète. Il envisage sa poésie comme un travail (« job », « working ») dans la tradition des ouvriers d'antan. Tout au long du poème, il file la métaphore minière : il crée le terme « wordshift » et joue sur la polysémie de « gob », se plaçant ainsi à la croisée de la tradition minière et du Yorkshire populaire contemporain.

Le sonnet permet une synthèse entre théorie (idéologie) et pratique (écriture poétique) offerte comme une alternative à la destinée implacable de la jeune fille. L'acte de récupération imaginaire du poète se transforme en affirmation d'une solidarité transhistorique : « The wounds that heal in time are also the wounds that contain the poison. Against this surrender to time, the restoration of remembrance to its rights, as a vehicle of liberation, is one of the noble tasks of thought. »⁷⁴ La commémoration passe par l'écriture du poème et son langage. L'utilisation du jargon minier (« corf », « getters », « hurryer », « slagheap »), les chiffres et les abréviations de mesures rendent la lecture difficile. Le lecteur est ainsi de facto mis en situation d'intrus, identifié à la « bourgeoisie » pour qui le mot « gob » ne sera pas nécessairement transparent, d'où la présence d'une note de bas de page. Pourtant, le poète reconnaît avec amertume l'imposture de cette esthétique, dans la deuxième strophe. La vulgarité du vocabulaire jure parmi les métaphores élaborées qui l'entourent. De même, le dialecte en italiques est un discours rapporté. Il sonne faux dans la bouche du poète qui ne doit son expérience de la souffrance et de la mine qu'à ses lectures, celle de E. P. Thompson en particulier, et à son imagination, assis confortablement au coin d'un feu : « I stare into the fire. Your skinned skull shines. / I close my eyes. That makes a dark like mines. » Ironiquement, le poète est lui aussi un bourgeois qui joue avec les mots, avec les subtilités du langage. Sa démonstration d'éloquence semble trahir la réalité de l'oppression linguistique dont fut victime la classe ouvrière. Il lui faut donc trouver un autre mode d'expression, plus authentique, qui ne se substitue pas à cette expérience. Il lui faut créer une poésie paradoxale qui rende les silences éloquents.

« Cremation » réussit la délicate mission de décrire une scène sans parole. Toute l'expression passe par les gestes routiniers et le non dit, devenu mode de (non ?) communication :

So when she hears him clearing his throat
every few seconds she's aware what he's raking
's death off his mind; the next attack. The threat
of his dying has her own hands shaking.

⁷⁴ Herbert Marcuse, *Eros and Civilisation*, 232.

The mangle brought it on. Taking it to bits.
She didn't need it now he'd done with pits.

A grip from behind that seems to mean *don't go*
tightens through bicep till the fingers touch.
His, his dad and *his* dad's lifetime down below
crammed into one huge nightshift, and too much.

He keeps back death the way he keeps back phlegm
in company, curled on his tongue. Once left alone
with the last coal fire in the smokeless zone,
he hauls his cold gobful at the brightest flame,
too practised, too contemptuous to miss.

Behind the door she hears the hot coals hiss. (*Selected*, 125)

Le début en *medias res* crée d'emblée un manque informationnel. La continuité logique impliquée par l'adverbe « so » est remplacée par la disjonction syntaxique. Le lecteur reste perplexe face aux pronoms personnels dont il ignore les référents. Cet homme et cette femme qui luttent contre la mort en silence sont simplement présentés comme des avatars des victimes de la révolution industrielle. Leur mutisme est implicitement lié à leur exploitation sociale. Enfermés chacun dans leurs pensées, ils ne sont pourtant pas indifférents l'un à l'autre. La femme interprète le moindre raclement de gorge auquel elle répond par son propre tremblement. Les signes physiques se métamorphosent en signaux d'une communication non verbale. La réticence linguistique se double d'une retenue corporelle. Pourtant, celle-ci n'est pas une paralysie. La réticence est active, comme le prouve la répétition du verbe « keep back ». Elle est intentionnelle, symptôme de fierté et de pudeur à la fois. Le poète représente ici avec subtilité les codes de valeurs propres à la classe ouvrière. Le sentiment d'inadéquation linguistique est compensé par une démonstration de dignité, « in company ». L'évocation de ces règles communautaires que seul l'un des deux peut décrire avec autant de justesse ajoute au pathos de la scène. Le poète permet au lecteur, à travers cette saynète, de saisir furtivement les subtilités de cette communication pudique, comme Richard Hoggart l'avait fait avant lui dans *The Uses of Literacy*, avec le même respect. Pourtant, la chute déstabilise cette identification affective : « Behind the door she hears the hot coals hiss. » Le mépris se révèle et, avec lui, une réaffirmation de la fierté vindicative du vieil homme, de son refus de se laisser écraser par la bourgeoisie.

Le second effet d'ironie provient d'une ambiguïté quant à la situation temporelle de ce portrait. L'adverbe « so » du début semble supposer une continuité avec le poème précédant, l'univers de la mine servant de lien thématique entre les deux. Mais, entre l'époque de Patience Kershaw et celle décrite dans « Cremation », plusieurs générations se sont écoulées : « His, his dad and *his* dad's lifetime ». Les feux de charbon sont devenus rares, les familles ouvrières se convertissant au confort moderne des appareils de chauffage électriques ou à gaz : « the last coal fire in the

smokeless zone ». Le vieil homme qui a conservé son foyer traditionnel fait donc figure de résistant.⁷⁵ Le fossé temporel entre les deux sonnets n'empêche pourtant pas une continuité idéologique. La volonté de réhabilitation professée par le poète dans « Working » est ici attribuée au vieil homme lui-même. Symboliquement, le poète s'est rapproché de son sujet. Abandonnant les métaphores élaborées, il privilégie ici la simplicité. Aux images concrètes correspond une syntaxe maladroite, c'est-à-dire emblématique des codes restreints. Elle se caractérise par des phrases nominales, des ellipses du sujet et la parataxe. Le style ainsi créé évoque le mode d'expression verbale que l'on peut imaginer être celui des deux personnages de « Cremation ». La deuxième strophe ressemble d'ailleurs à du discours indirect libre. La métrique est très irrégulière, rendant la lecture du poème difficile. Le pentamètre iambique semble par moments se dissoudre derrière le caractère erratique du parler populaire au rythme hésitant, saccadé et bancal. Cet effet est renforcé par des rimes imparfaites entre « throat » et « threat ». En revanche, la rime entre « phlegm » et « flame » a une portée éminemment politique. En effet, elle n'est imparfaite qu'en anglais standard. En revanche, un natif du Yorkshire prononce ces deux mots comme s'ils rimaient : la diphtongue dans « flame » est transformée en un son vocalique relâché. Par ce croche-patte stylistique, le poète cherche à renverser ironiquement la suprématie des codes élaborés qui deviennent inopérants pour apprécier non seulement la forme du sonnet mais aussi pour comprendre l'argument esthétique. L'anglais standard n'a plus le monopole du pouvoir. Néanmoins, le vieil homme crache son dépit non pas à la figure de son oppresseur mais dans la solitude domestique. De même, les effets de style du poète restent clandestins, prisonniers du texte littéraire. Ironiquement, c'est le charbon qui a le dernier mot, pas le vieil homme qui n'a prononcé aucune parole dans toute cette saynète.

La justesse avec laquelle le poète décrit la pudeur et la réticence de ce couple doit beaucoup à son propre vécu. Tony Harrison est un homme d'une grande pudeur, « cette volonté d'exprimer le plus en disant le moins, ou *vice et versa* de laisser paraître moins d'émotion qu'on n'en éprouve » (*Jankélévitch*, 87). Sa réticence, il l'a cultivée tout au long de sa vie comme un réflexe d'autoprotection, fidèle en cela à ses origines populaires. C'est paradoxalement grâce à son éducation et son appropriation des codes élaborés du langage que le jeune homme prit progressivement conscience des handicaps langagiers de son entourage.⁷⁶ Le silence des siens se fit d'autant plus criant que lui s'engageait sur le chemin de l'éloquence. L'entreprise poétique de Tony Harrison, qui consiste à réhabiliter la voix de la classe ouvrière en faisant entendre ses silences, est une poésie de la réticence, c'est-à-dire une figure du silence, qui n'échappe à l'aporie que par la force de l'écriture.

La réussite scolaire mit le jeune homme à l'écart du groupe et de sa famille. Pour faire ses devoirs au calme, il n'y avait guère que la *front-*

⁷⁵ Il préfigure « the Old Man » dans *Prometheus*, lui aussi atteint d'une affection respiratoire après toute une vie passée au fond de la mine.

⁷⁶ Le titre « Cremation » annonce d'ailleurs discrètement l'intensité de l'émotion des poèmes consacrés à l'incinération du père (cf. « Marked With D. », *Selected*, 155).

room, le salon traditionnellement inoccupé dans les maisons de la classe ouvrière, une pièce froide et inhospitalière, réservée aux gens de passage et aux mourants de la famille. « Study » met en tension l'atmosphère familiale et le monde de l'école, la solitude du jeune garçon et son imaginaire peuplé d'ancêtres ambivalents.

Best clock. Best carpet. Best three chairs.

For deaths, for Christmases, a houseless aunt,
for those too old or sick to manage stairs.

I try to whistle in it but I can't.

Uncle Joe came here to die. His gaping jaws
once plugged in to the power of his stammer
patterned the stuck plosive without pause
like a d-d-damascener's hammer.

Mi aunty's baby still. The dumbstruck mother.
The mirror, tortoise-shell-like celluloid
held to it, passed from one hand to another.
No babble, blubber, breath. The glass won't cloud.

The best clock's only wound for layings out
so the stillness isn't tapped at by its ticks.
The settee's shapeless underneath its shroud.

My mind moves upon silence and *Aeneid* VI.
(*Selected*, 115)

Le sonnet décrit une atmosphère mortifère. Le souvenir des devoirs reste intimement lié à un sentiment de malaise. Le superlatif et le rythme ternaire du premier vers véhiculent l'image d'une perfection étouffante. La jeunesse et la vitalité de l'écolier contrastent avec l'évocation des proches qui vinrent finir leur vie dans cette pièce froide et inanimée. Les verbes d'action semblent systématiquement contrariés par des négations ou des restrictions. Cet effet de paralysie est renforcé par les phrases nominales. L'évocation de la pendule arrêtée trouve un écho dans le choix des temps des verbes. Alors que le prétérit suggère une rupture entre présent et passé, le présent simple donne une valeur intemporelle, donc figée, à la description. Pourtant, le poème fait entendre un silence presque assourdissant. La répétition du superlatif « best » crée un effet d'allitération, une rythmique régulière qui évoque ironiquement le tic-tac de la pendule pourtant arrêtée. Dans le deuxième vers, on entend un écho de cette scansion ternaire. L'allitération annonce en même temps le bégaiement de l'oncle Joe, imité à plusieurs reprises dans le sonnet (« d-d-damascener », « babble, blubber, breath »). Dans cet environnement oppressif où le silence est roi, où le langage est un obstacle à l'expression pour les uns, source d'aliénation pour le poète, seules la lecture et l'écriture, par le biais de l'imaginaire (« mind ») offrent une échappatoire. Ironiquement, cette libération est aussi un retour. Le sixième livre de l'*Enéide* relate en effet la descente aux enfers d'Enée à la

recherche de son père. Si Virgile est l'un des pères spirituels du poète, ce modèle d'éloquence littéraire n'éclipse pourtant pas l'oncle Joe dont le bégaiement continue jusque dans le dernier vers : « My mind moves ». Les modèles d'éloquence du poète sont donc ambivalents.

Dans « Study », il s'appuie sur son expérience pour témoigner de l'oppression linguistique de la classe ouvrière. La sphère individuelle et familiale est une synecdoque des réalités sociales. Ce poème est d'ailleurs situé dans la première partie de *The School of Eloquence*, parmi des poèmes au contenu explicitement politique. La famille Harrison y fonctionne donc comme emblème des handicaps langagiers de la classe ouvrière. Aux côtés des oncles Joe et Harry, l'un bègue et l'autre muet,⁷⁷ le père du poète est l'une des figures de proue du déficit linguistique. Le poète qui a travaillé dur pour se libérer des chaînes de ses aînés⁷⁸ garde les stigmates des souffrances de son père. La deuxième partie de *The School of Eloquence* se distingue par une tonalité élégiaque qui témoigne de l'hommage que le poète souhaite rendre à ses origines populaires et, en particulier, à son père. La pudeur qui caractérise un poème comme « Marked With D. » vient en partie de la difficulté du poète à trouver les mots pour réconcilier son père avec la poésie, c'est-à-dire l'éloquence qui lui fit tellement défaut.

When the chilled dough of his flesh went in an oven
not unlike those he fuelled all his life,
I thought of his cataracts ablaze with Heaven
and radiant with the sight of his dead wife,
light streaming from his mouth to shape her name,
'not Florence and not Flo but always Florrie'.
I thought how his cold tongue burst into flame
but only literally, which makes me sorry,
sorry for his sake there's no Heaven to reach.
I get it all from Earth my daily bread
but he hungered for release from mortal speech
that kept him down, the tongue that weighed like lead.

The baker's man that no one will see rise
and England made to feel like some dull oaf
is smoke, enough to sting one person's eyes
and ash (not unlike flour) for one small loaf. (*Selected*, 155)

Le titre situe d'emblée le poème dans la culture populaire, grâce à un écho de la comptine « Pat-a-cake » également orthographiée « Pattercake ». L'écho au métier du père, boulanger, se double d'une métaphore qui structure tout le poème. L'inversion de la lettre B de la comptine originale en D⁷⁹ annonce une tension entre sens littéral et sens métaphorique. Le D est

⁷⁷ Les deux oncles réapparaissent plusieurs fois dans la séquence. Cf. « Heredity », « Fire-eater » et « Self-Justification » (*Selected*, 111, 168 et 172).

⁷⁸ Cf. « Breaking the Chain » (*Selected*, 153).

⁷⁹ Il existe plusieurs versions de cette comptine populaire. Dans celle retenue par Iona et Peter Opie (*The Oxford Nursery Rhyme Book*, 23) figure la lettre T et le prénom « Tommy », très proche de la prononciation de « Tony » dans le nord :

Pat-a-cake, pat-a-cake, baker's man,
Bake me a cake as fast as you can;

une initiale ambivalente pour *Dad, dead*, mais aussi *dunce* qui est réécrit en « oaf » dans la dernière strophe. Composé de deux strophes de douze et quatre vers, ce poème ne semble plus avoir de sonnet que le nom, avec un nombre de syllabes par vers irréguliers, en tension entre le pentamètre traditionnel et la tentation d'une rythmique populaire très marquée. Ce contrepoint entre forme savante et forme populaire fait écho à la dualité des images, littérales et métaphoriques. La chair se confond pudiquement avec la pâte à pain. Ainsi, la brutalité de l'incinération est atténuée par des images rassurantes et nostalgiques de pain chaud. Le relais est ensuite passé à la métaphore religieuse. Le feu du crématorium se métamorphose en lumière divine. La douleur de la perte de l'être cher est soulagée par la promesse d'une réunion dans l'au-delà. La rhapsodie qui joue sur le prénom de la mère ajoute à l'intimité de la vision.

Pourtant, tout ceci reste un jeu poétique qui trahit une réalité autrement plus douloureuse. La métaphore des langues de feu apostoliques qui auraient sublimé les handicaps langagiers du père tourne court et le poète provoque délibérément une chute du sublime de l'imaginaire vers la réalité de son athéisme et du poids social du langage. Aux métaphores spécieuses, il préfère la métaphore politique. La chute symbolique opérée dans la première strophe est l'image inversée de l'ascension sociale qui sépare père et fils. Dans la seconde strophe, le verbe « rise » synthétise toutes les métaphores du poème, boulangère, religieuse et sociale. Le ton change pour laisser filtrer l'amertume. La comptine populaire refait surface avec l'utilisation du terme « baker's man » qui, en outre, insiste sur la condition sociale du père, non pas artisan boulanger mais simple ouvrier. L'intensité des émotions est exprimée paradoxalement avec une grande pudeur.⁸⁰ Le choix de termes enfantins comme « dull oaf » qui rime avec « small loaf »⁸¹ laisse apparaître la vulnérabilité du poète essayant de contenir ses larmes, à l'instar des parenthèses qui contiennent le sens tout en l'exprimant. Dans la réticence des euphémismes (« not unlike » est employé à deux reprises), le poète parvient à trouver un langage poétique sincère et concret qui flirte avec le sentimentalisme. Il ne s'en défend d'ailleurs pas : « I got a lot from Dickens, also his directness, his vulgarity, his willingness to be almost sentimental. » (*Bloodaxe*, 42). Pour lui, le plaisir des raffinements intellectuels passe par l'expérience des plaisirs simples de l'échange et de la confiance, de la communication des émotions.

pat it and prick it, and mark it with T,
Put it in the oven for Tommy and me.

Mais la version qui a cours dans le Yorkshire et à laquelle Tony Harrison fait référence est la suivante (*The Chester Book of Nursery Rhymes and Children's Songs*, 129) :

Pat-a-cake, pat-a-cake, baker's man,
Bake me a cake as fast as you can;
pat it and prick it, and mark it with B,
Put it in the oven for Baby and me.

⁸⁰ « I'm not somebody who can easily share personal things with people in conversation. But if I get the poem right there's no embarrassment about sharing it. It's not a simple thing of saying I have this feeling and I've got to get it into this book. You actually discover what the feeling is by writing the poem. » (Nicholas Wroe, « Man of Mysteries », *Guardian*, 1 April 2000).

⁸¹ Autre nom du *half-penny bread*, gourmandise traditionnelle des enfants dans le Yorkshire autrefois.

En fait, un sonnet comme « *Marked With D.* » dont l'impact premier est émotionnel remet en question nos méthodes de lecture en tant que critiques. Le mélange de virtuosité linguistique et d'émotion

invites a response which professionally we are not accustomed to give. It is populist in cast, draws upon the sentimentality of popular entertainment, and wants to make us cry. This embarrasses the tough, conceptualised manner of much recent criticism, which has not wished to attend to such efforts.⁸²

Le risque populiste est cependant évité grâce à l'ironie qui introduit une distance critique entre le texte et le poète. Le rejet de la validité des métaphores jette ainsi le doute sur la proclamation de la poésie comme « *daily bread* ». Implicitement, le poète suggère que cette nouvelle image pourrait être une imposture elle aussi. Le dialogue entre intellect et émotion permet de transformer le pathos gratuit du sentimentalisme en lyrisme original. L'attention aux anecdotes et aux sentiments individuels trouve en effet sa légitimité dans les analogies qu'elle permet d'établir avec la sphère publique évoquée par « *England* » dans la seconde strophe. Les dilemmes individuels sont rendus impersonnels et universels par la présence consciente d'un contexte historique tangible. Ainsi, dans les braises des métaphores érudites couvent la colère et le ressentiment politiques.

Tony Harrison invente donc un langage du silence. Si les poètes qu'il étudie avec avidité à l'école lui fournissent de précieux modèles, ils restent inadéquats pour dénouer les blocages qui ont marqué plusieurs générations, en particulier, dans sa propre famille. La forme sonnet est dans la séquence un motif qui se heurte à tout instant aux forces de l'*inarticulacy* : « *the more I became articulate, the more I was conscious of what I owed to the goad of the inarticulate.* » (*Bloodaxe*, 234). Dans *The School of Eloquence*, Tony Harrison met en scène la tension entre l'homme de lettres et le fils d'ouvrier. Il tente désespérément de garder le contact avec ses origines et sa langue maternelle, celle d'avant la *grammar school* et l'anglais standard, mettant face à face les codes restreints et les codes élaborés.

Après avoir sondé les profondeurs de l'histoire de la classe ouvrière, à travers mines et autres cavités souterraines, il se plonge dans l'histoire de sa propre famille. La noirceur et le feu emblématiques de la révolution industrielle constituent un trait d'union métaphorique entre histoire collective et individuelle.

Fire-eater

My father speaking was like conjurors I'd seen
pulling bright silk hankies, scarves, a flag
up out of their innards, red, blue, green,
so many colours it would make me gag.

⁸² Rick Rylance, « *Tony Harrison's Languages* », Anthony Easthope et John O. Thompson (éds), *Contemporary Poetry Meets Modern Theory*, 56.

Dad's eldest brother had a shocking stammer.
Dad punctuated sentence ends with but...
Coarser stuff than silk they hauled up grammar
knotted together deep down in their gut.

Theirs are the acts I nerve myself to follow.
I'm the clown sent in to clear the ring.
Theirs are the tongues of fire I'm forced to swallow
then bring back knotted, one continuous string
igniting long-pent silences, and going back
to Adam fumbling with Creation's names,
and though my vocal cords get scorched and black
there'll be a constant singing from the flames.

(*Selected*, 168)

Comme « *Marked With D.* », ce sonnet mélange images populaires et littéraires. Le rythme haletant du premier quatrain, dans lequel les effets d'enjambement, d'accumulation et les monosyllabes ne laissent aucun espace de respiration avant le point final, illustre, grâce à une imagerie très visuelle, le vertige linguistique que le fils observe en silence. Symboliquement, le mot qui met fin à cette litanie extravagante est le mot « gag », désignant la bouche bée de surprise et d'admiration de l'enfant devant les prouesses du magicien mais aussi le bâillon qui entrave l'éloquence paternelle, les mots qui se refusent restant bloqués de manière grotesque dans ses entrailles.

Déjà, en contrepoint de la référence à la culture populaire, se profile une image de la poésie contemporaine, le personnage du Corbeau, anti-héros de la séquence intitulée *Crow*, publiée par Ted Hughes en 1970 : « *Crow convulsed, gaped, retched [...]* ». ⁸³ Si Ted Hughes explore la découverte du Logos par Crow sur un mode purement burlesque, Tony Harrison empêche ce rire distancié en ajoutant le pathos et l'émotion contenue dans la référence affective à « Dad » et le recours à la première personne du singulier. Le deuxième quatrain pourtant abandonne la métaphore pour une description sans concession des difficultés linguistiques des hommes de la famille. Aux adjectifs à connotation péjorative (« shocking », « coarser ») s'ajoute une chute burlesque du registre élevé (« innards ») au familier (« gut »). Dans le même temps, le prestidigitateur (« conjuror ») devient un simple « clown ». ⁸⁴ La bouche bée se matérialise typographiquement par les points de suspension mais, loin de ridiculiser ses ancêtres, le poète promet de venger leur mémoire en réhabilitant la dignité de la culture populaire. Tout en évoquant « *Lineage* » de Ted Hughes, dans lequel Corbeau apparaît comme « Adam fumbling with Creation's names », le poète de « *Fire-eater* » signale sa différence. Même si, à l'instar de Corbeau, « He opened his mouth but what came out was charred black »

⁸³ Ted Hughes, *New Selected Poems 1957-1994*, 92.

⁸⁴ Ironiquement, le « clown » est aussi un type littéraire, en particulier dans les pièces de Shakespeare. Ces mêmes vers seront quelques années plus tard mis dans la bouche de Silène, le satyre de *The Trackers of Oxyrhynchus*.

(98), la couleur noir est déjà rédemption, discours et non pas silence : « there'll be a constant singing from the flames. » De plus, le noir est la couleur emblématique du Yorkshire, comté surnommé « Black Country ». Alors que la validité de l'image biblique des langues de feu avait été écartée dans « marked With D. », elle semblerait ici paradoxalement revendiquée. Cela n'exclut pas toutefois la référence mythologique à Prométhée. Ainsi, le Corbeau de Ted Hughes est métamorphosé en figure prométhéenne dans ce sonnet de Tony Harrison, volant le feu aux dieux pour apporter le langage, l'éloquence et la poésie aux hommes, une lecture confirmée par l'association entre Prométhée et l'industrie dans le panthéon harrisonien. Malgré la douleur engendrée par son impudence, à savoir l'évocation des limitations familiales, le poète promet de résister comme le Titan Prométhée, envers et contre tous.

b. Quand la langue se rebelle

Dans la première partie de *The School of Eloquence*, le poète ne se contente cependant pas de résister. Le premier poème de cette séquence placée sous l'égide des radicaux du 19^{ème} siècle est explicitement militant et offensif. Dès le titre, le poète se déclare en marge du canon littéraire qu'il menace de fracasser :

On Not Being Milton

for Sergio Vieira & Armando Guebuza (Frelimo)

Read and committed to the flames, I call
these sixteen lines that go back to my roots
my *Cahier d'un retour au pays natal*,
my growing black enough to fit my boots.

The stutter of the scold out of the branks
of condescension, class and counter-class
thickens with glottals to a lumpen mass
of Ludding morphemes closing up their ranks.
Each swung cast-iron Enoch of Leeds stress
clangs a forged music on the frames of Art,
the looms of owned language smashed apart!

Three cheers for mute ingloriousness!

Articulation is the tongue-tied's fighting.
In the silence round all poetry we quote
Tidd the Cato Street conspirator who wrote:

Sir, I Ham a Bad Hand at Righting.

Note. An 'Enoch' is an iron sledge-hammer used by the Luddites to smash the frames which were also made by the same Enoch Taylor of Marsden. The cry was: 'Enoch made them, Enoch shall break them!' (*Selected*, 112)

Comme tous les poèmes de la séquence, ce sonnet est composé de seize vers. Ils sont ici groupés en cinq strophes délimitées typographiquement par des blancs (4, 7, 1, 3, 1 vers), alors que le schéma des rimes s'organise selon un modèle plus conventionnel de quatre strophes, la première en rimes croisées et les suivantes en rimes embrassées (abab cddc effe ghhg). On remarque donc un hiatus entre la disposition typographique inhabituelle et les rimes traditionnelles. Ce sonnet, au titre hautement rhétorique de par la préposition initiale « On », est suivi d'une dédicace à Sergio Vieira et Armando Guebuza, deux militants de Frelimo, parti nationaliste marxiste de libération du Mozambique fondé en 1962 qui gouverna le pays lors de son

indépendance en 1975.⁸⁵ Cette dédicace a de multiples répercussions sur l'interprétation du sonnet. En déclarant ses sympathies pour un mouvement d'indépendance, le poète s'identifie au peuple africain sous le joug du colonialisme. Il envisage leur histoire et leurs luttes comme un avatar de celles de la classe ouvrière du nord de l'Angleterre, méprisée par la bourgeoisie et l'*Establishment* londonien. Ce sonnet se pose aussi comme une déclaration d'indépendance ambiguë par rapport aux normes et aux conventions poétiques.

Dans le premier quatrain, la métaphore initiatique permet de créer des correspondances entre images organiques et images métaphysiques. Le feu rituel purificateur renvoie symboliquement l'initié vers ses racines (« roots ») et ses origines primitives (« *retour au pays natal* »). Ce jeu de correspondances se double d'une référence au poète martiniquais, Aimé Césaire, auteur en 1938 de *Cahier d'un retour au pays natal*.⁸⁶ Ce long poème symbolise la prise de conscience par le poète noir de son identité singulière au sein de la littérature en langue française et célèbre de manière exubérante la résistance au colonialisme. C'est également un témoignage sur les conditions de vie extrêmement difficiles des noirs et l'hégémonie culturelle française, autant de thèmes que l'on retrouve chez Tony Harrison, déplacés dans le contexte du nord de l'Angleterre. Le poète de « On Not Being Milton » a lui aussi pris conscience de sa propre « négritude ». Le noir est en effet une métonymie des villages miniers du Yorkshire noircis par les poussières de charbon. Le poète jonche le texte de marqueurs symboliques de la culture ouvrière et réécrit le proverbe populaire *to grow too big for one's boots* en « growing black enough to fit my boots. » Il renforce ainsi les affinités métaphoriques entre Africains et habitants du Yorkshire. L'évocation de la couleur noire nous renvoie étrangement au tout premier mot du sonnet. Le participe passé « read », homophone de « red », fait littéralement référence à l'instruction que le poète reçut, et qui eut pour effet de le singulariser définitivement du reste de sa communauté : l'adolescent se sentit comme marqué au fer rouge par le sceau de cette instruction. Une fois de plus, il joue ironiquement avec l'image des langues de feu apostoliques. Si l'éducation lui fit découvrir de nombreuses langues étrangères, le poète ne reçut pourtant pas ce don passivement comme une offrande. La tradition biblique est ici subvertie, la lumière divine étant remplacée par l'absence de lumière de la couleur noire. Le rouge est davantage la couleur de l'enfer que celle du paradis. C'est aussi,

⁸⁵ Sergio Vieira réorganisa la Banque Nationale après l'indépendance puis fut ministre de l'agriculture. Armando Guebuza, membre du comité central de Frelimo, fut commissaire politique des forces armées après l'indépendance, ministre et vice-ministre de la défense dans les années 1980. Outre leur engagement politique, tous deux sont des poètes et partagent un intérêt tout particulier pour les questions d'éducation. L'accent mis sur les relations entre poésie, éducation et politique, si important pour Frelimo, se rattache directement aux préoccupations de Tony Harrison.

⁸⁶ Né à la Martinique en 1913, c'est au cours de ses études en métropole qu'Aimé Césaire rencontra Léopold Sedar Senghor qui lui fit découvrir l'Afrique et l'identité noire. Ainsi naquit le concept de « négritude ». L'œuvre d'Aimé Césaire eut un effet remarquable sur les théories esthétiques post-coloniales. Comme Sergio Vieira et Armando Guebuza, il combine écriture poétique avec militantisme culturel et carrière politique. Fondateur du Parti Socialiste Progressiste Martiniquais en 1958, il fut député au Parlement par la suite.

évidemment, le rouge de la révolution marxiste. Il est tentant d'entrevoir de nouveau le mythe de Prométhée avec Aimé Césaire dans le rôle de la figure prométhéenne qui vole le feu de la poésie à l'opresseur pour le mettre à la portée de tous les opprimés de la parole. D'ailleurs, pour un athée comme Tony Harrison, la religion chrétienne, synonyme de culpabilisation et de répression psychologique, est complice du maintien du statu quo, alors que le mythe du voleur de feu favorise la subversion de l'interdit et la dichotomie entre désir et répression.⁸⁷

Si la manipulation des images produit un effet poétique saisissant, en rapprochant l'expérience de la classe ouvrière anglaise de celle de la colonisation, une telle virtuosité verbale pose néanmoins la question de la validité éthique de la correspondance. Peut-on comparer l'oppression noire et la condition ouvrière ? Le choix ironique du titre semble donner raison au poète. « On Not Being Milton » reprend en effet le titre d'un essai de David Dabydeen, sous-titré « Nigger Talk in England Today », dans lequel le poète et critique noir compare le clivage entre créole et anglais au clivage nord-sud qui existe en Grande Bretagne, c'est-à-dire entre variations dialectales et anglais standard. En poésie, la langue de Milton, caractérisée par son raffinement, ses structures complexes et son lexique d'origine latine, continue d'être la référence par rapport à laquelle sont jugées les productions « barbares » des artistes noirs. Or, selon l'auteur, aucun idiome ne peut exprimer l'expérience noire de manière plus authentique que ne le fait le créole, non soumis aux distorsions impérialistes de l'anglais standard. David Dabydeen soutient que le créole, langue énergique, vibrante de lyrisme et de sexualité, s'inspirant immédiatement du langage ordinaire, se rapprocherait de l'énergie brutale de la poésie allitérative qui avait cours avant l'époque de Chaucer. L'appropriation du concept de *négritude* par un poète blanc est ainsi a priori légitimée par le processus inverse, à savoir l'appropriation de la problématique britannique par un auteur noir.

Dans la deuxième strophe de « On Not Being Milton », le poète met en scène ce contraste entre le langage élaboré de Milton et les énoncés barbares de facture anglo-saxonne. Ces derniers sont symboliquement représentés par des mots monosyllabiques au cinquième vers, le seul dissyllabique, « stutter », étant mis en relief au début du vers, tandis que la multiplication des agrégats consonantiques ([st], [sk], [ks]) crée l'illusion du bégaiement :

The stutter of the scold out of the branks
of condescension, class and counter-class
thickens with glottals to a lumpen mass
of Ludding morphemes closing up their ranks.

La « cacophonie gutturale »⁸⁸ de cette strophe réside en outre dans l'anarchie de son rythme, une anarchie toute relative, mesurée par rapport à la norme de l'anglais standard et de la métrique héritée de Chaucer, perpétuée par Milton. Les vers paraissent vibrer simultanément de deux rythmiques antagonistes : d'une part, un pentamètre iambique très régulier,

⁸⁷ Cf. « Fire & Poetry », *Prometheus*, vii-xxix.

⁸⁸ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 47.

à l'exception de seulement deux inversions trochaïques (fin du premier vers et début du quatrième), d'autre part un rythme plus archaïque, hérité de la métrique allitérative, constitué de quatre syllabes accentuées et d'un nombre variable de syllabes non accentuées. Symboliquement, cela exprime le refus du poète de se conformer à un canon littéraire hégémonique.

Ce jeu d'érosion de la métrique traditionnelle s'appuie sur la thèse défendue par Anthony Easthope de la forme poétique comme discours idéologique. Dans *Poetry as Discourse*, il remet en question l'idée selon laquelle le pentamètre iambique serait la métrique naturelle de la langue anglaise. Pour lui, le mode de représentation artistique est l'inverse d'un véhicule neutre : il est toujours soumis à l'idéologie d'un groupe social donné et déterminé historiquement que reflète la poésie. Easthope rappelle que le pentamètre fut en fait inventé à deux reprises : une première fois au 14^{ème} siècle, dans la poésie de Chaucer en moyen anglais, puis oublié pendant près de deux siècles, à cause d'importants changements phonologiques qui le rendirent méconnaissable, avant de réapparaître au 16^{ème} siècle, date à partir de laquelle le pentamètre iambique commença à exercer son hégémonie aux dépens de l'ancienne versification accentuelle qui perdit alors ses lettres de noblesse. Elle reste désormais confinée aux comptines, aux jeux d'écoliers, aux ballades, aux chants ouvriers et, plus récemment, aux slogans des stades de football. Ainsi, à la Renaissance, une époque marquée en Angleterre par l'avènement de la bourgeoisie et l'apparition de modes de production de type capitaliste, le pentamètre iambique acquit une dimension idéologique, devenant outil d'appartenance et de ségrégation sociale.

Dans ce sonnet, le poète ne se contente pas d'opposer un système métrique à un autre car, en excluant le pentamètre iambique au profit de l'ancien système accentuel, il ne ferait que reproduire la dialectique d'inclusion / exclusion qu'il dénonce : « Once established as national poetic institution the pentameter becomes a hegemonic form. It becomes a sign which includes and excludes, sanctions and denigrates, for it discriminates the 'properly' poetic from the 'improperly' poetic, Poetry from verse. »⁸⁹ Tony Harrison procède de manière plus subtile, faisant coexister les deux systèmes concurrents en contrepoint. En effet, au-delà de l'apparence de régularité (le vers comporte les dix syllabes conventionnelles du pentamètre iambique), les allitérations imposent une scansion toute différente :

The stutter of the scold out of the branks

x - x x x - - x x -

La présence de deux accents juxtaposés, en favorisant une césure après « scold » détache ce mot de reste du vers. Cela n'est pas fortuit : le mot « scold » est à la croisée des chemins entre la langue élitiste de Milton et la langue populaire d'origine nordique. Dans son acception archaïque, « scold » désigne un trouble-fête. D'autre part, si le mot est prononcé avec l'accent du Yorkshire, [ska:ld], sans diphtongue, il devient alors homophone de « skald », terme qui désignait jadis un poète en Scandinavie, l'équivalent

⁸⁹ Anthony Easthope, *Poetry as Discourse*, 64-5.

du barde celtique. Le poète et le trouble-fête ne sont donc qu'une seule et même personne dans l'œuvre de Tony Harrison. Au lieu de simplement se définir dans le titre par la négative, le poète affirme son héritage nordique, celui des poètes anglo-saxons qui pratiquaient une poésie communautaire, publique et inclusive, outil de cohésion sociale à une époque où la majorité de la population était illettrée :

Poetry is all I write, whether for books, or readings, or for the National Theatre, or for the opera house and concert hall, or even for TV. All these activities are part of the same quest for a public poetry. (*Bloodaxe*, 9)

Et le poète de se rebeller contre les bâillons (« branks ») qui firent taire une culture et une identité toutes entières pendant des siècles. L'évocation de ce musellement ne se traduit pas par le silence, puisque l'effet d'enjambement du cinquième vers entraîne la voix vers le vers suivant. Symboliquement, le poète refuse de se laisser piéger de nouveau. Il se réapproprie non seulement l'espace poétique mais aussi, progressivement, son idiome. Dans un premier temps, il emploie un terme abstrait d'étymologie latine (« condescension »), puis se ravise et exprime la même notion de lutte des classes avec une terminologie simple et terre à terre (« class and counter-class »), typique de l'instinct de la classe ouvrière pour le concret. Acoustiquement, hormis la consonne initiale identique, le contraste est saisissant entre une langue policée, marquée par des consonnes fluides (la plosive voisée, les nasales et les sifflantes de « condescension ») et une langue rythmique, « énergique, vibrante de lyrisme et de sexualité [...] pleine d'une énergie et d'une brutalité primale » (Dabydeen, 4). Cet idiome est bien plus qu'un langage au sens abstrait du terme ; c'est une langue, organique, physique, vivante, érotisée, une langue atavique, lourde de plosives et de voyelles courtes (comme dans « class » et « mass » qu'il prononce [klas] et [mas] et non pas [kla:s] et [ma:s] comme en anglais standard), pesante de l'héritage politique et révolutionnaire des Luddites et de l'héritage social du sous-prolétariat (« lumpen mass »).

Pour le poète du 20^{ème} siècle, la lutte contre l'hégémonie de la bourgeoisie est de même nature que celle de ses prédécesseurs radicaux. Comme eux, il a conscience du potentiel politique du langage. En tant qu'artisan des mots, il déplace le combat du plan matériel sur le plan esthétique et opère une fusion entre le linguistique et le politique. Les morphèmes réprimés par l'anglais standard resserrent leurs rangs et se placent en ordre de bataille pour la rébellion : « Ludding morphemes closing up their ranks. »⁹⁰ La langue du poète fait corps avec la cause radicale,

⁹⁰ Le Luddisme, mouvement ouvrier opposé à l'industrialisation et la technologie qui abaissait la qualité et le coût de production, notamment dans le secteur textile, tire son nom d'un certain Ned Ludd, surnommé « King Ludd ». Personnage réel ou légendaire, il serait le premier à avoir détruit deux métiers à tisser autour de 1779 à l'aide des fameux marteaux produits par Enoch of Marsden, par ailleurs constructeur des métiers à tisser du même nom. Les actes de destruction qui débutèrent dès 1811 à Nottingham et se propagèrent rapidement dans le Yorkshire et le Lancashire s'inscrivaient dans un climat politique et social extrêmement tendu. Les autorités utilisaient la menace radicale afin de justifier une répression politique systématique. Une des organisations visées était la « London

comme le révèlent les métaphores qui associent des éléments du patrimoine industriel avec des éléments de phonétique, de linguistique et de politique : « Ludding morphemes », « cast-iron Enoch of Leeds stress », « frames of Art », « looms of owned language ». A mesure que les vers gagnent en densité articulatoire, notamment dans la deuxième strophe grâce à la prolifération des consonnes et agrégats consonantiques, le pentamètre iambique est entravé par un effet de martèlement car pour prononcer toutes les consonnes, le lecteur est forcé de ralentir sa diction, de détacher les syllabes, créant un rythme fréquemment spondaique. Il fait ainsi lui-même l'expérience des difficultés d'élocution évoquées dans les sonnets précédents :

Each swung cast-iron Enoch of Leeds stress

x - - x x - x x - -

clangs a forged music on the frames of Art,

- x - - x x x - x -

the looms of owned language smashed apart!

x - x - - x - x -

Dans le schéma rythmique qui semble s'imposer lors de la lecture à haute voix et transcrit ci-dessus, on peut remarquer une fusion entre le pentamètre iambique et le système allitératif pour donner un vers de cinq syllabes accentuées fortement marquées. Une lecture faisant ressortir le pentamètre iambique conformément au modèle représenté ici par « the frames of Art » affaiblit la violence des sonorités et du propos. Refusant de se laisser posséder (« owned ») par ce carcan rythmique et idéologique, le poète laisse monter la contestation.

Ce martèlement, évocateur des slogans scandés par le peuple dans la rue, continue de retentir dans le sonnet suivant, « The Rhubarbarians » :

Those glottals glugged like poured pop, each

rebarbative syllable, remembrancer, raise

'mob' *rhubarb-rhubarb* to a tribune's speech

crossing the crackle as the hayricks blaze (*Selected*, 113)

Le titre de ce sonnet est lui aussi un clin d'oeil intertextuel à *Barbarians* de Douglas Dunn. On remarque l'incroyable irrégularité métrique qui interdit toute tentative de formalisation selon le système conventionnel. Ici, plus question d'iambes, de trochées, d'anapestes et autres dactyles. Le lecteur doit se laisser guider par le schéma rythmique extrêmement libre défini par les syllabes accentuées. A la différence du pentamètre iambique qui impose sa régularité sur le langage ordinaire en le domestiquant, la congruence entre langage ordinaire et langage poétique en poésie accentuelle tend à favoriser une diction particulièrement emphatique et scandée, effaçant toute prétention à une quelconque « transparence » du langage poétique⁹¹ et

Corresponding Society », aussi connue sous le nom de « School of Eloquence », que les lois interdisant l'organisation de travailleurs avaient forcée à entrer dans la clandestinité.

⁹¹ « Language is inherently not transparent, not a merely neutral vehicle for communication, and that communication is one special effect of language. » (Easthope, 11).

affichant ouvertement son caractère formel et factice. Cette métrique héritée du vieil anglais, particulièrement prône à être accompagnée de danses et de gestes rituels, à être ânonnée de manière chorale, et qui fait une large part à la répétition (rimes et allitérations, par exemple), est un locus d'expression de la voix collective. Cette poésie-là est populaire au sens où elle inclue tout le peuple dans sa diversité. Dans ce système prosodique, les syllabes accentuées donnent une pulsation régulière sur laquelle le lecteur cale un nombre variable de syllabes inaccentuées. La tendance à l'isochronisme de la poésie permet de composer des vers extrêmement diversifiés du point de vue rythmique.

Ce mode de scansion est emblématique du retour aux sources de la poésie anglo-saxonne. Ainsi, le voyage initiatique du poète est également un pèlerinage à la recherche de ce qui existe en deçà des conventions littéraires modernes. Le sonnet se meut en espace initiatique à l'intérieur duquel le poète est plongé pour affronter des forces antagonistes. Celles-ci sont d'une part, la trame formelle du sonnet, associée à un langage élitiste bourgeois, et d'autre part, la métrique accentuelle et l'idiome du Yorkshire. La voix populaire tente de se faire entendre, de trouver une échappatoire au milieu de moyens de productions linguistiques et littéraires qui l'excluent et nient son existence. Elle tente de lutter contre le silence dans lequel elle a été enfermée pendant des siècles d'histoire.

Tout à coup, le martèlement de la rumeur populaire fait place à un vers exclamatif qui se détache du reste du sonnet dans « On Not Being Milton » : « Three cheers for mute ingloriousness! » Cet hommage rendu au peuple silencieux s'exprime dans un langage qui jouit d'une nouvelle articulation. Il s'agit certes d'une référence à un poème canonique de la poésie anglaise, l'élégie de Thomas Gray, « Elegy Written in a Country Churchyard » ;⁹² mais le poète se l'est appropriée, comme l'indique le caractère populaire de l'acclamation (« Three cheers ») renforcé par l'effet spondaïque de ces deux syllabes accentuées. Le vers explétif se lit également comme le cri de la renaissance initiatique : le poète émerge, doté d'une voix plus affirmée, victorieuse, consciente de son double héritage, littéraire et populaire. Cette assurance nouvellement conquise marque le début de la résistance organisée. Elle se révèle dans la strophe suivante par l'utilisation du présent simple à valeur épideictique et la combinaison d'un effet allitératif (populaire) avec des diphtongues (voyelles tendues qui nécessitent une articulation caractéristique de l'anglais standard) : « Articulation is the tongue-tied's fighting. » Si le poète déplore indubitablement le langage conventionnel de Thomas Gray, il adhère pourtant au fond de son élégie qui fait l'éloge d'honnêtes paysans décédés dans l'anonymat, leurs potentiels non encore réalisés et condamnés à jamais au silence, faute d'une maîtrise suffisante du langage. Seul ce qui est commis à l'écrit demeure ; le reste tombe dans l'oubli. En citant un oublié de l'histoire, le cordonnier Richard Tidd,⁹³ le poète fait néanmoins entrer ce

⁹² « Some mute inglorious Milton here may rest » (Silkin (éd.), 196).

⁹³ Tidd fut un de ceux qui crurent en la force des actes plutôt que celle des mots. Il fut impliqué dans le complot de Cato Street en février 1820 qui reposait sur une tentative

silence-là en poésie, comme E.P. Thompson l'avait fait entrer dans l'histoire (cf. Thompson, 787). La voix en italiques qui fait irruption dans le sonnet illustre peut-être le fantasme d'une poésie performative, réformatrice, qui puisse agir sur la société pour la remettre dans le droit chemin (« righting »), là où l'action violente s'est systématiquement soldée par l'échec.

Comme en son temps Richard Tidd, le poète a conscience du pouvoir du langage. Ainsi, dans la citation, les distorsions orthographiques sont riches de sens. « Ham » signifie jouer la comédie de manière exagérée, d'où l'allusion à la dissimulation requise par la clandestinité du mouvement. Mais, « Ham », c'est aussi tout simplement le verbe « am » prononcé avec un « h » aspiré, signe idiolectique, respecté en anglais standard et éliminé dans la langue vernaculaire. Ce « h » surnuméraire révèle donc de la part de Richard Tidd une volonté de ridiculiser par une imitation burlesque la diction de la bourgeoisie.⁹⁴ Ainsi, l'attention du lecteur est attirée tant sur le plan de l'écrit (création du lexème « ham ») que sur le plan de l'oral. Comme depuis le début du sonnet, la lecture multi-directionnelle et oblique, à l'instar des obliques typographiques des caractères en italiques, est encouragée. L'oral, mode langagier du peuple illettré, prétend un défaut de maîtrise du langage écrit avec le jeu sur l'homophonie « righting » / « writing », alors que l'écrit révèle l'ironie de ce procédé, prouvant au contraire une excellente maîtrise linguistique. En fait, cette inadéquation n'est qu'une feinte (« Ham ») pour mieux endormir la vigilance de l'adversaire ; Tidd prêchait le biais, c'est-à-dire les italiques, les handicaps linguistiques, pour mieux faire ressortir le droit, le redressement de la société (« righting »). En usurpant les outils de propagande de la classe dominante, à savoir son accent, sa maîtrise du langage qui permet la manipulation du discours, Tidd soulignait le potentiel subversif et révolutionnaire du langage soumis au filtre de l'ironie.

Les choix formels tels que la versification ont donc des répercussions idéologiques importantes. En déstructurant progressivement le sonnet et le pentamètre iambique, le poète véhicule un discours qui s'inscrit en contrepoint du message lexical. Nous devons garder présente à l'esprit la première épigraphe de la séquence, à savoir la citation de E.P. Thompson concernant la *London Corresponding Society* et la nécessaire prudence de ses militants radicaux. Le réformateur doit trouver des subterfuges pour diffuser ses idées sans s'attirer les foudres de la censure. Ici, l'apparence de respectabilité que suggère la forme sonnet, la majorité de vers comportant les dix syllabes conventionnelles du pentamètre iambique et les nombreuses références littéraires fonctionnent comme une couverture (Thompson parlait de « covers ») pour la diffusion d'idées révolutionnaires sur la poésie. Or, ce discours-là est comme mis en sourdine dans la mesure où il est à déchiffrer dans la symbolique formelle. Dans la mesure où l'on accepte de considérer

d'assassinat des membres du gouvernement. Afin de sauver le pays de la répression et de provoquer l'étincelle susceptible de rallier tout le peuple à la cause radicale, les conspirateurs projetèrent de décapiter les ministres Castlereagh et Sidmouth, puis de mettre en place un gouvernement provisoire. Le gouvernement, ayant eu vent du complot, attira les conspirateurs dans un guet-apens et tous furent arrêtés et exécutés.

⁹⁴ Tidd annonce le personnage d'Hérode dans *The Big H* (1984).

les formes poétiques comme déterminées du point de vue idéologique, il s'ensuit que fond et forme deviennent inséparables dans l'herméneutique du poème. Certes, les termes choisis évoquent explicitement les mouvements radicaux des 18^{ème} et 19^{ème} siècles mais le message contrapuntique est encore plus engagé. Ces stratégies esthétiques révèlent la difficulté de faire entendre une voix minoritaire à l'intérieur du monument que représente la tradition poétique britannique.

Dans ce poème « délibérément littéraire » (Rylance, 56, ma traduction), les nombreuses références à des poètes passés (Milton, Gray) ou contemporains (Césaire, Guebuza et Vieira) confèrent une grande densité intertextuelle. Or, pour Tony Harrison : « 'intertextuality' is almost always subversive. » (Lettre personnelle datée du 15 novembre 2003). Cette subversion s'exerce à un double niveau : en jouant avec les conventions littéraires, le poète se joue également des attentes du lecteur. Il avoue mettre en place de réelles stratégies de séduction pour entraîner le lecteur averti et cultivé vers une prise de conscience de ce qui échappe à la poésie.⁹⁵ Il s'empare de la parole poétique qui jusque là avait été confisquée aux siens et à lui-même et utilise sa langue maternelle comme une arme politique et esthétique : cette langue, si riche en sons gutturaux qui regorge de consonnes, explose violemment dans la bouche du lecteur. Langue virile à l'accentuation indomptable qui ne s'accommode pas de la domestication des pentamètres iambiques, elle fait voler en éclat la servitude et les contraintes vis-à-vis des conventions. Pourtant, la voix du poète reste encore partiellement sous l'emprise de l'opresseur dont elle conserve quelques stigmates. Il se bat encore avec les armes de l'adversaire mais évite néanmoins l'écueil qui consisterait à reproduire les mêmes schémas oppressifs que ce dernier. En effet, la richesse des images autorise plusieurs interprétations différentes. Ainsi, le sonnet ne se présente pas comme la voix unique à écouter ; il ne fait pas le silence autour de lui. Au contraire, les jeux sur les qualités sonores des mots (homophonie, polysémie, paronomase) contribuent à éveiller d'autres voix, entendues en sourdine au début, puis prenant de plus en plus de place au fil des lectures et relectures successives. L'extrême richesse sémantique, en jouant quasi constamment sur les deux tableaux (langue littéraire et langue populaire) parvient à faire naître un contrepoint s'exprimant en deçà de la poésie officielle.

Cela dit, la littérarité délibérée pose la question de la légitimité d'un poète qui se revendique porte-parole des exclus et des silencieux, à l'instar de son modèle martiniquais : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir. » (Césaire, 61). En plaçant Gray en intertexte, le sonnet s'inscrit dans la tradition élégiaque de la poésie britannique d'hommage aux laissés-pour-compte et aux victimes d'aliénation sociale. Néanmoins, cette tradition reste apparentée à un discours hégémonique de la poésie bourgeoise dans laquelle la voix du poète demeure inexorablement extérieure à son objet ; c'est une tradition de bonne conscience morale, éloignée des réalités vécues par ceux qu'elle veut honorer :

⁹⁵ Cf. *Bloodaxe*, 232.

His role, rather like Heaney's, is that of an avenger speaking for the silent or dispossessed. Yet, again like Heaney, he is also conscious of the distance between himself and [these people], and feels guilty of having been assimilated into a literate bourgeois culture which exploits and ignores the likes of them. (Morrison, *Bloodaxe*, 54)

Cette ironie n'échappe bien évidemment pas à Tony Harrison. L'idée que l'art est nécessairement création, artifice, est véhiculée par la métaphore et les jeux de mots sur « forged » et « frames » : « Each swung cast-iron Enoch of Leeds stress / clangs a forged music on the frames of Art ». L'art poétique est un art du factice et, par conséquent, même un art qui se veut oppositionnel sera un art de l'imitation, de la duperie et des subterfuges, un art ironique en somme. Bien qu'à certains moments cette ambiguïté soit source de doutes et de remises en question, l'agilité intellectuelle de Tony Harrison lui permet de se sortir habilement de cette apparente aporie esthétique. Alors qu'Anthony Easthope qualifie la survivance des formes traditionnelles dans la poésie contemporaine de réactionnaire (cf. Easthope, 162), entendant par là élitiste et bourgeoise, Tony Harrison subvertit la symbolique formelle, en l'associant étroitement avec ses origines populaires et avec la culture du nord.

Il est intéressant de comparer « On Not Being Milton » avec « Them & [uz] », un diptyque de deux sonnets de facture assez différente qui brode pourtant sur les mêmes thèmes. Ce qui vaut à ce dernier d'être le poème le plus fréquemment cité de Tony Harrison, c'est son style que l'auteur qualifierait lui-même volontiers de plus « accessible », grâce à des images concrètes, un idiome familier qui tempère d'une pointe d'humour et de dérision l'agressivité du propos. Dans « Them & [uz] », le poète revient sur son sentiment d'aliénation et son déracinement culturel. Il les attribue à un système éducatif qui, au nom de la sacro-sainte mobilité sociale, fit des ravages affectifs dans le milieu ouvrier : « the '11 plus' examination [...] swept through hundreds of thousands of homes each year like an icy wind, and [...] in many places destroyed the cementing ties of family and class relationships, literally dividing families and friends against each other, sometimes for ever. » (Warpole, *Bloodaxe*, 62). En cela, Tony Harrison est un pur produit de son époque.

En 1944, le Butler Act modifia en profondeur le système éducatif et la société britannique en créant un système sélectif et méritocratique. Cette réforme, soutenue tant par les conservateurs que par les travaillistes qui participaient au gouvernement de coalition pendant la guerre, fut présentée comme une mesure progressiste qui œuvrait en faveur de plus de justice sociale. Harold Wilson fut d'ailleurs un fervent défenseur de cette nouvelle méritocratie qui devint le fer de lance de la politique de reconstruction d'après-guerre. L'entrée dans l'enseignement secondaire, à l'âge de onze ans, fut désormais sanctionnée par un examen, familièrement appelé « 11 plus », orientant les élèves selon leurs résultats vers trois types de filières : les *technical schools* pour ceux qui apprennent avec leurs mains, les *modern schools*, équivalents des *comprehensives* d'aujourd'hui et les *grammar*

schools, établissements élitistes réservés à ceux qui apprennent dans les livres.⁹⁶ Traditionnellement chasse gardée des classes moyennes et supérieures, les *grammar schools* s'ouvrirent aux élèves méritants des classes défavorisées dès 1944, grâce à la création de bourses d'études (*scholarships*) dont Tony Harrison fut l'un des bénéficiaires. Dans les écoles primaires qui, comme Cross Flatts Primary School dans le sud de Leeds, n'envoyaient chaque année qu'un nombre très restreint d'élèves à la *grammar school* (six l'année de Tony Harrison), la mise à l'écart des futurs *scholarship boys* commençait déjà dans la *grammar school form*. Malgré le mythe de promotion sociale et d'égalité des chances, le système eut des effets pervers du point de vue de la cohésion sociale et familiale.

La mobilité sociale n'aurait été selon ses détracteurs qu'un alibi de bonne conscience car l'enthousiasme des conservateurs pour le système méritocratique n'avait rien de philanthropique. Derrière une façade de respectabilité, les *grammar schools* eurent l'effet pervers d'imposer une vision hégémonique de la culture et du langage, dans le but de convertir de jeunes gens issus de la classe ouvrière aux valeurs et idéaux des classes moyennes et ainsi de se préserver d'éventuelles revendications sociales : « The more a ruling class is able to assimilate the foremost minds of a ruled class, the more stable and dangerous its rule. »⁹⁷ Gagnés aux valeurs dominantes, « les nouveaux héritiers » de « la nouvelle bourgeoisie modèle »⁹⁸ avaient peu de chance de se retourner contre le système qui les avait produits. D'ailleurs, les statistiques prouvent que cette élite adoptait ensuite des comportements typiques des classes moyennes : pour poursuivre leurs études ou trouver un emploi, ces jeunes quittaient leur communauté d'origine et s'installaient dans une grande ville où ils allaient probablement voter conservateur.⁹⁹ Ainsi, la méritocratie éroda les liens familiaux jusqu'au point de rupture.

Dans « Them & [uz] », le titre du poème annonce et revendique un point de vue en porte à faux par rapport au consensus social et littéraire. L'expression « Them and Us », qui cristallise dans les classes populaires le conflit entre employés et employeurs est le titre d'un chapitre de *The Uses of Literacy* :

'Them' is a composite dramatic figure, the chief character in modern urban forms of the rural peasant-big-house relationships. The world of 'Them' is the world of the bosses, whether those bosses are private individuals, or as is increasingly the case today, public officials. 'Them' may be, as occasion requires, anyone from the classes outside other than the few individuals from those classes whom working-class people know as individuals. (Hoggart, 72)

⁹⁶ Cf. Frances Stevens, *The Living Tradition*.

⁹⁷ Karl Marx, *Capital: a critique of political economy*, 587.

⁹⁸ Cf. Charles Curran, « The New Model Bourgeoisie », *Crossbow* ; Frances Stevens, *The New Inheritors*.

⁹⁹ Cf. Brian Jackson et Dennis Marsden, *Education and the Working-Class*, 194.

La dichotomie est structurelle dans ce poème qui oppose culture élitiste et culture populaire.

αἰαί, ay, ay! ... stutterer Demosthenes
gob full of pebbles outshouting seas –

4 words only of *mi'art aches* and... 'Mine's broken,
you barbarian, T.W.!' *He* was nicely spoken.
'Can't have our glorious heritage done to death!'

I played the Drunken Porter in *Macbeth*.

'Poetry's the speech of kings. You're one of those
Shakespeare gives the comic bits to: prose!
All poetry (even Cockney Keats?) you see
's been dubbed by [ʌs] into RP,
Received Pronunciation, please believe [ʌs]
your speech is in the hands of the Receivers.'

'We say [ʌs] not [uz], T.W.!' That shut my trap.
I doffed my flat a's (as in 'flat cap')
my mouth all stuffed with glottals, great
lumps to hawk up and spit out ... *E-nun-ci-ate!*
(*Selected*, 122)

La figure du conflit culturel est introduite dès le titre et réitérée, de manière oblique, à travers la double dédicace : « for Professors Richard Hoggart & Leon Cortez ». Le premier a un parcours semblable à celui de Tony Harrison. Natif de la classe ouvrière de Leeds, il vécut presque une génération avant Tony Harrison les dilemmes du *scholarship boy* qu'il retrace dans *The Uses of Literacy* et, également, dans ses romans autobiographiques. Leon Cortez, malgré le titre de « Professor » dont Tony Harrison le gratifie, n'est pas un universitaire mais un comique anglais, célèbre pour ses parodies de la « haute » culture, notamment ses imitations du répertoire Shakespearien travesti sous les traits de l'accent Cockney de Londres. Le poète duplique dans la dédicace le conflit entre deux types de cultures. La dichotomie se poursuit au premier vers où le poète met sur le même plan la langue grecque et le dialecte du Yorkshire. Cette mise à plat des différentes cultures a un effet subversif dans la mesure où les deux typographies représentent les mêmes sons vocaliques ; de plus, ceux-ci émanent de deux hommes souffrant d'un même handicap, le bégaiement : pour l'oncle du poète, bègue lui aussi, les sons de la langue anglaise étaient métaphoriquement des cailloux. Selon la légende, l'orateur grec Démosthène combattit son handicap en s'efforçant de parler la bouche pleine de galets.

A l'instar de Démosthène, l'entrée de Tony Harrison dans la culture élitiste fait suite à un handicap linguistique. Ainsi, la neutralité phonétique constatée entre les deux alphabets tendrait à symboliser l'arbitraire de la frontière entre culture classique et culture populaire. Le poème, d'ailleurs, met en scène cette interpénétration en juxtaposant des termes d'argot

(« gob ») et des expressions recherchées (« outshouting seas »). Comme par association d'idées, un mode de pensée qui fonctionne par enchaînement et rupture, ici marqué par le tiret à la fin du deuxième vers qui rompt la méditation sur Démosthène mais prolonge la réflexion sur le langage en introduisant une nouvelle anecdote, le poète se remémore un épisode traumatique de son enfance, lorsqu'il fut symboliquement interdit de poésie à cause de son accent dialectal. Au troisième vers, la langue vernaculaire, dans laquelle les chiffres sont abrégés en symboles mathématiques, le [h] à l'initiale des mots élidé et la diphtongue [ai] réduite en [i], s'écrit par-dessus la langue littéraire et poétique de John Keats, canon de la poésie britannique, proposant une nouvelle version de « Ode to a Nightingale », en italiques : « *mi 'art aches* ». Or, ce dialecte devient le stigmate d'une prétendue infériorité, lourde de conséquences. L'enfant est réduit au silence, comme le suggèrent les points de suspension ; sa parole s'inscrit en marge de celle du professeur, incarnation de la classe dominante qui se distingue à l'aide des guillemets ; son identité est littéralement confisquée, seules ses initiales subsistent : « T.W. ». Finalement, l'enfant et sa culture sont exclus, accusés de trahison culturelle : « Can't have our glorious heritage done to death », « you barbarian ». L'exclusion est d'ailleurs inscrite typographiquement dans le titre qui diffère, de manière subtile, de celui de Hoggart : ce dernier intitule son chapitre « 'Them' and 'us' » (Hoggart, *ibid.*, 72), alors que Tony Harrison précise la nature de l'opposition, qui se situe sur le plan phonétique : « Them & [uz] ». La classe populaire, [uz], est représentée dans sa particularité phonétique ; d'autre part, les crochets qui entourent et isolent [uz] contredisent le symbole d'inclusion « & ».

Il semble que le poète présente ici une typologie de l'exclusivité et, par la même, de l'exclusion. Les guillemets qui auréolent la parole hégémonique du professeur occupent les six vers de la strophe centrale ; le [uz] dialectal est manipulé, au sens propre : « your speech is in the hands of the Receivers » et modifié : « dubbed ». L'abus de pouvoir de la classe dominante est caractérisé par le recours à un langage prescriptif : « We say [ʌs] not [uz], T.W.! » Poésie et littérature, instruments de cette suprématie, reflètent la nature duale de la société britannique. En effet, en littérature, le répertoire tragique (« *Macbeth* ») s'oppose au comique (« the comic bits »), le royal (« the speech of kings ») au vulgaire (« the Drunken Porter »), les vers à la prose et l'anglais standard aux dialectes régionaux. La structure clivée, dichotomique du poème, emblématique de la société britannique telle que la perçoit le poète, est subvertie par un autre motif, celui de l'ouoboros, emblème par excellence de continuité. La fin du premier sonnet réactive, en effet, les images de l'ouverture, présentant Démosthène dans son exercice de remédiation phonétique. C'est maintenant l'enfant blessé et humilié qui s'efforce de rentrer dans la norme. Les galets de l'orateur grec sont remplacés par la masse compacte et informe des phonèmes du dialecte du Yorkshire : « my mouth all stuffed with glottals, great / lumps to hawk up and spit out ». Le but avoué est semblable : « *E-nun-ci-ate!* » L'enfant veut parvenir à une élocution impeccable où chaque syllabe est articulée distinctement, de manière à gagner son billet d'entrée dans le temple de la culture élitiste. Cependant, les italiques, à valeur ironique, nous laissent entendre un message différent. Le degré d'articulation à atteindre est, à

l'image des traits d'union qui soudent les syllabes entre elles, la capacité à relier son vécu personnel avec un langage authentique qui en rende compte de manière fidèle. L'expérience de la répression a contraint le poète à développer un langage duel et oblique, représentatif de sa situation sociale et lui permettant de faire entendre une voix dissidente à l'intérieur du discours majeur.

La dissidence est véhiculée par la typographie, outil essentiel de rébellion dans ce poème. Le mélange de plusieurs systèmes (alphabets grec et romain, symboles mathématiques) crée une instabilité sémiotique. Le lecteur se trouve confronté à différents signes représentant un même signifiant. Ainsi, [Λs] et [uz] renvoie à la même notion de communauté mais avec des inflexions divergentes, comme l'explique Tony Harrison : « It's important because [uz] is the pronoun of inclusion, solidarity, and family feeling, and yet that was the pronoun I was most picked up on for pronouncing wrongly at school. » (*Bloodaxe*, 233). Le poème met en scène la crise du langage, dans un système de représentation où le signifiant ne coïncide plus avec le signifié.

Alors que le développement de l'anglais standard correspond à l'affirmation idéologique et politique de l'unité de la nation : « For many linguists (a word which dates from this period in fact) the construction of standard forms was a way of stressing social bonding and a shared cultural heritage. In reality it meant the non-recognition of 'deviant' or non-standard forms » (Rylance, 58), le poète insiste sur les divisions et dislocations symptomatiques : « human identity is often a matter of crisis and dislocation. [...] Harrison uses his own cultural shifts as representative of broader social dislocations which have been a major feature of postwar life for many working-class families in Britain. » (Rylance, 54-5). Le texte poétique, à l'instar de la société, est soumis à une érosion permanente. Les anfractuosités ainsi créées deviennent le locus de la dissidence. La confiscation de la parole par l'enseignant, dans le premier sonnet, est minée par l'intrusion intempestive du poète qui, entre parenthèses, vient remettre en question le discours idéologique dominant : « (even Cockney Keats?) », effet renforcé par l'allitération en [k] qui contraste avec la fluidité sonore de la prosodie iambique. La dissidence idéologique se fait dissonance phonétique. Une autre occurrence d'une voix intrusive entre parenthèses, dans le dernier quatrain, vient ironiquement contredire l'assertion précédente. « I doffed my flat a's » : le garçon ôte les /a/ relâchés de sa langue, en signe de révérence vis-à-vis de l'omnipotence de l'anglais standard, comme on ôte son chapeau. Or, il ne s'agit pas de n'importe quel couvre-chef mais de la casquette, emblème par excellence de la classe ouvrière : « flat cap ». ¹⁰⁰ La texture sonore du poème ne donne à entendre que des [a] relâchés, ceux de « flat cap » qui riment avec « trap ». D'une part, le poète implique par la rime que l'appartenance à la classe ouvrière est un piège social qui le condamne au silence, avec le double entendre sur « trap » (piège et gueule). D'autre part, il parade dans le texte avec son accent dialectal. Sa reddition à l'hégémonie de l'anglais standard est donc à

¹⁰⁰ Cf. « Turns » (*Selected*, 149) qui met en scène cet objet emblématique.

lire ironiquement, une interprétation que semble inviter la rime [ʌs] / « receivers » où le désir de rime encourage le lecteur à ignorer la prononciation standard pour y substituer le dialecte de Leeds. Ainsi, insensiblement, dans ce premier sonnet, le poète a déjà entamé son travail de sape, qu'il va poursuivre par une véritable annexion du terrain poétique, dans le deuxième sonnet.

So right, yer buggers, then! We'll occupy
your lousy leasehold Poetry.

I chewed up Littererchewer and spat the bones
into the lap of dozing Daniel Jones,
dropped the initial I'd been harried as
and used my *name* and own voice : [uz] [uz] [uz],
ended sentences with by, with, from,
and spoke the language that I spoke at home.
RIP RP, RIP T.W.
I'm *Tony* Harrison no longer you!

You can tell the Receivers where to go
(and not aspirate it) once you know
Wordsworth's *matter* / *water* are full rhymes,
[uz] can be loving as well as funny.

My first mention in the *Times*
automatically made Tony Anthony! (*Selected*, 123)

Le second sonnet de « Them & [uz] » est la suite logique du premier. L'éducation contraignante qu'a reçue le poète a été intégrée : il est maintenant en mesure d'articuler, de conjuguer éducation et revendication politique. Le poète est ainsi devenu, en termes marxistes, le fossoyeur de la bourgeoisie. Le poème décrit le parcours du transfuge, prolétaire devenu intellectuel et destiné à conduire la rébellion contre la bourgeoisie : « My own education led me to think that I had an inarticulate background, which gave me a deep hunger for all modes of articulation; I learned many languages, obsessively, and also threw myself into becoming a poet, which is for me a supreme and ceremonious mode of articulation. » (*Bloodaxe*, 229). Loin de la passivité du *scholarship boy* décrite par Hoggart,¹⁰¹ l'éducation intellectuelle est envisagée, dans le poème, comme un processus dynamique, grâce à la métaphore de la digestion / régurgitation qui suggère une relation viscérale du poète à la littérature par laquelle il se l'approprie : « I chewed up Littererchewer and spat the bones ». A l'instar de Joe Gargery dans *Great Expectations* (Dickens, 41), ses déformations langagières ont pour effet une densité sémantique accrue. Les mots prennent une épaisseur, une réalité matérielle, et entretiennent une relation cratylique avec le monde extralinguistique car « il faut absolument des expressions

¹⁰¹ « He learns how to receive a purely literary education, one using only a small part of the personality and challenging only a limited area of his being. [...] He becomes an expert imbibber and doler-out; his experience will vary, but will rarely be accompanied by genuine enthusiasms. » (Hoggart, *Literacy*, 297).

anexactes pour désigner quelque chose exactement. »¹⁰² Ainsi, dans le mot « Littererchewer » se dégage l'idée d'un recyclage des déchets (« chew » – « litter »). Ces déchets indigestes sont recrachés avec irrévérence sur les genoux du linguiste Daniel Jones, auteur du célèbre *English Pronouncing Dictionary*, ouvrage emblématique du préjudice à l'encontre des dialectes minoritaires : « linguists like A.J. Ellis and Daniel Jones took as their models for 'received pronunciation' and 'standard English' the – as Ellis put it – 'educated pronunciation of the metropolis, of the court, of the pulpit, and the bar'. » (Rylance, 58). Or, pour Tony Harrison, comme pour Gilles Deleuze, « il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales. [...] Il n'y a pas de langue-mère, mais prise de pouvoir par une langue dominante dans une multiplicité politique. » (Deleuze, 14). Le poète s'élève donc violemment contre ce qu'il ressent comme une usurpation. Pour se justifier, il cite un autre canon de la poésie anglaise, William Wordsworth, lui aussi originaire du nord de l'Angleterre et dont l'œuvre reflète les particularismes du dialecte du Lancashire : « Wordsworth's *matter / water* are full rhymes ». Cet exemple, très significatif, justifie l'anecdote des [a] relâchés dans le premier sonnet.

Cette légitimation poétique fonctionne comme catalyseur de la rébellion contre l'arbitraire culturel. L'esprit belliqueux du poète s'exprime à travers un registre de langage exclu de la poésie conventionnelle, l'argot : « So right, yer buggers, then! We'll occupy / your lousy leasehold Poetry. » La confrontation est directe, la relation interpersonnelle *you / us*, un corps à corps esthétique, supplantant le plus modéré *them / us*. Tony Harrison reconnaît a posteriori ses relents d'agressivité pourtant nécessaire dans sa quête esthétique : « Looking back I can think there was a kind of aggro in my writing. I wanted to do it, make things that were classically formed, but in my own voice. » (*Bloodaxe*, 40). La force du langage rebelle réside dans sa performativité. L'annexion territoriale est annoncée au même moment qu'elle est accomplie par l'acte de parole. L'espace poétique, « Poetry », autrefois « the speech of kings », est maintenant saturé d'expressions dialectales. Par la répétition symbolique du pronom d'inclusion, « [uz] [uz] [uz] », le poète accepte ses origines et se réapproprie son identité : « I'm Tony Harrison no longer you! » La référence à ses initiales, « T.W. », est autobiographique et correspond à une phase dans sa maturation personnelle et artistique. Les premières œuvres de Tony Harrison furent, en effet, publiées sous le nom de « T.W. Harrison ». A partir de la collection *The Loiners* (1970), le poète qui revendique ses origines explicitement dans le titre s'autorise alors à utiliser son prénom, signant désormais « Tony Harrison ». L'identité passe par le nom, « *name* » mis en emphase par les italiques, mais également par l'accent qui fait prononcer « us » [uz] et rimer « from » et « home ». De plus, le dialecte est caractérisé par des structures syntaxiques particulières (« ended sentences with by, with, from ») qui se démarquent de la convention et relient le dialecte à l'héritage affectif (« the language that I spoke at home »).

¹⁰² Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, 31.

Dans ce poème de réappropriation de la voix natale, nous pouvons lire, entre les lignes, en parallèle à l'expression « Cockney Keats », la profession de foi : « Tony Harrison: Loiner ». ¹⁰³ L'impulsion révolutionnaire qui semble animer l'entreprise de réhabilitation du langage et de l'expérience de la classe ouvrière est mitigée par une certaine distance critique qui conduit le poète, plus mûr, jouissant d'une reconnaissance publique avérée, à ironiser sur les préjugés de l'*establishment* : « My first mention in the *Times* / automatically made Tony Anthony! » Par delà l'anecdote personnelle, le distique final met en lumière la difficulté de son entreprise politique, face aux résistances de l'*establishment* qui s'octroie l'autorité de corriger jusqu'à l'identité des personnes. Sans occulter la dimension satirique de cette anecdote, le point d'exclamation est aussi l'expression lucide d'un poète conscient que la profondeur des retranchements de la classe dominante l'oblige parfois à grossir le trait, au risque de paraître excessif. C'est le cas des deux premiers vers du deuxième sonnet, dans lequel la rhétorique belliqueuse et argotique contraste avec la subtilité par ailleurs observée dans le premier sonnet. Le poète, qui examine la situation depuis un nouveau point de vue, celui d'un poète reconnu et déclassé, effectue un retour critique sur lui-même : « there are many poems in which the irony is directed against me as a poet. » (*Bloodaxe*, 232). C'est également le cas de l'énigmatique vers dont les lettres en majuscules d'imprimerie se détachent du corps du poème : « RIP RP, RIP T.W. » L'hésitation entre les sens de réconciliation (« RIP » : Requiescat In Pace) et d'agression (« rip » : déchirer) crée une tension ironique que viennent miner les vers suivants, avec la proclamation égocentrique de son identité et le grotesque du traitement des « Receivers » : « You can tell the Receivers where to go / (and not aspirate it) ». La position marginale du poète dans ce sonnet complexifie la relation dialectique entre « Them » et « Us » pour ouvrir un espace poétique encore plus dense. La voix dissidente, qui interrompait le discours monolithique de l'autorité, « Them », dans le premier sonnet, est maintenant celle qui subvertit la relation « Them & [uz] ». Cette position en porte à faux est représentative de la maturité d'un poète qui refuse la facilité, ou le piège (« trap »), d'une critique sociale partisane et unilatérale, contrairement aux accusations de ses détracteurs, ¹⁰⁴ mais parvient à prendre du recul par rapport à son sujet même.

Ce poème riche et complexe est à la fois un manifeste politique et poétique, les deux plans étant indissociables dans l'œuvre de Tony Harrison et, particulièrement, dans la séquence *The School of Eloquence*. Epitomé de la lutte contre la répression, « Them & [uz] » retrace le parcours du poète qui s'est battu et continue de se battre pour la réhabilitation de la culture populaire britannique. Cette entreprise subversive, centrale à son œuvre, trouve sa voix dans une affection profonde et paradoxale pour la forme et les rimes. Il utilise sa virtuosité formelle comme une arme à l'encontre de la *Received Pronunciation* et intègre l'oralité de ses origines au sein même de

¹⁰³ Titre du recueil d'articles édité par Sandie Byrne (ci-après désigné comme *TH: Loiner*).

¹⁰⁴ « [Tony Harrison should] throw off his muddled sense of obligation to his past, accept himself calmly as the person he has now become, and put an end to the bluster of self-assertion that mars his work » (« A Yorkshire Poet Who Speaks for England », *Sunday Telegraph*, 6 August 1989, 17).

la poésie. Ironiquement, il fait sien un sonnet précédemment légitimé dans le canon littéraire, celui inventé par George Meredith, dans le but de désarçonner l'ennemi. Dans cette ironie consciente et délibérée réside l'originalité et la force de la séquence.

c. Poésie et prolétariat

Les sonnets de *The School of Eloquence* révèlent avec une certaine urgence les préoccupations identitaires d'un poète qui se sent déclassé. Parce que le fils de boulanger se refuse à oublier d'où il vient, il éprouve les déchirures de l'exilé, tourmenté par le désir d'un retour impossible.¹⁰⁵ En dépit d'un sentiment d'aliénation du milieu populaire, Tony Harrison choisit délibérément de rester vivre dans le nord de l'Angleterre, au lieu de s'installer dans la capitale comme ses activités artistiques auraient pu l'y inviter. Nostalgie pour le nord, pour ceux qu'il a quittés, refus de se laisser compromettre par les facilités de la métropole et de la scène culturelle, quitte à laisser les blessures de l'enfance à vif, tout cela fait partie intégrante de l'attitude détachée d'un poète conscient de lui-même, « *wavering between a parody of heroic effort I learned in the hushed attic of my childhood, and an equally mock heroic vow of silence.* » (*Bloodaxe*, 34). Le complexe d'infériorité du *scholarship boy* et la relation ambivalente à l'autorité et à la norme, notamment incarnée par l'anglais standard, sont devenus au fil des recueils, des pièces et des films sa marque de fabrique ; et même lorsque les succès professionnels auraient dû résoudre ces dilemmes, ils continuent d'apparaître dans l'œuvre, traités sur le mode parodique ou tragicomique.

Tony Harrison a lui-même beaucoup commenté ses origines et sa politique du langage. Il a ainsi créé et nourri son propre mythe, celui d'un poète intellectuel radical, socialiste, avec de fortes affiliations prolétaires, engagé de manière véhémement dans la lutte des classes. Ses sonnets ne sont qu'une étape dans l'élaboration de cette réputation d'iconoclaste révolutionnaire : *The Big H* (1984), *The Mysteries* (1985), *v.* (1985-7), *The Trackers of Oxyrhynchus* (1988), *The Prince's Play* (1995) sont autant d'affirmation d'indépendance et de gestes de défiance à l'encontre de l'*establishment* artistique et politique qui culminent dans la publication de *Laureate's Block* (2000), coupant court aux rumeurs de nomination au titre de poète lauréat. Les thèses subversives véhiculées dans la poésie de Tony Harrison sont régulièrement la cible d'accusations de la part de ses détracteurs. C'est pour rendre compte de l'influence de sa poésie dans le débat public que la seconde édition de *v.* fut enrichie de plus d'une quarantaine de pages d'articles de presse témoignant des réactions provoquées par le film. La portée de son œuvre dépasse les limites des sphères strictement artistiques : « *It is difficult to read the poem now without becoming engaged also with the wider issues raised both by the film itself and by the controversy it stimulated.* »¹⁰⁶ Le poète engagé force le public à prendre parti. A ceux qui l'accusent d'être un rebelle sans cause qui usurpe sa réputation de poète maudit, Tony Harrison fait face obstinément lors de ses entretiens, mais avec infiniment plus d'ironie dans sa poésie. En effet, tout en martelant « *When anyone says I'm fighting a battle that's been*

¹⁰⁵ Un sujet de thèse proposait d'ailleurs de le comparer avec Derek Walcott (cf. Linley Raynal, *Etudes des modalités du déracinement, de l'exil et de la reconquête de soi chez le sujet colonisé et exilé dans les œuvres poétiques et théâtrales de Derek Walcott et Tony Harrison* (sujet enregistré en 1993, Université de Toulouse II).

¹⁰⁶ Neil Astley, « *The riff-raff takes over* », *v.* 35.

fought long ago and that the class system doesn't exist, I know it does exist, I keep banging my head against it » (*Bloodaxe*, 231), il reconnaît ses propres contradictions, ambiguïtés et culpabilités : « [...] and *me*, I'm opening my trap / to busk the class that broke him for the pence / that splash like brackish tears into our cap. » (*Selected*, 149). La tension entre désir de loyauté et sentiment de trahison envers la classe ouvrière dont il est issu est exprimée dans « Working ». Tout en se fixant comme devise poétique de réhabiliter la mémoire de la classe ouvrière en lui donnant une voix et une parole,¹⁰⁷ il a conscience que les formes qu'il utilise pour cela sont les mêmes qui ont contribué à l'oppression de cette communauté. Même s'il utilise un langage qui ressemble au langage populaire avec l'élosion verbale et le vocable argotique, le poète ne peut échapper au fait que son lectorat est très probablement celui contre lequel le poème est dirigé, « a sonnet for the bourgeoisie » (*Selected*, 124). Il lui faut traduire l'argot du nord à l'aide d'une note de bas de page, sans quoi le jeu de mots sur « gob » risquerait d'être perdu. Dans ces circonstances, la langue démotique ne peut qu'être une imitation, un pastiche, « a forged music on the frames of Art. » (*Selected*, 112).¹⁰⁸ Le poète qui voudrait parler au nom de la classe ouvrière, au nom des opprimés, est forcé de parler la langue des oppresseurs. La mention de la forme sonnet convoque le spectre imposant du canon poétique anglais dans lequel le sonnet est l'une des formes les plus exigeantes. La prosodie classique, caractérisée par le pentamètre iambique, est évoquée indirectement dans « Confessional Poetry » justement à propos de son apparente incompatibilité avec les origines sociales modestes du père : « *But your father was a simple working man, / they'll say, and didn't speak in those full rhymes. / His words when they came would scarcely scan.* » (*Selected*, 128). Cette dichotomie entre langage poétique et langage ordinaire, entre culture élitiste et populaire dont l'interlocuteur du poète se fait l'écho, révèle la composante idéologique des formes poétiques :

The metre can be seen not as a neutral form of poetic necessity but a specific historical form producing certain meanings and acting to exclude others.

These meanings are ideological. Though they persist in and with the metre, they surface most manifestly during its founding moment, at the Renaissance. Pentameter comes to power as a neo-classical form and this is inscribed into its defining feature of counterpoint. On the one side, as the name proclaims, iambic pentameter reaches back to the quantitative metre of Greek and Latin and the model of binarily contrasted syllables arranged in 'feet'; on the other, the non-metric intonation approximates to the abstract pattern and thus the native language is brought into relation with the classical model. So a particular practice of the national tongue can dress itself in the clothes of antiquity and a bourgeois national aspiration may represent itself in the form of universal civilization. (Easthope, 64-5)

¹⁰⁷ « Wherever hardship held its tongue the job / 's breaking the silence of the worked-out gob » (*Selected*, 124).

¹⁰⁸ Ce sonnet, « On Not Being milton », est lui aussi accompagné d'une note de bas de page.

Dans « Confessional Poetry », le poète remet en question le mythe de la transparence de l'art : « When Milton sees his 'late espoused saint' / are we sure the ghost's wife 1 or 2 ? / Does knowing it's himself beneath the paint / make the Rembrandts truer or less true? » (*Selected*, 128). Anthony Easthope relie explicitement cet effet de transparence du langage à l'idéologie bourgeoise :

A discourse can seek to deny this disjunction [between subject of the enounced and subject of enunciation] entirely and to offer a position to the reader exclusively as a transcendental ego. The English bourgeois poetic tradition is just such a discourse. It can be defined precisely as a regime of representation aiming to disavow enunciation so as to promote only a position as subject of the enounced, especially when it creates the effect of an individual voice 'really' speaking by concealing the way it is produced as an effect. (Easthope, 46)

Le poète joue de cette confusion entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, oscillant entre intimité avec le lecteur et effets de mise en abyme de la représentation qui contribuent à briser l'illusion. Il dénonce ainsi les implications idéologiques de la prosodie par une utilisation ostentatoire du pentamètre. Dans « Confessional Poetry », dédié à Jeffrey Wainwright, les pentamètres sont d'une régularité toute métronomique :

When Milton *sees* his 'late espoused saint'
are we sure the ghost's wife 1 or 2?
Does knowing it's himself beneath the paint
make the Rembrandts truer or less true?

*But your father was a simple working man,
they'll say, and didn't speak in those full rhymes.
His words when they came would scarcely scan.*

Mi dad's did scan, like yours do, many times!

*That quarrel then in Book Ends II between
one you still go on addressing as 'mi dad'
and you, your father comes across as mean
but weren't the taunts you flung back just as bad?*

We *had* a bitter quarrel in our cups
and there *were* words between us, yes,
I'm guilty, and the way I make it up's
in poetry, and that much I confess. (*Selected*, 128)

Le rythme incantatoire ainsi créé met en avant le texte comme production. Si la conclusion du sonnet semble manquer un peu de conviction, c'est sans doute un effet d'autodérision de la part d'un poète conscient que son rôle oppositionnel reste limité à un artifice poétique. Ces manipulations formelles sont destinées à être perçues par ceux qui ont connaissance des

conventions poétiques, l'élite sociale qui relègue la culture populaire à la poésie régionaliste et aux spectacles comiques.¹⁰⁹

Le sentiment de culpabilité qu'éprouve le poète de *The School of Eloquence* est représentatif des conflits de loyauté de l'écrivain prolétaire : « so long as the bourgeoisie are the dominant class, literature must be bourgeois. [...] He is simply the black sheep of the bourgeois family, using the old methods for slightly different purposes. » (Orwell, 58). La littérature prolétaire ne peut qu'apporter une inflexion dissidente, subversive, mais à l'intérieur d'une forme qui restera par essence élitiste. Tony Harrison emploie d'ailleurs une image semblable à celle d'Orwell pour évoquer sa position marginale : « The windows behind the altar in the school chapel were dedicated to *Miles*, the soldier, and *Mercator*, the merchant. Somehow I can't recall the pig in the middle. » (*Bloodaxe*, 33). Stephen Spender a recours quant à lui à l'image de l'enfant échangé avant de remarquer : « Despite his insistence on dialect, slang, obscenities, and tags of abbreviations in his poetry, the tone is that of the aristocracy, of imagination and intellect. » (Spender, *Bloodaxe*, 222). Le dilemme posé par la dominance culturelle bourgeoise est inhérent à la poésie prolétaire engagée dans un rôle oppositionnel : « His work is...directed at an audience who do not receive it; instead, it is received by an audience of those he is against. »¹¹⁰ Il peut être transcendé par l'engagement, c'est-à-dire une interaction entre expérience individuelle et collective : « commitment... the idea under which a working-class poet can organize the sundry circumstances which belong to him and which cohere in the forms of beliefs about the world. » (Dunn, *ibid.*, 6). Pour cela, le poète doit préserver son ressentiment (« grudge ») intact ; c'est la garantie de son projet émancipatoire.

Très tôt, Tony Harrison ressentit que les anecdotes de l'expérience individuelle, de la vie quotidienne dans une famille ouvrière, devaient constituer la matière première de sa poésie, non par instinct de repli individualiste, mais au contraire pour une ouverture vers le communal et l'universel. Pour lui, la privatisation de l'expérience ne se justifie que dans la mesure où elle permet de donner accès à ce qu'Eric Homberger définit comme « art du réel » : « contingent values, other people, history itself » (Homberger, 215). Dans « The Rhubarbarians », les éléments très intimes qui sont à l'origine du poème sont enchâssés dans l'histoire collective, celle de la classe ouvrière retracée par E. P. Thompson qui figure en intertexte.

I see them as part of the same scale, the same historical spectrum. The understanding of my feelings about my relationship with my father – probably exacerbated because I committed myself to the identity of the poet, so that the pain, the needle, is felt in the language – is nevertheless related to historical struggles between the classes. (*Bloodaxe*, 230)

A l'instar du ressentiment prôné par Douglas Dunn, Tony Harrison métamorphose les ironies de son éducation en catalyseur et sujet poétiques.

¹⁰⁹ Cf. « The Queen's English » (*Selected*, 136), « Them & [uz] » (*Selected*, 122).

¹¹⁰ Douglas Dunn, « The Grudge », *Stand*, vol.16, no.4, 1975, 5.

L'expérience individuelle est mise au service de l'engagement idéologique, éthique et esthétique. L'erreur serait pourtant de le voir unilatéralement comme un poète lauréat de la gauche radicale, un « Mr Outraged writing from his mildewed Marxist mansion; the laureate for that sad generation of people who attend fund-raisers for Castro's Cuba; the bard for a bunch who wish Tony Benn was Prime Minister, Arthur Scargill leader of the TUC, and who read fondly about the royal beheading of 1649 », à l'instar de Francis Gilbert, dans un article intitulé « Tony Harrison: poet laureate of the hard left, the Bennite bard still awaits the revolution » (*New Statesman*, 2 April 1999). Lui reprocher son manque de radicalisme, son libéralisme ou encore la naïveté des solutions proposées reviendrait à ignorer les ambiguïtés de son discours poétique qui en font l'originalité et le charme.

Certes, les oppositions dialectiques qui informent la poésie de Tony Harrison, son insistance sur les conflits entre classe ouvrière et autorité, entre opprimés et oppresseurs, se prêtent particulièrement bien à une analyse marxiste. A propos du mythe de Prométhée, il commente d'ailleurs :

It is a myth because of its time-scale that encompasses many generations of mortals, which continually makes us reassess our history. It might give the disappointed Utopian a refuge from despair. And maybe these days the Socialist. [...] for those who dramatise history as dialectical struggle Prometheus has come to embody the tyrannically restrained championed of the downtrodden and oppressed.
(*Prometheus*, viii)

En réalisant le long métrage *Prometheus*, Tony Harrison est parfaitement conscient de l'importance de ce mythe dans l'iconographie socialiste. Il cite John Lehmann, poète anglais, auteur de *Prometheus and the Bolsheviks* (1937) : « 'Prometheus is the oldest symbol of what the Bolsheviks have had as their aim: the deliverance of man from tyranny and barbarism by the seizure of material power.' » (*Prometheus*, xvii). Il serait donc tentant de voir en Tony Harrison un artiste révolutionnaire, d'autant plus que la théorie d'Herbert Marcuse, qui affirme le potentiel subversif de l'art, permet de réconcilier les contradictions entre les dimensions esthétique et politique inhérentes à une poésie prolétaire.

Affirmant que l'œuvre d'art a une vocation politique, Herbert Marcuse suggère dans *La Dimension esthétique* que ce potentiel réside dans l'art même, rendu différent de la praxis par la mise en forme esthétique. Pour être révolutionnaire, l'œuvre d'art doit manifester « un changement radical de style et de technique » (Marcuse, *Dimension*, 11), afin de transcender la réalité sociale dans laquelle elle s'inscrit. En proposant une image « autre » de la praxis (également défini comme « principe d'altérité »), l'œuvre d'art subversive met en lumière une dialectique sous-jacente d'oppression et de libération : « on peut appeler révolutionnaire l'œuvre d'art qui représente, grâce à la transformation esthétique opérée sur le sort de certains individus, donné comme exemplaire, le défaut de liberté régnant et les forces de rébellion existantes, perçant ainsi à jour la

mystification (et la pétrification) de la réalité sociale pour ouvrir l'horizon du changement (de la libération). » (Marcuse, *ibid.*, 11). En effet, dans une société qui aliène le peuple, celui-ci a intégré les mécanismes de répression en auto-répression, ce que le poète reconnaît avec une certaine amertume dans « Punchline » :

No! Revolution never crossed your mind!
For the kids who never made it through the schools
the Northern working class escaped the grind
as boxers or comedians, or won the pools. (*Selected*, 150)

Un art qui parle le langage du peuple serait donc nécessairement complice de l'autorité en place et des valeurs dominantes. L'art doit donc s'extraire de la réalité pour proposer une image nouvelle et idéale que Marcuse appelle « révolutionnaire ».

Cela rejoint les idées des sociétés jacobites des 18^{ème} et 19^{ème} siècles qui constituent le pilier idéologique de *The School of Eloquence*. Pour elles, l'écriture est une arme de subversion politique et l'éducation des masses un instrument de rébellion. Dans « On Not Being Milton », le poète fait rimer « fighting » avec le jeu de mots sur « Righting » (*Selected*, 112). Le langage lui-même devient un instrument de résistance et de combat. Dans ce premier sonnet de *The School of Eloquence* à valeur de manifeste poétique, la rhétorique marxiste (« class and counter-class », « lumpen mass », « owned ») s'imbrique dans les références à des événements historiques réels, les rébellions luddites en réaction à l'avènement de l'industrialisation. A l'instar des Luddites, le poète réagit contre la concentration hégémonique des moyens de production poétique. Il emploie des métaphores particulièrement frappantes, enchâssant un réseau d'images complexe. Il joue sur les allusions intertextuelles (mention du poème d'Aimé Césaire, écho à l'élégie de Thomas Gray et citation empruntée à E. P. Thompson). L'accumulation de références confère à ce sonnet un statut éminemment littéraire ; il se donne comme une construction, un artifice poétique et non comme un icône de la réalité. Il est donc différent de la praxis dans laquelle les morphèmes ne sont pas des sujets doués de conscience sociale. Le langage oppositionnel du sonnet est bel et bien « coupé du peuple ». (Marcuse, *ibid.*, 44). C'est en cela que réside selon Marcuse l'engagement politique de l'art qui, face à un peuple aliéné, ne peut parler le langage du peuple et situe l'écrivain nécessairement en marge :

Les écrivains qui, *en tant qu'artistes*, s'identifient au prolétariat restent quand même en dehors, à quelque point qu'ils renoncent à la forme esthétique au bénéfice de l'expression et de la communication directes. Et ce n'est pas à cause de leur contexte non prolétarien, de leur éloignement du processus de la production matérielle, de leur élitisme, etc., qu'ils restent étrangers, c'est à cause de la transcendance essentielle de l'art qui rend inévitable qu'il y ait conflit entre celui-ci et la praxis politique. (Marcuse, *ibid.*, 49)

Aussi pourrions-nous conclure qu'« il est fort possible que l' « élitisme » [...] ait un contenu radical. » (Marcuse, *ibid.*, 47). L'érudition de Tony Harrison, sa prédilection pour les formes poétiques classiques que sont, entre autres, le pentamètre iambique et le sonnet, ne constitueraient dans ces conditions nullement une trahison de ses origines mais participeraient au contraire à l'engagement politique de sa poésie.

La théorie de Marcuse semble en effet pouvoir expliquer assez habilement la tension entre populisme et élitisme dans la poésie de Tony Harrison et défendre la thèse selon laquelle il est un poète engagé, un poète politique. Le concept d'esthétique de l'altérité permettrait ainsi de résoudre les dilemmes du poète issu de la classe ouvrière, d'approfondir la réflexion de Douglas Dunn sur le ressentiment et de définir Tony Harrison non pas comme un poète prolétaire mais comme un poète « révolutionnaire ». Pourtant, *La Dimension esthétique* part du principe que l'artiste voue son art à une prise de conscience de la nécessité du changement. Si l'on trouve cet argument exprimé de manière explicite lors d'entretiens,¹¹¹ la poésie refuse de croire aveuglément au pouvoir politique de l'art. L'ambiguïté provient du contraste entre les prises de positions tranchées du poète sur la société de classes, son anti-monarchisme, mais aussi son engagement contre la guerre et ses aveux récurrents d'impuissance à changer le cours des choses, son refus même de s'engager dans l'action politique : « I know the world's so torn but want no other », dit le poète de *v.* (*Selected*, 239). On pourrait voir sa version d'Alceste dans *The Misanthrope* comme une métonymie de lui-même : « a person who is splenetic in his outbursts against society and yet cannot see his way towards changing it », ce qui, ajoute-t-il, est « a very contemporary dilemma » (*Bloodaxe*, 237). Tony Harrison s'est toujours bien gardé en effet de confondre action politique et écriture poétique : « join a welfare organisation and be practical [or] if their Blank Despair is so full of Horror and Torture kill themselves », avait-il conseillé aux poètes du réalisme social.¹¹² Son œuvre émane moins d'un quelconque engagement politique que de la revendication de la liberté d'expression d'un homme de son temps. S'il est l'un des rares artistes en Grande Bretagne qui refuse au public le droit d'oublier les laissés-pour-compte de la société, il s'offre pourtant le luxe de tourner en dérision l'obsession qui sous-tend et oriente toute son œuvre. Pour qualifier Tony Harrison de poète révolutionnaire, il faudrait d'abord pouvoir être sûr de ses intentions. Or, le poète ironise sur son art et ses préoccupations éthiques, repoussant sans cesse l'urgence de ses propos derrière le masque protecteur et bienveillant de l'humour, du jeu et de l'ironie.

S'il est une quelconque utilité de l'art, pour Tony Harrison, elle résiderait sans doute dans son pouvoir à donner sens à l'histoire individuelle et universelle, mais probablement pas à changer le cours des choses. Le poète prend garde de ne pas faire de propagande et c'est sans doute ce qui

¹¹¹ « I want to remind them that there is a vast group of people who don't read poetry, and to remind them of the privilege of their literacy. That is certainly a very determined strategy, consciously and artfully subversive in that sense. » (*Bloodaxe*, 231).

¹¹² *Poetry and Audience*, 7, no.1, 1-2 (numéro non daté mais probablement publié le 16 octobre 1959).

déçoit les partisans d'une poésie militante. Tony Harrison n'a jamais adhéré à aucun parti politique et il refuse explicitement la confusion entre art et combat, entre imagination et réalité, entre « poésie » et « vérité ». Dans le sonnet « Dichtung und Wahrheit » dédié à Marcelino Dos Santos, « Frelimo's fluent propagandist » (*Selected*, 181), il dénonce les dangers d'une éloquence mise au service des armes dans l'image des langues de feu qui deviennent littéralement le feu guerrier nihiliste qui anéantit l'espoir en même temps que le désespoir :

Dulciloquist Dos Santos, swear to them
whose languages you'll never learn to speak
that tongues of fire at a 1000 rpm
is not the final eloquence you seek. (*Selected*, 181)

Le poète ne suggère pourtant aucun remède pour le futur et se contente de déplorer le passé et l'inefficacité des moyens : « Spondaic or dactylic those machines / and their dry scansion mean that truths get lost » (*Selected*, 181). Ce qui semble dissocier Tony Harrison de l'esthétique de Marcuse, c'est la distance critique que le poète introduit dans son œuvre. On est en droit de se demander si cette distance ne pourrait pas être un pas de plus vers l'esthétique de l'altérité ou si, au contraire, elle est un indice qu'il ne faut pas prendre tout son discours au sérieux. Souhaite-t-il être un poète engagé qui fasse naître la conscience de la nécessité du changement ou cela fait-il partie intégrante de sa persona, de la mise en scène de sa poésie ? La dimension politique est-elle un jeu ou un enjeu ? Si les réponses univoques semblent impossibles à propos de la poésie de Tony Harrison, cela prouve que l'ironie y occupe une place prépondérante, permettant de dire l'un et le multiple, une chose et son contraire et faisant coïncider les opposés.

En effet, alors que Marcuse prône un art radicalement différent de la praxis, qui ne parle pas le langage du peuple, Tony Harrison n'hésite pas à être par moment populiste. Sa plume anti-intellectuelle et anti-académique révèle une tendance délibérée au sentimentalisme. Entre déclaration d'amours (« I can't squeeze more love into their stone », *Selected*, 127), confessions intimes (« I'm guilty, and the way I make it up's / in poetry, and that much I confess », *Selected*, 128) et chutes mélodramatiques, les larmes coulent généreusement dans la partie centrale de *The School of Eloquence*. Les titres « Flood » ou « Aqua Mortis » annoncent métaphoriquement les larmes longtemps contenues. Dans « An Old Score », la pudeur du début (« I did then, and do now, choke back my tears ») cède place à la libération (« and in the end it's that that makes me cry », *Selected*, 139). Le sonnet suivant, « Still », malgré son titre, autorise la même franchise, les larmes se mêlant à l'encre de la page :

And if the page I'm writing on has smears
they're not the sort to lose me marks for mess
being self-examination's grudging tears
soaked into the blotter, Nothingness (*Selected*, 140)

Dans « Isolation », le poète met en scène typographiquement sa régression vers la fragilité émotionnelle de l'enfance. Le sonnet qui débute

explicitement par « I cried once as a boy » pour l'opposer à « but don't cry now » répète cette négation anaphorique jusqu'au dernier quatrain :

and don't, though the fresh grave's flecked with sleet,
and dad, with every fire back home switched on, 's
frozen,

and don't

until I hear him bleat

round the ransacked house for his long johns.

(*Selected*, 142)

Pour Tony Harrison, le plaisir des raffinements intellectuels passe par l'expérience des plaisirs simples de l'échange et de la confiance, de la communication des émotions. Dans « Marked With D. », le poète instaure un dialogue entre intellect et émotion que Douglas Dunn définit comme lyrisme (cf. *Bloodaxe*, 254). Les sonnets cités précédemment semblent en revanche ne relever que du sentimentalisme, les renversements ironiques créant de simples effets de pathos. Certes, le sentimentalisme est une caractéristique de la culture populaire. Alors que Richard Hoggart le considère comme la menace qui guette les auteurs issus de la classe ouvrière, Tony Harrison revendique cette veine mais se défend d'écrire une poésie purement confessionnelle. L'appartenance même de tels sonnets à la séquence *The School of Eloquence* souligne le continuum entre sphères privée et publique. L'attention portée aux anecdotes et aux sentiments trouve sa légitimité dans les analogies qu'elle permet d'établir avec le contexte sociopolitique. Ainsi, les dilemmes individuels sont rendus impersonnels et universels par la présence consciente d'un contexte historique tangible. Peu importe finalement que ce sentimentalisme soit légitimé du point de vue littéraire et éthique ou qu'il se pose simplement comme une idiosyncrasie de la culture populaire, Tony Harrison brouille les frontières entre culture élitiste et culture de masse pour dénoncer la mystification de l'art.

L'insistance du poète sur les dimensions sociales et historiques semble indiquer l'approche la plus appropriée à son œuvre sans toutefois être complètement satisfaisante. En effet, une étude contextuelle et biographique négligerait l'analyse de la multiplicité des discours, des contradictions et des paradoxes, et n'apporterait pas l'attention nécessaire à l'analyse linguistique et stylistique détaillée que l'œuvre exige. La critique post-structuraliste, qui se nourrit pourtant des contradictions et des ambiguïtés du texte, ne semble pas non plus tout à fait adaptée, du fait de la dépendance de la poésie de Tony Harrison au contexte social. Terry Eagleton suggère que la place centrale de l'aliénation du sujet dans la poésie de Tony Harrison est également en porte-à-faux avec l'optique post-moderniste :

the depthless, styleless, dehistoricized, decathected
surfaces of postmodernist culture are not meant to signify
an alienation, for alienation requires a dream of
authenticity which postmodernism finds quite
unintelligible. Those flattened surfaces and hollowed
interiors are not « alienated » because there is no longer

any subject to be alienated and nothing to be alienated from.¹¹³

Certes, la poésie de Tony Harrison a des affinités avec le post-structuralisme, de par son organisation verbale et intellectuelle, sa conscience exacerbée de la composante sociale du langage et sa conscience de la tradition littéraire, la richesse des citations, des allusions et des références intertextuelles. Cette influence s'exprime moins dans le traitement des divisions sociales que dans sa préoccupation pour la conscience de soi et l'auto-réflexivité du langage. La conscience de soi va de pair avec la conscience politique mais aussi avec la conscience stylistique. Le style, c'est-à-dire l'organisation formelle, est conçu comme un discours, une réflexion sur le rôle pragmatique des représentations littéraires dans la construction de l'identité sociale. La fragmentation du consensus politique britannique est reflétée par la déstabilisation radicale de l'identité, une identité décentrée, fragmentée, consciente d'elle-même et instable. Sandie Byrne identifie des affinités entre la poésie de Tony Harrison et le postmodernisme, s'appuyant sur la définition de Madan Sarup : « the collapse of the hierarchical distinction between élite and popular culture; a stylistic eclecticism and the mixing of codes [...] parody, pastiche, irony and playfulness »¹¹⁴ mais aussi dans la tendance du poète à tout textualiser, c'est-à-dire à traiter l'histoire, la philosophie et la sociologie comme autant de discours différents (Byrne, *H, v. & O*, 91-2).

La poésie de Tony Harrison résiste à toute approche théorique unique. Elle est directe et communicative et, paradoxalement, extrêmement évasive, à la fois synthétique et protéiforme, à l'instar des genres qu'elle utilise. En effet, le lecteur-spectateur de Tony Harrison ressent non pas un éclectisme mais au contraire une profonde unité à travers toute l'œuvre. Chercher à l'aborder par le biais des genres conventionnels risque d'aboutir à des contradictions, des imprécisions, voire des apories car la poésie de Tony Harrison se nourrit de conflits en tout genre, réalisant un grand écart permanent entre des forces contradictoires.

Depuis son enfance scindée entre un environnement familial ancré dans la tradition populaire et une éducation classique, Tony Harrison voit le monde comme une série de tensions, de contradictions et d'ironies. Dialectique, dichotomie, dualisme, dualité et ambivalence sont des termes qui s'imposent à l'analyse avec une récurrence obsédante. Les titres des sonnets eux-mêmes illustrent un mouvement de va-et-vient entre pôles opposés. Ainsi, « Divisions » contredit « Continuous », « Breaking the Chain » renverse « Lines to my Grandfathers » et « The Queen's English » s'oppose à « The Rhubarbarians ». Aborder cette poésie par le biais de l'ironie permet de rendre compte de ces multiples tensions entre liberté et contrainte, conjonction et disjonction, inclusion et exclusion, communauté et individu, optimisme et pessimisme, comédie et tragédie. Cela permet également d'articuler l'expression des divisions et l'impression d'unité et de cohérence qui fait la force de l'œuvre : « Throughout his work he flicks

¹¹³ Terry Eagleton, *Against the Grain*, 132.

¹¹⁴ Madan Sarup, *An Introductory guide to Post-structuralism and Postmodernism*, 132.

backwards and forwards between comedy and tragedy trying to reconcile opposites. And yet by appropriating poetry, fitting lines of ordinary speech into the discipline of verse, Harrison does achieve a type of unification. » (Burton, *Bloodaxe*, 27-8). Les outils stylistiques auxquels Rosemarie Burton fait allusion ne sont qu'une facette de cette écriture ironique qui permet effectivement de « réconcilier les opposés » et « d'atteindre une forme d'unification » mais toujours dans un esprit ludique.

Les incidents de la vie quotidienne constituent le point de départ d'une multiplicité de sens. Le poète fait œuvre de collationneur pour organiser les hasards de la réalité extradiégétique, ses contradictions, ses surprises, ses paradoxes, et ainsi nourrir l'ironie référentielle qui préside à l'entreprise poétique de *The School of Eloquence*. De tous ces conflits, c'est aux « ironies du langage » que le poète réserve sa verve poétique. L'enseignement secondaire est pour le jeune Tony Harrison un déracinement géographique, culturel et linguistique. L'écriture poétique suppose une mise en tension des contradictions, un mouvement d'abrasion répété entre contexte et hypertextes qui oblige poète et lecteur à des allers-retours continus, à un « battement dialectique », à une « oscillation entre les extrêmes qui fait toute l'ambiguïté du jeu » ironique (Jankélévitch, 54) :

It is the same tension, between myself with an identity as a poet and the same self with an identity that acknowledges its origins. [...] You have to create a full identity out of those two responsibilities, and that is my responsibility to myself as an artist and poet. It's a struggle and dialectic, what Gide called 'La Lutte'. There are so many ironies in my work, as you said earlier, because I keep all the responsibilities and wounds open: keeping them open is to refuse a compromise. (*Bloodaxe*, 245-6)

Poésie d'une intelligence remarquable qui refuse la compromission, d'une sensibilité à fleur de peau, c'est au prix de ces déchirements que le poète rend hommage à son identité problématique, hétéroclite, éclatée et ambivalente. Le contexte occupe donc une place primordiale dans *The School of Eloquence*. Il ne se limite pourtant pas aux anecdotes individuelles mais est véhiculé en large partie par la présence, explicite ou implicite, d'autres textes, les textes fondateurs de l'histoire de la classe ouvrière. Influencé par les *cultural studies* qui prennent leur essor à l'époque où il est dans une période formatrice de sa vie, Tony Harrison puise chez ses deux mentors culturels les arguments qui consolident son réquisitoire social et aiguisent sa position identitaire. L'historien E. P. Thompson offre de nombreuses citations et anecdotes qui sont insérées dans les sonnets, tandis que les analyses de l'écrivain et sociologue Richard Hoggart présentent parfois des similitudes troublantes avec la poésie de Tony Harrison. Celle-ci témoigne d'une réflexion constante sur la définition de l'identité de poète et, qui plus est, de poète populaire. Même s'il reconnaît que les ambiguïtés de sa double culture ne lui sont pas propres et qu'il s'agit là d'une expérience

somme toute assez répandue,¹¹⁵ Tony Harrison en fait la préoccupation majeure de *The School of Eloquence*.

¹¹⁵ Stephen Spender et Craig Raine en Angleterre ou encore Douglas Dunn en Ecosse sont eux aussi issus de milieux populaires.

I.3. De la tour d'ivoire aux mass media

Le talent de Tony Harrison a depuis toujours trouvé sa force dans le combat pour la production artistique. Ses activités de dramaturge et de metteurs en scène révèlent un sens aigu de la relation au public, un souci presque obsessionnel de la réception de son œuvre et de son impact dans la société. D'autre part, le parcours de ses poèmes, de l'édition traditionnelle à la première page de la presse nationale, témoigne d'une volonté de produire une poésie publique, en phase avec son époque, affranchie du ghetto littéraire. Tandis qu'il avait conquis les media de communication modernes pour concrétiser le rôle social, voire même sociétal, de la poésie, il coupait délibérément court aux rumeurs qui l'annonçaient éligible à la fonction de Poète Lauréat à la mort de Ted Hughes en 1998. Alors que son œuvre entière révèle une volonté de réinstaurer la dimension publique que la poésie occupait dans la tradition bardique, la distinction royale qui aurait pu officialiser cette ambition était en butte aux sympathies républicaines de Tony Harrison et à son aversion des honneurs.

Pourtant, il ne renonça en rien à son désir de donner à la poésie une raison d'être, d'en faire un outil d'émancipation. L'actualité politique des années quatre-vingts continua de faire couler l'encre de Tony Harrison. Alors que l'écriture de *The School of Eloquence* lui avait permis de se réconcilier symboliquement avec son passé, qu'il filait le parfait amour avec sa nouvelle compagne, le poète fut de nouveau rappelé par l'urgence de la *polis* :

A poet's rage has as much place in his poetry as the 'emotion recollected in tranquillity'. We would all like to concentrate on moments of beauty in our lives and poems, maybe small haiku perceptions of wonder and joy and love. [...] And I sit at my desk and write and look at my apple trees, my figs, my mulberries, and want so much to make poems from them, but as Brecht wrote in *No Time for Poetry*:

Inside me contend
Delight at the apple tree in blossom
And horror at the house-painter's speeches.
But only the second
Drives me to my desk.

The same tension between delight and horror, between blossoms and dangerous political bullshit, that Brecht talks about must exist in us all.¹¹⁶

L'actualité des années quatre-vingts fut riche en événements et protestations, tant sur la scène nationale avec de nombreuses tensions sociales engendrées par les politiques des gouvernements conservateurs que sur la scène internationale dans le contexte de la Guerre Froide et de la

¹¹⁶ Tony Harrison, *The Inky Digit of Defiance*, 12.

menace nucléaire. Tony Harrison ne cessa donc de monter au créneau poétique pour défendre les libertés, les exclus et déranger les consciences.

a. Guerre et barbarie en représentation

Pour Tony Harrison, le lien entre actualité et écriture publique remonte aux années soixante, lorsqu'il avait travaillé sur le thème de la guerre, en adaptant *Lysistrata* au Nigéria. La longue gestation de *The Oresteia* avait encore nourri sa réflexion sur la dimension cathartique de la représentation théâtrale, ainsi que le rôle sociétal de la commémoration. Il ne pouvait donc qu'être sensible à la menace nucléaire que représentait la Guerre Froide et qui fut incarnée sur le sol britannique par les protestations menées par des femmes à Greenham Common, à côté de Newbury. En 1981, dans le cadre du mouvement pacifiste anti-nucléaire (« Campaign for Nuclear Disarmement »), elles organisèrent sur cette base aérienne remilitarisée depuis le début de la Guerre Froide une marche de protestation qui rassembla plusieurs milliers de femmes, de Cardiff à Greenham. Elles investirent alors les abords de la base et y installèrent un campement, connu sous le nom de « Greenham Common Women's Peace Camp », qui devait durer près de dix-neuf ans. En décembre 1982, plus de trente mille femmes se donnèrent la main pour encercler la base et barrer symboliquement l'accès aux missiles Cruise américains qui devaient y être abrités. Malgré leurs efforts, les premiers convois arrivèrent en novembre 1983. L'action se poursuivit, en dépit de la répression policière, judiciaire, et des conditions de vie difficiles dans le camp. La toile d'araignée¹¹⁷ devint le symbole de l'unité des femmes engagées en faveur de la paix et du désarmement contre les hommes, militaires et policiers venus les déloger, garants d'une autorité qu'elles jugeaient absurde et refusaient.

En 1984, le film *Carry Greenham Home*¹¹⁸ qui commémore le combat des femmes de Greenham fut un catalyseur pour l'imagination du poète. Chez lui, sur le mur de son bureau, se trouvent côte à côte une image du film représentant les femmes de Greenham dansant main dans la main au sommet d'un silo nucléaire et un tableau de Giulio Romano représentant les muses de l'antiquité dansant sur la montagne sacrée. La guerre des sexes qui régnait à Greenham Common rappella au féru de théâtre grec la comédie pacifiste d'Aristophane dans laquelle les femmes font la grève du sexe pour contraindre leurs maris à arrêter la guerre. Ainsi, le chœur des muses antiques vint fusionner avec celui des manifestantes modernes ; Greenham Common se métamorphosa en un « Hélicon infernal » (*Bloodaxe*, 448, ma traduction) qui devint la toile de fond d'un nouveau projet de trilogie intitulée *The Common Chorus*. Le titre est un jeu de mots sur « common », à la fois référence topographique à Greenham Common dans le comté du Berkshire, référence au rôle et à la fonction du chœur dans la tragédie grecque et explicitation des correspondances politiques entre la pièce antique et son adaptation moderne.

¹¹⁷ Les manifestantes s'enchevêtraient dans de longs fils de laine qui ralentissent les opérations de police.

¹¹⁸ Film de Beeban Kidron et Amanda Richardson (1984), intitulé d'après le titre d'une chanson des militantes (cf. annexe, 673).

Dans la première partie de *The Common Chorus*, le poète exploite les coïncidences troublantes entre le drame qui se déroule dans le Berkshire et *Lysistrata* pour recréer une nouvelle contemporanéité qui facilite les allers-retours entre l'intrigue antique et le présent. Il imagine ainsi que les manifestantes se mettent à jouer la comédie devant les soldats incrédules de Greenham Common, ceux-là même qui sont chargés de la protection des missiles nucléaires menaçant symboliquement la mémoire et le pouvoir rédempteur de l'art. Bien qu'un farouche opposant aux diktats du théâtre réaliste, Tony Harrison recherche tout de même une légitimité scénographique à son adaptation. Il s'appuie par exemple sur le slogan de la manifestation de décembre 1982, appelant à encercler la base pour symboliquement « tourner le dos à toute cette violence et à la force de destruction qu'elle représente » (*Plays 4*, 195, ma traduction). Transposé littéralement en termes scénographiques, il s'agit alors de tourner le dos à la base située à l'arrière-scène, ce qui revient à faire face au public. Les comédiennes, incarnant à la fois les manifestantes de Greenham et le chœur féminin de *Lysistrata*, diront ainsi leur texte à la manière des masques tragiques dans *The Oresteia*. Tony Harrison exploite également sur l'épisode réel du cadenassage de la grille d'entrée de Greenham qui nécessita l'intervention de la police et le fait coïncider avec l'occupation de l'Acropole dans la pièce d'Aristophane. L'architecture même de la salle Lawrence Olivier au National Theatre se prête à de tels effets de superposition entre réel et imaginaire. Avec ses trois panneaux métalliques en toile de fond, il rappelle étrangement les bunkers de Greenham où étaient stockés les missiles. Cela permet à Tony Harrison de rester fidèle à l'esprit de la comédie aristophanesque qui utilise le réel comme cadre de référence.

Avec des allusions précises aux événements contemporains, l'adaptation de *Lysistrata*¹¹⁹ est étroitement liée à son époque. Les thèmes qu'elle aborde sont très politiques, à l'instar de l'ancienne comédie qui, comme la tragédie, était dans l'Antiquité le lieu privilégié du débat politique. Alors que, dans la tragédie, il se cache derrière une trame mythologique, ce débat est mené de la façon la plus directe qui soit dans la comédie. Dans l'adaptation de Tony Harrison, l'immédiateté ne va pourtant pas de soi. On assiste à une théâtralité paradoxale mêlant des tirades très didactiques, à la manière de la parabase dans la Comédie Ancienne, et des effets d'ironie créés par la superposition, voire la collision, entre le texte et son intertexte, entre la situation contemporaine, la pièce originale et le contexte politique de l'Antiquité. L'auteur joue sur la rupture de l'illusion dramatique qui est l'un des caractères essentiels de la Comédie Ancienne. Contrairement à la tragédie qui suppose et impose une distance entre les personnages et le public, une parfaite cohérence de l'univers dramatique, la comédie abolit délibérément toute distance. Elle se donne comme un jeu théâtral qu'elle ne cesse de dénoncer comme tel. On assiste donc à une apparente contradiction entre d'une part une extrême contemporanéité, avec des références explicites au réel, et d'autre part une absence de vraisemblance. Cette rupture de l'illusion dramatique repose sur des jeux de

¹¹⁹ Désignée comme « Part I » dans *The Common Chorus*.

mots et des parallèles inattendus entre les deux textes dramatiques qui s'imbriquent l'un dans l'autre.

Au levé du rideau, on entend dans le noir fuser des insultes sexistes : « Cock », « Nob », « Dick », tandis que les lettres C-N-D, sigle de « Campaign for Nuclear Disarmement », sont successivement éclairées. Ce sont les soldats britanniques, de l'autre côté des barbelés, qui parodient de manière obscène la bannière pacifiste. En guise de réponse à ces provocations, les femmes se mettent à jouer la comédie d'Aristophane : « Look, we're trying to pretend that this is ancient Greece. / I wish you'd give us just a little bit of peace. » (*Plays 4*, 212). La pièce abonde en jeux de mots de ce style où la double lecture s'articule autour d'un décalage entre sens figuré (*give us some peace*) et lecture politique littérale (*give peace a chance*). Dès la première scène, les boutades sexistes entre Américains et Britanniques introduisent les références historiques à la guerre de Troie. Point de rappel pompeux ou érudit cependant, Tony Harrison véhicule l'information à son public sur le mode burlesque, grâce à une anecdote mentionnant une marque de préservatifs américains nommés « Trojans ». Cela permet un résumé à la fois cocasse et brutal, mêlant le sérieux et la vulgarité dans la plus pure tradition aristophanesque. La guerre de Troie est la toile de fond de la comédie que les femmes s'approprient à jouer. Elle apparaît également comme un sinistre miroir du désastre à venir :

GUARD 3

Trojans?

GUARD 1

Come on, mastermind, you ought to know
you're the one with Geoger and Eng. Lit (O).

GUARD 2

Troy were a city, wan't it, years and years ago?
Destroyed by fire, gutted, rubble, dust, debris.

GUARD 1

Could they do that to cities in whatever it was BC?
Didn't have no Poseidon, Polaris, Cruise,
so what did those bloody Trojans use?

GUARD 2

Greeks, Greeks destroyed Troy. Chucked pitch-pine
firebrands, started a blaze. Fire does fine.

GUARD 1

Ay, fire does fine. But all we have to do's
press a button and release one of their Cruise.
(*Plays 4*, 202-3)

Avec leur esprit terre à terre et leur langage argotique, les soldats simplifient l'histoire. Le comique d'une lecture au premier degré se double d'une

seconde, caractérisée par un humour noir et grinçant dont les protagonistes n'ont pas conscience, d'où un effet d'ironie dramatique. Le jeu, le faire semblant, sont constamment mis en avant en contrepoint de la gravité du débat. Ainsi, la référence de Lysistrata à « Bacchic debauch » (*Plays 4*, 208) désigne tout autant les propos libidineux des soldats de Greenham Common que la pièce qu'elle est en train de jouer. L'allusion approfondit encore davantage la rupture de l'illusion dramatique, les soldats étant montrés comme des personnages de théâtre. Toute l'ironie de la pièce consiste dans la nature même de la représentation théâtrale qui met en tension l'art, l'imagination et l'imminence du danger.

La parodie fonctionne à plusieurs niveaux, lorsque les femmes décident d'occuper l'Acropole / de cadenasser l'entrée de la base de Greenham pour en interdire l'accès aux hommes :

They may force those gates open. These
are staying firmly shut till every man agrees
never to make war, and only then
will we open our locked gates and let in men.
(*Plays 4*, 227)

D'une part, la reprise de l'intrigue d'Aristophane met en parallèle deux textes, l'un moderne, l'autre ancien, et d'autre part, ce motif fait écho au cliché pacifiste de l'amour opposé à la guerre. De même, lorsque plus tard le chœur des vétérans ressasse les souvenirs de la Première Guerre Mondiale, la présence d'un arrière-plan intertextuel très fort dans *The Common Chorus* évoque le spectre de la poésie de la désillusion de Wilfried Owen ou Siegfried Sassoon. C'est finalement les soldats américains qui mettent fin aux réminiscences des vétérans sur un ton sarcastique : « The trouble with you guys is the goddam way / you turn all world history into Remembrance Day. » (*Plays 4*, 231). Le charme de la satire dans *The Common Chorus* réside dans le fait que les instances satiriques sont fluctuantes. Les objets de satire (les soldats américains, par exemple) peuvent par moments, devenir satiristes, de sorte que le spectateur doit rester en permanence en alerte.

Ainsi, malgré l'impression de dualité créée par les deux chœurs antagonistes qui se livrent une véritable guerre des sexes, chacun est littéralement mis à la place de l'autre. Jouant elles-mêmes le rôle de trois vétérans de la Grande Guerre,¹²⁰ trois manifestantes satirisent le discours politiquement correct de rigueur une fois l'an lors des cérémonies de commémoration de l'armistice de novembre 1918. La mise en scène de leur entrée annonce une réduction à l'absurde du discours machiste et héroïque :

*As they draw near the gate they become old men, the kind
of World War I veterans we still might see marching
proudly, if arthritically, past the Cenotaph on
Remembrance Sunday. When they stand behind the cocks
on the wire, the cocks detumesce and grow limp.*
(*Plays 4*, 228)

¹²⁰ Le chœur de vieillards trouve un précédent dans celui de *L'Orestie*.

Blessés par la grenade qu'ils ont eux-mêmes dégoupillée, les vieillards infirmes écoutent impuissants le chœur antagoniste de femmes déployer une tirade saisissante de pathos, accompagnée vocalement par un *keening*, chant funèbre irlandais soutenu par des gémissements, qu'une partie du chœur entonne simultanément. La virilité héroïque de la guerre est remplacée par les clichés pacifistes d'images de vies innocentes sacrifiées, de bébés massacrés pleurés par des mères inconsolables :

Why can't they remember, these would-be tough guys,
they once had hardly anything inside their flies?

The little willies we washed and dried
now stiff and unyielding and courting suicide.

[...]

If hist'ry retraced its steps along that bloody path
I could see you as my baby gurgling in your bath.

I see a blue romper suit with a white bunny tail
smeared with mud and blood and shit at Passchendaele.

I see my just-bathed baby riddled by a hail
of maxim-gun bullets at Passchendaele. (*Plays 4*, 233)

Le chœur des femmes affronte ensuite les préjugés misogynes de l'inspecteur de police, avatar moderne du *proboulos* d'Aristophane, incarnation du pouvoir officiel (*Plays 4*, 237-9). A Lysistrata qui justifie la décision de cadenasser les grilles d'après des critères économiques, fidèle en cela à Aristophane : « It's a protest against the money wasted on defence » (*Plays 4*, 239), l'inspecteur rétorque sur un ton sarcastique : « O so we're a paid up economist are we, miss? I see. / The FT index is all Greek to me. » (*Plays 4*, 240). Lysistrata reprend alors le rôle didactique de la parabase de la Comédie Ancienne dans un discours qui ne manqua pas de démontrer toute l'urgence de son contenu politique dans les rues de Londres lors d'une manifestation d'opposition à la guerre en Irak, au cours de laquelle *The Common Chorus Part I* fut joué :

OK then, no more references to anything Greek!
The money represented by this wire fence
could be used on education if men had any sense.
The million of pounds in your barbed wire barricade
could go on education here, or for Third World aid.
The billions committed to your missile base
could go towards helping the human race. (*Plays 4*, 240)

Lorsque Lysistrata se remet à évoquer les guerres du Péloponnèse, l'incompréhension de l'inspecteur donne naissance à un *qui pro quo* comique qui ne supprime pourtant pas la gravité du propos :

Since 1945 past and present are the same.
And it doesn't matter if it's 'real' or a play –
imagination and reality both go the same way.

So don't say it's just a bunch of ancient Greeks.
It's their tears that will be flowing down your cheeks.
So where we are, Greenham, ancient Greece,
doesn't matter. Their fates depend on Peace. (*Plays 4*, 243)

Devant l'obstination de l'inspecteur qui se retranche derrière ses propos machistes, le chœur le déguise en femme et le fait jouer à la poupée. Ainsi, l'expression se mettre à la place de l'autre est prise au pied de la lettre et le jeu devient outil politique (*Plays 4*, 247). Grâce à son extraordinaire créativité, le langage comique devient l'instrument de la transformation du monde ; le mot ne *dit* pas la chose, il *est* la chose et se laisse voir concrètement. Les métaphores courantes se réalisent et s'incarnent dans le concret pour devenir réalité vivante et fonder l'intrigue de la comédie.

Ces effets anti-réalistes contribuent à la création d'une atmosphère étrange et inquiétante. La réalité se confond avec l'imaginaire. Les soldats médusés ne savent plus s'ils ont à faire aux manifestantes ou aux protagonistes, comme le dénote le terme « Greenham Greeks » (*Plays 4*, 212), et tout ce qui est jeu et spectacle est, par un effet de mimèse, potentiellement sérieux et réel. Ce procédé tend à démontrer l'argument selon lequel la distinction entre art et réalité est invalidée depuis 1945, depuis le début de l'ère nucléaire qui prive l'humanité de la certitude de l'avenir et de l'espoir de rédemption qu'il représente :

In the Third World War we'll destroy
not only modern cities but the memory of Troy,
stories that shaped the spirit of our race
are held in the balance in this missile base.
Remember, if you can, that with man goes the mind
that might have made sense of the Hist'ry of Mankind.
It's a simple thing to grasp: when we're all dead
there'll be no further pages to be read,
not even leaflets, and no peace plays like these,
no post-holocaust Aristophanes. (*Plays 4*, 242)

L'urgence tragique est renforcée par la pulsation métronomique des vers en rimes suivies, dans cette tirade très grave récitée par Lysistrata. En effet dans l'ancienne comédie, genre auquel la pièce d'Aristophane appartient, la bouffonnerie comique n'exclue pas le sérieux et le didactisme. Pour conjurer le sort, Tony Harrison fait danser ses muses en signe de vie et de paix devant Greenham et l'extinction que le lieu représente, à la manière de Lysistrata et de ses acolytes devant les portes de l'Acropole. Dans les années quatre-vingts, la figure de Lysistrata devint d'ailleurs l'égérie du pacifisme.¹²¹ Alors qu'Hécube, avec une empathie historique envers les souffrances du passé, croit en la rédemption par la représentation théâtrale :

BUT if they hadn't brought us down so low,
face down in the dust, we'd disappear for ever.
Whereas now we are stories everyone will tell
(*Plays 4*, 339)

¹²¹ Elle donna son nom à une revue pacifiste éditée à Brighton dans les années quatre-vingts.

Lysistrata, elle, affirme les limites du souvenir, à l'instar des banderoles déployées au Cénotaphe de Londres. Tony Harrison signe ici une pièce très politique, très polémique aussi, dans la tourmente de la Guerre Froide, en apportant une pierre à l'édifice antinucléaire et pacifiste. Il redonne à la comédie d'Aristophane tout son éclat, entre discours d'actualité satirique et célébration lyrique.

La verdeur du langage d'Aristophane et sa contemporanéité, souvent problématiques dans la réception moderne du théâtre grec, sont au contraire les catalyseurs de l'imagination de Tony Harrison. L'obscénité de la Comédie Ancienne est rendue trait pour trait dans un idiome contemporain évocateur de la réalité des conditions de vie des manifestantes à Greenham, confrontées à longueur de journée à la violence verbale des soldats. L'étonnante grève du sexe que Lysistrata imagine pour convaincre les hommes de cesser la guerre donne lieu, dans *The Common Chorus*, à un passage chorique formellement rigoureux mais paradoxalement très débridé et créatif, dans lequel le français rime avec l'anglais :

No blow-jobs, no hand-jobs, not even kisses
until he's going crazy for all he misses.

No slurping cunnilingus – cunnilingus, sister,
isn't that a bit of a tongue-twister –

No slurping cunnilingus, no soixante-neuf,
no togetherness of motion like the surfboard and the surf.

No soixante-neuf not even soixante-huit.
It's going in the freezer what he likes to eat.

No soixante-neuf, not even soixante-sept.
An unending hard-on's all he's going to get. (*Plays 4*, 226)

Le lecteur se laisse très vite prendre au jeu de l'inventivité verbale, se demandant quelle nouvelle rime le poète va bien pouvoir imaginer. Ironiquement, l'ascétisme invoqué par les répétitions et anaphores négatives est invalidé par le pouvoir d'évocation du langage, un langage érotique qui titille les sens. Tony Harrison reprend également la tradition comique présente chez Aristophane qui place en contrepoint de l'exaltation du sens civique les clichés sur l'infidélité féminine. La misogynie antique a un effet politiquement incorrect et subversif dans l'œuvre moderne où l'intertexte sert à une satire de la culture militaire actuelle. Cette chasteté forcée dont les femmes souffrent également est sujette à dilemme dès le début de la pièce où Lysistrata s'empare contre l'inconstance féminine : « You know women are a pretty rotten lot. / I'm pissed off with women if you want to know », répond-elle à Kalonike qui lui récite les astuces beauté glanées dans *Cosmopolitan* (*Plays 4*, 209). Dans la longue scène où Kynesias vient supplier sa femme Myrhyne de s'offrir à lui réapparaît le motif de la grève des femmes entraînant une fréquence de mots, d'allusions ou de spectacles obscènes inhérents à la nature même du projet comique de *Lysistrata* :

Those foul-mouthed lots behind their barricade

are right: all woman want is to get laid.
Every little dodge, every devious trick,
anything at all to get a dose of dick.
Every kind of lie, every sneaky stratagem
to get a stiff six inches into them.
Every fraud you've heard of, every ruse,
more concerned with cock than campaigning against
Cruise. (*Plays 4*, 254)

L'urgence du message politique est mise en sourdine par le jeu sur les allitérations qui corroborent la dimension sexuelle du propos résumé ici par Lysistrata et présenté aussitôt après dans la scène entre Myrrhyne et Kynesias. Ces bouffonneries grivoises qui interrompent régulièrement le discours sérieux sont typiques de l'univers carnavalesque de la comédie dans lequel les plaisirs de la nourriture, de la boisson et du sexe sont sans cesse exaltés sans aucune réserve et l'assouvissement des fonctions et des besoins corporels est un langage commun pour dire les joies, les ennuis ou les peines. L'adaptation de Tony Harrison, comme la comédie d'Aristophane, utilise tous les tons, de la farce la plus grossière au sérieux ; de la scatologie au lyrisme le plus achevé ; du langage parlé à la grande poésie. Elle parodie l'idiome américain, le jargon militaire et machiste, mais aussi la presse féminine et, de manière plus risquée sans doute le culte de l'héroïsme militaire et du souvenir.

Ecrite entre 1985 et 1986, cette adaptation devait être programmée à l'affiche du National Theatre en 1989 pour être représentée dans la salle Lawrence Olivier avec l'actrice Glenda Jackson dans le rôle de Lysistrata. Pourtant, le projet fit naufrage, officiellement parce que la trilogie ne fut pas prête à temps. Officieusement, il y a à fort à parier que le thème politique fut jugé trop sensible à l'époque. D'autre part, la verdeur du langage constituait la porte ouverte idéale à une nouvelle campagne de discrédit, à l'instar de celle qui avait accompagné la diffusion de *v.* sur Channel 4 en 1987. A cause de son lien étroit avec l'actualité, *The Common Chorus* perdit de sa pertinence après 1989 et la chute du Rideau de Fer :

Unfortunately the Quick Reaction Alert – which involved at least one flight of nuclear-armed missiles being permanently in readiness – is not a common category in the world of theatre, as opposed to the theatre of war. There is no QRA at the RNT! [...] Thankfully the Cold War has ended and my play has been marooned in its moment.
(*Plays 4*, 197)¹²²

Pourtant, la réflexion de Tony Harrison sur les rapports entre l'art et la guerre n'a pas cessé depuis la fin de la Guerre Froide. Les conflits non plus. Malgré les protestations du poète sur l'éphémère de la représentation théâtrale,¹²³ l'œuvre théâtrale entra *de facto* dans l'arène publique en 2003

¹²² La pièce fut tout de même publiée en 1992.

¹²³ « If I wanted to do *Lysistrata* now, I might have to begin again with a third and totally different version. To recognise that a performance text has to be done again and again is to

pour toucher un public de manifestants déjà conquis par les idées politiques mais pas nécessairement familier avec le mode de communication employé. Si Tony Harrison ne fait pas œuvre d'originalité, dans la mesure où il reste fidèle au mélange des traditions contradictoires, progressistes et misogynes, de l'intrigue d'Aristophane, il faut pourtant considérer son audace à préserver ces traditions non conformes au politiquement correct de la fin du 20^{ème} siècle, ce qui peut expliquer pour une large mesure les réticences du National Theatre à programmer la pièce. D'ailleurs, même la très progressiste *Partisan Review* avait finalement renoncé à publier aux Etats-Unis un texte jugé « trop pacifiste et trop obscène » en 1986 (cf. *Bloodaxe*, 449). Ce n'est qu'en 1988 que le texte parut pour la première fois.¹²⁴

The Common Chorus Part I est une pièce engagée, ouvertement pacifiste et subversive, une satire lyrique mêlant la poésie comique à la critique politique, témoignant d'une pratique satirique intergénérationnelle, hybride, composée d'un collage de pastiches et de parodies de discours politiques, de réclame publicitaire, de magazines féminins, de clichés machistes et misogynes, sans oublier l'intertexte dont la nature d'artifice, de jeu, est constamment rappelée aux spectateurs. Si Tony Harrison revendique sans complaisance ses partis pris politiques et esthétiques et assume les risques d'une très grande contemporanéité, synonyme dans le cas de *The Common Chorus* de semi-échec théâtral, il s'inquiète tout de même de la frilosité des éditeurs. Ironisant sur la réception de cette pièce qui fait honneur au langage aristophanesque, il écrit :

God knows what the *Daily Mail* will make of it if *The Partisan Review* takes this attitude. [...] I have had my problems with the book-burners of Cannock and Burntwood and Bury South and I know many of the ancient poets I admire would have similar problems if they were alive in Britain today, and I would be proud to be hounded in their company. (*Bloodaxe*, 449-50)

La création artistique contemporaine interroge les rapports que la société entretient non seulement avec son présent, mais aussi avec son histoire, et, qui plus est, avec son histoire artistique. Malgré la destinée malheureuse de *The Common Chorus* dans le circuit théâtral traditionnel, Tony Harrison ne se résolut pas à abandonner son projet initial. La deuxième partie de la trilogie, une traduction des *Troyennes* d'Euripide, fut finalement publiée comme « Part II » dans le quatrième volume des œuvres dramatiques complètes de Tony Harrison.

Dans la préface à *The Common Chorus*, intitulée « Hecuba to Us », il écrit : « In that spectacular photograph of Greenham women dancing hand in hand in a circle on top of a missile silo I like to imagine both Lysistrata and Hecuba. » (*Plays 4*, 194). La tragédie correspond dans le projet initial à la seconde pièce que jouent les femmes de Greenham pour l'édification des soldats. Contrairement à la comédie de la première partie, elle ne fut jamais

acknowledge the transience, the flow, the ephemerality of all theatrical realisation. » (*Plays 4*, 197-8).

¹²⁴ *Agni Review*, Boston University, issue 27, 1988.

représentée. Pourtant, la figure d'Hécube hante l'imaginaire du poète. Il n'a de cesse d'explorer la question posée par Hamlet : « What's Hecuba to him, or he to her, / That he should weep for her? » (Shakespeare, *Hamlet*, Act II scene 2, 553-4). En 2005, Tony Harrison traduit l'autre tragédie d'Euripide dans laquelle Hécube est le protagoniste principal. Sa version intitulée *Hecuba*, bien que le contexte n'ait pas été modernisé, fait explicitement référence à la guerre en Irak. Ainsi, dans sa première tirade, le fantôme de Polydore déclare :

My father Priam fearing Troy would fall
had a foreboding that we'd end up *occupied*
by the Greek coalition and so had me sent
secretly from Troy where I'd be safe
with Polymestor, Father's Thracian friend
(*Hecuba*, 1, mes italiques)

Quelques vers plus loin, la répétition de « the whole Greek coalition force » (*Hecuba*, 2) martèle encore un peu plus le parallèle entre la guerre de Troie et le conflit qui continue de faire rage en Irak. Le rôle principal de cette production de la Royal Shakespeare Company fut interprété par Vanessa Redgrave, emblème de l'engagement politique en faveur des droits de l'homme qui créa en 2004 avec son frère Corin Redgrave le *Peace and Progress Party* pour s'opposer à la guerre en Irak. Le choix de la couverture de l'édition Faber est également hautement symbolique. La photo en noir et blanc est un gros plan du visage d'une femme voilée, la main sur la bouche, derrière les barreaux de la tristement célèbre prison d'Abu Ghraib :

In my notebooks, where I glue pictures among the drafts of translations from the Greek tragedies I've done, I have a recurring image of an old woman appealing to the camera that has captured her agony or the heavens that ignore it, in front of the utter devastation that had been her home, or before her murdered dead. They are all different women from many places on earth with the same gesture of disbelief, despair and denunciation. They are in Sarajevo, Kosovo, Grozny, Gaza, Ramallah, Tblisi, Baghdad, Falluja: women in robes and men in hard metal helmets, as in the Trojan War. Under them all, over the years, I have scribbled Hecuba. My notebooks are bursting with Hecubas. (*Hecuba*, viii-ix)

Pour Tony Harrison, comme pour les traducteurs successifs¹²⁵ de la tragédie au cours du 20^{ème} siècle : « Hecuba walks out of Euripides from two thousand five hundred years ago straight onto our daily front pages and into our nightly newscasts. She is never out of the news. To our shame she is news that stays news. » (*Hecuba*, ix). Le style de la traduction de Tony Harrison révèle la primauté de l'impératif politique. Les rimes sont abandonnées pour l'occasion ; l'accent est mis sur la clarté du message plus que sur la recherche formelle. La pièce fut un succès tant en Grande

¹²⁵ Dans sa préface, « Weeping for Hecuba », Tony Harrison dresse l'inventaire des diverses traductions en relation avec les conflits qui ont marqué l'histoire du 20^{ème} siècle (*Hecuba*, vi-viii).

Bretagne où elle fut représentée à Londres qu'aux Etats-Unis, de New York à Washington. Pourtant, coïncidence du calendrier ou pressions politiques, le metteur en scène chargé de la tournée américaine se décommanda au dernier moment, laissant à Tony Harrison la responsabilité de la mise en scène américaine.¹²⁶

La destinée de *The Common Chorus*, de l'édition à la rue, est emblématique du souci du poète de conquérir un large public, au-delà des amateurs de poésie et de théâtre. Ses pièces qui confrontent le passé littéraire et le présent de l'actualité trouvent naturellement leur terrain de jeu idéal en dehors de l'institution théâtrale, face à la réalité des manifestations ou encore au plus près du pouvoir politique, à Londres et Washington. Tony Harrison a en effet une conscience aiguë de la composition sociale du public traditionnel. Le théâtre ou l'édition poétique regroupent en général une élite socialement et culturellement privilégiée, ce que le poète illustre en relatant avec amertume une anecdote survenue lors de la première du *Misanthrope* en 1973 :

Like many working-class Northerners, my father had one very good suit, and he wore it to the theatre that evening. After I'd been putting coats and things away, leaving him near the stalls, he said to me, 'Where have you been? Everybody's been showing me their tickets.' There was just something about the physical look of the man, even in his good suit, that made the theatre audience assume he'd be taking tickets. (*Bloodaxe*, 231)

Ses origines populaires lui ont appris que toute une frange de la population n'avait pas accès à ces media-là, théâtre ou poésie. Or, lui rêve de réconcilier les extrêmes, la poésie et ceux qui passent pour philistins. Pour cela, il est prêt à s'extraire des circuits traditionnels.

Dès le début de sa carrière, il alterne régulièrement écriture et lectures publiques,¹²⁷ osant aussi se confronter à un public parfois réfractaire à la poésie, comme ce fut le cas avec v. dans les pubs. Là, il prend le pouls de la société et mesure le rôle du poète dans cette société. Les sollicitations se multiplient dans les années quatre-vingts, après la publication des sonnets de *Continuous*. Le numéro d'acteur est depuis bien rôdé. Tony Harrison se présente généralement vêtu simplement d'un jean et d'une parka, avec en hiver un foulard noué autour du cou. Ses solides chaussures en cuir finissent de déclarer ses origines et sa loyauté envers la simplicité de la classe ouvrière. Avant de lire d'une voix bien articulée mais sans déclamer, il commence par une explication du contexte des poèmes. Les défenseurs de l'autoréférentialité de la poésie crient à l'hérésie mais le public apprécie.

¹²⁶ La production américaine fut donc mise en scène par Tony Harrison, soutenu par la persévérance de Vanessa Redgrave.

¹²⁷ Ses lectures publiques sont si nombreuses qu'il serait impossible d'en faire la liste ici mais les catalogues d'archives du National Theatre et de la British Library (documents audio et vidéo) donnent une idée de l'impressionnante activité du poète public. De nombreuses autres interventions, notamment à l'étranger, ne sont évidemment pas répertoriées.

Calmement, le poète prend le temps de l'échange et de la rencontre. Pourtant, au fil des années, Tony Harrison a fini par se lasser de ce qui est devenu un exercice imposé : « The problem with readings is that you always end up reading the same old poems and you think 'I'm not getting anywhere' [...] You seem to be stuck. » (Entretien privé, Newcastle, 10 février 2006). Tony Harrison est délibérément tourné vers l'avenir. Or, l'avenir est dans l'actualité, en particulier celle des journaux qui font chaque jour leur une avec un conflit international. Si la poésie se contente de ressasser le passé, elle se condamne d'elle-même :

The poet too is an almost extinct species, and it's an almost extinct idea to think of languages as the carrier of our most important messages. [...] Now the future doesn't look that much of a dead cert for gambling on: we are faced with a very real idea of extinction, not only of personal extinction but of the work and of memory, and it certainly takes away the feeling that you were laying up a readership in heaven for the future. That choice, which in a sense sustained poets for centuries is no longer open to us. (*Bloodaxe*, 235)

Pour faire face aux enjeux du monde moderne, la poésie doit s'adapter à l'évolution des moyens de communication, aller chercher son public là où il ne l'attend pas forcément, en somme, se faire accessible. La presse devient l'un des media que Tony Harrison privilégie pour se faire entendre, grâce à une collaboration fructueuse avec *The Guardian* au cours de sa carrière.

b. Presse et poésie

En 1991, en pleine guerre du Golfe, Baudrillard publia un essai polémique dans ce même quotidien, intitulé « The Reality Gulf » (*Guardian*, 11 janvier 1991), dans lequel il dénonce le simulacre médiatique organisé autour du conflit. Bien qu'également réservé par rapport aux *mass media*,¹²⁸ Tony Harrison choisit de contre-attaquer à sa manière, en utilisant paradoxalement la presse comme tribune publique et forum de diffusion de ses poèmes. Le 5 mars 1991, le *Guardian* publiait « Initial Illumination », un poème de quarante-quatre vers en rimes croisées, méditation sur les rapports entre art, guerre et religion. Le contexte du poème est un voyage en train entre Newcastle et Dundee où le poète se rend pour une lecture publique et au cours duquel il contemple l'île de Lindisfarne, au large de la côte de Northumbria. Le ballet des cormorans au-dessus de la mer fusionne peu à peu dans son imaginaire avec les cormorans qui ornent les célèbres pages enluminées par les moines de Lindisfarne au Moyen Âge. Cette référence temporelle inspire la métrique allitérative qui résonne dans « Initial Illumination ». La polysémie du titre est à l'image des métaphores élaborées qui font la richesse du poème :

Farne cormorants with catches in their beaks
shower fishscale confetti on the shining sea.
The first bright weather here for many weeks
for my Sunday G-Day train bound for Dundee,
off to St Andrew's to record a reading,
doubtful, in these dark days, what poems can do,
and watching the mists round Lindisfarne receding
my doubt extends to Dark Age Good Book too.
Eadfrith the Saxon scribe/illuminator
incorporated cormorants I'm seeing fly
round the same island thirteen centuries later
into the *In principio*'s initial I.¹²⁹

La lumière matinale (« initial illumination ») et ses jeux de miroir (« fishscale confetti », « shining sea », « bright weather ») se détachent de la grisaille ambiante (« The first... for many weeks ») qui fonctionne comme un *objective correlative* du pessimisme inspiré par la situation politique. La répétition du mot « doubt » est renforcée par les allitérations en [d]. L'expression « these dark days » où le démonstratif fait référence au présent est un emploi parodique d'une autre expression désignant le moyen âge comme « Dark Age ». Ironiquement, le présent et le passé se confondent et le poète voit dans les dictateurs modernes des avatars des barbares d'hier :

Billfrith's begemmed and jewelled boards got looted
by raiders gung-ho for booty and berserk,
the sort of soldiery that's still recruited
to do today's dictators dirty work (*Gaze*, 46)

¹²⁸ « the range of poetry has been diminished by the apparently effortless way that the mass media seem to depict reality » (*Bloodaxe*, 9).

¹²⁹ *The Gaze of the Gorgon*, 46 (ci-après désigné comme *Gaze*).

Les nombreuses allitérations qui mettent en valeur les plosives créent l'illusion de la langue barbare des envahisseurs d'antan, Angles et Saxons, tandis que l'allitération en sifflantes, évocatrice du serpent de la Genèse, contribue à un effet d'ironie dans ce poème qui remet en question l'interprétation des textes sacrés à des fins politiques :

The word of God so beautifully scripted
by Eadfrith and Billfrith the anchorite
Pentagon conners have once again conscripted
to gloss the cross on the precision sight. (*Gaze*, 46)

Un autre décalage qui questionne la relation entre art et guerre se produit entre l'admiration initiale de la Bible en tant qu'œuvre d'art et son rôle dans les actes de barbarie modernes. Malgré les doutes avoués d'emblée, le poète semble suggérer que sa fonction est de provoquer une prise de conscience, une « illumination », et de donner l'espoir d'un avenir meilleur :

but the initials in St John and in St Mark
graced with local cormorants in ages,
we of a darker still keep calling Dark,
survive in those illuminated pages.
(*Gaze*, 46, mes italiques)

L'art survit à la barbarie. Dans ce poème, l'ironie permet d'illuminer, de révéler, l'aveuglement de la politique occidentale. La rime imparfaite entre « Bush » et « brush » souligne l'exploitation abusive d'une rhétorique religieuse pour défendre une guerre absurde dans laquelle le grotesque voisine étrangement avec le pathétique :

Candlepower, steady hand, gold leaf, a brush
were all that Eadfrith had to beautify
the word of God much bandied by George Bush
whose word illuminated midnight sky
and confused the Baghdad cock who was betrayed
by bombs into believing day was dawning
and crowed his heart out at the deadly raid
and didn't live to greet the proper morning. (*Gaze*, 46)

Dans cette anecdote, le poète enchevêtre le sens littéral du terme « illuminate » avec une rhétorique religieuse et moraliste (« betrayed », « believing ») et guerrière (« deadly raid »), d'où un effet tragicomique. Pourtant, le coq, symbole de renouveau, est présenté comme le parangon de la victime innocente, d'autant plus qu'il est désigné comme « cock » (et non *cockerel* ou *rooster*). La sexualité, promesse d'avenir, est symboliquement mise en péril. La fin du poème est marquée par l'obscurité contrainte et le pessimisme :

Now with noonday headlights in Kuwait
and the burial of the blackened in Baghdad
let them remember, all those who celebrate,
that their good news is someone else's bad
or the light will never dawn on poor Mankind. (*Gaze*, 46)

Le seul espoir semble résider dans l'abandon des extrêmes et des fanatismes au profit d'une vision consensuelle qui engloberait vainqueurs et vaincus. « Initial Illumination », avec l'évocation des corps carbonisés et la demande du poète de se mettre à la place de l'autre, contient en germes les principaux motifs du poème publié treize jours plus tard dans le même quotidien.

Contrairement à « Initial Illumination » dont le style et la richesse métaphorique révèlent un certain degré de maturation poétique, « A Cold Coming » (*Guardian*, 18 mars 1991) est une réponse quasi spontanée à l'actualité. Ce poème de quatre-vingt-seize distiques en rimes suivies est directement inspiré d'une photographie de Kenneth Jarecke parue dans *The Observer* avec la légende : « The charred head of an Iraqi soldier leans through the windscreen of his burned-out vehicle, February 28. He died when a convoy of Iraqi vehicles retreating from Kuwait City was attacked by Allied Forces. » « A Cold Coming » devient aussitôt le poème éponyme d'un petit fascicule de seize pages à valeur de pamphlet contre la guerre, sous-titré : *Gulf War Poems*.¹³⁰ La mise en scène ironique de la couverture de *A Cold Coming* semble être une réponse oblique à l'essai de Baudrillard. La photographie de *The Observer* y est reproduite en noir et blanc sur les deux quarts médians. Dans le quart supérieur, on peut lire le nom du poète en majuscules d'imprimerie blanches sur fond vert foncé ; dans le quart inférieur, le titre et le sous-titre. Ce processus de superposition crée une confusion étrange entre l'identité proclamée et celle du corps représenté qui semble regarder le lecteur droit dans les yeux depuis son globe oculaire vide et noir. En outre, le poing serré fait hésiter le lecteur entre deux interprétations divergentes : cet ultime geste de résistance, de défi peut-être, à l'égard de l'ennemi, pourrait passer pour une tentative désespérée de saisir ce qui ressemble à un stylo, en fait le reste d'un essuie-glace. Le lecteur se trouve d'emblée pris à parti. La couverture n'est pas le seuil du livre qui préparerait le lecteur mais déjà une mise en scène de signaux destinés à provoquer le malaise. Elle pose brutalement la question de la représentation de l'horreur, de la place du spectateur entre désir d'information et voyeurisme malsain, voire complice.

Dès le début de « A Cold Coming », la position du poète est ambiguë : « I saw the charred Iraqi lean », déclare-t-il dans le premier vers. Au regard du titre, inspiré d'un vers de T.S. Eliot dans « Journey of the Magi » (Eliot, 109-10) qui est cité en épigraphe : « A cold coming we had of it », la dimension spirituelle semble privilégiée. Pourtant, quelques vers plus loin, un nouvel intertexte oblige à un réajustement de cette première interprétation : « I read the news of three wise men » (*Gaze*, 48). Si l'évocation des Rois Mages rappelle le poème de T.S. Eliot, le début de la phrase reprend en revanche les paroles d'une chanson des Beatles : « I read the news today oh boy ». Rétrospectivement, « I saw » pourrait bien appartenir à la même chanson :

I saw the photograph
He blew his mind out in a car
He didn't notice that the lights had changed

¹³⁰ *A Cold Coming* regroupe « Initial Illumination » et « A Cold Coming », collectés l'année suivante dans *The Gaze of the Gorgon*.

A crowd of people stood and stared
They'd seen his face before (The Beatles)

Les échos sont frappants entre les paroles de la chanson des Beatles et la photographie publiée dans *The Observer*, reproduite sur la couverture de *A Cold Coming*. On y retrouve le même mélange entre actualités, images (presse, télévision) et sexualité. L'évocation d'une photographie représentant un homme mort dans sa voiture et la foule des témoins et des curieux introduit le motif du regard qui est approfondi dans le deuxième couplet évoquant la guerre, les regards détournés et l'impossibilité de regarder l'horreur en face. Même la référence au changement de lumière rappelle les métaphores de « Initial Illumination ». A travers la mise en abyme des textes, le poète construit une image de la mise en abyme des regards. La répétition du premier vers du poème pousse le lecteur à s'interroger sur le rôle du poète. Proclame-t-il être un témoin direct de la scène de barbarie décrite (comme c'est évidemment le cas du photographe) ou bien est-il un témoin indirect regardant une image prise par un autre ? Quel crédit accorder aux prétendues paroles rapportées de l'Iraquien qui regarde fixement le spectateur depuis l'intérieur de la photographie, de ses yeux grand ouverts qui ironiquement ne peuvent plus rien voir ? Pourtant, son rictus figé semble avoir encore quelque chose à dire :

I saw the charred Iraqi lean
towards me from bomb-blasted screen,

his windscreen wiper like a pen
ready to write down thoughts for men,

his windscreen wiper like a quill
he's reaching for to make his will.

I saw the charred Iraqi lean
like someone made of Plasticine

as though he'd stopped to ask the way
and this is what I heard him say:

'Don't be afraid I've picked on you
for this exclusive interview.

Isn't it your sort of poet's task
to find words for this frightening mask?
If that gadget that you've got records
words from such scorched vocal chords,

press RECORD before some dog
devours me mid-monologue.'

So I held the shaking microphone
closer to the crumbling bone (*Gaze*, 48)

Dans le sonnet « Fire-eater », le poète définissait déjà son rôle dans des termes identiques : « and though my vocal cords get scorched and black / there'll be a constant singing from the flames. » (*Selected*, 168). Or, dans « A Cold Coming », la métaphore est devenue littérale, ajoutant ainsi une dimension pathétique à l'ironie de l'autocitation. L'émotion et le trouble du poète, exprimés notamment dans la rime interne « shaking microphone » / « crumbling bone », contrastent avec le sarcasme de la victime qui insiste sur les détails macabres.

Le poète se place ici entre la photographie et les lecteurs pour médiatiser (au sens de jouer le rôle d'un médiateur) une image brute, brutale et paradoxalement surmédiatisée (au sens d'exhibée). En tant que relais de l'Iraquien décédé, il cherche à transmettre le message philosophique que sa mort a à offrir : « ready to write down thoughts for men ». La scène entre victime et photographe est symboliquement rejouée avec la victime dans le rôle du poète et le poète dans celui du journaliste (« this exclusive interview »). Ainsi, le poète définit une fonction originale pour son art : faire parler l'actualité, lui donner sens ou du moins s'interroger sur son absurdité. La poésie pourrait donc être un antidote au « Reality Gulf » dénoncé par Baudrillard, qui anesthésie un public soumis à une violence médiatique quotidienne et routinière. Le style même du poème est là pour rappeler constamment au lecteur que le texte n'est pas la réalité. Les rimes suivies entêtantes et les nombreux effets de répétitions soulignent l'artifice littéraire. De plus, le décalage de registre créé par les références intertextuelles, d'une part à T.S. Eliot, et d'autre part aux Beatles, introduit une distance ironique par rapport au texte. Celle-ci est encore renforcée par la relecture sexuelle de la dimension religieuse de « Journey of the Magi ». Tony Harrison joue en effet abondamment sur le sens argotique de « coming », mêlant ainsi le haut et le bas, le divin et l'humain :

'I read the news of three wise men
who left their sperm in nitrogen,

three foes of ours, three wise Marines
with sample flasks and magazines,

three wise soldiers from Seattle
who banked their sperm before the battle. (*Gaze*, 48-9)

L'ironie émerge de la littéralisation des expressions figurées. Ainsi, « three wise men » qui apparaît tout d'abord comme une référence aux rois mages cités dans l'épigraphe est réécrit dans la strophe suivante en « three wise Marines », puis « three wise soldiers ». Le poète enchevêtre anecdotes réelles (congélation d'échantillons de sperme) et relecture littérale d'un texte littéraire. Le poème s'enfonce dans le registre grotesque. Les rimes suivies et les répétitions incrémentales qui donnent lieu à une rhapsodie de termes argotiques sexuels contribuent à l'atmosphère d'humour noir, mélange de désespoir et de rire, de mort et de sexualité :

So if their fate was to be gassed
at least they thought their name would last,

and though cold corpses in Kuwait
they could by proxy procreate.

Excuse a skull half roast, half bone
for using such a scornful tone.

It may seem out of all proportion
but I wish I'd taken their precaution.

[...]

On Saddam's pay we can't afford
to go and get our semen stored.

Sad to say that such high tech's
uncommon here. We're stuck with sex. (*Gaze*, 49)

Cet intervalle comique se détache sur une toile de fond tragique. La textualité devient elle-même source de plaisir, grâce par exemple à des rimes audacieuses comme « tech's » / « sex », plaisir dont la victime est définitivement privée. Seule la poésie peut désormais lui offrir une échappatoire. Faisant fi des contraintes réalistes une nouvelle foi, l'effet de ventriloquie de départ est mis en abyme lorsque l'Iraquien à son tour se prend à imaginer les paroles des soldats américains :

Did No.1 say: God be thanked
I've got my precious semen banked.

And No.2: O praise the Lord
my last best shot is safely stored.

And No.3: Praise be to God
I left my wife my frozen wad? (*Gaze*, 49)

L'oscillation régulière entre dérision, humour noir et pessimisme pose la question de la pertinence du rire dans un tel contexte. En insistant de manière parodique sur la dimension sexuelle, le poète redonne symboliquement une humanité au cadavre. L'évocation de sa vie passée, de sa femme et de leur sexualité est en outre un moyen d'universaliser cet ennemi des forces alliées :

If you can conjure up and stretch
your imagination (and not retch)

the image of me beside my wife
closely clasped creating life... (*Gaze*, 49)

Le poème met en scène la difficulté de se mettre à la place de l'autre et à être confronté à une vision d'horreur. Les points de suspension annoncent la distance prise par le poète comme un réflexe d'autodéfense psychique :

(I let the unfleshed skull unfold
a story I'd been already told,

and idly tried to calculate
the content of ejaculate (*Gaze*, 49)

Il se protège à l'intérieur des parenthèses et de son imaginaire, tandis que l'Iraquien poursuit seul son récit, à la manière de la télévision devenue bruit de fond dans nombre de foyers modernes. L'habitude crée l'indifférence et des erreurs de jugement :

Poor blobblings, maybe you've been blessed
with, of all fates possible, the best

according to Sophocles i.e.
'the best of fates is not to be'

a philosophy that's maybe bleak
for any but an ancient Greek

but difficult these days to escape
when spoken to by such a shape.

Le nihilisme du poète occidental qui cite Sophocle est violemment contredit par l'Iraquien qui, à l'instar du chœur tragique, entrevoit l'espoir d'un monde meilleur que peut-être ses enfants auraient pu connaître s'il avait eu le temps de revoir sa femme avant de mourir :

He heard my thoughts and stopped the spool:
'I never thought life futile, fool!

Though all Hell began to drop
I never wanted life to stop. (*Gaze*, 50-1)

Pour Tony Harrison, il est l'avatar masculin moderne de l'Hécube d'Euripide refusant de céder au désespoir et proclamant sa foi en l'avenir à la fin de la pièce :

When everything has been taken away from the women of Troy, with their city in flames, the death of all their menfolk, the execution of the child Astyanax, it is left to the one who could be said to have lost most to seek one last redeeming idea. Hecuba says: [...] If we hadn't suffered we wouldn't be songs for 'later mortals'. The song for later mortals is the tragedy being performed. [...] And we are the latest mortals now. (*Plays 4*, 191-2)

La rédemption des victimes ne peut venir que de la re-présentation, de la réciprocité du regard que permet l'art, d'où l'injonction de l'Iraquien :

So press RECORD! I want to reach
the warring nations with my speech.

Don't look away! I know it's hard
to keep regarding one so charred,

so disfigured by unfriendly fire
and think it once burned with desire. (*Gaze*, 51)

Au contraire, la presse permet l'indifférence. Elle fonctionne littéralement
comme un écran par rapport à la réalité :

Though fire has flayed off half my features
they once were like my fellow creatures',

till some screen-gazing crop-haired boy
from Iowa or Illinois,

equipped by ingenious technophile
put paid to my paternal smile

and made the face you see today
an armature half-patched with clay,

an icon framed, a looking glass
for devotees of "kicking ass",

a mirror that returns the gaze
of victors on their victory days

and in the end stares out the watcher
who ducks behind his headline: GOTCHA!

or behind the flag-bedecked page 1
of the true to bold-type-setting SUN! (*Gaze*, 51-2)

Le jeu de mots entre « headline » et « frontline » crée un rapport ambigu
entre presse et réalité de la guerre. Ironiquement, le tabloïde *Sun*
n'encourage aucune « illumination » mais participe au simulacre de la
guerre. En outre, apparaissent ici en germes les images du miroir et du
regard, centrales dans *The Gaze of the Gorgon*, un film/poème qui explore
les rapports entre l'art et la barbarie, diffusé l'année suivante.
L'omniprésence d'enfants dans les vers suivants, ainsi que la métaphore des
bébés pour désigner les soldats,¹³¹ figurent comme symboles de renouveau
potentiel à la fin de la tragédie iraquienne. Le pathos domine dans le
passage final qui emprunte à Wilfried Owen l'image d'une fraternisation
entre les ennemis :¹³²

Lie that you saw me and I smiled
to see the soldier hug his child.

Lie and pretend that I excuse
my bombing by B52s,

¹³¹ Métaphore également utilisée dans *The Common Chorus*, non encore représenté lors de
la publication de « A Cold Coming ».

¹³² « I am the enemy you killed, my friend » (« Strange Meeting », *The Poems of Wilfried
Owen*, 117).

pretend I pardon and forgive
that they still do and I don't live,

pretend they have the burnt man's blessing
and then, maybe, I'm spared confessing

that only fire burnt out the shame
of things I'd done in Saddam's name,

the deaths, the torture and the plunder
the black clouds all of us are under.

Say that I'm smiling and excuse
the Scuds we launched against the Jews.

Pretend I've got the imagination
to see the world beyond one nation.

That's your job, poet, to pretend
I want my foe to be my friend. (*Gaze*, 53)

La répétition de « Lie », « pretend », « pardon » et « excuse » fonctionne comme une prétérition qui permet à la persona de rappeler les exactions commises par les forces alliées et d'espérer la pardon pour celles commises par son propre camp. Après la culmination du pathos dans ce passage où l'intertextualité souligne l'inefficacité de la poésie à empêcher la répétition de l'horreur, le poète est remercié laconiquement et les guillemets se renferment : « I've met you though, and had my say / which you've got taped. Now go away.' » Cette chute est suivie d'un renversement ironique : « I gazed at him and he gazed back / staring right through me to Iraq. » (*Gaze*, 54). La nature imaginaire de l'interview est révélée. Plus importante est la métaphore de l'effacement, de la transparence du poète réduit à un simple porte-parole. Il se dissout dans la vision de l'Iraquien, de sorte qu'à la fin ne subsistent que les mots de la victime. Le poète se met littéralement à la place de l'autre :

Facing the way the charred man faced
I saw the frozen phial of waste,

a test-tube frozen in the dark,
crib and Kaaba, sacred Ark,

a pilgrimage of Cross and Crescent
the chilled suspension of the Present. (*Gaze*, 54)

L'imagerie religieuse fusionne étrangement avec celle de la sexualité. Le poète parvient alors à transformer son nihilisme hérité de Sophocle en une vision où les ruines présentes n'ont pas anéanti tout espoir de renouveau.

Comme dans « Initial Illumination », la relation entre art et barbarie est au cœur des préoccupations. La fonction sociétale de la poésie est définie

par le biais d'une question rhétorique : « Isn't it your sort of poet's task / to find words for this frightening mask ? » (*Gaze*, 48). Le masque auquel il est ici fait allusion est le masque tragique. Le visage de l'Iraquien figé par le feu dont les traits sont réduits à la bouche et aux globes oculaires n'est pas sans rappeler les masques créés par Jocelyn Herbert pour *The Oresteia* en 1981 :

If the mask gazes on [...] horrors, [...] it goes on gazing. It is created with open eyes. It *has* to keep on looking. It faces up to the Muses. What does a mask do when it suffers or witnesses suffering through these continually open eyes? Words never fail it. It goes on speaking. It's created with an open mouth. To go on speaking. It has faith in the word.
(*Bloodaxe*, 445-6)

En exploitant la photographie du point de vue tragique, le poète justifie les mots qu'il prête au cadavre de l'Iraquien. Pourtant, cette manipulation pose une nouvelle question éthique : une victime peut-elle être comparée à une figure dramatique ? La justification résiderait sans doute dans l'idée que tragédie et réalité ne font qu'un, comme le suggère Lysistrata dans *The Common Chorus*. La réalité est intrinsèquement tragique et exige à ce titre la sublimation de l'art. Ainsi, Tony Harrison métamorphose la photographie de presse en objet esthétique, un statut qu'elle ne possédait pas lors de sa publication initiale. Elle n'avait alors aucun rôle rédempteur mais au contraire pétrificateur :

What does a human face do, what do we tend to do, when we're presented with real or very realistically filmed versions of blood, death, violence and terror? We tend to close our eyes in psychic self-preservation. The psychiatrist Anthony Clare wrote in *The Listener* not long ago that 'the portrayal of Ulster violence has only numbed viewers into anaesthetised silent voyeurs'. They've looked into terror and been turned to stone. The Medusa-like countenance of the Fifth Age has petrified them. Silent voyeurs!
(*Bloodaxe*, 445)

L'art en revanche implique une réciprocité du regard entre artiste, public et événement, en même temps qu'il envisage la possibilité d'un avenir.

Dans « A Cold Coming », Tony Harrison prend le risque de l'inauthenticité en se faisant le porte-parole de la voix de l'autre, tout en reconnaissant la difficulté de cette tâche. Il incarne un journaliste occidental parti sur place en quête de vérité. Le poème, qui se situe aussitôt après l'opération « Tempête du Désert », illustre l'horreur de la confrontation entre les forces alliées et les forces iraqiennes, grâce à une iconographie post-Holocauste de cadavres brûlés et de terres désertiques. Mais au lieu de se placer du point de vue occidental et de sa perception des événements par l'intermédiaire de la télévision, il imagine un dialogue avec une victime iraquienne. Il dénonce les atrocités alliées grâce à un acte de ventriloquie audacieux dans la mesure où il représente quelqu'un qui ne peut pas parler. Malgré les réserves que Tony Harrison émet lui-même quand à l'impact de

la poésie, « A Cold Coming » réussit le défi de la dimension publique de la poésie. Le poème en a en effet inspiré un autre : « How Does It Feel? Thoughts On Tony Harrison's Poem 'A Cold Coming' » de Ian Gregson. Celui-ci dénonce la représentation inauthentique de Tony Harrison sous prétexte que le dialogue ne reflète pas de manière adéquate la façon dont un Iraquien parlerait. Comme le reconnaît Anthony Rowland, cette critique est biaisée dans la mesure où, si l'Iraquien parlait dans sa langue maternelle, les mots devraient être traduits pour le public occidental et ainsi courir de nouveau le risque de la déformation : « Harrison confronts the bathos that no authentic voice exists anyway for the dead. »¹³³ L'impossible authenticité est un leitmotiv des études sur l'Holocauste. En fait, Tony Harrison reprend symboliquement l'idée de Lifton, le psychanalyste américain qu'il cite dans « Facing Up to the Muses » : « the right vantage point from which to view a holocaust is that of a corpse [...] but from that vantage point, of course, there is nothing to report ». ¹³⁴ Tony Harrison est conscient de la menace que représente le silence par rapport à l'Holocauste, d'où son choix de parler pour ou à la place des victimes dans plusieurs de ses poèmes. Il s'oppose ainsi aux défenseurs du silence linguistique comme Lawrence Langer¹³⁵ pour qui l'atrocité ne peut être représentée de manière authentique ou comme Baudrillard qui condamne la médiatisation des événements.

Contrairement à « September Song » de Geoffrey Hill, « A Cold Coming » est construit sur une absence de distanciation entre le poète et la victime. Pourquoi cet « acte de barbarisme esthétique » ? (Rowland, 78, ma traduction). La réponse réside dans la nature différente des deux poèmes, notamment la distance temporelle (ou son absence dans le cas de Tony Harrison) entre le moment de l'événement et l'écriture. « A Cold Coming », faxé et publié aussitôt, pendant la Guerre du Golfe, est une réponse poétique immédiate. Même s'il fait parler l'Iraquien, le poème ne cesse de rappeler au lecteur qu'il s'agit d'un cadavre. La fin du poème et du dialogue entre poète et soldat est d'une force extraordinaire : dans le distique final, après avoir enregistré le dialogue, la persona réécoute l'enregistrement : « REWIND and PLAY / and the charred man say : » Ce sont les derniers mots du poème, suivis du blanc typographique qui représente le silence linguistique en deçà des deux points. Il a deux fonctions : premièrement, il indique que le soldat iraquien n'a pas de voix ; deuxièmement, il renvoie le poème au début du dialogue, montrant que seul l'artifice du poème, la forme esthétique, peut donner une voix au mort. « A Cold Coming » remet donc en cause sa métaphoricité en admettant qu'il ne peut que remplacer le silence du cadavre par l'artifice de la ventriloquie poétique.

La position du poète est tout à fait différente en revanche dans les trois poèmes publiés dans le *Guardian* pendant la guerre en ex-Yougoslavie.¹³⁶ La question de l'authenticité de la vision ne se pose

¹³³ Anthony Rowland, *Tony Harrison and the Holocaust*, 77.

¹³⁴ Robert Jay Lifton, *Death in Life*, 204.

¹³⁵ Cf. Lawrence Langer, *Admitting the Holocaust; The Holocaust and the Literary Imagination*.

¹³⁶ Ces poèmes sont collectés sous le titre « Three Poems from Bosnia » dans *Laureate's Block*.

d'ailleurs plus dans la mesure où les poèmes furent écrits dans Sarajevo assiégée en septembre 1995. Après des mois de créativité et de travail intenses concrétisés entre juin et août par les mises en scène de deux pièces originales, *The Kaisers of Carnuntum* en Autriche, *The Labourers of Herakles* en Grèce, ainsi que la diffusion du film/poème *The Shadow of Hiroshima*, Tony Harrison partit pour Sarajevo comme correspondant de guerre pour le *Guardian*.¹³⁷ Il faxa au journal trois poèmes écrits le 14 et le 20 septembre. Le lendemain, ils firent la manchette du quotidien. Tony Harrison réussit donc à imposer la poésie dans l'actualité. En faisant passer son œuvre de la rubrique littéraire à la rubrique internationale, il oblige le public à écouter ce que le poète a à dire sur le monde qui l'entoure. Les deux premiers poèmes, « The Cycles of Donji Vakuf » et « The Bright Lights of Sarajevo », comportant respectivement cinquante et quarante-six vers, sont écrits en rimes suivies, la forme désormais adoptée pour la poésie-reportage, écrite sur le vif. Le troisième poème, « Essentials (Conversation with a Croat) », qui se compose de deux quatrains, se présente comme une épigramme.

Les deux premiers poèmes jouent sur l'écart entre une impression de normalité et le contexte de la guerre. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le terme de « cycles » dans le titre de « The Cycles of Donji Vakuf » n'est pas une référence à une forme poétique empruntée à la musique mais évoque littéralement une histoire de bicyclettes. Le parti pris du poète est de décrire la guerre sous l'angle des anecdotes personnelles et triviales, une vision qui contraste avec la rhétorique épique utilisée dans la poésie anglaise précédant la Grande Guerre et ironiquement encore utilisée par les gouvernants d'aujourd'hui. Cette rhétorique, exprimée par des termes comme « victory », « victor » ou encore « triumphal », est la toile de fond sur laquelle se détache la banalité quotidienne. L'authenticité de la vision du poète est proclamée dès le premier vers qui présente le poème comme un carnet de route issu d'une expérience vécue. L'absurdité de la rhétorique épique est soulignée par la rime imparfaite entre « sky » et « victory » :

We take *Emerald* to Bugojno, then the *Opal* route
to Donji Vakuf where Kalashnikovs still shoot
at retreating Serbs or at the sky
to drum up the leaden beat of victory. (*Laureate*, 20)

En outre, le motif récurrent du renversement achève d'invalider la distinction entre vainqueur et vaincu :

Once more, though this time Serbian, homes
get pounded to façades like honeycombs.
This time it's the Bosnian Muslims' turn
to 'cleanse' a taken town, to loot, and burn
Donji Vakuf fell last night at 11. (*Laureate*, 20)

Le poète se place dans la perspective d'un observateur critique et neutre. Il ne prend position ni pour les uns ni pour les autres, seulement contre

¹³⁷ Sa carte d'accréditation des Nations Unies est pendue au cou d'un buste en plâtre de Milton qui accueille le visiteur, posé sur une malle dans l'entrée de sa maison de Newcastle.

l'absurdité, le gâchis et des atrocités trop vite acceptées par les media de masse : les guillemets autour du mot « cleanse » rappellent la répétition abusive du terme dans la presse et à la télévision. L'impact du poème est essentiellement émotionnel. Son effet réside dans le choix des images. Les façades bombardées sont comparées à des nids d'abeilles. Le contraste entre des images naïves ou relatives à l'innocence de la jeunesse et la violence de la guerre donne une tonalité burlesque qui renforce l'impression d'absurdité. Ainsi, plutôt que de la proclamer banalement, le poète s'applique à la faire ressentir :

Victory's signalled by firing rounds to Heaven
and for the god to whom their victory's owed.
We see some victors cycling down the road
on bikes that they're too big for. They feel so tall
as victors, all conveyances seem small,
but one, whose knees keep bumping on his chin,
rides a kid's cycle, with a mandolin,
also childish size, strapped to the saddle,
jogging against him as he tries to pedal.
His machine gun and the mandolin impede
his furious pedalling, and slow down the speed
appropriate to victors, huge-limbed and big-booted,
and he's defeated by the small bike that he's looted.

(*Laureate*, 20-1)

Les répétitions de « victor » et « victory », associées à l'adjectif « furious », contrastent avec l'insistance sur la taille dérisoire de la monture, un simple vélo d'enfant (« small », « the small bike », « childish size », « a kid's cycle »). D'autre part, la justification religieuse de la guerre est dégonflée par les enjeux purement matériels au niveau individuel. L'horreur est ici remplacée par le ridicule de la situation. Les combattants identifiés à des géants empotés, en particulier grâce à la répétition d'adjectifs composés qui créent un rythme spondaïque alourdissant le vers, ont davantage d'affinités avec les personnages des contes pour enfants qu'avec les images des actualités télévisées.

Pourtant, derrière la naïveté apparente de ce point de vue, le poète soulève des questions graves. L'image troublante qui associe guerre, armement militaire et musique (la mandoline et la mitraillette placées côte à côte sont en outre réunies par l'allitération en [m]) resurgit après l'allusion du titre, puis la métaphore du rythme des Kalachnikovs dans les quatre premiers vers du poème. Cette thématique est largement développée dans *The Gaze of the Gorgon* (1992), *Square Rounds* (1992) et *Prometheus* (1998). Dans « The Cycles of Donji Vakuf », le poète préfère le mode burlesque au mode tragique. La deuxième strophe agrandit un peu plus le décalage, en juxtaposant rhétorique épique et scatologie :

The luckiest looters come down dragging cattle,
two and three apiece they've won in battle.
A goat whose udder seems about to burst
squirts her milk to quench a victor's thirst
which others quench with a shared beer, as a cow,

who's no idea she's a Muslim's now,

sprays a triumphal arch of piss across
the path of her new happy Bosnian boss. (*Laureate*, 21)

Alors que le comique burlesque semble presque faire oublier la réalité de la guerre, celle-ci réapparaît, banalisée dans une énumération :

Another struggles with stuffed rucksack, gun, and bike,
small and red, he knows his kid will like,
and he hands me his Kalashnikov to hold
to free his hands. Rain makes it wet and cold.
When he's balanced his booty, he makes off,
for a moment forgetting his Kalashnikov (*Laureate*, 21)

L'insistance sur une apparence de normalité dans laquelle la guerre semble se résumer au désir universel d'un père (« soldier dad ») de gâter son enfant (« his kid ») souligne le non-dit de manière poignante, à savoir la guerre comme mort et destruction. Le retour du refoulé intervient pourtant avec la description d'un paysan dans son champ, mais toujours sur le plan symbolique, grâce à l'ironie créée par l'image du faucheur solitaire qui est à la fois littérale et allégorique :

[...] and trudges down the road
where a solitary reaper passes by,
scythe on his shoulder, wanting fields to dry (*Laureate*, 21)

Ces trois vers, auxquels la figure de l'allégorie donne une tonalité littéraire, sont aussitôt suivis d'une chute mélodramatique dans la troisième et dernière strophe :

And tonight some small boy will be glad
he's got the present of a bike from soldier dad,
who braved the Serb artillery and fire
to bring back a scuffed red bike with one flat tyre.
And among the thousands fleeing north, another
with all his gladness gutted, with his mother,
knowing the nightmare they are cycling in,
will miss the music of his mandolin. (*Laureate*, 21-2)

A la grande histoire, Tony Harrison préfère les petites ironies de la vie. Sa vision de la guerre doit d'ailleurs beaucoup aux poètes de la Première Guerre Mondiale dont l'ironie avait été annoncée par « Satires of Circumstance » de Thomas Hardy. Vue sous ce prisme, la guerre cesse d'être héroïsée et est dénoncée pour son absurdité.

Dans « The Bright Lights of Sarajevo », l'effet est similaire. La première strophe décrit un tableau naturaliste sordide de la réalité quotidienne de la guerre pour la population assiégée de Sarajevo mais s'achève sur une contradiction :

After the hours that Sarajevans pass
queuing with empty canisters of gas
to get the refills they wheel home in prams,

or queuing for the precious meagre grams
of bread they're rationed to each day,
and often dodging snipers on the way,
or struggling up sometimes eleven flights
of stairs with water, then you'd think that the nights
of Sarajevo would be totally devoid
of people walking streets Serb shells destroyed,
but tonight in Sarajevo that's just not the case
(*Laureate*, 23)

La nuit devient un trope universalisant qui gomme les différences ethniques : « In unlit streets you can't distinguish who / calls bread *hjeleb* or *hleb* or calls it *kruh*. » Le poète exploite le cliché selon lequel la vie continue malgré la guerre. Cette résistance s'incarne dans les jeux de séduction et parades nocturnes entre les jeunes gens de Sarajevo. Le lecteur se laisse peu à peu bercer par la douceur de cette évocation et se prend lui aussi à flirter avec les mots ; mais il est bientôt rattrapé par la violence de la guerre :

and he's about, I think, to take her hand
and lead her away from where they stand
on two shell splash scars, where in '92
Serb mortars massacred the breadshop queue
and blood-dunked crusts of shredded bread
lay on the pavement with the broken dead.
And at their feet in holes made by the mortar
that caused the massacre, now full of water
from the rain that's poured down half the day,
though now even the smallest clouds have cleared away,
leaving the Sarajevo star-filled evening sky
ideally bright and clear for bomber's eye,
in those two rain-full shell-holes the boy sees
fragments of the splintered Pleiades,
sprinkled on those death-deep, death-dark wells
splashed on the pavement by Serb mortar shells.
(*Laureate*, 24)

La phrase initiale est suivie d'une autre encore plus longue (dix vers) qui commence par la conjonction de coordination « and ». Cette anaphore (« and » apparaît quatre fois en début de vers dans l'extrait ci-dessus) crée une pesanteur étouffante dans la strophe, renforcée par l'accumulation de six propositions séparées par des virgules. Dans cette vision d'horreur, le poète exprime l'indicible grâce au déplacement d'images de la vie quotidienne et familiale, celle des tartines de pain trempées dans la tasse de thé ou café chaque matin, ou du bol de céréales qui l'accompagne souvent, en particulier le *shredded wheat*, pour représenter les corps déchiquetés par la guerre, gisant sur les pavés. Par la substitution d'un terme dans une collocation appartenant au registre courant, comme « blood » à la place de « tea » dans (« blood-dunked crusts of shredded bread », le poème vient frapper l'imagination. C'est l'intimité créée par l'image du pain et du petit-déjeuner qui permet au lecteur de garder les yeux toujours ouverts, malgré la

violence de la description des corps mutilés. La brutalité de la guerre se fait également sentir par l'accumulation de mots composés comme « death-deep, death-dark ») qui créent un effet spondaïque dans le vers, martèlement renforcé en outre par des allitérations comme « splintered », « sprinkled » et « splashed ». Le poème trouve ainsi sa puissance dans un mélange de pathos et d'ironie : les images domestiques accentuent la perception de la déshumanisation des corps, ce processus décrit par Simone Weil : « La force, c'est ce qui fait de quiconque lui est soumis une chose. Quand elle s'exerce jusqu'au bout, elle fait de l'homme une chose au sens le plus littéral, car elle en fait un cadavre. »¹³⁸ D'autre part, les attentes du lecteur ne cessent d'être trompées. Ainsi, le retour du beau temps annonce paradoxalement une menace accrue. De même, les lumières évoquées dans le titre, « The Bright Lights of Sarajevo » ne sont pas synonymes de réjouissance mais de bombardements. Ces lumières réapparaissent dans la dernière strophe où elles sont encore une fois soumises à l'ironie :

The dark boy shape leads dark girl shape away
to share one coffee in a candlelit café
until the curfew, and he holds her hand
behind AID flour sacks refilled with sand. (*Laureate*, 24-5)

Le répit accordé à la romance des jeunes gens n'est que provisoire, voire même inexistant si l'on considère l'omniprésence de la guerre, ici incarnée par le recyclage des sacs de l'aide humanitaire pour construire des barricades.

Dans ces deux poèmes, le poète-reporter adopte délibérément un angle d'approche différent de celui des media traditionnels. Il s'appuie néanmoins sur l'observation de la réalité. Mais aux hauts faits de la guerre que constituent les batailles, les conquêtes et les retraites, le décompte des morts et des blessés, il préfère la réalité quotidienne d'individus pris dans un conflit dont ils essaient de tirer le meilleur parti. Ce quotidien révèle des vies ordinaires dans un contexte extraordinaire. En touchant aux passions et aux drames humains, le poète donne un visage à la guerre. Il permet au lecteur de la regarder en face, de s'en rapprocher, pour en saisir toute l'horreur et les ambiguïtés. Le pathos et le mélodrame qui émaillent ces deux poèmes sont mis au service de la clarté du message. Entre tradition populaire et tradition littéraire, Tony Harrison assume son double héritage culturel pour communiquer avec un public venu d'horizons culturels également divers.

Dans le troisième et dernier des « Poems from Bosnia », il s'adresse en revanche davantage à un public de lettrés :

Essentials

(Conversation with a Croat)

¹³⁸ Simone Weil, *L'Iliade ou le poème de la force*, p.125. Cet ouvrage est un ouvrage majeur dans la réflexion de Tony Harrison sur la guerre, notamment son utilisation des images. Une citation de *L'Iliade ou le poème de la force* figure comme épigraphe de *The Gaze of the Gorgon*.

'I looked at my Shakespeares and said NO!
I looked at my Sartres, which I often read
by candlelight, and couldn't let them go
even at this time of direst need.

Because he was a Fascist like our *Chetnik* foes
I lingered for a while at my Célines . . .
but he's such a serious stylist, so I chose
Das Kapital to cook my AID canned beans!' (*Laureate*, 26)

Dans cette conversation avec un Croate, le poète s'éclipse derrière la voix de l'autre dont il se fait le porte-parole. Un changement de forme accompagne le changement de ton et de stratégie : ce poème concis en rimes croisées a la force d'une épigramme satirique. Comme les précédents, son impact réside dans un effet de renversement. Néanmoins, au lieu d'un renversement mélodramatique comme dans les deux premiers, le poème installe une tension dramatique par le biais d'une structure répétitive (« I looked at my... » répété deux fois, puis modulé en « I lingered for a while at my... ») suivie d'une chute ironique dans le tout dernier vers. Le lecteur se demande quel est l'objet de cette quête littéraire qui réunit Shakespeare, Sartre et Céline. Le contexte de la guerre semble distant, seulement rappelé par « candlelight » et l'expression « this time of direst need » qui reste néanmoins abstraite. En revanche, le concret revient de manière inattendue, et donc d'autant plus surprenante, lors de la mention de la ration humanitaire. La chute repose donc sur l'effet de surprise, ainsi que sur le décalage entre préoccupations esthétiques et instinct de survie. Le poète, par l'intermédiaire de la persona, interroge les lecteurs sur les rapports entre guerre et littérature. Symboliquement, malgré sa détresse matérielle, le Croate choisit d'épargner la littérature aux dépens de l'idéologie. Ainsi, le poète conclut son triptyque avec une réaffirmation du rôle fondamental de l'esthétique d'autant plus audacieuse qu'elle est proclamée en première page d'un grand quotidien national.

En se rendant en ex-Yougoslavie, Tony Harrison s'est donné les moyens de son ambition de créer une poésie publique, engagée dans les débats contemporains. Le crédit accordé par la rédaction du *Guardian* qui préféra les poèmes aux articles journalistiques légitime la poésie dans son rôle de trouble-fête des media traditionnels. En s'exposant directement dans la sphère publique, Tony Harrison prend des risques politiques. Pourtant, il se défend d'avoir un regard partisan. A l'idéologie monologique, il préfère l'humanisme d'une poésie dialogique et ironique dans laquelle le lecteur a une place, non pas seulement de spectateur, mais de lecteur, de re-créateur du sens. La forme poétique participe de cette entreprise. Elle n'est jamais sacrifiée au profit du message et de l'urgence politique.

En 2003, au début de la guerre en Irak, Tony Harrison se mobilisa de nouveau. En plus de la représentation de son adaptation de *Lysistrata* dans *The Common Chorus* face au parlement à Londres et sa participation à une

série de conférences sur la guerre, organisées au Royal Court Theatre,¹³⁹ le poète écrivit un épilogue pour *The Recruiting Officer* de George Farquhar dans lequel il explicitait les liens entre 1706, date de la création de cette comédie satirique à Drury Lane, et l'actuelle guerre en Irak :

I tell you that our playwright Mr Farquhar
could have made your evening a lot darker
and made our play uncomfortably black
by showing you recruiting for Irak,
and war management in Tony Blair's UK,
the doctored facts, the dodgy dossier,
that sent deluded soldiers overseas
on the strength of spurious WMDs.

[...]

As Kite and Plume and Brazen we'd dragoon
the deluded and the duped for Mr Hoon,
but as ourselves we'd damn Hoon, Blair and Straw
and drum up people to condemn their war.

We're resisters not recruiters, anti- not pro-wars.

Pray show which you prefer by your applause. (*Clock*, 6-7)

Le simple fait que l'écriture de cet épilogue fût confiée à Tony Harrison révèle l'ampleur de son engagement et son aura sur la scène théâtrale et poétique britannique. En effet, quand ce texte fut prononcé en septembre 2003 sur la scène du Garrick Theatre à Lichfield, plusieurs des épigrammes chargées d'amertume, dans lesquels l'ironie vire au sarcasme, désormais collectés sous le titre « The Krieg Anthology »,¹⁴⁰ avaient déjà été publiés dans le *Guardian*.

Les dix premiers poèmes de cette collection constituent une force de frappe esthétique contre les gouvernements Blair et Bush. Grâce à leur forme brève, le quatrain, précédé d'un titre laconique, l'ironie y est concentrée jusqu'au cynisme. « ILLINOIS ELEGY » rappelle étrangement « The Hero » de Siegfried Sassoon :

The Hero

« Jack fell as he'd have wished, » the Mother said,
And folded up the letter that she'd read.
“The Colonel writes so nicely.” Something broke
In the tired voice that quavered to a choke.
She half looked up. “We mothers are so proud
Of our dead soldiers.” Then her face was bowed.

Quietly the Brother Officer went out.
He'd told the poor old dear some gallant lies
That she would nourish all her days, no doubt.
For while he coughed and mumbled, her weak eyes

¹³⁹ Série de manifestations gratuites intitulée « War Correspondance » (avril 2003).

¹⁴⁰ « Epilogue to *The recruiting Officer* of Mr Farquhar » est le douzième des treize poèmes de « The Krieg Anthology » (*Clock*).

Had shone with gentle triumph, brimmed with joy,
Because he'd been so brave, her glorious boy.

He thought how "Jack," cold-footed, useless swine,
Had panicked down the trench that night the mine
Went up at Wicked Corner; how he'd tried
To get sent home, and how, at last, he died,
Blown to small bits. And no one seemed to care
Except that lonely woman with white hair.

Dans le poème de Tony Harrison, le point de vue est celui d'une mère reconnaissante envers les autorités américaines qui lui rapportent la dépouille de son fils tué à la guerre :

My son's remains come back for me to grieve.
They'd've brought me more to bury if they could.
They went to so much trouble to retrieve
the DNA smear on this cotton bud. (*Clock*, 3)

Pourtant, la chute est bien plus brutale et terrible que dans « The Hero » où la réalité de la guerre, en particulier l'absence d'héroïsme du soldat défunt, est révélée dans la longue phrase de la dernière strophe. Dans l'épigramme, le renversement est concentré dans un seul vers. Le contraste entre les deux poèmes souligne implicitement une nouvelle ironie : les progrès de la science n'ont fait qu'accroître la barbarie. L'échantillon ADN est une synecdoque d'autant plus brutale qu'elle est pudique du corps fracassé. Il ne faut pourtant pas méprendre cette agressivité inédite dans la poésie de Tony Harrison pour un aveu de faiblesse. Comme les comédiens de *The recruiting Officer*, le poète place sa foi en l'avenir dans la résistance : « l'ironie devance toujours le désespoir » (Jankélévitch, 33). Il instaure un dialogue avec le discours politique officiel qu'il s'applique à réduire à l'absurde. Ainsi, la première épigramme est intitulée « THE HEARTS AND MINDS OPERATION », d'après le nom donné à l'une des premières offensives de la coalition occidentale en Irak. Puis, le poème confronte un discours métaphorique avec la réalité physique :

'Decapitation' to win minds and hearts,
a bombing bruited surgical, humane, 's
only partially successful when its start 's
a small child's shrapnelled scalp scooped of its brains.
(*Clock*, 1)

A la guerre des mots et aux travestissements rhétoriques, le poète oppose « la philosophie de la surenchère » (Jankélévitch, 16). L'horreur de la barbarie est véhiculée par la juxtaposition d'agrégats consonantiques dans le dernier vers. La violence sonore garantit l'impact de l'image décrite, le lecteur fût-il tenté de fermer les yeux. Le poète abandonne provisoirement l'esthétique tragique mise en place dans « A Cold Coming ». Douze ans plus tard, l'histoire se répète et il lui faut désormais renouveler son écriture pour pouvoir continuer à espérer que la poésie ait encore son rôle à jouer. Il choisit donc une ironie frénétique destinée à choquer le public et dénoncer l'injustice et le mensonge :

L'ironie tourne à son usage les forces destructrices de l'erreur, dévie par ses ruses et ses stratagèmes leur colère et leur virulence ; elle leur laisse le soin, puisqu'elles s'offrent spontanément, de se discréditer elles-mêmes. – D'autres fois, l'ironiste force à peine le ton, donne un très léger coup de pouce aux énoncés dont il fait soi-disant profession : l'ironie, dans ce cas, aide un peu l'erreur à se faire harakiri. (Jankélévitch, 98-9)

Dans « MIRROR IMAGE », par exemple, point besoin d'exagération ; les faits se suffisent à eux-mêmes :

Forced indoors with shining sun outside,
a child of seven who should have peace to play
on a swing, a roundabout, a slide
slid out on a chilled morgue metal tray. (*Clock*, 1)

L'ironie est ici proche de l'euphémisme créé par le jeu de mots sur « peace ». De même, le lecteur est d'abord tenté d'interpréter le titre de manière métaphorique. Le poème présente en effet deux images, l'une idéale (les jeux et l'innocence), l'autre réelle. Ce n'est que l'avant-dernier mot qui oblige à une nouvelle interprétation cynique du titre : le miroir n'était pas une image poétique mais littéralement le reflet du soleil sur le métal mortuaire. Ce renversement sémantique qui intervient de manière brutale à la toute fin du poème est destiné à frapper littéralement la conscience du lecteur. « BAGHDAD LULLABY » en revanche, repose sur le mode de l'exagération et de l'antiphrase :

Ssshhh! Ssshhh! though now shrapnel makes you shriek
and deformities in future may brand you as a freak,
you'll see, one day, disablement's a blessing and a boon
sent in baby-seeking bomblets by benefactor Hoon.
(*Clock*, 3)

La force de cette épigramme repose sur les figures d'opposition, oxymore et antiphrase. Pourtant, comme le souligne la note qui accompagnait le poème lors de sa publication dans le *Guardian* le 9 avril 2003,¹⁴¹ le poème reproduit assez fidèlement les paroles du ministre de la défense britannique Geoffrey Hoon. Ce discours intrinsèquement ironique que le poète tourne en dérision crée ainsi une ironie au second degré. Dans « RICE PADDY », le poète cite cette fois-ci explicitement la Secrétaire d'Etat américaine, Condoleeza Rice. Le titre utilise de manière moqueuse le nom propre et une déformation paronomastique de l'expression « rice pudding ». Le ton sarcastique est en outre révélé par le verbe « snort » et sa répétition en « counter-snort » :

'US Airborne's not there to escort
kids to school,' snorts Condoleeza.
'No, not to school,' I counter-snort,
'but to the mortuary freezer.' (*Clock*, 2)

¹⁴¹ « In response to Hoon saying on Radio 4's Today programme last week that Iraqi mothers would thank him for using cluster bombs. » (*Guardian*, 9 April 2003, cf. annexe, p.655).

Les références au monde de l'enfance, l'évocation indirecte du riz au lait, du caprice (« paddy »), ainsi que la création du mot composé « counter-snort » placent le poète dans le rôle d'un enfant rebelle et insolent envers l'autorité. On peut admirer son agilité verbale mais on sait que, par la force des choses, il n'aura pas le dernier mot !

Le sarcasme ne serait-il donc pas la ruse du faible ? « Disons plutôt que si l'ironie manœuvre, en apparence, sans éclat, c'est parce qu'il est des résistances – et avant tout les résistances d'origine spirituelle – qu'on ne fléchit jamais directement. [...] L'ironie formerait donc un chapitre de l'« art de persuader » : elle cherche, littéralement, à *convaincre* les grotesques plutôt qu'à les *vaincre*. » (Jankélévitch, 102). Et quoi de mieux pour convaincre que la complicité du rire. Dans « HOLY TONY'S PRAYER », le poète tourne en dérision le premier ministre britannique et son dévouement inconditionnel à la politique américaine. Il met en scène un « Holy Tony » rivalisant avec son homologue américain en démonstration de ferveur religieuse :

At Camp David dinner I say Grace
with my most holy parson's face.
Though brother George requires no prod
to bring your name up often, God,
fact is I competed with my host
to see who can mention Thee the most. (*Clock*, 5)

Le spectre du Tartuffe de Molière est ici radicalisé. Entre burlesque et humour noir, le poète offre un parodie satirique dans la pure tradition de Pope et Swift :

I unleash terror without taint
a sort of (dare one say it?) saint!
Miraculous! No moral mire
soils my immaculate attire.
None of the blood and shit of war
ever clogs a single pore.
What a good boy am I, Jack Horner
self-cleansing in his moral sauna. (*Clock*, 4-5)

Le rythme des rimes suivies ostentatoires, ainsi que la référence à la comptine populaire « Little Jack Horner », créent un décalage burlesque :

Little Jack Horner
Sat in a corner
Eating a Christmas pie;
He put in his thumb
And pulled out a plum
And said, What a good boy am I.

L'ingénuité (ou la mauvaise foi ?) de la persona contraste pourtant avec l'arrière-plan de terreur. Le poème oscille entre déni de la réalité, marqué dans la citation ci-dessus par l'omniprésence des négations, et aveu sordide :

The thought that preys most on my mind,

is the only arms they'll ever find
(unless somehow I get MI6
to plant them to be found by Blix,
that's *if* the UN sneaks back in)
are Ali's in the Surgeon's bin.
Ali Ismail Abbas who
is a sick Iraqi PR coup. (*Clock*, 4)

L'anecdote resurgit pour précipiter la chute du poème :

Then once hostilities soon stop
there'll be a brilliant photo op
outside with me at number 10
(yes, I'll still be PM then!)
outside number 10 with me,
once every Saddam statue's downed,
Ali with prosthetic V! (*Clock*, 6)

Dans le tout dernier vers, le poète reprend la parole pour ajouter un ultime effet de renversement : « (Twist his wrist the right way round.) » (*Clock*, 6). Entre victoire et doigts d'honneur, rire comique et rictus ironique, le poème ne cesse d'osciller et de manipuler le lecteur.

Proférant le mal à haute voix pour l'exorciser, « [l']ironie force l'injuste à être bien ce qu'il est, franchement, brutalement, pour qu'il en crève ; elle le contraint de s'avouer lui-même, car elle sait que ce sera sa perte. » (Jankélévitch, 97). Les audaces politiques de Tony Harrison dans le *Guardian* sont loin de faire l'unanimité. Lors de la publication de *Laureate's Block* en 2000, les critiques furent particulièrement véhémentes. Il est significatif que le seul poème de la collection qui trouve grâce aux yeux du journaliste John Kinsella soit « Fig on the Tyne », un poème sur le réchauffement climatique.¹⁴² Malgré toute l'ironie d'un tel poème, le sujet jouit de l'approbation du politiquement correct, contrairement aux poèmes phares de la collection, ouvertement républicains. S'amuser d'un sujet consensuel est admis ; déclarer son athéisme et son anti-monarchisme n'est en revanche pas acceptable ! Le *Guardian* se transforma alors en une tribune devant laquelle les critiques se succédèrent pour discréditer ou louer tour à tour la poésie de Tony Harrison,¹⁴³ tandis que, dans le même temps, les tabloïdes, croyant tenir un scoop, traquaient à la fois la femme du poète, Teresa Stratas, et sa compagne, l'actrice Sian Thomas mentionnée à plusieurs reprises dans *Laureate's Block*. Le poème éponyme de la collection, ironiquement dédicacé à « QUEEN ELIZABETH »,¹⁴⁴ est une réponse aux rumeurs de nomination de Tony Harrison au poste de poète lauréat à la mort de Ted Hughes en 1998. Parmi la liste des nominés qui ne tarda pas à circuler dans la presse, Seamus Heaney avait depuis longtemps

¹⁴² Cf. John Kinsella, « Global Warning? He doesn't give a fig », *The Observer* (Sunday May 28, 2000).

¹⁴³ Cf. Nicholas Wroe, « Man of Mystery » (Saturday, April 1, 2000) en réponse à Robert Potts, « Bathetic Fallacies » (Saturday, February 26, 2000).

¹⁴⁴ Il s'agit en fait de Sian Thomas qui tenait à l'époque le rôle dans *Richard III*, comme le poème le révèle dans les derniers vers.

déjà fait connaître son allégeance à la république d'Irlande : « Be advised my passport's green / No glass of ours was ever raised / To toast the Queen ». ¹⁴⁵ Quant à Tony Harrison, il cria son indignation dans les trois quatrains en italiques qui servent d'introduction à « Laureate's Block » :

I'm appalled to see newspapers use my name
as 'widely tipped' for a job I'd never seek.
Swans come in Domestic, Mute, and Tame
and no swan-upper's going to nick my beak.

I'm particularly vexed that it occurred
*in those same Guardian pages where I'd written
on the abdication of King Charles III
in a hope of a republic in Great Britain.*

*I wrote the above last night but what comes next
I wrote the day that Ted Hughes, sadly, died
and to exit from the lists I've faxed the text
for inclusion in the Guardian (op.ed side?) (Laureate, 12)*

Dans la suite du poème, il exprime son aversion à l'égard de la fonction même de poète lauréat, par l'intermédiaire de Thomas Gray, longuement cité, et résume le propos en ces termes :

There should be no successor to Ted Hughes.
'The saponaceous qualities of sack'
are purest poison if paid poets lose
their freedom as PM's or monarch's hack. (*Laureate*, 15)

Il égratigne au passage Andrew Motion, ¹⁴⁶ ce qui lui vaudra une farouche animosité de la part du nouveau poète lauréat. ¹⁴⁷ Dès 1989, Richard Eyre, son collaborateur et ami, réalisateur du film/poème *v.*, avait pourtant exprimé le sentiment de Tony Harrison de manière provocante : « In Russia they used to kill their poets *pour encourager les autres*. The reward for the English poet is at best indifference and at worst becoming Poet Laureate. » ¹⁴⁸ Et il avait ajouté un commentaire sur la réception de *v.* en forme d'hommage à la dimension publique de la poésie de Tony Harrison : « With *v.*, Tony Harrison violated both ends of that spectrum. Whatever was invoked by the poem, it was not indifference. Indignation, outrage, joy, sorrow, pity perhaps and paradoxically, for a man who would violently shun any form of honour, he became the uncrowned poet laureate – a truly public poet. » (Eyre, *v.*, 37). En portant la poésie à l'écran, en particulier sur le petit écran, Tony Harrison a forcé l'opinion publique et politique à prendre conscience du pouvoir potentiel de la poésie.

¹⁴⁵ Seamus Heaney, *Open Letter* (1983), en réponse à son inclusion dans *The Penguin Book of Contemporary British Poetry* (1982).

¹⁴⁶ « *toadies like Di-deifying Motion* » (*Laureate*, 16).

¹⁴⁷ Il est par exemple frappant que Tony Harrison ne figure pas dans l'anthologie *101 Poems Against War* éditée par Andrew Motion.

¹⁴⁸ Richard Eyre, « Such Men are dangerous », *v.*, 37.

c. *Poésie sur petit écran*

*Never retract. Never explain.
Get it done and let them howl.
(Benjamin Jowett to Thomas
Hardy)*

v. est incontestablement le film/poème le plus médiatique de toute l'œuvre de Tony Harrison. Avant même sa diffusion sur Channel 4, l'opinion publique s'était emparée de ce qui devint *l'affaire v.* et occupa la scène publique et médiatique pendant plusieurs semaines. L'annonce de la diffusion du film d'une trentaine de minutes, réalisé par Richard Eyre en 1987, souleva une telle polémique qu'il est maintenant impossible d'aborder l'œuvre sans analyser également les enjeux politiques qu'elle a suscités. C'est pour témoigner de la dimension publique du film que la seconde édition de v., en plus du texte du poème et des photographies en noir et blanc,¹⁴⁹ est accompagnée de près de quarante-cinq pages supplémentaires composées essentiellement d'articles de presse.

Le poème engendra, deux ans après la publication, un de ces rares moments dans l'histoire où la nation britannique se prend de passion pour une œuvre poétique :

before the transmission, in fact before anyone on the production team had seen the finished film, there was a chorus of outrage, misrepresentation, prejudice, insult, bullying and condescension from MPs, journalists, peers and pundits. Popular newspapers, as ever, found rich resources of moral indignation. (Eyre, v., 37)

La polémique débuta le dimanche 11 octobre 1987, lorsque *The Observer*, dans un article intitulé « Clear road for rude ode », annonça la décision du IBA (*Independent Broadcasting Authority*) d'autoriser la diffusion de v. le mercredi 4 novembre à 23h30, au lieu du 29 octobre à la suite de la cérémonie du Booker Prize, et cela, en dépit du vocabulaire parfois grossier contenu dans le texte. Les insultes écrites en majuscules d'imprimerie reflètent les graffiti que le poète découvre à travers le cimetière et, en particulier, sur la tombe de ses parents :

The language of this graveyard ranges from
a bit of Latin for a former Mayor
or those who laid their lives down at the Somme,
the hymnal fragments and the gilded prayer,

how people 'fell asleep in the Good Lord',
brief chisellable bits from the good book
and rhymes whatever length they could afford,
to CUNT, PISS, SHIT and (mostly) FUCK! (*Selected*, 237)

¹⁴⁹ Photographies de Graham Sykes.

Le registre vulgaire revient ensuite dans la séquence clé du poème, à savoir la confrontation imaginaire entre le poète et le vandale, ce dernier apparaissant dans le texte en italiques :

What is it that these crude words are revealing?
What is it that this aggro act implies?
Giving the dead their xenophobic feeling
or just a *cri-de-coeur* because man dies?

*So what's a cri-de-coeur, cunt? Can't you speak
the language that yer mam spoke. Think of 'er!
Can yer only get yer tongue round fucking Greek?
Go and fuck yerself with cri-de-coeur! (Selected, 241)¹⁵⁰*

L'article de l'*Observer* souligne le caractère exceptionnel de la décision du IBA qui rendit son verdict après que le comité eut visionné le film incriminé.¹⁵¹

Les députés conservateurs montèrent aussitôt au créneau, avec, à leur tête, Gerald Howarth, député de Cannock et Burntwood, qui trouva une précieuse alliée en la personne de Mary Whitehouse, présidente de la *National Viewers' and Listeners' Association*, un lobby conservateur militant pour une aseptisation du paysage télévisuel. Dès le lendemain, le sujet fut relayé par la presse populaire. Pas moins de trois tabloïdes lancèrent le scandale : *Sun*, *Daily Express* et *Daily Mail*, ce dernier titrant en caractères gras :

FOUR-LETTER TV POEM FURY

BROADCASTERS are lining up for a head-on clash with the political establishment over a planned Channel 4 programme featuring a torrent of four-letter filth.

Outraged MPs last night demanded an immediate ban on the screening, which will unleash the most explicitly sexual language yet beamed into the nation's living rooms.

(Daily Mail, Monday 12 October 1987 ; v., 40)

Mardi 13, le *Daily Telegraph* et le *Star* poursuivirent la campagne de discrédit. D'emblée, il apparut clairement que le langage du poème n'était qu'une cible pour une controverse beaucoup plus politique que poétique ou même morale. Tony Harrison fut accusé d'être « another probable Bolshie poet seeking to impose his frustrations on the rest of us. » (*Daily Mail*, Monday 12 October 1987; v., 41). Ses détracteurs transformèrent l'épigraphe en une dédicace à Arthur Scargill (*Daily Express*, Monday 12

¹⁵⁰ Dans le film, il se distingue de par son fort accent Loiner, transcrit phonétiquement dans les italiques du poème.

¹⁵¹ Lors de la diffusion le 4 novembre 1987, le film fut précédé par un avertissement oral : « Part of the poem is an account of the poet's discovery that his parents' grave and others have been disfigured with graffiti. The language of the vandal is intended to shock and to offend. And the poet's struggle to find meaning in what seems to be a senseless act involves the use of bad language. » (Channel 4).

October 1987; v., 42). Or, en 1987, les stigmates de la grève des mineurs de 1984 étaient encore très présents et le seul nom du leader de la *National Union of Mineworkers* était quasiment devenu une insulte dans les milieux conservateurs, au même titre que les monosyllabes de quatre lettres qui émaillent le texte de v.. La polémique évita soigneusement le sujet du poème, à savoir les divisions sociales et la tentative de trouver une explication aux dérives xénophobes et antisociales des jeunes qui expriment leur colère à travers des graffiti obscènes.¹⁵² En revanche, toute l'attention fut focalisée sur le langage dans un débat très moralisateur.

Ironiquement, le *Daily Telegraph* pointa du doigt les enjeux sous-jacents : « The programme [...] has caused a *political* storm. [...] Quite apart from causing great offence, this is asking for trouble at a time when the Government is looking carefully and urgently at violence and obscenity on TV. » (*Daily Telegraph*, Tuesday 13 October 1987; v., 43, mes italiques). La polémique enfla en effet dans un contexte de suspicion du médium télévisuel par le gouvernement conservateur. v. apparut comme le bouc émissaire idéal pour faire adopter le projet de loi déposé par le ministre de l'intérieur, Douglas Hurd, pour l'instauration d'une nouvelle instance de régulation des media. Dans son essai intitulé « Speaking for England? » (*Bloodaxe*, 351-61), John Lucas rappelle les relations pour le moins ambiguës entre la télévision et le gouvernement conservateur dans les années quatre-vingts. L'opposition politique n'y avait guère droit de cité. Le cordon sanitaire conservateur ne frappa pas seulement l'IRA. L'historien E.P. Thompson fut privé d'antenne à cause de son engagement auprès du mouvement pacifiste *Campaign for Nuclear Disarmement* de mauvais ton au moment où le Royaume Uni s'appêtait à accueillir des missiles Cruise américains. Pendant ce qui était alors pudiquement désigné comme le « conflit » des Malouines, remettre en cause la politique de Margaret Thatcher et l'intervention des forces armées britanniques passait pour un acte anti-patriote.¹⁵³ La couverture de la grève des mineurs fut également très partielle, contrôlée d'une main de fer, à l'aide d'une rhétorique guerrière.¹⁵⁴ Un documentaire sur le rôle de l'armée britannique dans la restauration de la monarchie grecque fut même interdit de rediffusion, à plus forte raison en Grèce, après une intervention publique de Lord Annan. C'est dans un contexte de contrôle politique des media, et particulièrement de la télévision, le plus visé de tous, que naquit la polémique autour du poème de Tony Harrison. La décision de Channel 4 de maintenir la diffusion malgré les pressions s'imposa comme un acte de défi politique et d'affirmation de l'indépendance de la chaîne.

L'ampleur de la polémique témoigne du potentiel politique de la poésie. Il y a fort à parier que les mêmes qui refusèrent de considérer la

¹⁵² « Yet again, objections to “obscenity” are being used by our rulers to prevent recognition of the devastation over which they are presiding. » (*The Independent*, Monday 2 November 1987 ; v., 68).

¹⁵³ Richard Eyre, le réalisateur de v., fut au cœur d'une autre tourmente médiatique à cause de *Tumbledown* (1989), sur la guerre des Malouines, un film réalisé après v..

¹⁵⁴ Cette rhétorique est notamment incarnée par les expressions « the enemy within », en écho à « the enemy without », c'est-à-dire l'Argentine, expression que Tony Harrison cite dans v..

poésie, à plus forte raison celle qui utilise des formes traditionnelles, comme un emblème de culture élitiste furent les premiers à considérer que la poésie n'avait pas sa place à la télévision : « The four-letter words are best left where they are, in the mind, the mouth, and the locations where editors, writers and publishers legitimately exercise their freedom to express themselves as they wish. [...] Art does not need the mass media. Art *is* for art's sake. » (*The Times*, Saturday 24 October 1987; v., 59). Autrement dit, tant que la poésie reste confidentielle et élitiste, elle est tolérée, protégée par l'indifférence générale. En revanche, lorsqu'elle pénètre dans des millions de foyers et décrit avec une telle clarté l'état de désunion de la nation, alors, elle devient une véritable poudrière :

Richard Eyre's television film of Harrison reading the latter poem to an invited audience was bound to cause a furore. In the last analysis it was the nation itself which became the invited audience. Anyone could switch on and listen to this foul-mouthed spokesperson for two, divided, cultures giving voice to the possibly irreconcilable tensions that existed – and exist – not only within him (the skinhead as poet, the poet as skinhead), but within England. It gave the lie both to the government's pretence to speak for the nation and to that wider cultural orthodoxy which endlessly claims to be at once representative and authoritative. And on television, at that. There was the rub. [...] its rage, its eloquent ability to speak for 'the tongue-tied', could hardly be put down as ill-formed rant. For this was the work of a poet with formidable technical resource, even panache. Nor could it be waved away as the outpourings of a London-based trendy leftie. For this poet was from working-class Leeds and clearly knew, intimately, the kinds of lives his poem evoked. (Lucas, *Bloodaxe*, 351-2)

Universitaires et artistes contre-attaquèrent « l'hystérie politique », « la campagne de discrédit orchestrée et délibérée » (*The Journal*, Tuesday 13 October 1987 ; v., 46-47, ma traduction). Dès le troisième jour, la défense de v. s'organisa à partir de Newcastle : « If anyone was left with a lingering doubt that the Arts are today under siege by an increasingly Right-wing Establishment, those doubts will have been removed by yesterday's ignorant assault on Tony Harrison » (*ibid.*). Après un article dans le *Guardian* du samedi 17, défendant la forme du poème sans vraiment aborder les questions politiques, ce fut au tour d'Auberon Waugh (rédacteur en chef de la *Literary Review*) de s'exprimer le lendemain dans le *Sunday Telegraph*, mais aussi du dramaturge Harold Pinter et de deux universitaires d'Oxford, Peter Levi et Melvin Bragg dans le *Sunday Times*. Au cours de la deuxième semaine de polémique, le débat s'engagea même au sein du *Times* avec une longue tentative d'explication de texte (lundi 19 octobre), suivie trois jours plus tard par un autre long article contradictoire (jeudi 22). Finalement, *The Independent* publia v. dans son intégralité, le samedi 24 octobre, laissant ainsi aux lecteurs le soin de juger par eux-mêmes.

Le film pose la question de l'impact de la poésie sur l'opinion publique à travers le médium télévisuel. Parce que Tony Harrison s'adresse à ses contemporains avec une extrême clarté, sa poésie devient accessible au plus grand nombre et, à travers elle, ses idées politiques. *v.* est à double titre « l'un des meilleurs produits littéraires des années Thatcher » (Sean French, *New Society*, Friday 23 October 1987; *v.*, 58, ma traduction), résultat du creusement des divisions sociales pendant l'ère thatchériste mais aussi symbole du potentiel subversif de la poésie, faisant même l'objet d'une motion à la Chambre des Communes le mardi 27 octobre.¹⁵⁵ Les articles continuèrent à se succéder et se répondre dans la presse jusqu'à la veille de la diffusion. Tony Harrison referma symboliquement la campagne en sa double capacité d'auteur de *v.* et de président de la *Classical Association*. Il répondit, non sans ironie, à la lettre d'un lecteur s'indignant de la présence des œuvres du poète dans les programmes scolaires et prônant un retour aux valeurs morales et esthétiques des langues mortes :

Sir, I was sorry to have been out of the country and to have missed what appear to have been lively discussions on the future of classics. I was glad, therefore, to have returned in time to read the letter from Mr Hector Thomson (October 31) affirming the central role of Latin in the continuity of English literature.

While I should like to remind him that English literature did not come to an end with T.S. Eliot, a former president of this association, I am very glad to be able to endorse all he said by swearing, if I may be permitted, that without the many years I spent acquiring Latin and Greek I should never have been able to compose my poem *v.*

Yours faithfully,

TONY HARRISON,

President,

The Classical Association of Great Britain,

c/o Department of Classics,

University College, Cardiff,

PO Box 78,

Cardiff, South Glamorgan.

(*The Times*, Tuesday 3 November 1987; *v.*, 69)

La polémique contribua finalement à attirer un audimat record, non seulement pour le film mais aussi pour le poème qui, outre la publication dans *The Independent*, fut réédité en 1989, une seconde édition qui a connu de nombreuses réimpressions depuis. Ce succès confirme les messages de félicitations et d'encouragements enregistrés par le standard téléphonique de Channel 4 à l'issue de la diffusion.¹⁵⁶ Bientôt, le scandale devait s'étier. Dans les jours qui suivirent, le *Daily Mail* et le *Sunday Mirror* publièrent

¹⁵⁵ « This House is appalled at plans by Channel 4 to screen with the approval of the Independent Broadcasting Authority the poem 'v.' by Tony Harrison; whilst recognising that the poem may not be wholly devoid of literary merit, considers that the stream of obscenities contained in the poem is profoundly offensive and will serve to hasten the decline of broadcasting standards; and further calls on the Independent Broadcasting Authority to observe its own guidelines and instruct Channel 4 not to broadcast the poem. » (House of Commons, Early Day Motion, *v.*, 60).

¹⁵⁶ Cf. The IBA, *Why did we broadcast v.?* ; *v.*, 70-71.

deux courtes manchettes en forme de *mea culpa*, forcés de reconnaître que le film et le poème avaient ému le public populaire. Le *Glasgow Herald* publia une longue colonne sur les menaces de censure dans les arts et les media. *v.* refit parler de lui lorsque une association de parents d'élèves parvint à faire retirer *Selected Poems* du programme scolaire des A-Levels dans la circonscription académique de Manchester.¹⁵⁷

L'impact politique et médiatique de la diffusion de *v.* en 1987 ouvrit la voie à un nouveau film polémique. La diffusion de *The Blasphemers' Banquet* le 31 juillet 1989 faillit elle aussi être annulée mais la chaîne BBC1 ne céda pas, malgré le contexte de tension internationale dans lequel le film s'inscrivait. *The Blasphemers' Banquet* est une défense passionnée de la liberté d'expression mise à mal par l'affaire Rushdie. Au cœur des pressions exercées par les extrémistes islamistes, par l'Archevêque de Canterbury et la relative frilosité des hommes politiques, Tony Harrison et Peter Symes organisèrent une contre-manifestation, convaincus tous deux qu'il n'est pas suffisant de prêcher aux convertis. La télévision leur servit de tribune publique pour véhiculer au plus grand nombre une condamnation de l'extrémisme religieux quel qu'il soit.

Le film/poème¹⁵⁸ se situe à Bradford, ville où des exemplaires des *Versets sataniques* furent brûlés en place publique, lors d'un dîner fictif auquel de célèbres blasphémateurs, présents et passés, sont invités. Aucun ne vient ; la plupart parce qu'ils sont morts : c'est le cas de Molière, Voltaire, Byron et Omar Khayyam. Quant au dernier, Salman Rushdie, il est entré en clandestinité. Ce dîner est prétexte à une méditation sur la nature du blasphème, l'extrémisme religieux et les joies de la vie envisagées depuis la perspective d'un athée convaincu, Tony Harrison. Le refrain chanté du film/poème détourne une phrase du Coran, formulée à propos des Grecs : « They care for this fleeting life but of the life to come they are heedless » devient « O I love this fleeting life! », hymne à la gloire de l'éphémère et des plaisirs terrestres.¹⁵⁹

Le projet que proposa Peter Symes à Tony Harrison au printemps 1989 avait d'emblée une connotation politique. Il s'agissait en effet de réaliser un programme pour la série *Byline* (BBC1) qui diffuse des documentaires sur des sujets d'actualité polémiques. A l'époque, le National Theatre était de passage à Bradford pour une tournée nationale de *The Misanthrope*. La pérennité de l'œuvre de Molière, jugé en son temps blasphémateur et excommunié par l'Eglise Catholique, offrait un

¹⁵⁷ Cf. *Daily Mail*, Thursday 14 January 1988 ; *v.*, 78. Il existe désormais un recueil expurgé, *Permanently Bard* (éd. Carol Rutter), à destination du public scolaire présentant une sélection de poèmes et d'extraits dramatiques.

¹⁵⁸ Contrairement au film *v.* qui repose sur un va-et-vient entre des images de la lecture de *v.* deux ans après son écriture, des images actuelles de Leeds et des environs et des archives, dans *The Blasphemers' Banquet*, l'écriture du script est concomitante et intimement liée à la découverte des images et la composition musicale, trois processus de création conçus comme un tout organique, genre que Tony Harrison définit comme le « film/poème ».

¹⁵⁹ Il avait déjà utilisé cette phrase comme épigraphe sur le programme et dans le texte publié de *Aikin Mata*.

contrepoint ironique à l'intolérance religieuse cristallisée par l'affaire Salman Rushdie. Lors de la première rencontre avec Peter Symes, Tony Harrison réfléchissait lui-même depuis plusieurs mois à l'écriture d'un opéra sur le fondamentalisme religieux. Dans le carnet consacré à ce projet, parmi une multitude de gribouillages et de photographies, il présenta au réalisateur un article sur les séries de lapidations de femmes qui venaient de se dérouler en Iran. Il avait imaginé un titre, *Heads in the Sand*, d'après la façon dont les condamnées étaient ensevelies dans le sable jusqu'à la poitrine. Il envisageait d'utiliser le chant, émergeant de ces têtes, comme symbole de l'affirmation de la vie et de sa sensualité, en contrepoint à des images d'actualité.

Le sujet lui tenait particulièrement à cœur à un moment où le monde politique semblait ébranlé par le pouvoir religieux. Tandis que les autorités occidentales se montraient relativement passives devant les mouvements anti-avortement de la droite ultraconservatrice américaine, la classe politique britannique n'était guère prône à défendre la liberté d'expression lorsque l'Iran lança une fatwa contre l'auteur des *Versets Sataniques*. Le prétendu message de conciliation émanant du porte-parole de l'Archevêque de Canterbury, le plus haut dignitaire de l'Eglise Anglicane, fut ironiquement utilisé par les islamistes lors d'une manifestation à Hyde Park incitant ouvertement au meurtre. Les fondamentalistes musulmans de Grande Bretagne militèrent pour une extension de la loi sur le blasphème, une loi coutumière vieille de plusieurs siècles qui ne protégeait que la religion anglicane. Or, au lieu de proposer une abolition de cette loi qui aurait mis toutes les religions sur un pied d'égalité, de nombreuses personnalités politiques se rangèrent derrière l'Archevêque de Canterbury, faisant ainsi planer de lourdes menaces sur la liberté d'expression. L'ampleur de l'affaire Rushdie et la violence des réactions des islamistes rendirent de facto toute riposte dangereuse. *Iranian Nights*, pièce en un acte en défense à la liberté d'expression, parvint à se maintenir à l'affiche du Royal Court Theatre, malgré la défection de certains comédiens et grâce à un important dispositif de sécurité.¹⁶⁰ Le 2 juillet 1989, des personnalités du monde du spectacle, littéraires et politiques participèrent à une lecture publique d'extraits de *The Satanic Verses* au Conway Hall Humanist Centre. Le 31 juillet, la BBC1 diffusait *The Blasphemers' Banquet*. Malgré l'omission de deux strophes à la fin du film,¹⁶¹ la BBC maintint une émission dont les tentatives de censure ne firent que multiplier l'audimat. Le directeur général de la BBC avait en effet reçu une demande du secrétaire de l'Archevêque de Canterbury pour repousser la diffusion du film/poème, afin d'éviter d'offenser les musulmans dans un contexte particulièrement sensible. Cette demande émanait en réalité de l'Evêque de Bradford, dont le diocèse se situe dans l'une des plus grandes communautés musulmanes de Grande Bretagne.

Entre le début du tournage début mai et la fin du montage mi-juillet, le projet intitulé *Heads in the Sand* subit de profondes modifications. Très tôt, les têtes chantantes s'éclipsèrent derrière le motif du blasphème, suggéré

¹⁶⁰ Cette pièce fut également diffusée sur Channel 4.

¹⁶¹ Elles sont signalées dans le script par des astérisques.

par la tournée de *The Misanthrope* à Bradford. Tony Harrison s'intéressa alors à un autre blasphémateur, Voltaire, et demanda à l'équipe de production d'explorer cette piste, tandis qu'il les bombardait d'images de Voltaire et d'idées de motifs visuels qui pourraient éventuellement être la force directrice du film/poème.¹⁶² Le désir d'un leitmotiv musical subsista alors que l'exploration des extrémismes religieux sous leurs formes les plus diverses devint l'idée dominante. Depuis le départ, Tony Harrison avait l'idée d'une œuvre opératique, d'où l'importance dramatique de la musique et du chant dans le film/poème qui en résulte. La partie sonore fut confiée à Dominic Muldowney, qui avait déjà collaboré avec Tony Harrison sur *The Big H*. Il composa le refrain interprété par la cantatrice Teresa Stratas, également épouse du poète. La bande-son révèle un étonnant mélange de sons enregistrés, tels que cris, bruits d'eau ou de pales d'hélicoptère, et de musique utilisant la gamme orientale.

Lorsque la production se rendit à Bradford au tout début du projet, il s'agissait de mesurer les possibilités cinématographiques de Bradford Square, la place où venait de se dérouler l'autodafé des *Versets Sataniques*. Tony Harrison s'intéressa également aux nombreuses églises chrétiennes abandonnées. Ce n'est qu'une fois sur place qu'il découvrit « la richesse de ce potentiel ironique. »¹⁶³ Lorsqu'ils ne tombaient pas en ruine, nombre de ces anciens lieux de culte avaient été convertis en magasins, salle des ventes ou encore restaurants. Le seul édifice religieux en construction se trouvait être une mosquée. L'imagination du poète ne fit qu'un tour et il décida d'utiliser le contraste entre symbole et réalité matérielle, entre éternité spirituelle et mutabilité, voire décrépitude. L'un de ces édifices religieux transformé en restaurant était baptisé pour quelques semaines encore, avant un changement de propriétaire, « Omar Khayyam », du nom du poète persan, rendu célèbre en anglais par la traduction d'Edward FitzGerald.¹⁶⁴ De là vint l'idée d'un dîner qui rassemblerait des personnalités littéraires accusées de blasphème en diverses époques et par diverses religions. Et, comme une coïncidence ne vient jamais seule, en pénétrant dans un cimetière de Bradford à la recherche d'une meilleure vue panoramique sur la ville, Tony Harrison découvrit sur une pierre tombale une citation d'Omar Khayyam. La métrique de *The Rubaiyat of Omar Khayyam* (un pentamètre rimant aaba) fut ainsi adoptée pour *The Blasphemers' Banquet*. La confiance que Peter Symes accorda à Tony Harrison fut décisive dans le processus créatif du film/poème : « With film being an expensive and time-consuming business, I had an obligation to be careful, but I knew from past experience it was well worth trusting Tony, and I was quite happy to start without a script, and with neither of us really knowing how things would work. » (Symes, *Bloodaxe*, 391). Cela se vérifia lorsque le poète insista pour filmer entre autres des graffiti sur un mur, l'inscription sur la pierre tombale, l'enseigne lumineuse du restaurant, en mettant bien en évidence les lettres

¹⁶² Il suggéra par exemple un tournage au musée Voltaire, à Genève ; une mise en scène de Voltaire en prison ; la superposition d'une image de Voltaire et d'une autre de Tony Harrison, avec en arrière-plan les manifestations anti-Rushdie (cf. Symes, *Bloodaxe*, 390).

¹⁶³ Peter Symes, « Introduction », *The Shadow of Hiroshima*, xv, ma traduction (ci-après désigné comme *Shadow*).

¹⁶⁴ Edward FitzGerald, *The Rubaiyat of Omar Khayyam*.

O, une requête qui provoqua alors la perplexité de l'équipe. Lorsqu'ils s'apprêtaient, fin mai, à tourner la scène centrale près de la fontaine sur la place de Bradford, Tony Harrison n'avait encore écrit que ces trois strophes, initialement prévues pour l'introduction :

This isn't paradise but the Bradford square
where Rushdie's book got burnt, just over there.
By reading it, where fools had it cremated,
I bring it whole again, out of the air.

Near where the National Theatre does a play
by one priests smeared as Satan in his day
I read a book by one dubbed Satan now
whose work, like Molière's, is here to stay.

And of the afterlife I have no heed.
What more could a godless mortal need
than a samosa and a can of beer
and books, like Rushdie's, to sit here and read?

(*Shadow*, 55)

La structure définitive fut finalement trouvée lorsque, en tournage à Paris pour filmer Voltaire et Molière à la Comédie Française, la mort de l'Ayatollah Komeini fut annoncée. De retour en Angleterre, le poète proposa une nouvelle introduction, les funérailles de l'Ayatollah et un assemblage de matériau hétéroclite composé de vieilles églises, d'enseignes de restaurants, de manifestations, de statues avec, pour fil conducteur la lettre O. Cette séquence d'ouverture est particulièrement frappante. Les images d'actualité diffusées sur toutes les télévisions du monde parlent d'elles-mêmes, mises en valeur par les talents du compositeur et du monteur, par un ralenti ou un zoom parfois. Elles servent de prélude au commentaire en vers dont elles renforcent la gravité et l'amertume. Le tout premier commentaire apparaît à la fin de cette séquence dans la voix de la soprano chantant son amour des plaisirs fugitifs de la vie.

Pour l'écriture, Tony Harrison se concentra sur les images tournées à Bradford et Paris. Suite à la collaboration avec Peter Symes lors de *Loving Memory*, l'équipe de tournage prit en compte la spécificité du medium poétique, privilégiant les longs panoramiques, les travellings et les gros plans abstraits. Cette technique visuelle permet de créer l'espace nécessaire au poète pour développer ses idées. Une illustration particulièrement remarquable du travail d'orchestration entre images visuelles et verbales intervient vers la fin du film. Ainsi, le quatrain ci-dessous commente l'image de deux fillettes voilées, sur un fond de maisons en briques rouges. L'image est brusquement interrompue à la deuxième strophe par le gros plan d'un graffiti obscène sur le mur voisin (« Scarface bumbed his Dad [...] ») :

Beautiful sisters in their white and green
innocent of what these crude words mean
but maybe they will soon discover beauty
is inescapably bound up with the obscene.

Various creeds attempt to but can't split
the world of spirit from the world of shit.
Crude scrawls and sacred scrolls come from one mind.
Scarface subverts the saint and won't submit. (*Shadow*, 59)

Le travelling commence dans la ruelle de Bradford où se trouvent les fillettes. La caméra suit le mur en rasant le sol, passe une porte murée, une pancarte en Urdu près d'un tas d'ordures, une barrière, pour s'élever vers le dôme de la mosquée en construction. Alors que le plan-séquence s'interrompt et se poursuit par un autre, composé d'un panoramique et d'un zoom à partir d'une colline surplombant la ville, avant de redescendre dans une salle des ventes, le commentaire en vers continue pendant sept strophes qui chevauchent les séquences visuelles au rythme implacable des rimes du quatrain «Rubaiyat » :

This message LEAVE NO LITTER in Urdu
seems to have some problem getting through.
Man's fear of his own filth makes him go seeking
the unblemished beautiful in the untrue.
The thorny whys and wherefores, awkward whences,
things that seduce or shame or shock the senses
panic the one-book creeds into erecting
a fence against all filth and all offences.

Feeling that life seems blasted by some blight
we keep on yearning for some purer light
but this, as Bertrand Russell wrote, is born
from our deep fear of everlasting night,

fear of that big O that swallows whole
both the human body and the soul,
fear of time that makes us live and die,
fear of transience that takes its daily toll,

fear of living, fear of being dead,
fear that what we love most's soonest fled,
fear of loving what is fleeting for itself
our fear of what false prophets make us dread,

of doomsday with its dreadful but false dooms,
of time that bustles men back into tombs,
of that fleeting transience that can transform
the Four Square Gospel Church to auction rooms,

the transience that makes the life-warmed ring
dangle for buyers from a numbered string
and number us, knick-knacks of nothingness,
the going – going – gone of everything. (*Shadow*, 59-60)

Au moment où cette séquence fut tournée, Tony Harrison n'avait pas encore écrit le texte mais Peter Symes avait déjà en tête la rythmique poétique. Sa technique filmique pleine de sensibilité, alliée à des vers qui jouent sur les anaphores, les paronomases, les effets de rimes internes, crée une symbiose lyrique entre texte et image.

Malgré les risques (entre autres financiers), une telle flexibilité dans le processus créatif offrent de réels avantages :

images, words, music and sounds all contribute to the whole on their own terms, and not as some weaker accompaniment, so while the verse remains the lynchpin of the whole operation the other elements are never downgraded. The end result is a highly structured film, the structure always carried by the verse, but carrying with it sequences where image alone or sound alone or a powerful combination of the two are interwoven with the rest.

(Symes, *Bloodaxe*, 393)

Le film fut mis au placard presque aussitôt après la diffusion. Derrière la tristesse que lui inspirent les tensions politico-religieuses persistantes dans son pays et dans le monde, Tony Harrison ne cache pourtant pas sa fierté à l'égard de cette œuvre. En pleine polémique sur les caricatures de Mahomet sur fond de censure religieuse qui causa notamment la déprogrammation d'une pièce au théâtre de Birmingham fin 2005, le poète déclarait dans un grand éclat de rire : « They wouldn't risk *The Blasphemers' Banquet* on TV, now. It was very controversial when it came out, but they wouldn't do it. I wanted to do Voltaire's *Mahomet*. I had some of it done for *Blasphemers*. But nobody would do it now. I'm not afraid to say it; I'm a blasphemer. I hate religions, all of them. » (Entretien privé, Newcastle, 10 février 2006). Même si le film/poème s'attaque aux fanatismes religieux plus qu'aux religions elles-mêmes, cette exagération est caractéristique d'une subversion jubilatoire dans toute son œuvre. La définition qu'en donne Peter Symes, « play[ing] with political and religious fire in a way the establishment found unsettling » (*Shadow*, xiv), fait étrangement écho à l'une des définitions que Vladimir Jankélévitch propose de l'ironie : « L'ironie, qui ne craint plus les surprises, joue avec le danger. Le danger, cette fois, est dans une cage ; l'ironie va le voir, elle l'imite, le provoque, le tourne en ridicule, elle l'entretient pour sa récréation » (Jankélévitch, 9). Pourtant, le film/poème ne se limite pas à une « récréation » esthétique. Né de l'indignation et de la passion d'un homme, il fut réalisé en huit semaines avec un budget extrêmement limité, dans un contexte politique difficile. Le flirt avec la censure fut bien réel, même si les deux strophes tronquées réapparaissent dans le script publié en 1991 (*Bloodaxe*, 395-406) puis en 1995 :

The Ayatollah in his rich brocades
sucking sherbets by shimmering cascades
nods approval to the theologian
who wants the world to kill all those with Aids.

Note the new name: Abdullah-al-Mashad,
the latest mullah, dangerous and mad –

'Frankly, I wish I'd written a more critical book' –
sadly, Salman, I sometimes wish you had! (*Shadow*, 64)

La note de bas de page résonne de la colère de Tony Harrison contre cette nouvelle, quoique modeste, atteinte à la liberté d'expression : « Under legal pressure the BBC removed these two quatrains from the film, though *The Independent* had published a Reuters report from Sara-el-Gammal quoting the head of the Fatwa Committee of Al-Azhar University. » (*Shadow*, 64). Ironiquement, les propos extrémistes, eux, n'avaient pas été censurés.

Tony Harrison semble avoir réussi son pari de placer la poésie au centre du débat public mais, s'il ne laisse personne indifférent, doit-on en conclure que la provocation et la polémique sont les seuls moyens de parvenir à attirer l'attention ? Est-ce le rôle de la poésie que d'interférer dans les débats publics ? Il est intéressant de remarquer que, plus récemment, ce sont les poèmes de *Laureate's Block* qui ont attiré le plus les foudres des critiques, alors que les films et les pièces ont été relativement épargnés (ou ignorés ?) :

Harrison has been lauded so often for his technical skill, his facility with metre as a classicist and his ability to use the demotic alongside the elevated, that fewer and fewer people notice how cloth-eared he has become. [...] Now, metrical variation - exchanging an iamb for a trochee, for instance, or allowing in the odd dactyl - is a legitimate and necessary technique in verse: it breaks the monotony of line upon line of iambs and, at its best, the varied metre will in some way echo a change of pace, tone, direction or content in the line. There is no evidence in this book that Harrison's divergence from his predominant iambic, nor his addition or subtraction of a foot every so often, is deliberate in this way; it looks, instead, very much like a bad accident.¹⁶⁵

La virulence que Robert Potts affiche dans son attaque du style de la collection est particulièrement frappante par ce qu'elle n'évoque pas. Le critique évite en effet soigneusement d'évoquer le sujet phare du recueil, à savoir l'anti-monarchisme et l'athéisme, des sujets évidemment tabous pour Robert Potts. Tony Harrison provoque délibérément de telles réactions d'hostilité en explorant sans compromis les fragilités de la nation britannique. Dans « *Laureate's Block* », il se réserve le droit d'envoyer balader le système (« blast and bollock Blairite Britain »), ce qui n'exclue pas quelques taquineries ironiques envers des amis qui s'éloignent de son propre code moral ou politique. Quand Richard Eyre accepta d'être anobli par la Reine, Tony Harrison lui dédicaça le poème « [untitled] » :

You'd so brilliantly directed what I wrote
with our anti-royal ranter centre-stage
that I re-read *The Prince's Play* to find a quote
to gloss my mugshot on the facing page,

¹⁶⁵ Robert Potts, « Bathetic Phallacies », *Guardian*, 26 February 2000.

but, reluctantly, decided in the end
that the lines that I liked most weren't any use –

How could I shower my newly knighted friend
with all that deeply felt republican abuse? (*Laureate*, 18)

Quand ce fut au tour du compositeur Harrison Birtwistle, il proposa l'épigramme « English opera » :

Sir Harry
Sir Gawain
Surtitles! (*Laureate*, 19)

Richard Eyre se souvient d'une conversation avec Tony Harrison lorsqu'il avait parié que celui-ci deviendrait le prochain Poète Lauréat. Tony Harrison avait alors répondu: « I'd sooner do that than you'd take a knighthood. » (Wroe, *Guardian*, Saturday April 1, 2000). Lorsque Richard Eyre accepta finalement le titre, son ami lui envoya une carte postale portant les initiales RE en relief qu'il avait achetée des années plus tôt, au cas où ! Pourtant, ce geste moqueur fut reçu comme une marque d'affection : « Tony takes his friendships seriously, which means you can fall out with him, but he is a very caring friend. » (Wroe, *ibid.*). Tony Harrison tient les honneurs en horreur :

Honours seem to be the nature of British life. It's horrible. Maybe I'm mad, but the older I get the less I want to have honours loaded on me. I want to be free and keep my spirit open. If you gradually acquire all this baggage and honour, it inhibits you moving forward. I really admire the great Japanese artists who could change their name three times in a lifetime. You could get rid of one and renew yourself.
(Wroe, *ibid.*)

Interrogé sur sa récente acceptation d'un doctorat honorifique de l'université de Leeds, Tony Harrison m'a répondu avec un sourire en coin que cela n'avait pas de valeur à ses yeux. Il s'est empressé d'ajouter que la seule autre titre académique honorifique qu'il avait accepté était un doctorat de l'université de Delphes, l'autre ville avec Leeds chère à son cœur et de conclure que le nombre de récompenses et d'hommages littéraires qu'il avait déjà reçus allait, quoi qu'il en soit, bien au-delà de ce qu'il aurait pu imaginer ou même espérer.

Le caractère explosif de la poésie de Tony Harrison, qui semble défier en permanence les attentes et le canon, réside dans sa capacité à véhiculer un message généralement très explicite, « accessible » pour paraphraser le poète :

His work has been moving further and further away from what you might call literature. I don't mean that pejoratively. But it has less in common with the canon of studied literature and more in common with a verse that is trying to gain an audience, rather than what might be called a readership. I was taken aback because it was so upfront. I

don't know whether it's a bold thing or a bonkers thing. My assumption is that he knows what he is doing. If you look at the earlier work, it is far more complicated and challenging. These poems are like Lowry paintings. It's difficult to tell if they are naïve, or faux naïf or just brick-built or what. But he has such a great intellect it makes you think that the poems are strategic. I think these things are done out of choice and not senility. (Wroe, *ibid.*)

Les lecteurs, spectateurs ou téléspectateurs ont le sentiment de comprendre de quoi il parle, ce qui les invite à leur tour à prendre position dans ces débats de société. En abordant des sujets polémiques, Tony Harrison s'expose délibérément aux critiques mais ceci fait partie intégrante de son rôle bardique. Il ne paraît pas surpris le moins du monde de la réception si contrastée de son œuvre allant de la reconnaissance (*The Mysteries*), à l'indifférence (*Prometheus*) en passant par l'hostilité (*Laureate*) :

When I published my first collection of sonnets I sold about five copies, now kids study them for A level. Wanting to be successful in that other world of money or fame is not interesting. Poetry isn't like that and it never has been. There's something wonderful about having that as the centre of your life, which is untouchable and incorruptible. And I'm not starving. I just want to do the work I want to do. (Wroe, *ibid.*)

Pourtant, comme il le reconnaît lui-même, plus d'un collaborateur potentiel ou soutien financier s'est vite découragé devant ses projets ambitieux.

Tony Harrison émerge comme une figure singulière du paysage poétique britannique depuis les années soixante-dix. Alors qu'il cultive jalousement son identité d'homme du nord, enraciné dans une ville industrielle dont l'âpreté est à l'image du paysage alentour, image qui lui vaudra le surnom de « Northern Gloom » de la part du metteur en scène et réalisateur John Dexter, ses succès théâtraux révèlent le cosmopolite qui est en lui, maîtrisant de nombreuses langues, y compris des dialectes africains, et curieux d'aller à la rencontre des autres. Il clame avec une insistance obsessive ses origines populaires, dans ses sonnets, dans ses pièces ou dans les entretiens qu'ils donnent aux critiques et à la presse. En même temps, il reconnaît avec lucidité son identité de transfuge. Malgré une réelle modestie qu'il chérit en hommage notamment à ses parents et à l'éducation qu'ils lui ont donnée, le poète se lance à l'assaut du monument poétique. Son théâtre en vers se veut accessible et direct, en réaction contre celui d'Eliot et Fry qu'il feint de dénigrer. Derrière la provocation, il faut cependant distinguer l'admiration du passionné de poésie, du lecteur avide, du poète désireux de partager sa passion en la communiquant avec son public. Ses influences sont en effet aussi diverses que contradictoires. A l'instar de l'emblématique Thomas Campey, le chiffonnier et brocanteur ambulancier du Leeds de son enfance, le jeune Tony Harrison amassait et lisait sans discrimination tous les livres qu'on voulait bien lui donner ou qu'il pouvait se permettre d'acheter. Son intelligence se chargeait ensuite de sélectionner une

anthologie très personnelle. De même, le théâtre populaire qu'il découvrit le dimanche avec son père, comme tous les autres enfants des quartiers environnants, marqua profondément son esprit. Chacune de ses entreprises dramatiques peut être vue comme une tentative de réconcilier T.S. Eliot et George Formby !

Son éducation lui ayant très tôt fait prendre conscience du déficit culturel qui frappait la classe ouvrière, Tony Harrison transforma son obsession professionnelle en une quête d'une poésie démythifiée et accessible au plus grand nombre. Pour y parvenir, il s'inspire de l'anti-intellectualisme d'un Philip Larkin,¹⁶⁶ mais c'est surtout W.H. Auden qui joue le rôle de modèle. Le nom de T.W. Harrison dont il signa sa première collection de poèmes en 1964 révèle cette filiation poétique. Chez Auden, il admire autant l'engagement politique que la recherche esthétique pour moderniser le médium poétique. *Night Mail* réalisé en 1936 avec la participation du poète et du compositeur Benjamin Britten marqua pour Tony Harrison la naissance de ce qu'il nomme film/poème. Ses diverses tentatives de démocratiser la poésie et son public, taxées d'hérésie par ses détracteurs, n'ont fait que révéler les préjugés dont elle est l'objet. Révolutionnaire et innovateur pour les uns, iconoclaste et philistin pour les autres, Tony Harrison a le mérite d'interdire que la poésie ne soit éclipsée totalement par les formes littéraires et artistiques dominantes.

Qu'elle occupe le devant de la scène, dans la rue, en manchette des journaux, sur les écrans de télévision, cette poésie parle aux gens et fait parler d'elle au-delà du lectorat traditionnel des livres de poésie. Et même lorsqu'elle s'affiche dans un bon vieux recueil de poèmes, Tony Harrison veille à l'image que véhiculent les couvertures. Lorsque j'ai évoqué le succès de *Selected Poems* qui, après de multiples réimpressions de la deuxième édition, venait de voir naître une troisième édition, il s'est aussitôt animé, se mettant à pester contre une couverture vieillotte, « as if poetry was a thing of the past! » (Newcastle, 10 février 2006). Lorsque l'éditeur Penguin lui avait demandé son avis, il avait pourtant signaler son désaccord, puis était resté sans nouvelles jusqu'à l'apparition du volume en librairie. Celui-ci tranche évidemment avec les autres recueils au niveau de l'image de marque. *Laureate's Block*, également publié par Penguin, affiche dès la couverture la tonalité virulente des poèmes républicains : sur un fond noir, le titre et le nom du poète sont écrits en majuscules rouges et blanches à la façon d'un graffiti à la bombe. Cette couverture n'est pas sans rappeler l'autre recueil de ses débuts, tout aussi plein de rancœur, *Continuous*, publié en 1981. Sur la couverture de ce dernier, la photographie en noir et blanc d'un mur de briques, proclame les origines géographiques et sociales du poète. Sur la moitié supérieure, le nom du poète est tagué en caractères manuscrits ; sur la moitié inférieure, le titre est tagué en majuscules rouges et en blanc pour les lettres O. De plus, le titre est imprimé sur trois lignes, le terme « continuous » s'inscrivant ironiquement dans la discontinuité pour mieux faire apparaître le pronom d'inclusion emblématique de la séquence, « ous » prononcé [uz] :

¹⁶⁶ Lui aussi avait refusé la distinction de poète lauréat, à la différence qu'elle lui fut effectivement proposée.

CON TINU OUS

Under the clock, vendu au prix anniversaire d'une livre cinquante, a une photo en noir et blanc de l'hôtel de ville de Leeds avec sa fameuse horloge. La photographie est imprimée à quatre-vingt-dix degrés vers la gauche, tandis que dans le gris du ciel, de part et d'autre de la tour qui surplombe l'édifice, on peut lire : « under the clock new poems by tony harrison », sans majuscules, en caractères manuscrits noirs. D'autres recueils ont en couverture des photographies prises par le poète lui-même : c'est par exemple le cas de *Black Daisies for the Bride*. Celle de *U.S. Martial*, détail d'un macaron de l'hôtel Ansonia à New York, fut prise par la photographe Beth Bergman sur les recommandations du poète. *Permanently Bard*, édité par Carol Rutter utilise le tableau très coloré d'une jeune artiste de Leeds, Beth Smith, illustrant le sonnet « Me Tarzan ». ¹⁶⁷ Les cinq volumes des œuvres théâtrales publiés par Faber ont une couverture rouge vif avec un petit encart en noir et blanc constitué d'une photographie d'une représentation pour trois d'entre eux, d'un dessin de Victor Hugo ou encore du texte en grec de *L'Orestie* annoté en rouge par Tony Harrison. Ces images sont en rupture avec l'image figée et désuète de la troisième édition de *Selected Poems*. Mais peut-être le choix de Penguin révèle-t-il le statut du poète après plus de quarante ans de carrière, canonisé (malgré lui ?) par les grandes maisons d'éditions nationales comme Penguin ou Faber, ce dernier le publiant dans la collection « Contemporary Classics » ?

¹⁶⁷ La toile originale se trouve chez Tony Harrison, sur un mur de sa cuisine.

Deuxième partie
Tony Harrison, élitiste (?)

II. 1. Tragédie et théâtralité

Si Tony Harrison s'est construit au fil des œuvres une réputation de rebelle et de contestataire, de misanthrope reclus dans le nord-est, répugnant à se mêler aux soirées mondaines de la capitale, délaissant les honneurs pour se ranger aux côtés des laissés-pour-compte et des philistins, le poète entretient pourtant une attitude ambivalente par rapport à ce qui est couramment perçu comme le parangon de la culture élitiste, la dramaturgie grecque. Sa poésie révèle ainsi une tension entre remise en question de la tradition culturelle et une admiration profonde et sincère de celle-ci. Lecteur avide, Tony Harrison dévore les ouvrages spécialisés sur la tragédie grecque et ses adaptations au cours des siècles. Chercheur dans l'âme, il étudie les textes et fragments originaux. La photographie qui figure sur la couverture de *Plays 4*, un détail du grec d'Eschyle abondamment annoté, témoigne de son travail minutieux sur les sources antiques. Alors que des fragments d'un drame satyrique de Sophocle lui inspirent *The Trackers of Oxyrhynchus*, pièce dans laquelle un chœur de satyres se rebelle contre Apollon, comme le vandale de v. s'était rebellé contre le poète, cette même culture marque son œuvre en profondeur. Il ne peut donc pas renier la culture classique, au risque de se renier lui-même. Les coups portés au canon littéraire s'appuient sur une connaissance et une compréhension très fines de ses conventions, créant un espace de discussion, voire de négociation, entre le rebelle et l'érudit, donnant au premier accès aux savoirs et aux plaisirs du second.

Les auteurs grecs ont inspiré de nombreuses pièces à Tony Harrison. Outre *L'Orestie* d'Eschyle, *Les Troyennes* et *Hécube* d'Euripide, *Lysistrata* d'Aristophane qu'il a adapté par deux fois, le poète moderne s'appuie sur des fragments de papyrus, des textes incomplets seulement connus de quelques rares chercheurs érudits, pour composer *The Trackers of Oxyrhynchus* (1988) et *The Labourers of Herakles* (1995). Dans *The Kaisers of Carnuntum* (1995), il révisé librement les portraits de l'empereur romain Commode et de son père Marc Aurèle, citant même des extraits en grec des *Méditations* écrites par ce dernier. Le long métrage *Prometheus* (1998) s'appuie sur le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, tout autant que sur le *Prometheus Unbound* de Shelley d'ordinaire jugé anti-dramatique et donc jamais mis en scène. Tony Harrison a par ailleurs traduit les poètes latins Martial et Palladas.¹⁶⁸ Des titres de poèmes comme « The Mother of the Muses », « The Gaze of the Gorgon »,¹⁶⁹ « Amazon », « The Gift of Aphrodite », « Cremation Eclogue »¹⁷⁰ en référence aux *Bucoliques* de Virgile ou encore *Metamorpheus*¹⁷¹ révèlent son « obsession des Grecs » (*Bloodaxe*, 440, ma traduction), ainsi qu'un retour permanent à ses premières amours, les lettres classiques. A l'université de Leeds, il obtint en

¹⁶⁸ *Palladas: Poems* (1975), reproduit dans *Selected Poems ; U.S. Martial* (1981).

¹⁶⁹ Tous deux publiés dans *The Gaze of the Gorgon*, le recueil qui contient le script du film/poème éponyme.

¹⁷⁰ Trois poèmes de *Under the clock*.

¹⁷¹ Le film/poème *Metamorpheus* fut diffusé sur BBC2 le 17 décembre 2000 et le script est publié dans *Collected Film Poetry*.

effet un BA (Bachelor of Arts) en lettres classiques avant d'entreprendre une thèse sur les traductions en vers de *l'Enéide* de Virgile. L'intérêt esthétique pour l'antiquité ne s'est jamais démenti depuis et Tony Harrison est considéré comme un grand défenseur des Lettres Classiques, d'où le titre du symposium organisé par la faculté de lettres classiques de l'*Open University* en 1999 : « Tony Harrison's Poetry, Drama and Film: The Classical Dimension », ¹⁷² réunissant des universitaires de toute la Grande Bretagne et des communications aux titres faisant délibérément référence à l'Antiquité comme « Harrison and Marsyas », « Placing Prometheus », « Facing Up to the Unbearable: The Mythical Method in Tony Harrison's Film/poems ». ¹⁷³ Autre signe du rôle significatif de Tony Harrison dans le domaine au cours de ces quarante dernières années, il fut nommé de 1987 à 1988 Président de la *Classical Association*, la société savante de Lettres Classiques du Royaume Uni, un poste prestigieux précédemment occupé par T.S. Eliot. C'est à ce titre que Tony Harrison délivra son discours intitulé « Facing Up to the Muses » ¹⁷⁴ dans lequel il explique sa conception de l'esthétique tragique et du rôle des Lettres Classiques dans la société moderne.

L'intérêt de Tony Harrison pour la tragédie s'éveilla ironiquement au moment où George Steiner et Theodor W. Adorno sonnaient le glas de ce genre :

when I discovered that there was supposed to be a 'retreat from the word' I wasn't prepared to retreat. And when I heard about the 'death of tragedy', I wasn't prepared to attend the funeral, because at that time of my life when I most hungered for articulation and models of eloquence, at the maximum point of my need and hunger I was brought face to face with Greek tragedy, in which, I think, the primacy of language is paramount. (*Bloodaxe*, 437)

Le combat de Tony Harrison pour un retour aux sources de la poésie semble à contre-courant de la philosophie d'après-guerre. Alors qu'il s'applique à dénoncer tour à tour avec humour et sarcasme les dérives de l'éducation élitiste qu'il reçut à la *grammar school*, le même homme prononce un panégyrique inattendu à l'intention d'un système éducatif pour lequel il éprouverait presque de la nostalgie :

However galling it could be at the time, the fact is that I learned ancient Greek, and the sad thing about the new National Curriculum is that no one from my kind of background especially, with my kind of hunger and appetite for language, will have the chance to make his own way to those founding models of European eloquence. (*Bloodaxe*, 439)

La répétition incrémentale de « models of eloquence » (*Bloodaxe*, 437) en « founding models of European eloquence » (*Bloodaxe*, 439) ne court-elle

¹⁷² Ci-après désigné comme *The Classical Dimension*.

¹⁷³ Articles de Adrian Poole, Lorna Hardwick et Peter Robinson respectivement.

¹⁷⁴ Reproduit dans *Bloodaxe*, 429-454.

pas le risque de la parodie ou de l'hypocrisie, en regard du malicieux sonnet « Classics Society » ?

*The grace of Tullies eloquence doth excell
any Englishmans tongue... my barbarous stile...*

The tongue our leaders use to cast their spell
was once denounced as 'rude', 'gross', 'base' and 'vile'.

How fortunate we are who've come so far! (*Selected*, 120)

Pourtant, l'iconoclaste qui dénonce la fracture sociolinguistique dans une forme canonique n'hésite pas, dans son discours présidentiel devant les membres de la *Classical Association*, à convoquer Nietzsche pour défendre sa foi dans la tragédie qui permet de regarder l'horreur en face « yet without being turned to stone by the vision » (*Bloodaxe*, 440).¹⁷⁵ Cette citation de *La Naissance de la tragédie*, complétée par une autre de *Ecce Homo* qui définit la tragédie comme « the highest art to say yes to life » (*Bloodaxe*, 440), est une phrase clef dans l'esthétique de Tony Harrison.¹⁷⁶ Après les horreurs du nazisme et le choc des explosions atomiques, alors que l'idée même d'avenir semble compromise, le poète prône un retour aux vertus cathartiques de la tragédie : « None of this means going 'back to civilisation', a going 'back to the Greeks', a reactionary cry I sometimes hear at the Delphi drama meetings, but 'forward to the Greeks', or 'forward with the Greeks'. » (*Bloodaxe*, 441).¹⁷⁷ La tragédie vient paradoxalement incarner une « théâtralité nouvelle », en rupture par rapport aux clichés du réalisme : « my obsessive concern with Greek drama [is] part of a search for a new theatricality and also a way of expressing dissatisfaction with the current theatre where I want to work as a poet. » (*Bloodaxe*, 440). Comme d'autres poètes avant lui, Tony Harrison cherche à réintroduire la poésie dans le théâtre du 20^{ème} siècle où règne la prose. L'adaptation de textes classiques est une première tentative de réponse à sa quête d'un théâtre poétique en prise avec son époque et ses tourments, comme l'était en son temps le théâtre grec.

Pour Tony Harrison, l'essence de la représentation théâtrale réside dans la création d'un temps et d'un espace rituels au sein de ce que les Grecs désignaient par le terme *orchestra*, littéralement l'espace circulaire où l'on danse, un espace ambivalent où les spectateurs sont invités à contempler une lutte entre la vie et la mort. Bien avant de se retrouver derrière son pupitre d'écolier à étudier les lettres classiques à Leeds Grammar School, le jeune garçon avait fait l'expérience de ce spectacle ambivalent qui allait devenir par la suite la pierre angulaire de sa conception esthétique. Il n'avait que huit ans quand, en septembre 1945, la liesse populaire s'emparait de Beeston Hill, poussant des adultes d'ordinaire si

¹⁷⁵ Cette citation est l'une des épigraphes de *The Gaze of the Gorgon*.

¹⁷⁶ La première inspira la métaphore principale du film/poème *The Gaze of the Gorgon*.

¹⁷⁷ Tony Harrison est un participant assidu du festival dramatique de Delphes depuis 1984. Il y a créé deux pièces, *The Trackers of Oxyrhynchus* en 1988 et *The Labourers of Herakles* en 1995. L'année 2007 ne faillit pas à la tradition, Tony Harrison consacrant la première quinzaine de juillet à ce rendez-vous annuel.

réservés à chanter et danser dans la rue, autour de feux de joie improvisés dont les flammes montaient si haut dans le ciel qu'elles faisaient fondre les câbles téléphoniques et boursouffler la peinture des portillons de bois dans les arrière-cours. Au petit matin, le brasier avait laissé des stigmates indélébiles, tant sur le goudron fondu laissant apparaître des pavés dénudés que dans l'imaginaire du jeune garçon, venu aider à nettoyer la rue. Il n'a jamais oublié ce cercle noir imprimé par le feu. Dans cet « *orchestra* » luttent des images contradictoires et pourtant indissociables. Ce trou, noir comme un ciel sans étoile, cet univers anéanti qui fit naître ailleurs une liesse indescriptible, inconnue auparavant et depuis, sont les images concrètes du symbolisme ambivalent du feu, feu destructeur d'Hiroshima et de Nagasaki qui permit le feu de joie de Beeston Hill. Ce n'est que quelques années plus tard que le garçon prit conscience de la terrible dichotomie : « One element for celebration and terror. One space for the celebrant and the sufferer. » (*Plays* 5, 4). Cette anecdote qu'il relate dans la préface à *The Trackers of Oxyrhynchus* (cf. *Plays* 5, 3-4) refait surface sous forme de poème dans le diptyque de sonnets intitulé « The Morning After » :

The fire left to itself might smoulder weeks.
Phone cables melt. Paint peels from off back gates.
Kitchen windows crack; the whole street reeks
of horsehair blazing. Still it celebrates.

Though people weep, their tears dry from the heat.
Faces flush with flame, beer, sheer relief
and such a sense of celebration in our street
for me it still means joy though banked with grief.

And that, now clouded, sense of public joy
with war-worn adults wild in their loud fling
has never come again since as a boy
I saw Leeds people dance and heard them sing.

There's still that dark, scorched circle on the road.
The morning after kids like me helped spray
hissing upholstery spring wire that still glowed
and cobbles boiling with black gas tar for VJ.

(*Selected*, 157 ; *Gaze*, 9)

La première strophe accumule des verbes exprimant la destruction (« smoulder », « melt », « peels », « crack »). Le rythme saccadé véhiculé par les monosyllabes prépondérantes est accentué par la connotation négative du verbe « reeks », placé de manière ostentatoire en fin de vers. La description pourrait être celle de la ville d'Hiroshima ou de Nagasaki au lendemain des bombardements atomiques. Pourtant, la strophe se clôt sur un paradoxe introduit par l'adverbe « still » (*pourtant*) et la vision d'horreur, de manière *encore* incompréhensible (deuxième sens de « still »), est associée à la joie. La deuxième strophe enchaîne de même sur la figure de la contradiction avec l'adversatif « though », répété au huitième vers. La rime entre « relief » et « grief » renforce encore l'effet, tandis qu'en sourdine les allitérations en [f] évoquent le spectre d'un feu autrement plus inquiétant

que celui de Beeston Hill. Les deux dernières lettres du sonnet, « VJ », annoncent le suivant dans lequel l'image du drapeau japonais est l'écho ironique du cercle noir calciné sur le goudron de Beeston Hill :

The Rising Sun was blackened on those flames.
The jabbering tongues of fire consumed its rays.
Hiroshima, Nagasaki were mere names
for us small boys who gloried in our blaze.

[...]

That circle of scorched cobbles scarred with tar 's
a night-sky globe nerve-rackingly all black,
both hemispheres entire but with no stars,
an Archerless zilch, a Scaleless zodiac.

(*Selected*, 158 ; *Gaze*, 10)

Pour Tony Harrison, le cercle noir de sa rue natale, avec sa dualité entre vie et mort, devient l'incarnation concrète de l'essence de la tragédie. Création et destruction se retrouvent unies par une même image, celle des langues de feu, métaphoriques ou réelles. L'atmosphère communale de Beeston Hill, avec son mélange de trauma et de réjouissance, devient un avatar moderne du théâtre grec. Ainsi, le poète trouve dans le théâtre classique des réponses à des questions tout à fait contemporaines : comment continuer à vivre et à créer après les traumatismes de l'Holocauste, à l'ère de la bombe atomique ? comment l'artiste peut-il continuer à faire face à la mémoire de ces traumatismes ?

La prédominance du présent dans le premier sonnet (« melt », « peels », « crack », « reek », « celebrates ») est un stigmate de l'impact de l'événement dans la mémoire du poète qui a laissé un souvenir vivide, persistant. L'utilisation d'une représentation poétique qui met l'accent sur la dualité et l'ambiguïté est caractéristique de ce que Paul Fussell définit comme « mechanism of irony-assisted recall », ¹⁷⁸ suggérant un lien entre mémoire et ironie : « By applying to the past a paradigm of ironic action, a rememberer is enabled to locate, draw forth, and finally shape into significance an event or a moment which otherwise would merge without meaning into the general undifferentiated stream. » (Fussell, 30). Le cercle noir sur les pavés, devenu symbole du triomphe de la vie au-delà des turbulences de l'histoire, du pouvoir rédempteur de la communion rituelle au-delà du désespoir individuel, permet au poète d'appréhender la fonction cathartique de la tragédie grecque. Vice versa, l'essence tragique se matérialise dans cette première expérience de la réversibilité des instincts de vie et de mort, l'*orchestra* calciné de Beeston Hill venant se superposer sur celui de Dionysos. A la fin du vingtième siècle, Tony Harrison, qui se dit partagé entre une nature sensuelle et joyeuse et un profond pessimisme inspiré par les événements de l'histoire contemporaine, cherche des réponses à ses préoccupations métaphysiques dans la dramaturgie antique qui réussit à imaginer les pires choses, à regarder et représenter la

¹⁷⁸ Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, 30.

souffrance à travers les yeux grand ouverts des masques tragiques, tout en gardant les sens réceptifs à la célébration et à l'affirmation de la vie.

Si, pour lui, le masque fait partie intégrante du « kit de survie existentielle » (*Plays 5, 6*, ma traduction), il est indissociable des conditions de représentation. L'étymologie du mot théâtre, qui vient du grec *theatron*, l'endroit d'où l'on voit et d'où l'on est vu, atteste de l'importance du regard et, qui plus est, de la réciprocité de ce regard. En effet, dans le théâtre antique, les représentations dramatiques avaient lieu en plein jour et en plein air. Ainsi, non seulement le public voyait-il l'action de la tragédie, mais les acteurs et le chœur voyaient-ils eux aussi le public. Tous étaient uniformément unis par la lumière qui illuminait le *spectacle* (mot dont l'étymologie rappelle une fois encore l'importance du regard), cette « lumière commune à tous »¹⁷⁹ à laquelle Prométhée fait référence : « The space and light and mask are created for a communal act of attention, a deep concentration in which the spellbinding metrical language also plays a primary part. » (*Plays 5, 6*). Le masque, quant à lui, donne l'impression de surveiller le public et, grâce à la lumière du jour, le public sent qu'on le regarde, qu'on s'adresse à lui personnellement, donc il écoute. Tony Harrison a approfondi sa conception esthétique du masque tragique pendant les longues années de gestation de *The Oresteia*. Insatisfait par la critique, même la plus récente, c'est au prix de beaucoup de patience et de persévérance qu'il a forgé ses propres convictions, grâce aux ateliers organisés avec les acteurs du National Theatre en collaboration avec le metteur en scène Peter Hall et la décoratrice Jocelyn Herbert : « The reason that Peter Hall and Jocelyn Herbert and I had to spend so much time in workshops on masks for our *Oresteia* was that there really is nowhere to turn for help. » (*Bloodaxe*, 444). Il réfute farouchement l'idée reçue selon laquelle le masque ferait office de porte-voix. Prenant le contre-pied de Susan Harris Smith dans *Masks in Modern Drama*, et d'Adrian Poole dans *Tragedy: Shakespeare and the Greek Example*, il affirme que :

the mask actually reinforces the primacy of language, at least in the theatre of ancient Greece. The mask reinforces the primacy by continuing to speak in situations that “normally” or in realistic or naturalistic drama would render a person speechless. It is exactly the primacy of language that allows us to gaze into horror and not be turned to stone. [...] words do not fail the mask. It is designed with an open mouth. To go on speaking even at ‘critical moments’. (*Bloodaxe*, 444-5)

Pour lui, la tragédie n'est donc pas le moment où les mots se refusent mais au contraire, où le masque continue à parler quand l'homme resterait interdit, bouche bée. Devant des images d'horreur réelles ou réalistes, le spectateur peut être amené à fermer les yeux par un réflexe psychique d'autoprotection. Pétrifié, il devient alors un voyeur silencieux. Si la souffrance affecte l'individu, les mots manquent pour la décrire. La création littéraire et artistique meurt sous le poids de l'horreur, comme l'a soutenu Adorno à propos d'Auschwitz. A l'inverse, Tony Harrison argue que le

¹⁷⁹ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, 1091-2.

Ainsi, c'est la vie et le langage qui triomphent dans la tragédie, et non un total nihilisme. Pour Tony Harrison, toutes les caractéristiques scénographiques et formelles (espace, lumière, masque et versification) font partie intégrante de la fonction cathartique de la tragédie. En tant que traducteur / adaptateur, il ne se contente pas d'un travail textuel mais prend en compte tous les paramètres de la représentation pour créer une adaptation qui traduise aussi fidèlement que possible l'essence de la pièce originale.

Dans son exploration de la fonction chorique, il se place à la pointe de la recherche académique et dramatique. Alors que le chœur est souvent abordé avec difficulté et embarras dans les productions modernes, Tony Harrison refuse de le réduire à un rôle de protagoniste, comme le suggère Aristote.¹⁸⁰ Il ne cherche pas vainement à donner une quelconque vraisemblance au chœur dans l'intrigue, ni à l'utiliser comme un porte-parole moral ou didactique de ses propres opinions. Pour lui, la différence fondamentale qui existe entre le chœur et le protagoniste est que le chœur est un groupe, un ensemble de voix qui se distinguent des masques individuels de par son style. Le mode de déplacement du chœur est la danse, son mode d'expression verbale le chant, comme l'indique le terme grec *χορός* (« un groupe qui chante et qui danse »). C'est en passant du langage parlé au langage chanté que le théâtre peut affronter ce qui serait autrement indicible dans la réalité. L'autre caractéristique essentielle du chœur est sa résilience. Impliqué dans l'action, il ressent tout l'effroi des événements dont il est témoin. En même temps, il ne succombe jamais, contrairement aux protagonistes qui, eux, perdent la vie. Le chœur survit toujours. A travers lui, la tragédie est représentée, rejouée, remémorée mais le collectif s'en sort indemne. Le chœur apporte donc une réponse à l'obsession de Tony Harrison de la représentation de l'horreur et de la barbarie de l'Holocauste, de la bombe atomique et des récents conflits. Le chœur offre en somme une image du public de théâtre qui assiste à la tragédie. La représentation théâtrale est conçue comme une épreuve de laquelle le public, l'espoir et la vie doivent sortir vainqueurs.

Au début de son adresse présidentielle à la *Classical Association* en 1988, Tony Harrison relatait une anecdote survenue alors qu'il se rendait au festival dramatique de Delphes en compagnie de son ami Oliver Taplin, professeur de Lettres Classiques au Magdalen College d'Oxford, et qui devait lui aussi communiquer.¹⁸¹ Arrivés à Athènes en avance, Tony Harrison suggéra une excursion en forme de pèlerinage vers le lieu de naissance du poète Hésiode, citant en référence *The Pilgrimage to Parnassus*, une pièce élisabéthaine anonyme de 1598 mettant en scène deux érudits. Après de longues pérégrinations, ils arrivèrent enfin en terre promise sur les ruines d'un théâtre antique situé près d'Askri. Tandis qu'Oliver Taplin contemplait la vallée de la Béotie s'étendant à leurs pieds en contrebas, Tony Harrison, face à la falaise, lui tournait le dos :

I was trying to imagine what it would have been like to
read my poems in that place when it had been a theatre

¹⁸⁰ Aristote, *Poétique*, 1456a25-6.

¹⁸¹ Oliver Taplin est le « professor » qui converse avec le « poet » dans le film/poème *Metamorpheus*.

with an audience looking over my head towards Boiotia. I tried to cover the sweep of the auditorium now bristling with the thorns that had scourged our feet, and raised my head to take in what would have been the very back row, and found myself facing up to the ridge of a mountain, and my hair literally began to stand on end. The mountain was, of course, Helicon and the spectators on the ridge none other than the Muses. They looked down on the poet performing his work. *And the poet had to face up to the Muses.* (*Bloodaxe*, 433-4, mes italiques)

Ironiquement, les muses que l'un des protagonistes de *Pilgrimage to Parnassus* compare à « a bedd of roses » (cf. *Bloodaxe*, 434) avaient été remplacées par un tapis de ronces. Pourtant, Tony Harrison se consola en se rappelant que d'autres poètes avant lui avaient déjà évoqué la décrépitude du mont Hélicon / Parnasse, notamment Byron qui décrivait les muses comme « the weary nine » et Keats qui apostrophait Hélicon en ces termes : « all is dark / Around thine aged top » dans *Endymion*.¹⁸² Pourtant, un siècle et demi après le romantisme, Tony Harrison a une vision encore plus pessimiste, le sentiment de lassitude étant devenu proche du désespoir, après deux guerres mondiales, les horreurs du nazisme et les ravages causés par les bombes atomiques à Hiroshima et Nagasaki. Dès 1981, dans un long poème intitulé *A Kumquat for John Keats*, il avait engagé le dialogue avec les textes de son prédécesseur de l'époque romantique :

years like an open crater, gory, grim,
with bloody bubbles leering at the rim;
a thing no bigger than an urn explodes
and ravishes all silence, and all odes,
Flora asphyxiated by foul air
unknown to either Keats or Lemprière,
dehydrated Niaiids, Dryad amputees
dragging themselves through slagscapes with no trees,
a shirt of Nessus fire that gnaws and eats
children half the age of dying Keats... (*Selected*, 193-4)

Si, comme le poète de « Ode on a Grecian Urn », le poète moderne témoigne des ravages du temps, la mélancolie est absente de son chant funèbre. Il n'idéalise ni l'antiquité ni même l'imagination comme la fuite d'une réalité éprouvante, contrairement au poète de « Ode to a Nightingale ». Tony Harrison sait être critique par rapport à l'idéologie patriarcale et misogyne qui préside à de nombreuses tragédies antiques. Paradoxalement, son obsession de la dramaturgie grecque accompagne sa quête d'une poésie en prise avec son époque, capable d'affronter les démons de l'Europe du vingtième siècle. Il envisage les muses de la tragédie antique comme un possible antidote au vide spirituel laissé par les media de masse et l'affaiblissement des croyances : « the Muses have to inspire work in a world where the many other « divinities », the personifications and the ideologies, continually have the blood of victims spilled and holocausts

¹⁸² Cf. *Bloodaxe*, 434.

created. » (*Bloodaxe*, 435). Pour cet athée convaincu, la tragédie serait donc une image idéalisée de la religion au sens étymologique de lecture (*legere*) et de lien (*ligare*), permettant de représenter l'horreur tout en imaginant l'avenir.

Tony Harrison aborde la reprise des textes classiques comme une occasion de dialogue entre les conceptions socioculturelles présentes et passées. Son regard doux-amer sur la construction de l'identité masculine dans la classe ouvrière britannique trouve un nouveau terrain d'exploration dans la dramaturgie grecque. Le poète cherche en effet à percer le mystère du paradoxe entre le rôle central des femmes dans la tragédie, genre théâtral le plus prestigieux de la société athénienne, et leur marginalisation dans la vie publique. Pour Tony Harrison, la question est primordiale, tant du point de vue éthique qu'esthétique. S'il paraît inévitable que des pièces mettant en scène les mythes antiques incluent des femmes dans les rôles principaux, la représentation féminine du chœur est plus problématique. Il est avéré que tous les rôles étaient tenus exclusivement par des hommes ; en revanche, les spécialistes se heurtent encore à l'épineuse question de la présence des femmes dans le public lors des festivals dramatiques. Tony Harrison, quant à lui, penchait pour leur absence, lorsqu'il envisagea de séparer le public masculin du public féminin afin d'exacerber les polarités sexuelles dans sa version de *L'Orestie* en 1981. Après sa réticence dans les années soixante-dix, Oliver Taplin avoue s'être depuis rallié à l'analyse de Tony Harrison. Si les femmes n'assistaient pas aux représentations, cela permettrait d'expliquer la fascination des Grecs pour le principe féminin :

Now, assuming that women were *not* there, it makes sense to see tragedy's fascination with women, especially with powerful and dangerous specimens, as the Athenian men taking the opportunity to explore their worst anxieties in the 'security' of an exclusive gathering. Rather as it was possible to confront the horrors of unnatural death in the theatre, because there was no actual carnage, so the potency of women, especially the dangers of their resentment and defiance, could be explored when there was no *real* women present. As with the other nightmares of tragedy, it does not really happen, and yet it is 'lived through'. (Taplin, *TH: Loimer*, 175)

Les conditions de représentations de la tragédie grecque permettent de comprendre le rôle des femmes dans les œuvres théâtrales et filmiques de Tony Harrison. Là où de nombreux critiques lui ont reproché son phallocentrisme (cf. Spencer, 14-5), le poète témoigne de l'impossibilité d'être l'autre. A travers ses adaptations de tragédies antiques, il va à la rencontre de l'autre. Dans *The Oresteia*, *The Common Chorus* et, plus encore, dans *Medea: A Sex-War Opera*, les hommes et leurs préjugés sont dénoncés par le processus même de la représentation du féminin. Lors des répétitions de *The Oresteia*, le poète avait même invité des féministes à venir débattre des implications idéologiques de l'œuvre. Lors de l'écriture de *The Common Chorus*, il s'est abondamment documenté sur le

symbolisme de Lysistrata dans le féminisme, comme en témoignent l'introduction à la pièce, ainsi que ses carnets de notes préparatoires.

a. Le chœur : de la tragédie à l'opéra

Les premières œuvres de Tony Harrison faisant appel à la fonction chorique se retrouvent sans surprise dans des œuvres opératiques. Dès 1977, il explorait les possibilités dramatiques du chœur dans *Bow Down* puis *Yan Tan Tethera* en 1983. Paradoxalement, ces œuvres écrites en collaboration avec le compositeur Harrison Birtwistle puisent leur inspiration, non pas dans la dramaturgie grecque, mais dans le folklore anglais. Elles incarnent ainsi une première tentative de faire fusionner une attirance encore instinctive pour l'esthétique tragique et des préoccupations personnelles vis-à-vis de l'histoire de son pays.

Bow Down (1977) s'inspire de différentes versions d'une ancienne ballade populaire, « The Ballad of the Two Sisters », également connue sous le nom de « Binnorie », dont il existe de nombreuses versions à travers le nord des îles britanniques, en Scandinavie et même aux Etats-Unis. La ballade relate l'histoire de deux sœurs, l'une brune et l'autre blonde, amoureuses du même homme. La brune provoque la noyade de la blonde par dépit, avant de connaître elle-même une rétribution divine. Telle est la trame commune à toutes les versions que Tony Harrison tisse, brode, orne de quelques inventions originales qui se fondent dans une mise en scène d'environ une heure, mêlant théâtre, musique et chant. Le processus de création textuelle s'apparente à la forme musicale du thème et variations : « Some [variations] are ghostly, some earthy, some are brutal, some delicate; the same adjectives are applicable to Harrison Birtwistle's music ».¹⁸³ La musique émerge d'instruments populaires simples, tels que tambourins, tambours, cymbales, flûtes, fifres et autres cloches. Mais la musique est aussi celle des mots, des langues étrangères et des dialectes, notamment anglais, écossais et scandinave. Des passages de la version scandinave sont même murmurés, créant un effet de distance et de mystère. La troupe de neuf artistes, désignée dans le script comme « CHORUS », placée en demi-cercle, récite, chante, fredonne, mime et danse. Les rôles sont interchangeables : les musiciens jouent aussi la comédie, tandis que les comédiens chantent et jouent des instruments. Les respirations et les cris s'intègrent à la partition musicale sur une mise en scène très ritualisée, à mi-chemin entre danse et expression corporelle.

Le choix d'un espace de représentation atypique, le théâtre Cottlesloe du National Theatre,¹⁸⁴ est à l'image d'une œuvre qui défie toute catégorisation générique. Cette sorte d'opéra de chambre ou encore de tragédie nordique fut décrite tour à tour comme « a richly creative theatrical experiment » (Levin, *Bloodaxe*, 195), « A morosely effective musical-theatrical version of a North European ballad »,¹⁸⁵ ou encore « strictly music-theatre ».¹⁸⁶ Compositeur et poète, aidés du metteur en scène Walter Donohue, parvinrent à brouiller les frontières entre théâtre et musique et, ainsi, à donner toute sa richesse au terme de chœur qui fait aussi bien

¹⁸³ Bernard Levin, *Sunday Times*, 10 July 1977 (cf. *Bloodaxe*, 195).

¹⁸⁴ C'est ce même espace extrêmement flexible qui accueille *The Mysteries*.

¹⁸⁵ Harold Atkins, *Daily Telegraph*, 6 July 1977 (cf. *Bloodaxe*, 195).

¹⁸⁶ William Mann, *The Times*, 6 July 1977 (cf. *Bloodaxe*, 196).

référence à la tragédie qu'à l'art lyrique. La dimension tragique est en effet soulignée par le port de masques, préfigurant ceux de *The Oresteia*. Parallèlement, la tradition populaire anglaise est mise en avant, ne serait-ce que dans la note placée en introduction du script et sur le programme du National Theatre qui rappelle l'esprit du compilateur anonyme des mystères médiévaux :

The source material of *Bow Down* was the ancient and traditional ballad of *The Two Sisters* which exists in numerous and varied versions throughout northern Britain, Scandinavia and America. No one version can claim to be definitive, and each one possesses its characteristic detail, either topographical or linguistic. All the versions that we collected together from the various oral traditions and the sources gave us a basis of change in time and place for our exploration of what remained essentially the "same" story.
T.H./H.B. (*Theatre*, 126)¹⁸⁷

Bow Down est donc une adaptation originale d'une ballade populaire sur une mise en scène inspirée de l'esthétique tragique qui influençait déjà Tony Harrison. Cette œuvre doit être envisagée comme une première expérimentation des techniques scénographiques qui prirent une place croissante et trouvèrent au fur et à mesure leur cohérence dans l'écriture du poète dramaturge.

La seule version de *Bow Down* facilement disponible est le texte de Tony Harrison (*Theatre*, 125-148), publié à titre de curiosité, comme une pièce de musée placée sous vitrine et déconnectée de son environnement naturel. La masse des didascalies révèle l'importance cruciale de la mise en scène. Le texte est lui-même assez déroutant. Dans les passages en dialecte, la dimension sonore fait défaut, plus encore dans les passages qui évoquent la version scandinave. Quant à la musique composée par Harrison Birtwistle, même la partition publiée dans l'édition de 1983, aujourd'hui quasi introuvable, ne saurait ressusciter l'atmosphère de la représentation. *Bow Down* marque pourtant une étape décisive dans cette quête d'une nouvelle théâtralité, mêlant étroitement musique, chant, théâtre et danse.

C'est en regardant la version télévisée de la collaboration suivante avec Harrison Birtwistle que l'on prend la mesure de l'originalité de ses expérimentations opératiques. Se pose alors la question de la réception des ces œuvres qui ont vraisemblablement attiré un public d'amateurs de musique contemporaine plus que de théâtre populaire. En 1983, Tony Harrison et Harrison Birtwistle se replongeaient dans le folklore du nord de l'Angleterre avec *Yan Tan Tethera* dans lequel s'affrontent de manière très stylisée deux chœurs antagonistes composés de deux troupes de moutons, les uns des Cheviot à tête blanche (ceux du nord)¹⁸⁸ et les autres des Wiltshire à grandes cornes et tête noire (ceux du sud).

¹⁸⁷ Comme la note d'introduction de *The Mysteries*, celle-ci est simplement paraphrased.

¹⁸⁸ Bien que les Cheviot soient des moutons à tête noire, désignés comme « black-faced Cheviot sheep » dans le script de 1983, ils apparaissent avec des têtes blanches dans la mise en scène de 1986, renforçant ainsi le symbolisme manichéen de l'œuvre.

L'intrigue est un conflit entre le bien et le mal, inspiré d'une légende du Wiltshire qui raconte la rivalité entre un berger local et un étranger venu du nord. Le berger du Wiltshire, Caleb Raven (alias Richard Stuart), distant, avaricieux, tente de séduire la femme de son voisin et pactise avec le diable. Sheperd Alan (alias Omar Ebrahim), son alter ego nordique, incarne les valeurs chrétiennes de bonté, loyauté et piété, son seul défaut étant sa tentation de tout laisser tomber pour rentrer dans ses chères collines du nord « on the Pennine Way, [...] back to rough crags and the Northern fells » (*Theatre*, 296). Caleb, avec l'aide du diable désigné tour à tour comme « the Piper » ou « the Bad'un », fait disparaître Alan et ses jumeaux mais ne parvient à séduire Hannah (Helen Charnock), l'épouse fidèle. Pendant sept ans, elle résiste aux avances de Caleb. A l'aide de la formule magique « Yan Tan Tethera, one-two-three, Sweet Trinity Keep Us and Our Sheep », elle écarte le malin. Alan et les fils finissent par revenir et Caleb est alors emprisonné sous une colline des Wiltshire Downs.

Cette œuvre surprenante émerge de la rencontre entre l'intérêt du compositeur pour les horloges, les jouets mécaniques et le folklore d'une part et la recherche de Tony Harrison sur la stylisation formelle d'autre part. Ce dernier offre un livret qui met en valeur le parler du Yorkshire et son dialecte pastoral. Le titre évoque un système numérique utilisé autrefois par les bergers. L'œuvre se présente comme un opéra en un acte que Tony Harrison qualifie de « pastorale mécanique » (*Theatre*, 293, ma traduction). Pendant une heure et demi de spectacle, mis en scène par David Freeman, s'affrontent la vie et la mort ; la prière et la sorcellerie ; le sud corrompu et le nord idéalisé ; le bon berger et son alter ego maléfique qui pille les tombes, fait fondre les cloches des églises et courtise la femme de son voisin ; deux troupeaux de moutons interprétés par le même groupe de chanteurs mais changeant leurs masques (moutons blancs ou moutons noirs à cornes) selon l'occasion. Le décor représente un paysage arcadien composé de collines verdoyantes, d'un ciel bleu et d'un soleil. Des mégalithes évoquent les collines du Wiltshire.

Le texte de Tony Harrison déclamé sur une sorte d'intonation mélodique fusionne avec la musique très symbolique de Harrison Birtwistle. La musique de la colline, désignée dans le script comme « the MUSIC of the hill » et répertoriée dans le *dramatis personae*, est constamment présente en arrière-plan.¹⁸⁹ Composée essentiellement d'une basse obstinée et de glissandi ponctués par les éclats des vents et des percussions, elle est destinée à évoquer les paysages désolés des Wiltshire Downs seulement peuplés par le bruit du vent. Les deux chœurs antagonistes sont caractérisés par des leitmotifs instrumentaux : les moutons à tête noire de Caleb agitent de grosses cloches mélodieuses pendues à leur cou, alors que ceux d'Alan, qui n'ont pas de cloches, imitent la voix gutturale et enharmonique de leur berger venu du nord. En fait, tout effet d'harmonie ou de mélodie est un signe maléfique. C'est par exemple le cas de l'air du Malin (« the Piper's tune ») qui entraîne Alan et ses fils loin de chez eux.

¹⁸⁹ L'effet sonore est renforcé par la scénographie. L'orchestre est en effet placé sur l'arrière-scène, caché derrière un léger voile.

Malgré une impression d'unité, l'œuvre exige un effort particulier d'interprétation de la part des spectateurs. La profusion des indications scéniques dès le début du script témoigne de la complexité de cette expérience musicale. Une part importante est accordée à la symbolique. Des formules comme « we should feel » sont récurrentes, de même que de nombreux mots entre guillemets comme « we should then see the “real” sunrise, and the scene is slowly revealed as the traditional “Arcadian” pastoral [...] As the light increases the MUSIC of the hill becomes less audible, goes “underground”. » (*Theatre*, 295). Outre le mode d'expression vocale, les déplacements sont également très ritualisés. Le chœur composé de douze voix de femmes et d'une voix d'homme avance en file indienne pour venir se placer transversalement sur l'avant-scène, agenouillé face au public. Les acteurs / chanteurs enfilent le masque correspondant, tête de mouton blanche ou noire, pour chanter sur des vers qui comportent autant de syllabes que le nombre de moutons dans le chœur, soit treize au total :

CHORUS OF HORNED WILTSHIRE SHEEP

This is the sound of the bells folk hear in the valley...

SHEEP 1

When I run with a dry throat to drink from the dewpond.

CHORUS

This is the sound of the bells folk hear in the valley...

SHEEP 2

When the thick grass of the downs is flooded with sunshine. (*Theatre*, 297)

L'alternance entre le chœur et des voix individuelles émergeant de celui-ci est en réalité moins linéaire que le script ne le laisse supposer. Les voix s'entremêlent, se superposent et résonnent par-dessus le concert de cloches que les moutons agitent. L'étrangeté de l'effet produit ne peut qu'être suggérée par la description non moins curieuse que l'on trouve dans l'indication scénique précédant la première intervention du chœur :

The voices of the masked WILTSHIRE SHEEP are like sheep-bells hung round their necks, so that the voice is like something loose from the body, but which is activated by bodily movement as a sheep-bell would be, so that each voice might have a characteristic rhythm or number of syllables. (*Theatre*, 297)

Après son intervention, le chœur s'en retourne à l'arrière, de la même manière qu'il est venu. Comme dans un carillon mécanique, les scènes se succèdent, alternant le chœur, Caleb Raven et Alan.

A l'origine commande de la BBC, *Yan Tan Tethera* fut finalement diffusé sur Channel Four le 19 avril 1987. L'enregistrement eut lieu lors de la représentation au Queen Elizabeth Hall, le 5 août 1986, où l'œuvre fut

interprétée par l'Opera Factory et le London Sinfonietta. Entre temps, le script avait été publié dans *Dramatic Verse 1973-1985*.¹⁹⁰ Le temps qui sépare l'écriture de la création et le fait que le script ait été publié avant même la première représentation,¹⁹¹ témoignent indubitablement des réticences des producteurs face à une œuvre inédite, à mille lieues de « l'accessibilité » des sonnets de *Continuous* publiés quelques années auparavant. Dans *Yan Tan Tethera*, aucune trace de l'humour qui faisait le charme de la confrontation entre le gamin de Leeds et la culture élitiste. Seule la dernière subsiste, incarnée dans la musique contemporaine de Harrison Birtwistle et la stylisation scénographique extrême. S'il fallut attendre v. pour trouver un aveu à demi-mot de l'élitisme de l'opéra,¹⁹² les expérimentations musicales de Tony Harrison ne sont néanmoins pas un déni de sa quête d'une poésie publique. Le fil conducteur de ces œuvres réside dans une recherche des possibilités dramatiques du chœur, à la fois ensemble de voix chantées et principe tragique. Bien que *Yan Tan Tethera* n'ait a priori pas grand-chose en commun avec la tragédie grecque, le travail sur la voix et le mouvement eut un impact décisif sur l'évolution de l'esthétique de Tony Harrison.

Bow Down et *Yan Tan Tethera* sont en effet indissociables de *The Oresteia* dont la genèse couvre la plupart des années soixante-dix. Qualifiée par Tony Harrison de « rhythmic libretto » (*Theatre*, 185), la trilogie est orchestrée par le même Harrison Birtwistle. Avec ces deux œuvres issues du folklore anglo-saxon, Tony Harrison tente d'extraire la recherche stylistique et formelle élaborée dans *The Oresteia* du contexte strictement classique. La fonction chorique apparaît déjà comme l'emblème d'une poésie qui s'adresse aux sens autant qu'à l'intellect, qui s'adresse au public contemporain pour le confronter à lui-même. Bien que *Bow Down* et *Yan Tan Tethera* se tournent de nouveau vers un passé mythique, le poète trouve peu à peu l'assurance de mettre en vis-à-vis passé et présent. En acceptant de collaborer avec le Metropolitan Opera de New York à un projet d'opéra sur le mythe de Médée, Tony Harrison espérait encore approfondir sa recherche stylistique, tout en radicalisant sa critique de la propagande patriarcale. Alors que le National Theatre ne lui avait pas permis de séparer le public féminin du public masculin, le poète intitule délibérément ce nouvel opéra, *Medea: A Sex-War Opera*.

S'inspirant du précédent établi par Aristophane dans *Lysistrata*, Tony Harrison crée deux chœurs antagonistes, l'un composé d'hommes, l'autre de femmes, qui subissent de nombreuses métamorphoses. Le chœur d'hommes débute l'œuvre par une dénonciation misogyne de l'infanticide de Médée et entre en confrontation avec le chœur de femmes qui la défend. La reprise de nombreuses versions, juxtaposant le grec d'Euripide, le latin de Sénèque, le français de Corneille, mais aussi l'italien, le vieil anglais et même le tchèque, est un premier indice de l'endurance du mythe de Médée

¹⁹⁰ Désormais réédité par Penguin Books sous le titre *Theatre Works*.

¹⁹¹ Un geste rare chez Tony Harrison pour qui le texte n'est rien sans la représentation.

¹⁹² L'opéra d'Alban Berg, *Lulu*, est écouté comme un antidote spécifique aux conflits politiques, militaires et sociaux qui font intrusion dans l'intimité du foyer par le biais des informations télévisées (*Selected*, 247).

à travers les siècles et les cultures. Après cette exploration littéraire multilingue, le chœur de femmes s'efforce d'explicitier la relation entre passé et présent, texte et réalité, un rôle qui va progressivement devenir une constante dans l'œuvre de Tony Harrison :

Listen! All of you! Before
you hear tonight's new score
what strikes your ears?

She pauses, and in that brief pause, we hear, as if from outside in Broadway or somewhere in the vicinity of the Lincoln Center, the urgent sound of a hurrying ambulance.

Not strings, an ambulance that skids
round other traffic, carrying kids
killed like MEDEA's.

Some mother, some deserted wife
kills her kids with a kitchen knife,
here, today!
When you read the press reviews
of what you're seeing she'll be news
and not a play. (*Theatre*, 370)

Embrassant le credo d'Ezra Pound, également glosé dans *The Common Chorus*,¹⁹³ le chœur de femmes s'adresse directement aux spectateurs modernes pour les encourager à interpréter le mythe comme une image du présent. Tony Harrison imagine un épilogue surprenant et particulièrement violent, comme pour finir de convaincre les spectateurs les plus réticents de la pertinence du mythe au vingtième siècle. Le chœur de femmes réapparaît à la fin de l'opéra : « [wearing] their own clothes, no stage make-up' as 'members of an opera chorus dressed for going home after work » (*Theatre*, 446). Les choristes se mettent pourtant à chanter les vers d'Euripide en grec ancien dénonçant la tradition misogyne de la mythologie (*Médée*, v.410-30 / *Theatre*, 446), intercalés avec des traductions latine et française qui fonctionnent comme des leitmotifs dans l'opéra :

O Chant ! que n'avons-nous, fileuses que nous sommes,
La lyre en main au lieu de la quenouille, pour
Faire enfin, - c'est bien notre tour –
Des poèmes contre les hommes.

[Catulle Mendès (1841-1909), *Médée* (1898)]
(*Theatre*, 447)

La richesse des sources textuelles, renforcée par le multilinguisme qui symbolise l'universalité du mythe de Médée, est enfin expliquée par l'une des choristes qui s'adresse aux spectateurs :

These words from a woman's chorus
at least 2000 years before us
weren't much heeded,

¹⁹³ « it doesn't matter if it's 'real' or a play » (*Plays* 4, 243).

but since what they sung then
should be listened to by men
a translation's needed... (*Theatre*, 447)

Malgré d'innombrables traductions et adaptations, la tragédie de Médée ne cesse d'être rejouée. Pendant le finale, décrit dans le script comme « riche et complexe » (*Theatre*, 447, ma traduction), alternant le chant trilingue du chœur avec la traduction annoncée en prose, Tony Harrison prévoit un montage visuel projeté sur écran géant : une succession impitoyable de gros titres pris dans les journaux new-yorkais, anglais, français et italiens annonçant « MOM KILLS KIDS », « MOM DROWNS KIDS IN BOILING WATER », « MOTHER DROWNED SON FOR INSURANCE », « MOM SLAYS 2 KIDS, SELF [*New York Post*, 4 September 1982] ». Le dernier titre marquant la fin de l'opéra devait offrir un contraste ironique, symbole d'un hypothétique renversement de l'ordre patriarcal : « A FATHER CUTS HIS 4 KIDS' THROATS [*The Sun*, 19 October 1983] », où le mot « FATHER » serait souligné en rouge.

Cette œuvre qui ne vit jamais le jour, la partition confiée à Jacob Druckman n'ayant pas été achevée, marque néanmoins un tournant dans l'esthétique tragique de Tony Harrison. L'ambition de conjuguer représentation vivante et images visuelles est probablement ressurgie de l'expérience menée lors de la mise en scène de *Aikin Mata* en 1966 au Nigeria. Cette adaptation de *Lysistrata* commençait avec un montage d'images documentaires : « That was my first brief glimpse into the practicalities of the editing process and how you could make a shot mean many different things by changing what it was juxtaposed with, and how something seemingly quite innocent could be made sinister by editing in a terrified reaction. » (*CFP*, xi). L'utilisation d'images d'archives va se généraliser dans les films/poèmes de Tony Harrison, genre dans lequel il transfère la fonction chorique, après l'échec de *Medea*. Dans ce livret, on trouve les ferments des questions esthétiques récurrentes dans les œuvres suivantes. Ainsi, le chœur de femmes interroge déjà le rapport entre idéologie et musique qui sera évoqué dans *The Trackers of Oxyrhynchus* (1988), puis deviendra central dans *The Gaze of the Gorgon* (1992), et dans une moindre mesure dans les films/poèmes suivants, *The Shadow of Hiroshima* (1995) et *Prometheus* (1998) :

As the sex war's still being fought,
which sex does a myth support?
You should be asking.
What male propaganda lurks
behind most operatic works
that Music's masking? (*Theatre*, 370)

Cette question destinée à semer le trouble dans l'esprit des spectateurs reflète également les ambiguïtés du poète par rapport au médium artistique qu'il utilise. Alors même qu'il affiche son indépendance intellectuelle par rapport à un art élitiste, la musique lyrique, il participe à la mascarade. Cette position est à l'image de sa relation avec le théâtre grec dont il admire l'esthétique tout en se désolidarisant parfois par rapport au contenu.

Son intérêt pour la musique va au-delà du simple rôle d'un traducteur. Déjà dans son premier livret pour le Metropolitan Opera de New York, une adaptation en anglais du livret tchèque de *La jeune Fille volée* de Smetana,¹⁹⁴ il fait preuve d'une grande sensibilité à l'égard de l'adéquation entre la musique des mots et la musique symphonique et lyrique, une préoccupation esthétique mise en scène avec ironie dans le sonnet « The Rhubarbarians II » :

Finale of ACT II. Though I resist
blurring the clarity of *hanba* (shame)
not wanting the least nuance to be missed
syllables run to rhubarb just the same...

[...]

Crotchets and quavers, rhubarb silhouettes,
dark-shy sea-horse heads through waves of dung!
Rhubarb arias, duets, quartets
soar to precision from our common tongue. (*Selected*, 114)

Les préoccupations musicales et linguistiques du polyglotte qui maîtrise le tchèque, et qui lui font rechercher l'harmonie rythmique et phonique dans sa propre écriture contrastent avec ses origines populaires, communes et terriennes. Les nuances et les subtilités de l'art lyrique, à mille lieues de la culture comique de George Formby, l'idole paternel cité dans ce même sonnet, provoquent chez le poète un sentiment de malaise, « *hanba* (shame) ». Dans *Medea*, l'anglais vernaculaire voisine avec les langues étrangères et les langues mortes. Même si la musique de l'opéra ne fut jamais composée, les indications que l'on trouve dans le livret révèlent la sensibilité musicale de Tony Harrison qui y évoque déjà des couleurs tonales. C'est par exemple le cas dans la didascalie qui décrit l'accompagnement musical de l'exécution de Médée, au début de l'opéra :

instead of the expected electrocution of WOMAN 1 [MEDEA],
our attention is transferred by a great cry to the extreme
agony of WOMAN 3 [CREUSA] who is now wearing the robe
and crown impregnated with poisonous, invisible fire.
WOMAN 3 [CREUSA] is in the extremest agony. The music is
electrocution, every brain cell alive with electrical pain, an
« Aureole » whose dynamic is agony. (*Theatre*, 371)

Dans la suite de cette scène, il relie explicitement les différents noms de la déesse à des timbres de voix, exemple flagrant de ce qu'Oliver Taplin qualifie avec humour de « creative scratching around in footnotes » (*TH: Loiner*, 179) :

We hear an extraordinary voice of incredible vocal range
[...] and as the smoke clears we see the GODDESS, the triple
goddess, called many things in the ancient world [...] The

¹⁹⁴ *The Bartered Bride* (cf. *Theatre*, 149-184).

GODDESS emerges on a revolving platform, and sings as though the three had one voice as some of their ancient names were Nete, Mese, and Hypate which signify the low, middle, and high tones of the Greek system of scales. The three should be soprano, mezzo-soprano and contralto, and sometimes take alternate notes in their lowest or highest ranges so that the GODDESS seems to embody the total resource of the female voice, and by extension the total range of the female. (*Theatre*, 372)

Si l'on peut soupçonner l'influence de Harrison Birtwistle dans les références précises à la musique qui apparaissent dans le script de *Yan Tan Tethera*, la description musicale de *Medea* est remarquable dans la mesure où il n'existe aucune partition. Pourtant, le poète avait une idée bien définie de la dimension lyrique de son livret d'opéra. Bien que *Medea* fût le dernier projet opératique de Tony Harrison, le chant choral devint bientôt une quasi constante de ses créations dramatiques et télévisuelles.

Les ratés de Tony Harrison ont autant de pertinence que ses succès, lorsqu'il s'agit d'apprécier la cohérence de son œuvre. Ainsi, la destinée manquée de *The Common Chorus* livre aux lecteurs la vibrante introduction « Hecuba to Us » dans laquelle il explique sa conception du rôle de la tragédie grecque à l'époque contemporaine. C'est dans les textes du passé que Tony Harrison puise son esthétique de la représentation comme révélation du présent. La quête d'une poésie publique, capable d'affronter les réalités du monde contemporain, le pousse paradoxalement à réinterpréter l'esthétique tragique. Ainsi, son désir de modernité trouve un modèle dans les lettres classiques qui ont formé sa culture littéraire. Ses œuvres, ainsi que ses divers entretiens, discours et introductions, offrent un traité de scénographie novateur, grâce notamment au travail sur le masque, le chœur, la musique et la danse. Les adaptations de pièces antiques et les expérimentations originales sur le chœur et le masque permettent d'appréhender une œuvre comme *Square Rounds*, dans laquelle la densité métaphorique et conceptuelle est à son paroxysme.

b. Magie, musique et munitions

Si *Square Rounds* est une pièce incontestablement originale, rompant de manière radicale avec les conventions du théâtre réaliste, elle incarne pourtant l'aboutissement de dix-sept années de recherches et de persévérance sur les thèmes majeurs de l'œuvre de Tony Harrison que sont l'art, la guerre et les divisions culturelles :

Only now in retrospect can I see the unity of my theatrical ventures. With its magic, transformations, song, and women munitionettes transformed into top-hat-wearing males like Vesta Tilley, *Square Rounds* drew on the same early experiences of theatre that had led me to my dream of unlocking the energy of 'high' art with the more obviously demonstrable energy of 'low', which launched me into *The Oresteia*. (*Plays* 4, 35-6)

Le premier des douze carnets de bords consacrés à *Square Rounds* est daté du 14 septembre 1975. Sur la troisième page figurent déjà des idées de titres plus ironiques les uns que les autres : « *Maxims (or Tongues of Fire) or The American Contribution to Civilisation* », ainsi que les noms des trois frères Maxim : « Hiram Maxim (1840-1916) the inventor of the machine-gun; his brother Hudson Maxim (1853-1927) who developed a smokeless explosive powder called Maximite; and the final brother Leander, who died in the American Civil War at the battle of Spottsylvania Court House in 1864. » (*Plays* 5, 152). Il fallut attendre le premier octobre 1992 pour que la pièce soit créée au théâtre Lawrence Olivier du National Theatre, après dix-sept ans de recherches formelles engendrées par les productions de *The Oresteia* et *The Mysteries*. En somme, une fois de plus, une œuvre émergeait de la rencontre entre la Grèce et le Yorkshire ! A l'origine intitulée *Maxims*,¹⁹⁵ cette pièce devait être la troisième de la trilogie *The Common Chorus*. Les vicissitudes de l'écriture et de la production théâtrale en firent une pièce indépendante, sans toutefois menacer la cohérence et l'unité de la recherche théâtrale de l'auteur.

Depuis ses débuts de poète dramatique, Tony Harrison s'est impliqué dans des projets ambitieux de part leur taille et leur nature. Qu'il s'agisse de *The Oresteia* ou *The Mysteries*, les deux trilogies représentent chacune environ six heures de théâtre ayant nécessitées de longues années de recherche stylistique, autant linguistique que scénographique et musicale, ainsi que d'innombrables heures d'expérimentation dans ce qui s'apparente davantage à un laboratoire dramatique qu'une salle de répétition.¹⁹⁶ Les acteurs ont eux-mêmes été mis à l'épreuve, notamment lors des éprouvantes expérimentations avec les masques de la trilogie eschyléenne. Malgré des collaborations fructueuses avec le National Theatre, Tony Harrison restait amer de n'avoir pas réussi à faire accepter chacune de ses idées. C'est ainsi que *The Oresteia* se réduit à une trilogie au lieu de la tétralogie qu'il avait un temps imaginée. Le poète avait alors dû consentir à un second

¹⁹⁵ Titre figurant sur les douze carnets préparatoires.

¹⁹⁶ Tony Harrison doit beaucoup au National Theatre Studio qui lui a offert un lieu, des comédiens et des techniciens pour mener à bien ses recherches théâtrales.

compromis : son idée de séparer le public en deux entités antagonistes, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre, destinée à exacerber les polarisations sexuelles à l'œuvre dans la trilogie, n'avait pas abouti. En revanche, tous les rôles étaient tenus par des hommes, même les rôles féminins. La troupe de *The Trackers of Oxyrhynchus* fut également presque exclusivement masculine. C'est donc avec la pièce suivante que Tony Harrison concrétisa la promesse faite aux actrices du National Theatre : il leur écrivit *Square Rounds*, pièce dans laquelle la quasi-totalité des rôles sont donnés aux femmes.

La thématique du travestissement, la possibilité, voire la difficulté, de jouer le rôle de l'autre occupait déjà Tony Harrison depuis longtemps : « in my earliest experiences of theatre, men played women and women played men and I'd always searched for ways of using these verse pantomime conventions in serious pieces of theatre. » (*Plays* 5, 151). Il s'inspira de Vesta Tilley (1864-1952), icône du cabaret du tournant du vingtième siècle qui incarne pour le poète l'énergie de la théâtralité populaire à travers un mélange de portraits masculins et de tours de chants.¹⁹⁷ Même si Vesta Tilley avait déjà tiré sa révérence lorsque le jeune Tony se rendait au music-hall avec son père, l'esprit des spectacles de cabaret mêlant chant, danse, pantomime et magie était toujours bel et bien vivant. Dans *Square Rounds*, le poète voulut insuffler l'énergie du théâtre populaire sur la scène dramatique « sérieuse » pour laquelle il écrivait. Il combina les conventions de la pantomime en vers avec la gravité de l'armement militaire. Le résultat est une pièce totalement inédite, y compris dans l'ensemble de l'œuvre de Tony Harrison, dont l'audace esthétique contribue à la fierté du poète et à l'accueil mitigé de la critique.

L'une des premières questions auxquelles *Square Rounds* confronte le spectateur est le rapport entre poésie, musique et destruction. C'est avec une phrase laconique que le poète résume l'effet surprenant de sa mise en scène : « Meter, rhythm and ballistics seemed ineluctably bonded. » (*Plays* 5, 157-8). Cette affirmation découle d'une accumulation d'anecdotes servant à légitimer le choix stylistique d'une forme versifiée dans une œuvre où, à la différence des adaptations qui devaient précéder *Maxims* dans *The Common Chorus*, la poésie n'allait pas de soi : « defensive as even I am about 'verse drama', I had to find a reason for the verse of the third play. » (*Plays* 5, 152). Ainsi, dans la bibliographie de Hudson Maxim, Tony Harrison découvrit l'existence d'un ouvrage intitulé *Defenceless America* (1915), relatant l'invention de la mitrailleuse *Maxim gun* par son frère, Sir Hiram Maxim. Il découvrit également, de manière plus surprenante, un autre ouvrage, *The Science of Poetry* (1940) dans lequel l'auteur critique avec une condescendance non feinte le pacifisme, le sentimentalisme et le manque de culture scientifique des poètes. Dans *Hudson Maxim: Reminiscences and Comments* (1924), l'auteur révèle son intérêt pour la poésie depuis l'âge de

¹⁹⁷ Parmi les soldats, marins, policiers, juges, hommes d'église, son personnage de prédilection fut le jeune dandy en habits, portant haut de forme, gants et canne, rendu célèbre par la chanson « Burlington Bertie ». Les témoignages de l'époque rendent hommage à la voix cristalline et expressive de cette actrice et chanteuse talentueuse qui savait susciter la complicité avec son auditoire.

quinze ans, ainsi que d'inattendus points communs entre poésie et dynamite. Il n'en fallait pas davantage pour faire s'envoler l'imagination de Tony Harrison : « His bragging insensitivity combined with a certain poetical facility seemed to lift into the kind of theatrical bluff I needed to command the Olivier space. Inventive genius in chemistry or mechanics could manifest itself just as well in verbal creativity. » (*Plays 5*, 156). La caractérisation des deux protagonistes éponymes exploite l'anecdote de ces talents de versificateur, ainsi que leurs rivalités perpétuelles. Ainsi, les détails biographiques furent réinjectés dans la création dramatique. Puisque les deux frères se disputaient la paternité de l'invention de la mitrailleuse, il fut facile d'imaginer que l'aîné voulût émuler son cadet dans le domaine poétique. Tony Harrison fut en outre confirmé dans cette direction par la découverte d'autres témoignages concordants. Ainsi, à l'*Imperial War Museum*, il découvrit une réclame rédigée en vers, vantant l'invention d'une nouvelle mitrailleuse par un certain Mikhail Kalashnikov. Dans le *New York Post* du 18 mars 1981, il découpa un article sur Luciano Pavarotti, qui attribuait son sens du rythme aux fusillades de son enfance : « If I have a good sense of rhythm it's from having that beat of the automatic weapons drilled into my head as a child. »¹⁹⁸ Le poète apprit par la suite que le chimiste allemand Fritz Haber, pionnier de la fixation de l'azote qui lui valut le prix Nobel, puis inventeur du chlore gazeux utilisé dans les tranchées de la première guerre mondiale, avait pour habitude de composer des vers dans son laboratoire, de rédiger ainsi ses commandes de matériel et d'exiger des vers de la part de ses collaborateurs ! Toutes ces anecdotes, patiemment collationnées dans ses carnets de bord, se métamorphosèrent en de petites vignettes en vers qui cristallisent l'esprit que Tony Harrison voulut insuffler aux personnages :

HUDSON

Just to show you that versified speech
is within every competent man's reach
I shall address the audience, impromptu,
in poetry the entire night through.

HIRAM

Well, if brother Hudson can spout verse
I don't want anyone thinking I'm worse.
If Hudson can do it then so can I.
The rest of the evening's in poetry.

HUDSON

You'll have to do better than that, brother.
That last couplet's awful. Try another.

HIRAM

I was the greater inventor of the two
and so will write a better poetry than you. (*Plays 5*, 157)

¹⁹⁸ Luciano Pavarotti, « First Taste of Rhythm: the Rat-a-Tat-Tat of the Guns » (cf. *Plays 5*, 158).

Outre l'esprit d'émulation et l'arrogance débonnaire des deux frères, ces quelques vers galvanisent la recherche d'une rythmique très forte, ostentatoire et histrionique qui combine le portrait des protagonistes avec le désir de renouer avec l'énergie théâtrale du cabaret.

La forme finale de *Square Rounds* doit beaucoup à la façon que Tony Harrison a de se fier à son instinct, de rester en permanence réceptif aux anecdotes qui s'offrent à lui au cours de ses longues recherches préparatoires : « Serendipity and omens are important to me in the early stages of searching for the shape of a theatrical piece. » (*Plays 5*, 159). A la neuvième page du premier carnet, Tony Harrison a collé une citation extraite du livre de Hudson relatant l'invention par son frère d'un inhalateur. A l'origine destiné à soigner les asthmatiques, celui-ci connut très vite un immense succès, grâce à son utilisation par les victimes des gazages de la première guerre mondiale. La pièce multiplie les références à de tels renversements d'application, constituant au fil du texte un solide maillage de tensions ironiques. Le décalage entre intention et utilisation qui est à la source de ces ironies est incarné dans le nom même donné à cet inhalateur : lorsque l'hommage aux indigènes d'Amérique entre en collision avec les horreurs de la guerre chimique, « the Pipe of Peace » prend des connotations presque cyniques qui inspirent au poète l'humour noir des vers suivants :

He invented an inhaler hailed (pun! pun!)
though never quite as much as was his gun,
by Harley Street, and inhaled by those who'd been
gassed at Ypres by lung-ravishing chlorine.
(*Plays 5*, 159)¹⁹⁹

L'ironie de la situation du scientifique, à la fois bourreau et guérisseur, s'entrechoque avec le jeu de mots sur « hailed » (salué / mitraillé) dans un fracas assourdissant qui n'est pas sans rappeler le rire traumatisant et traumatisé de la victime des gaz hilarant dans la pièce. D'autre part, les répétitions (lexique, paronomase, rimes, rythme) attirent l'attention vers la matérialité du langage, vers l'artificialité du style poétique, vers son caractère ludique qui contraste avec le pathos ironique. Comble de cet humour noir, son auto-référentialité (« (pun! pun!) ») fait foirer l'allumage comique.

L'importance de la réflexion sur le rythme prend ici toute sa dimension. Le martèlement iambique incantatoire des trois premiers vers, caractéristique de la pantomime populaire et qui se prête si bien au style chanté souvent adopté dans *Square Rounds*, incarne la toux asthmatique qui agite Maxim, tout autant que le feu de ses mitraillettes. Ce motif rythmique finit par se dissoudre à la mention du gaz et de ses effets dévastateurs dans le quatrième vers. Le rythme s'étirole, comme les poumons des gazés. Cette onomatopée à la fois mécanique et bronchitique contamine le « chœur de *munitionettes* », les femmes qui travaillèrent dans les usines d'armes à remplir les obus de TNT. Le rythme devient une métaphore ambiguë associant art et guerre, grâce à une rythmique forte qui imite le bruit des

¹⁹⁹ Ces vers, cités dans l'introduction, n'apparaissent pas dans la pièce.

mitraillottes. Aussitôt après l'ouverture musicale et visuelle, la versification est mise en scène. Sweeper Mawes s'adresse au public à la manière d'un Yorick moderne, en prose, dans un style très populaire. A l'issue de sa longue tirade qui introduit les thèmes et les métaphores de *Square Rounds*, il est interpellé par le chimiste Fritz Haber qui le met au défi de rimer :

FRITZ HABER

Nein! NEIN!

What you've been saying may be very fine
but you must obey the rules...

SWEEPER MAWES

Whose rules?

FRITZ HABER

Mine!

Which means you have a rhyme on every line.
Look I'm a German and I've done four rhymes in a row.
If you can't produce the rhymes I'll have to go
and if you make Fritz Haber disappear
fertility won't be freed from the atmosphere.
So my first condition for appearing on this show's
to stamp a strict *verboden* on all prose. (*Plays 5*, 186)²⁰⁰

Sweeper Mawes se met alors à inventer des vers tant bien que mal et, malgré son idiome vernaculaire, il parvient à créer l'un des rythmes qui contamine la pièce de part en part, caractérisé par un quatrain dont le premier et le troisième vers ont respectivement une rime interne à l'hémistiche, tandis que le deuxième et le quatrième vers riment :

Just cos' my bronchia get wonkier and wonkier
don't think that I can't recite.
For a poetical scrap you've picked the right chap...
Once I've got enough wind for the fight.

No Bosch defeats heirs of Byron and Keats
Shakespeare makes us all Prosperos.
So square up for rounds of metrical sounds –
How about that? That's not prose! (*Plays 5*, 187)

Cette métrique fait sonner le quatrain comme deux tercets (aabccb). Les origines humbles de Sweeper Mawes orientent vers une diction fortement isochronique, dans laquelle chaque pulsation est égale quel que soit le nombre de syllabes inaccentuées. Le résultat est une pulsation métronomique stable qui autorise une grande variété rythmique, caractéristique du style de scansion de la poésie populaire. Aussitôt, Fritz Haber lui emboîte le pas en imitant ce schéma qui finit par être distribué dans de nombreuses répliques.

²⁰⁰ Fritz Haber est l'inventeur de la fixation du nitrate utilisé comme engrais chimique.

Si l'on trouve dans les carnets plusieurs strophes restées à l'état d'esquisses, il n'en est pas moins vrai que chaque piste resurgit d'une manière ou d'une autre dans l'œuvre finale. Ainsi, parmi les effets du TNT sur les munitionnettes, décrits dans *The Lancet* du 12 août 1906, dans un article intitulé « The effect of Tri-Nitro-Toluene on Women Workers », Tony Harrison remarque qu'en plus d'une toux persistante qui deviendra un motif rythmique, le TNT provoquait une coloration jaunâtre de la peau, d'où le surnom de « canaris » donné aux munitionnettes, un détail non pertinent au moment de sa découverte mais dont le poète se rappella lorsqu'il déplaça la scène en Chine à la fin de la pièce. De même, il avait considéré un moment le destin d'une célèbre victime des gazages de la première guerre mondiale, entrée en politique parce que sa vue endommagée avait compromis ses ambitions artistiques. Les strophes chantées écrites pour le personnage d'Adolph Hitler furent finalement abandonnées :

A song by Adolph Hitler reminded me too much of
 'Springtime for Hitler' in the film *The producers*, and it
 was soon stifled, though I believe many round me were
 thinking that *Square Rounds* would be the perfect sure-fire
 vehicle for the Zero Mostel / Gene Wilder theatrical
 investment scam where all the investors lose their money!
 (*Plays 5*, 161)

L'accueil mitigé de *Square Rounds* n'est sans doute pas étranger à l'originalité de son style, de ses effets visuels et musicaux enchevêtrés dans une imagerie riche et complexe. Ainsi, à la simplicité, voire la naïveté, apparente, s'ajoutent des sous-entendus et des métaphores qui commentent toute l'histoire du 20^{ème} siècle. Bien que le poète ait préféré couper certains passages comme celui dans lequel il permettait aux coïncidences de l'histoire d'apparaître dans toute leur cruelle ironie :

FRITZ HABER

After leaving university it was hard to get a start.
 I think that anti-Semitism played a major part.
 My first job was in a distillery in Budapest
 making *Schnapps* from apricots, a drink that I detest.
 Then more appropriate work but in a place much too
 remote
 in Galicia, called Auschwitz, a town of little note
 except that it possessed, ever since von Liebig's time,
 a factory for synthesising phosphates of lime
 by the fertiliser process he was first to pioneer.
 The work was menial. I left Auschwitz in a year.
 The work was not what men with doctorates do
 and I quit Auschwitz in 1892.
 Most chemistry, I do admit, is likely to offend
 the nostrils but Auschwitz was the end.
 Bones in sulphuric acid being rendered down
 sent out a stinking pall that choked the town.
 Both jobs were so frustrating I ended trying
 to work with my father in merchandising dyeing.
 (*Plays 5*, 163)

les atrocités de la seconde guerre mondiale sont une toile de fond omniprésente dans la deuxième partie de la pièce. L'antisémitisme, le nazisme, les camps de concentration et la bombe atomique hantent le texte. Clara Haber s'inquiète du sort des Juifs dans l'Allemagne antisémite du Kaiser mais l'utilisation du terme « Aryan » (*Plays 5*, 225) oriente le futur qu'elle évoque vers celui de l'Allemagne nazie. Sir Hiram Maxim reste incrédule devant l'escalade de la course à l'armement :

My brother's gone away to the USA
to urge them again into arms.
But ever since Ypres even my sleep
has been haunted by gas alarms.

And what will *they* bring into the fray
if their inventors share my brother's view?
The worst nightmare of one starved of air
might be about to come true.

New inventors with weak consciences seek
to make better gas bombs than the Hun.
War's taking off into chemical coughing
when I thought it had peaked with my gun. (*Plays 5*, 237)

Par un effet d'ironie dramatique, ce que Sir Hiram Maxim ne peut encore imaginer n'est que trop évident pour le public : la bombe atomique est en marche, un thème qui obsède Tony Harrison depuis les sonnets de *The School of Eloquence*²⁰¹ jusqu'au film/poème *The Shadow of Hiroshima*.

Il est une autre ironie dont le potentiel reste en germe dans la pièce. Le titre original, *Maxims*, ne devint *Square Rounds* qu'en 1992, lorsqu'en pleine guerre du Golfe Tony Harrison se rappella de l'invention balistique d'un certain James Puckle :

SIR HIRAM MAXIM

James Puckle first solved how a chamber revolved
and achieved a sustained rate of fire.
In 1718 he made a machine
that killed two ways lower and higher.

HUDSON MAXIM

In his own way and in his own day
he faced the problem we face at present

SIR HIRAM MAXIM

how to use the same gun on everyone

HUDSON MAXIM

but distinguish the Cross

SIR HIRAM MAXIM

from the Crescent.

²⁰¹ Y compris ceux publiés dans *The Gaze of the Gorgon* sous le titre « Sonnets for August 1945 » qui appartiennent à la séquence *The School of Eloquence*.

MUNITIONETTES (singing)

With his Protestant zeal he fashioned the steel
that got shot from his gun in two forms.
Paradox though it sounds he fashioned square rounds
to kill those who scorned Christian norms.

HUDSON MAXIM

If it's the Cross you revere you get killed by a sphere
but if you face towards Mecca at prayer
the pain that you'll feel pierced by James Puckle's steel
is redoubled when bullets

MUNITIONETTES

are square. (*Plays 5*, 214-5)

Outre l'explication du titre, la pièce utilise également cette oxymore comme source de jeux de mots.²⁰² Contrairement à *The Common Chorus* qui périclète avec le passage du temps, le conflit iraquien actuel a accru la charge ironique de *Square Rounds*. Lors d'une lecture au *Royal Court Theatre* le 10 avril 2003, Tony Harrison précisait les ramifications d'un tel titre. Alors que les forces de coalition étaient en train de tester des bombes à dispersion à balles carrées (*square rounds*), le ministre de la défense britannique, Geoff Hoon, espérait la gratitude des mères iraquiennes, dans un entretien avec BBC Radio 4. En guise de réponse, Tony Harrison publia le court poème, « Baghdad Lullaby », dans le *Guardian*, le 9 avril 2003.

Square Rounds demeure une pièce maîtresse dans son œuvre. Si elle ne réussit pas à empêcher que le Royaume Uni entre de nouveau en guerre – ni Euripide ni Aristophane n'avaient non plus réussi cet exploit dans leur pays respectif et, d'ailleurs, Tony Harrison serait-il assez utopiste pour rêver à un monde pacifié par la poésie ? – *Square Rounds* a le mérite de rester une pièce d'actualité, preuve en est son adaptation en Russie où Tony Harrison se rendit dès le printemps 2006 « to check if it rhymes. » (Newcastle, 10 février 2006). De manière plus significative, *Square Rounds* représente pour le poète un réservoir encore sous-exploité d'ironie : « if the composer Dominic Muldowney ever writes the full-blown opera of *Square Rounds* he keeps promising, I think the almost too terrible irony of Haber's early employment will have to be reinstated, as maybe the aria for the blinded Hitler, and the square rounds of coalition cluster bombs. » (*Plays 5*, 164). Vu la réception critique de l'original, il n'est pas sûr que cette version intégrale et non abrégée de *Square Rounds*, sorte d'opéra épique de proportions wagnériennes dans lequel tout le potentiel ironique serait réalisé, soit un jour créée. Mais, comme les actes et les vers manqués prennent une telle importance dans l'imaginaire de Tony Harrison et qu'ils finissent toujours par resurgir sous une forme ou une autre, cette piste trouvera peut-être son expression dans la suite de son œuvre.

²⁰² Dès le début, Sweeper Mawes dit : « So square up for rounds of metrical sounds » (*Plays 5*, 187).

L'ironie de *Square Rounds* repose essentiellement sur le motif du renversement. En effet, la pièce s'articule sur le décalage entre l'intention et l'utilisation de diverses découvertes scientifiques. La fixation du nitrogène devait, dans l'esprit du chimiste Fritz Haber, permettre de fertiliser la planète mais la découverte fut utilisée par d'autres pour produire un explosif mortel. Tony Harrison explore la dichotomie et les antagonismes, la façon dont une chose peut se renverser en l'effet contraire, jouant en outre sur la contradiction entre opposition sémantique et proximité sonore, ici grâce à une paronomase :

NH₄NO₃ and (NH₄)₂SO₄
fertilisers, Clara, not materials of war.

*Duality reigns. It wasn't my decision
to have my ammonia turned into ammunition.*

Think of fire, you fire pots with it, you bake
a crusty loaf with it, a Christmas cake.
You keep warm with it in winter, cheer the night
with the controlled glow of candlelight,
but when a building or a city goes up in flame
the destructive element is chemically the same.
Did Prometheus think he was giving man the means
for blowing the world up into smithereens?

(Plays 5, 164, mes italiques)

La tirade apparaît de manière légèrement différente dans la pièce mais la phrase maîtresse demeure (*Plays 5*, 209). Le symbolisme ambivalent du feu fut quant à lui abandonné mais seulement provisoirement : il réapparaît dans le magistral long métrage *Prometheus* en 1998. Pour l'heure, Tony Harrison fut forcé de mettre en sourdine une autre de ses ambitions liée aux développements inattendus de la découverte des nitrates : outre les engrais et les gaz, les nitrates entrent dans la réaction chimique qui permet de fixer l'image sur la pellicule cinématographique. Pour des raisons budgétaires, la piste cinématographique fut avortée dans *Square Rounds*. Tony Harrison avait en effet imaginé recréer sur scène le film de propagande de Hudson Maxim intitulé *The Battle Cry of Peace*, inspiré de son livre *Defenceless America* (1915), destiné à encourager les Etats-Unis à entrer dans la course à l'armement à la veille de la première guerre mondiale. Il composa cependant une tirade pour Hudson Maxim qui se vante des effets de son film aux Etats-Unis et de sa projection à Londres, tout en déplorant l'extrême inflammabilité de la pellicule lorsqu'elle s'altère. Seules les trois premières strophes furent conservées dans la pièce :

What he's gone and done that ingenious Hun,
Europe's first ammonia synthesiser,
is to create a supply of nitrate
for the bullets and shells of the Kaiser.

The German supplies are now on the rise
when they almost had dwindled to zero
when the Brit naval forces blocked Chilean sources
so his magic made Haber a hero.

Because his side got a boost from the nitrates produced
from the endless supply in the air
it's the year that I say to the USA
wake up, get armed and PREPARE. (*Plays 5*, 210)²⁰³

Le dualisme est l'élément structurel de la pièce. Ainsi, la mitraillette *Maxim* est décrite par son inventeur comme un formidable instrument pour épargner des vies humaines :

It's the greatest life-saver, that gun,
because it can save many men from the grave
by getting the war quickly won. (*Plays 5*, 212)

Les vies épargnées deviennent un leitmotiv répété par les frères Maxim (« life-saving machine », « the greatest life-saving instrument ») puis repris par les *munitionettes* (« the greatest life-saving machine », *Plays 5*, 214) dans ce qui constitue un prélude à une discussion cynique sur la meilleure façon de mourir. Ironiquement, la mitraillette *Maxim* faillit à sa mission de mettre un terme rapide à la guerre puisque les deux camps adverses en furent équipés quasi simultanément, comme le font remarquer les *munitionettes* :

The better the gun the sooner the war's won
and guns don't come much better than ours
but the present war's a balanced see-saw
when the gun's possessed by both powers. (*Plays 5*, 218)

La mitraillette devient responsable de l'enlisement du conflit pour sortir duquel il faudra encore détourner l'invention chimique de Fritz Haber :

Germany coloured the clothing worn by all the wives
who've waved their husbands off to throw away their lives,
all the cheerful colours put away
in mothballs till what they hope is Victory Day.
Out of the industry which gives the world its dyes
I can chemically concoct a new shock from the skies.
(*Plays 5*, 222)

L'homonymie entre « dyes » et « dies » (teintures / mort) constitue un cruel jeu de mots qui souligne la proximité entre mort et chimie, entre guerre et séduction. S'appuyant sur les preuves scientifiques de la très facile et rapide conversion et reconversion de l'industrie chimique pendant la guerre, du secteur textile à celui de l'armement, le poète imagine de nombreuses strophes qui brodent sur le thème de la réversibilité :

Colours in which young people's hearts rejoice
when promenading or on the ballroom floor
are the same hues that rival nations hoist
for youth to follow blindly into war.

Colours chemistry invented cheered the soul
and filled the youthful heart with rare delight

²⁰³ Cf. intégralité de la tirade en annexe, p.658-9.

but cut up into squares up on a pole
lead the same youth to perish in the fight. (*Plays 5*, 226)

La couleur devient une métaphore de l'utilisation ambivalente de la chimie, filée par le chœur et reprise par Clara Haber. C'est en termes de couleurs que le chœur remet en cause le manichéisme simplificateur des forces en présence pendant la première guerre mondiale : « can you go on seeing the world in black and white? » (*Plays 5*, 226). Ce dualisme devient un leitmotiv textuel dans la deuxième partie de la pièce, explicitant ainsi un élément formel de la scénographie. C'est tout d'abord Clara Haber qui élicite les sous-entendus de ce motif, noir et blanc désignant littéralement le blanc du linceul funèbre et le noir de la tenue de deuil :

I predict that every brilliant colour will come back
merged to one immeasurable length of widow's black.
Those puffing pennants that made us feel so proud
will be bleached by bitter tears to one long shroud.
(*Plays 5*, 227-8)

Ce leitmotiv circule parmi les protagonistes et il est notamment repris par Sir Hiram Maxim :

Nitrates we saw for peace and for war.
Black's always there with the white.
One good, one bad force, from the very same source,
the darkness contained in the light. (*Plays 5*, 234)

La couleur est utilisée comme une métaphore d'une dualité intrinsèque à la condition humaine, d'une propension de l'histoire à se répéter et s'inverser, ce que Vladimir Jankélévitch définit comme « l'ironie de la réversibilité » (Jankélévitch, 29). C'est cette notion même de cyclicité, donc d'un temps réversible, qui permet de se soustraire à une vision tragique et autorise la part de jeu et de magie dans une pièce au sujet si grave par ailleurs :

l'histoire, par exemple, reste menaçante tant que certains recommencements ne nous laissent pas deviner un cycle, une aventure esthétique, une période bien recourbée, maniable et ronde comme un cerceau ; alors, un léger sourire nous déride : nous jonglons avec les âges du monde [...] La magie du présent, son absolutisme, sa valeur exceptionnelle, ses privilèges nous laissent incrédules. L'ironie ne serait-elle qu'un des visages de la sagesse ?
(Jankélévitch, 29-30)

Pour ne pas être pétrifié par les horreurs passées de l'histoire et les menaces à venir, Tony Harrison prend l'histoire à bras le corps et en fait « une aventure esthétique », façonnée, structurée, modelée par le langage et la scénographie sur le mode ironique. Jeux de mots ou jeux de scène sont pour lui une manière d'appréhender la vie. Mais pour atteindre au sourire du sage, il enchevêtre les images métaphoriques et littérales. Ainsi, les jongleries et la « magie du présent » sont concrétisées dans une mise en scène qui allie formalisme et arts visuels à grand renfort de transformations et de tours de magie. Le jeu à la fois formel et populaire est donc offert en

contrepoint des ambivalences textuelles et historiques. Ce principe structurel est au cœur du finale de *Square Rounds* qui voit l'intrigue transportée en Chine, pays du feu d'artifice, de la soie et de la poudre à canon :

Festive creation and fiery devastation
both grew from the same bamboo.
It flung ammunition but for the musician
it was just a sweet flute that he blew.

From this bamboo all weapons grew
all those you in the West claim as yours.
Aeons and aeons before Europeans
we'd made use of them all in our wars.

From one tube of wood comes the bad and the good,
the music that gladdens the heart,
the haunting sweet flute and something to shoot
a projectile that blows you apart. (*Plays 5*, 240)

Ce surprenant déplacement en Chine est le fruit du recoupement de plusieurs indices : la coloration en jaune de la peau des munitionnettes sous l'effet du TNT, l'invention de la poudre à canon et des feux d'artifice et également la découverte d'un document d'archive à l'*Imperial War Museum* représentant une cloche rappelant celles des temples japonais pour donner l'alerte aux gaz pendant la première guerre mondiale. Tony Harrison se souvient que les cloches furent inventées par les Chinois en l'an 600 avant JC, tout comme la poudre dont les frères Maxim et Haber se disputent la paternité :

Sound the big gong, the west has been wrong
we all had the weapons you still use today.
Rocket, gas, gun, yes, every one
was pioneered in ancient Cathay. (*Plays 5*, 239)

Il imagine, avec la complicité du compositeur Dominic Muldowney, un finale sous la forme d'un grand crescendo chaotique qui se transforme en musique chinoise, tandis qu'Arturo Brachetti, dans le rôle du magicien chinois, déploie ses talents d'illusionniste. Dans ce passage, le poète multiplie les effets de « mouvement[s] de va-et-vient dialectique de contraire à contraire », d'« oscillation[s] entre les extrêmes » (Jankélévitch, 54), jouant sur les répétitions sonores (allitérations, rimes finales et internes) pour mieux souligner une unité paradoxale.

Le texte de *Square Rounds* est comme un tour d'illusionniste. Il joue avec le langage et les images comme le prestidigitateur avec les objets, « pour rire et pour le plaisir » (Jankélévitch, 56) avec une facilité déconcertante. La métrique et les rimes rappellent le rythme des comptines populaires. La thématique faussement simpliste de la dualité est corroborée par le choix d'un lexique presque naïf. A cela s'ajoutent des croisements inattendus entre la grande et la petite histoire qui contribuent à humaniser la mise en scène. Lorsqu'il apprit que le père du général H. Norman

Schwarzkopf²⁰⁴ était à ses heures perdues un magicien amateur dont la spécialité était de faire apparaître des foulards de couleur de sa bouche, la piste de la magie et du cabaret ressurgit et Tony Harrison revisita alors une photographie de Hiram Maxim présentant sa toute nouvelle mitrailleuse au futur Edouard VII, une invention pour laquelle Hiram Maxim fut plus tard anobli pour service rendu à la nation. Sur cette photographie, tous deux portent un haut de forme, qui se trouve être également l'attribut caractéristique du prestidigitateur : « from these facts it was an easy step to imagine silks of various colours representing poisonous gases produced from the top hat of their inventor. » (*Plays 5*, 163). Prenez tous ces ingrédients et faites mijoter dans le creuset de l'imagination d'un poète étonnant, vous obtiendrez l'ouverture de *Square Rounds*.

Sur la scène, un cercle blanc entouré d'un cercle noir « qui pourraient être interprétés comme un haut de forme 'déconstruit' » (*Plays 5*, 181, ma traduction). Au fond, à la manière d'une carte de condoléances, les trois panneaux carrés du théâtre Lawrence Olivier sont blancs avec une bordure de velours noir par laquelle les acteurs entrent et sortent. Entrent deux musiciens / magiciens, habillés de manière très formelle, en redingote et haut-de-forme, qui s'installent devant leurs carrés blancs respectifs. Ils exécutent des mouvements à l'aide de leur baguette qui pourrait être à la fois celle du magicien, du percussionniste et du chef d'orchestre. Cinq scientifiques / magiciens / entrepreneurs des pompes funèbres entrent simultanément, l'air solennel et compatissant, vêtus eux aussi de la redingote et du haut-de-forme censés incarner les trois fonctions à la fois. Ils ont chacun une canne et portent à leur boutonnière une pochette de soie violette, couleur du deuil. Ils exécutent une chorégraphie évoquant une marche funèbre : ils manipulent avec solennité les hauts de forme, se tournent vers le public, s'arrêtent pour sortir la pochette violette avec laquelle ils s'essuient l'œil droit, puis le gauche, l'air affligé, et rangent la pochette. Aussitôt après, un coquelicot rouge, symbole de mémoire, apparaît à leur boutonnière mais ils continuent leur marche comme si de rien n'était. Ils accomplissent des mouvements avec leur canne, à la manière des majorettes puis reprennent la pochette de soie violette. Celle-ci devient métaphore du gaz chloreux qui annonce l'entrée du chœur de femmes. Sur un chariot de velours noir, avec des drapeaux allemands, anglais et français, elles chantent : « I will give my life for peace - / Ma vie je donne pour la paix - / Ich gebe mein leben für frieden - » (*Plays 5*, 182). Le chariot passe derrière le bandeau noir et elles reviennent transformées en infirmières, chacune debout derrière une boîte carrée, blanche avec une croix rouge. Leur sortie suivante les transforme en *munitioinettes* et elles entonnent la chanson du TNT : « Tri-ni-tro-to-lu-ene », en canon. Elles ouvrent les boîtes et assemblent rapidement les pièces d'une mitrailleuse *Maxim* qu'elles dirigent vers le public en chantant : « The greatest life-saving machine. » Les cinq scientifiques / magiciens / entrepreneurs des pompes funèbres réapparaissent, brandissent leurs cannes et hauts-de-forme et quatre des cannes se transforment en drapeaux, deux britanniques et deux allemands.

²⁰⁴ Général de l'armée américaine en charge de l'opération « Tempête du désert » pendant la guerre du Golfe, hostile à l'utilisation d'armes chimiques dans le Golfe car son père avait lui-même été victime du gaz moutarde en 1918 à la bataille de la Marne.

Quant au scientifique qui va devenir Hudson Maxim, il brandit sa canne qui explose dans un grand nuage de fumée. Tous disparaissent et, à leur place, apparaît Sweeper Mawes, le balayeur.

Dans *Square Rounds*, Tony Harrison eut l'ambition de renouer avec le théâtre populaire de cabaret, un genre dédié au divertissement et au spectacle. Pour réaliser son rêve, il s'entoura d'un expert-conseil en magie, Ali Bongo, et de son idole dans le domaine de l'illusionisme, l'Italien Arturo Brachetti qui intervient sur scène. L'utilisation de la magie comme métaphore de la chimie est explicitée dans la pièce par la description de Fritz Haber comme le génie juif « who made the invisible air serve the cause of world nutrition / and so seems less a chemist and more of a magician. » (*Plays 5*, 226). Il en résulte une explosion visuelle de foulards colorés, de confetti, de colombes, qui sortent de chapeaux hauts de formes ; d'apparitions et de disparitions derrière des nuages colorés ; de changements de costumes. La pièce est jouée par un « chœur de munitionnettes » qui se transforment en scientifiques. Le thème de la transformation va de paire avec la métaphore chimique. L'envie de travestissement inspirée du théâtre populaire est en outre légitimée dans le contexte de la première guerre mondiale par l'arrivée des femmes dans les usines pour remplacer les hommes partis au front. C'est Sweeper Mawes qui évoque ce détail dans son prologue, créant une ambiguïté entre histoire et représentation théâtrale : « You'll see women doing roles they've never done before. The roles of the men who are out there fighting and dying. » (*Plays 5*, 184). Les seuls hommes en scène sont un vieillard (Sweeper Mawes incarné par Harry Towb), une gueule cassée et un magicien chinois (Arturo Brachetti). L'extraordinaire inventivité de *Square Rounds* est également due à la fructueuse collaboration avec la décoratrice de théâtre et amie de Tony Harrison, Jocelyn Herbert.²⁰⁵ Il lui soumit les collages et croquis collationnés dans ses fameux carnets qu'elle transposa à son tour en dessins et décors scéniques :

What resulted was a beautifully formal black circle on a white floor, with three screens on which were projected images of blasted trees which could have been from the shell-shattered landscapes of the First World War or from the acid-rain-wasted landscapes of polluted Europe. I thought she made the Olivier look as beautiful as it had ever looked. (*Plays 5*, 169)

Pendant plus d'un mois, Tony Harrison se partagea entre les répétitions au National Theatre et l'atelier de Jocelyn Herbert sur Princedale Road où était installée une mini-scène reproduisant celle du théâtre Lawrence Olivier. En étroite collaboration avec les magiciens Ali Bongo et Arturo Brachetti, et à l'aide de mannequins en papier mâché, ils perfectionnèrent la recherche visuelle centrale dans *Square Rounds*.

²⁰⁵ Jocelyn Herbert décéda le 6 mai 2003, alors qu'elle travaillait sur la nouvelle pièce de Tony Harrison, *Fram*. Elle avait collaboré avec le poète pendant une vingtaine d'années, depuis *The Oresteia* (1981), en passant par *The Trackers of Oxyrhynchus* (1988), *The Kaisers of Carnuntum* (1995), *The Labourers of Herakles* (1995), *Prometheus* (1998).

La pièce répond parfaitement à un « besoin de créer (ou recréer) un processus théâtral plus organique, de sauver l'acteur et le texte de la suffocation du naturalisme ou de la toute-puissance de la haute technologie [...] de créer un nouveau théâtre poétique qui s'inspire du passé mais qui regarde droit dans les profondeurs et les troubles de notre époque. » (*Plays* 5, 170, ma traduction). La pièce fut pourtant attaquée par la critique, comme en témoigne Maria Friedman, l'interprète du personnage de Clara Haber.²⁰⁶ *Square Rounds* est indubitablement la pièce de Tony Harrison qui exprime et concrétise de la manière la plus radicale son désir de renouer avec le théâtre et le spectacle populaire. En même temps, la richesse métaphorique, tant verbale que visuelle, en fait une pièce paradoxalement très conceptuelle. L'insistance du poète sur la nature non conventionnelle du genre qu'il préfère qualifier de « theatre piece », souligne d'ailleurs le décalage de *Square Rounds* par rapport aux attentes de la critique et du public traditionnel :

Tony Harrison's meditation on armaments pioneers in the Great War is not a play, it's a "theatre piece". Except it's neither particularly theatrical nor of a piece. A strong visual priority is evident, both in Jocelyn Herbert's design (simple, bare, monochrome stage against which performers are clad in solid slabs of colour or tuxedos) and in Harrison's relentless striving after spectacle. But spectacle isn't theatre, and it certainly isn't drama. The ooh-aah conjuring and tableaux pull in the opposite direction to Harrison's verse.²⁰⁷

Le contraste entre d'une part la sobriété du décor et des costumes et, d'autre part, l'illusion visuelle mit la critique traditionnelle mal à l'aise. Tony Harrison est cependant immunisé contre ce genre de sarcasme. Il revendique une théâtralité ostentatoire comme caractéristique de la culture populaire de la première moitié du vingtième siècle. A l'instar de Richard Hoggart évoquant la décoration clinquante et chargée des intérieurs des logements populaires, le poète veut néanmoins obliger le public à prendre au sérieux ce dont il parle et, plus encore peut-être, la façon dont il en parle. Plutôt que de condamner cette tendance que beaucoup qualifieraient de kitsch, Tony Harrison puise dans cette esthétique baroque de l'abondance, de l'exubérance et du jeu pour faire tomber les catégories génériques entre théâtre sérieux et populaire. Il se plaît à être inclassifiable et hors norme : « I don't like categories » me dit-il en souriant, se pressant d'ajouter sérieusement : « People don't understand that poems, plays and films are all poetry to me. » (Newcastle, 10 février 2006). Pourtant, le fait que cette hybridité théâtrale dérange (« pull in opposite directions ») ne surprend pas le poète. Il en a d'ailleurs fait le sujet de la pièce précédente, *The Trackers of Oxyrhynchus*, qui explore les implications idéologiques et esthétiques de la disparition du genre satyrique traditionnellement rattaché à la tragédie à l'époque antique. La distinction que le critique établit entre « vers » et « poésie » renvoie d'ailleurs aux préjugés dénoncés dans *The Trackers of*

²⁰⁶ Cf. Maria Friedman, « A Passion for Performance », *Theatre Magazine* May / June 1996, <http://www.aboutmaria.com/i-theatremay96.html>

²⁰⁷ Ian Shuttleworth, « Square Rounds », *City Limits magazine*, October 1992.

Oxyrhynchus qui voudraient circonscrire la poésie au lyrisme et bannir de son champ les pratiques populaires. Au mieux, Ian Shuttleworth réussit à prouver que les pierres d'achoppement du discours de Tony Harrison sont bel et bien réelles, l'esthétique étant indissociable de l'idéologie. Les choix formels et scénographiques sont certes très audacieux, voire aussi peut-être un peu kamikazes, mais comme aime à le répéter Tony Harrison, si l'on recherche la sécurité financière, on ne choisit pas la carrière de poète ! Malgré une critique défavorable, la pièce resta trois mois et demi à l'affiche du National Theatre (du 1^{er} octobre 1992 au 16 janvier 1993) et elle est traduite en russe. Les moments de doutes liés à la production furent balayés par l'importance du projet dans l'imaginaire du poète et le soutien constant de son amie Jocelyn Herbert. L'échec pour Tony Harrison aurait été que la pièce n'atteigne jamais la scène. En ce sens, *Square Rounds* connut et continue de connaître à Moscou une destinée plus heureuse que *The Common Chorus* auquel elle était à l'origine rattachée.

Square Rounds, servi par une troupe presque exclusivement féminine et un magicien-illusionniste, peut être envisagé comme un traité dramatique sur le pouvoir créateur et destructeur de la science : « These theatre ingredients were marshalled in the service of what John Arden, studding his early plays with ballad poetry once called 'telling a sad tale gaily' ». ²⁰⁸ Tony Harrison métamorphose cette idée par le prisme de l'esthétique tragique et du formalisme du masque : plus le sujet est sensible, plus le langage utilisé doit être élaboré. Le jeu d'acteurs particulier – chorégraphie, chant, diction très stylisée, magie - que Tony Harrison souhaite pour *Square Rounds* se heurte également aux réticences de certains membres de la troupe, ce qui pose problème dans une pièce dont la métaphore centrale est le chœur duquel émergent les différents protagonistes. Ces difficultés s'ajoutent à la genèse compliquée du projet originel, à savoir la trilogie *The Common Chorus*, également commissionnée par le National Theatre. La trilogie ne vit jamais le jour et c'est avec beaucoup d'inquiétude et une certaine dose de colère que Tony Harrison mettait en scène la troisième partie amputée des deux autres, en 1992. Malgré sa brillance, la pièce souffre de quelques faiblesses : « it was chillingly perfect, an astringent cabaret of carnage. But it could have had heart as well as virtuosity, tragedy as well as bitterness. » (Kustow, *Plays 3*, xiii). Sa principale faiblesse est sans doute son degré de formalisme trop élaboré pour être accueilli d'emblée par les spectateurs. Pour révéler toute sa puissance, la pièce bénéficie en fait de la longue introduction que Tony Harrison lui consacre dans l'édition Faber.

²⁰⁸ Michael Kustow, « Poet Becomes Theatre-Maker », *Plays 3*, xii.

c. Productions « kamikazes » : entre indépendance et élitisme

Les difficultés liées à la production de *Square Rounds* et sa réception mitigée eurent un effet catalyseur sur la suite de la carrière dramatique du poète :

In each case, what frustrated me was that, having got together a group of actors to explore a theatrical style that was not the usual inert naturalism, they were then disbanded. As these large-scale events were happening, I had hoped to evolve with the companies created a modern piece that I would write making use of the verse and acting techniques discovered during the extended rehearsals.

(*Plays 5*, 151)

Déçu par le circuit traditionnel qui l'oblige à recommencer sa recherche théâtrale à chaque nouvelle production, Tony Harrison rêvait d'écrire pour sa propre compagnie et, une fois encore, c'est vers le nord qu'il se tourna, en acceptant une commission de Jonathan Silver, entrepreneur et propriétaire de Salts Mills, près de Bradford. Salts Mill est un complexe de bâtiments industriels autrefois dédiés au travail de la laine d'alpaga, situés dans le village modèle de Saltaire créé par Sir Titus Salt au milieu du 19^{ème} siècle, désormais inventorié au patrimoine mondial de l'UNESCO. La pièce qu'il écrivit pour cet espace hors norme, un ancien atelier de triage de la laine est empreinte de beaucoup d'émotion et d'un appétit théâtral inassouvi. *Poetry or Bust* (1993) marque le retour passionné de Tony Harrison vers ses racines vernaculaires. Cette tragicomédie retrace avec amertume le parcours d'un poète du Yorkshire, John Nicholson (1790-1843), de retour au pays après ses tribulations à la capitale. Tony Harrison envisagea même de s'installer à Saltaire pour y diriger une compagnie. L'aventure ne vit pas le jour pour des raisons financières mais les deux créations suivantes furent largement inspirées par l'esprit d'entreprise et d'indépendance qui germina grâce à *Poetry or Bust*.

Dans *The Kaisers of Carnuntum* (1995), créé pour le stadium romain de Carnuntum, la ville actuelle de Petronell près de Vienne, Tony Harrison mit en scène Commodore, la brute sanguinaire de la Rome antique, fils du roi philosophe Marc Aurèle. Alors que le père défendait le poste frontière romain de Carnuntum contre les hordes barbares germaniques et s'adonnait à l'écriture en grec de ses *Méditations*, son fils voyait sa première effusion de sang précisément dans l'arène où la pièce de Tony Harrison fut représentée. Pour Tony Harrison, Commodore est un avatar supplémentaire dans une longue liste de hors-la-loi et de rebelles, depuis le vandale du cimetière de Beeston Hill qui tague la tombe des parents du poète dans v. aux satyres attaquant Apollon dans *The Trackers of Oxyrhynchus*. Commodore, relativement oublié de l'histoire, s'inscrit dans cette lignée de personnages marginaux. Le poète avait décidé de pallier ce silence en faisant éclater la violence et la barbarie du personnage, alter ego de Marc Aurèle, pour confronter le public moderne aux dichotomies embarrassantes de la psyché et de l'histoire. Ainsi, il révisa le portrait officiel du philosophe romain, sanctifié au 19^{ème} siècle, en particulier par Matthew Arnold, dans le

rôle du contemplatif et de l'impérialiste modèle. A la fin du 20^{ème} siècle, une pièce traitant des oublis et des dangers de la simplification de l'histoire résonne de manière particulièrement poignante à Carnuntum / Petronell, ville située à une demi-heure de Vienne où le démagogue xénophobe Jorg Haider avait peu de temps auparavant remporté vingt pour cent des suffrages.

Avec l'aide de Piero Bordin, producteur du festival de Carnuntum,²⁰⁹ Tony Harrison réunit une troupe internationale aussi démesurée qu'insolite, comprenant des animaux sauvages et un dresseur de lion tchèque ; des ensembles de cors de chasse ; des délégations de sapeurs pompiers et de militaires locaux ; des chœurs venus d'Autriche, de Slovaquie et de Hongrie, les trois pays qui bordent aujourd'hui l'ancienne ville de Carnuntum. Au cœur de la production, on retrouve de fidèles collaborateurs de Tony Harrison : le comédien Barrie Rutter, la décoratrice Jocelyn Herbert et Richard Blackford, le compositeur de ses deux derniers films, ainsi que des acteurs et des techniciens qui avaient déjà travaillé avec lui, en particulier Lawrence Evans, acteur et chorégraphe, et Conrad Nelson, acteur et chanteur dans le rôle de Marc Aurèle, tous deux déjà présents dans *Poetry or Bust* ; en tout, plus d'une douzaine de personnes qui forment une troupe nomade, une compagnie théâtrale qui se forme et se dissout au gré de brèves interventions théâtrales.

Cette pièce mérite indubitablement le titre d'« aventure »,²¹⁰ ne serait-ce que pour des raisons purement matérielles. Quelques minutes avant le début de la représentation, certains des animaux faillirent échapper à la vigilance de leur dresseur. D'autre part, la genèse du rôle de Faustina (interprété par Sian Thomas, actrice et compagne du poète), témoigne à elle seule de la dose d'expérimentation et de risque que Tony Harrison insuffla dans les créations des années quatre-vingt-dix quand, libéré des contraintes du National Theatre, il alla au bout de sa quête théâtrale, en totale rupture avec les conventions naturalistes. Avant le départ pour l'Autriche, malgré quelques répétitions à Londres, le texte était encore très incomplet. Tony Harrison raconte la suite :

Sian said, 'I wish I could come and see it.' I said, 'You can if you are in the play.' 'As what?' she said. I said, 'As the Empress Faustina, the wife of Marcus Aurelius, the philosopher of tranquillity and the mother of Commodus, one of the most violent of all Roman emperors.'

I went home to Newcastle, wrote a speech for Faustina, faxed it to Sian. She went with the fax to Jocelyn in Princedale Road. They read the speech together and they went off to the Portobello Market. On the way out they noticed a dummy in the window with grey velvet and jewellery. Jocelyn said, 'That's her,' and bought the velvet, the necklace and bangles. And the very next day we all

²⁰⁹ Un festival taillé sur mesure pour Tony Harrison car créé lors de la représentation de *The Trackers of Oxyrhynchus* dans ce même amphithéâtre, quelques années auparavant.

²¹⁰ Jocelyn Herbert la considérait comme leur plus grande aventure (cf. *Plays* 5, 174).

flew to Vienna, drove to Carnuntum and started rehearsing.
(*Plays 5*, 175)

La pièce n'est programmée que pour deux représentations au début du mois de juin 1995. Dans la fraîcheur du début de soirée, le public prend place sur quatre tribunes dressées pour l'occasion, avec, derrière chacune, un échafaudage symbolisant une tour de guet destinée à surveiller les frontières de l'empire romain. Elles rappellent celles qui jonchaient il y a encore peu le rideau de fer, un parallèle suggéré par le décor lui-même²¹¹ puis explicité dès les premiers vers de la pièce, chantés par Marc Aurèle :

The empires of the past all fell,
witness pathetic Petronell,
once my impartial citadel,

and recenter imperial powers
with barbed wire, checkpoints and watchtowers,
fell in ruins just like ours. (*Plays 3*, 66)

Sous chaque tribune, des tentures imitent des mosaïques romaines représentant des gladiateurs au combat contre des hommes ou des bêtes sauvages. Le sol en terre battue du stadium est recouvert d'une grande toile circulaire représentant le monde vu par les Romains. Au centre, se trouve un modèle réduit du Colysée.

Les lumières baissent au début de la pièce, laissant entendre les grognements des bêtes sauvages, tigres, lions et ours, qui s'agitent dans des cages situées sous les gradins, aux pieds des spectateurs. Le bruit monte et se fait inquiétant. Orphée (alias Jaro Frank, également dresseur), emblème de la musique et de la poésie (par la suite décrit comme « a poncy poet » (*Plays 3*, 81) par Commodore), apparaît au centre de l'amphithéâtre ; d'un signe au public, il impose le silence et entame un air à la lyre qui calme les rugissements des animaux. Il enjambe la réplique du Colysée pour jouer « une mélopée en hommage aux bêtes massacrées. » (*Plays 3*, 65, ma traduction). Du doigt, il indique la tour de guet qui surplombe le stadium : Marc Aurèle, perché, surveille Carnuntum. Celui-ci chante alors de manière presque surnaturelle, en voix de fausset, un texte en grec extrait des *Méditations*. Il est accompagné par un chœur de femmes, « représentant le passage du temps et le Danube » (*Plays 3*, 66, ma traduction). Elles chantent le même texte traduit en plusieurs langues européennes. Marc Aurèle poursuit en anglais :

Every empire, Reich and Raj
no matter how well-armed or large,
is but a moment's brief mirage.

All the emperors old and new,
Caesar, Stalin, Ceausescu,
transients all passing through. (*Plays 3*, 66)

²¹¹ « a scaffolding 'border tower' of the kind recently familiar to this kind of the world », indique la première didascalie (*Plays 3*, 65).

Le procédé stylistique utilisé ici est très proche de ce que Tony Harrison avait imaginé pour *Medea: A Sex-War Opera*. Outre l'omniprésence du chant individuel et choral dans cette ouverture, le mélange des langues ancienne et modernes, la réécriture du texte original dans un anglais moderne qui met en lumière les liens entre passé et présent reprennent l'écriture opératique que le librettiste avait exploré dix ans auparavant.

A la musique classique, « civilisée » (*Plays 3*, 68, ma traduction), des violoncelles qui accompagnent les *Méditations* de Marc Aurèle, dans le plus pur esprit de la tradition viennoise, succède un bruit strident de sirènes, de mitraillettes et d'hélicoptère. Ce dernier semble à la recherche d'un fugitif qui aurait franchi la frontière toute proche illégalement. Son faisceau lumineux aveuglant s'immobilise soudain sur la silhouette de Commodore qui tient à la main un panneau routier indiquant la direction de l'amphithéâtre dans lequel se déroule la pièce. Ce panneau représente l'assemblage traditionnel des masques comique et tragique. De même que l'entrée impromptue de Commodore (alias Barrie Rutter), son accoutrement, mélange de vêtements romains et de punk moderne, est particulièrement impressionnant : crâne rasé, Doc Martens rouge, peignoir de boxeur violet, les yeux écarquillés et un sourire figé que Michael Kustow compare au dictateur de Chaplin (*Plays 3*, xvii). Commodore est essoufflé et en colère. Après quelques boutades sur le vin local au cours desquelles il fait étalage de ses connaissances linguistiques en allemand, il change de ton et fracasse le panneau violemment, énervé qu'un lieu de massacre puisse être confondu avec un site artistique :

[...] Oh why
this modern squeamish need to Disneyfy
this space that was made for men and beasts to die?
This space wasn't built for tragic plays,
for your Sarah Bernhardts or your Lord Oliviers,
not for your *Cosis* or your sopranos trilling,
but built for just one purpose: killing, killing, killing!
(*Plays 3*, 75)

Commodore s'en prend au créateur du panneau, une personne de l'assistance qu'il fait monter sur scène à la manière d'un présentateur de jeu télévisé. Il l'interviewe avant de lui fracasser le crâne à l'aide de ce même panneau. S'ensuit le retour de la musique de violoncelle, leitmotiv qui symbolise la commémoration des victimes de l'empire romain.

Cette opposition dialectique entre civilisation et barbarie, incarnée par Marc Aurèle et son alter ego maléfique, Commodore, se ramifie en une opposition entre Rome et la Grèce, entre la barbarie du cirque et l'esthétisation de la barbarie dans la tragédie :

This miserable man (may he never rest in peace)
has got his Rome mixed up with Greece.
It was Greeks who played around in masks like these,
spouting their Aeschylus and Sophocles.
We got rid of the verbiage and hacked
our villains and our beasts in actual fact. (*Plays 3*, 76)

La pièce questionne le pouvoir de l'art par rapport à la réalité, mais aussi le rôle de la musique par rapport à la barbarie. C'est encore Commodore qui ironise sur les prétendues vertus accordées à la musique d'Orphée : « Art will have to acknowledge that it's truly beaten / when he plays his magic lyre but still gets eaten. » (*Plays 3*, 77). *The Kaisers of Carnuntum* apparaît comme une variation sur le thème de la barbarie incarnée par Hercule dans *The Gaze of the Gorgon*²¹² ou encore par Apollon, le dieu vengeur de *The Trackers of Oxyrhynchus*. Comme dans cette pièce, la production de Carnuntum utilise des haut-parleurs disposés dans l'amphithéâtre, évoquant les fantômes de l'antiquité, ici la rumeur d'une foule de cinquante mille personnes réunies dans le Colysée (cf. *Plays 3*, 78). Ce procédé est un prélude à une confusion temporelle. Alors que les fantômes des victimes font basculer la pièce dans l'antiquité, Commodore ne cesse de s'adresser au public pour lui expliquer la signification de ses gestes dans le contexte moderne. Le cadavre du créateur de panneau tenu pour responsable de la confusion entre massacre et théâtre réapparaît sur scène, découpé, dans un sac ensanglanté. Les morceaux se métamorphosent alors pour représenter divers animaux sauvages tués aux quatre coins de l'empire romain, comme des trophées de peuples barbares soumis. Chaque morceau est placé sur la mappemonde à l'endroit correspondant : l'ours en Grande Bretagne, le crocodile en Egypte, le dromadaire en Mauritanie, le taureau en Espagne... La distribution terminée, Commodore contemple le spectacle avec fierté. A ce moment s'élève la voix de Marc Aurèle qui chante ses *Méditations* en grec, un extrait dont Tony Harrison fournit une traduction dans son script : « No, my child, we were born for something different. It is not me who's harmed but you, my child. » (*Plays 3*, 84). Le texte grec est repris par le chœur de femmes qui représentent les pays conquis par l'empire romain. Elles ramassent les morceaux de viande, les enveloppent dans leurs drapeaux nationaux respectifs et se dirigent vers le Colysée autour duquel elles effectuent une procession en berçant affectueusement leurs enfants assassinés.²¹³ Les femmes forment un cercle autour du Colysée et, face au public, exhibent les restes de leurs enfants, avant de se retourner et de les redéposer au centre, aux pieds d'un Commodore triomphal. Celui-ci organise alors une reprise des jeux romains qui ressemble étrangement à une manifestation nazie. Au cri de « Thumbs up, spare! Thumbs down, slay! » (*Plays 3*, 86), il tente d'enrôler le public. Sur un ton de plus en plus frénétique et inquiétant, il conclue : « Your collective wish is my command. / All you have to do is show it with your hand. / You see how democratic dealing death can be » (*Plays 3*, 87), avant de revêtir la parfaite panoplie d'Hercule, symbole de brutalité récurrent dans les œuvres de Tony Harrison. La mise en scène de l'histoire de Commodore dans le lieu même où, enfant, il fut témoin de carnages réels donne une grande force à *The Kaisers of Carnuntum* :

²¹² Dans *The Kaisers of Carnuntum*, Tony Harrison exploite d'ailleurs une anecdote de l'histoire évoquant les travestissements de Commodore en Hercule.

²¹³ Cette scène rappelle la marche des mères en Argentine qui se réunissent chaque semaine autour de la place centrale de Buenos Aires en brandissant la photo de leurs enfants disparus (cf. « Memory Works in Argentina (1976-2006) », Laura Malosetti Costa, colloque *Historia / Memoria / Amnesia*, Université de Leeds, juillet 2006).

this rough, dangerous, voluble, vernacular and spellbinder becomes more than a modern match for Marlowe's Tamburlaine or King Herod of the mystery plays. The drive and impetus of Harrison's verse, ground out with force and delicacy by Barrie rutter, becomes the seductive, garrulous, threatening voice in your head, the inexhaustible bully in the brain that rends and dismembers, forever spoiling for a fight. (*Plays 3*, xviii)

De plus, les implications politiques du moment amplifient la dimension historique. La frontière, près de Carnuntum / Petronell, qui servait à tenir à l'écart la Tchécoslovaquie et la Hongrie pendant la guerre froide, les prétendues hordes barbares du bloc soviétique, offre un redoublement de l'opposition manichéenne entre Commodore et Marc Aurèle. De même, la confrontation finale entre père et fils, unis par le lien du sang et un mépris mutuel, fait écho à l'instabilité actuelle entre l'ouest et l'est.

Commodore, à force de provocations, parvient à faire descendre son père de la tour de guet (tour d'ivoire intellectuelle). Au moment où Marc Aurèle s'apprête à frapper son fils, une voix féminine individuelle se fait entendre pour la première fois dans la pièce. C'est Faustina, l'épouse de Marc Aurèle, que les historiens ont représentée comme une épouse infidèle, permettant ainsi de justifier l'opposition entre le bon Marc Aurèle et le méchant Commodore : « To deify the one and demonise the other / in the end damns me, the blameless mother » se lamente-t-elle (*Plays 3*, 99). Désespérée, elle est prête à accepter le mensonge de l'histoire pourvu que, dans le secret de la sphère privée, Marc Aurèle accepte quant à lui de reconnaître la paternité de ce monstre. Faustina (alias Sian Thomas) se lève alors du trône placé parmi les spectateurs pour exprimer la détresse des veuves des conflits européens modernes :

Would it help the world pretending your pure semen
did not create this blood-demented demon?
If it would I'd swear the nympho whore Faustina
fucked a fighting man from the arena.
And if I swear my folly under oath
it puts a boundary between you both,
and raises up a future frontier post
between the god-like and the gangster ghost.
I'll let these stories go on being told
to keep apart the iron age and the gold.
If I agree to let these slanders thrive,
will the future learn to hope, and thus survive?
(*Plays 3*, 100)

En bas dans l'arène, Marc Aurèle et son fils s'approchent l'un de l'autre, de par et d'autre des rives du Danube délimitées par la mappemonde : « [...] Just one side / takes you from the savage to the civilised side », ironise le fils (*Plays 3*, 103). Quand ils finissent par s'embrasser, Commodore souille de sang le costume blanc de son père avant d'être tué, empalé sur la pointe du violoncelle d'Orphée. Des chœurs gigantesques exorcisent alors l'esprit

maléfique de Commodore sur des paroles en latin. Marc Aurèle réapparaît sur un trône poussé par un ours, bientôt suivi de Tony Harrison. Il porte le panneau routier qu'il enfonce dans le cœur de Commodore, tenant dans l'autre main le script de la pièce. Il prononce les deux vers tenant lieu d'épilogue, avant d'être chassé par le fantôme de Commodore qui revient, comme dans un film d'horreur, rappeler au public que son esprit maléfique continue de hanter l'Europe contemporaine.

L'un des intérêts majeurs de *The Kaisers of Carnuntum* réside dans la contribution de la pièce au développement de la conception du rôle des femmes dans le chœur tragique, un thème et une préoccupation esthétique que l'on retrouve dans toutes les œuvres des années quatre-vingt-dix, fussent-elles dramatiques ou filmiques. Faustina clame qu'en tant que mères les femmes ont une relation particulière par rapport à la vie et la mort. Elle évoque l'ambiguïté du lien du sang pour justifier l'empathie chorique. Au cours de sa longue tirade, elle explicite la symbolique de la mise en scène très ritualisée du chœur de femmes s'exprimant à travers le chant et des mouvements de pantomime :

Sometimes when I imagine that I hold
my Commodus again as a one-year-old,
I cradle carcasses whose eyes can't close,
to whom no gentle rocking brings repose.
I find my blood-flecked arms are full
of hacked-up bits of bear and bull,
meat bundled up in bloody rags
of boldly flown, but now abandoned flags,
and I have to add my bitter mother's cry
to this abattoir's black lullaby,
along with Klara and with Rosa,
each a *mater dolorosa*,
cradling Adolf's or Benito's tons
of other mothers' meat that once was sons,
and with Yekaterina, whose cradled darling
sucked milk, and then sucked blood as Joseph Stalin.
(Plays 3, 100)

L'image des femmes berçant des enfants ensanglantés est récurrente dans la poésie de Tony Harrison. Elle apparaît déjà dans *The Big H* (1984) où les victimes et les bourreaux sont mis en contrepoint, paradoxalement unis par l'humanité du regard maternel :

MAM 13. (*Sung.*)
A nice lad an so sweet to me
a dear when 'e were littler
'ow could I know 'e'd grow up to be
an Adolf bloody 'itler!

[...]

MAM 6.
All swaddled in warm baby clothes

'is mother's little darling.
Who'd know 'e'd grow mustachios
and end up Joseph Stalin.

[...]

13TH MAM.

A mam loves 'er Baby bad or not
even 'erod was to 'er
still summat special in his cot
and worth Gold, Frankincense and Myrrh. (*Theatre*, 348-9)

La détresse et la douleur des mères sont en outre véhiculées dans cet opéra télévisuel par le leitmotiv verbal qui, de par sa simplicité tant lexicale que stylistique, engendre le pathos. Au professeur / Hérode qui fait l'appel, le chœur des femmes répond :

You can cross our lads off your list –
It's not like other days they've missed.
It's not the croup or chicken pox.
It's not a bad case of the runs.
The *Rex* did for our sons.
'erod has put 'em in a box.
Mowed down by men with guns.
And they won't come to school no more...
And they won't come to school no more.
And they won't come to school no more.
And they won't come to school no more. (*Theatre*, 341)

On la retrouve également dans Part I de *The Common Chorus* où l'innocence de la petite enfance s'entrechoque avec la boucherie de la guerre :

ALL

If hist'ry retraced its steps along that bloody path
I could see you as my baby gurgling in your bath.

I

I see a blue romper suit with a white bunny tail
smeared with mud and blood and shit at Passchendaele.

II

I see my just-bathed baby riddled by a hail
of Maxim-gun bullets at Passchendaele. (*Plays 4*, 233)

Ces images incarnent la résilience du chœur de femmes. Alliant simplicité, voire naïveté, et stylisation formelle grâce aux répétitions au sein de l'ensemble chorique, elles confèrent une puissance et une cohérence inattendue au chœur à travers les œuvres de Tony Harrison.

En contrepoint du traitement symbolique, le personnage masculin d'Orphée revendique sa résilience dans *The Kaisers of Carnuntum* : « [...] I survive / to haunt you still in 1995. » (*Plays 3*, 104). Même s'il permet de

neutraliser Commodore, sa stratégie semble parfaitement inadéquate : « and since you seem untouched by music's charms, / you will have to be subdued by force of arms. » (*Plays 3*, 104). Musique et brutalité masculine entretiennent ainsi une complicité ambiguë. Tony Harrison donne d'ailleurs le dernier mot aux chœurs de femmes dans le finale en latin,²¹⁴ tout en laissant aux spectateurs le soin de saisir la complémentarité entre masculin et féminin, entre poésie et chœur, entre littérature et réalité.

Faustina, dans *The Kaisers of Carnuntum*, ne fait qu'annoncer le thème qui sera développé dans la création suivante, jouée seulement quelques mois plus tard. Paradoxalement, alors que le masque féminin est le sujet même de la pièce, tous les protagonistes de *The Labourers of Herakles* sont des hommes. C'est une pièce beaucoup plus sombre que la précédente, marquée par le départ de Tony Harrison pour la Bosnie quelques semaines seulement après sa création ; plus sombre aussi que le film/poème *The Shadow of Hiroshima* diffusé sur Channel 4 le 6 août 1995 pour commémorer le cinquantième anniversaire d'Hiroshima.

The Labourers of Herakles fut créé pour le festival dramatique de Delphes. A l'origine de cette pièce, les organisateurs du festival de Delphes avaient promis de financer un projet que Tony Harrison chérissait depuis longtemps : une mise en scène de l'*Alceste* d'Euripide. Finalement, au lieu de la compagnie initialement prévue, le budget ne permettait plus que le financement de quelques comédiens et le poète décida d'adapter à la place l'*Alceste* de Phrynichos. Il ne subsiste qu'un fragment de cette pièce qui se retrouve dans les cinq premiers mots de *The Labourers of Herakles*, racontant probablement comment Hercule se débattit avec Thanatos pour sauver Alceste. En réalité, *Labourers* inclut presque la totalité des fragments de Phrynichos collectés dans le premier volume de *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. La pièce de Tony Harrison explore le chœur de femmes de la tragédie grecque, en s'appuyant sur l'anecdote selon laquelle Phrynichos aurait été l'inventeur du rôle ou « masque » féminin dans la tragédie. L'autre anecdote qui sous-tend *The Labourers of Herakles* est attestée par Hérodote. Peu après que les Persans eussent détruit la ville de Miletos en Asie Mineure, une ville étroitement liée à Athènes, en 494 avant JC, Phrynichos mit en scène cet événement dans une pièce dont il n'existe à ce jour aucun fragment, probablement intitulée *Halosis Miletou* (Le Sac de Miletos). Hérodote raconte que les Athéniens condamnèrent Phrynichos à une lourde amende et firent interdire la pièce qui illustrait de manière trop évidente leurs propres troubles politiques.²¹⁵

Alors que la plupart des productions à gros budget sont représentées le soir à la belle étoile dans le stadium en amont de la source de Castalie, réputée depuis l'antiquité pour inspirer les poètes, la création de Tony Harrison se déroule dans un lieu inédit, une excavation au milieu des

²¹⁴ La dimension opératique de l'œuvre est soulignée par la référence à l'épilogue comme un « finale » (*Plays 3*, 106).

²¹⁵ Cf. David Rosenbloom, « Shouting « Fire » in a Crowded Theatre: Phrynichos's *Capture of Miletos* and the Politics of Fear in Early Attic Tragedy », *Philologos*, 137 (1993), 159-96.

oliviers où devaient être posées les fondations du centre culturel européen de Delphes, non loin d'un nouveau théâtre de plein air.²¹⁶ Autour de la fosse se trouvent neuf bétonnières qui fonctionnent à certains moments de la pièce. Le *dramatis personae* est composé de cinq ouvriers qui travaillent sur le site et utilisent le ciment de la compagnie grecque Herakles : ce sont les personnages éponymes. La scène est dominée par un immense silo qui représente un passage vers l'enfer. Les indications scéniques identifient les neuf bétonnières à un « chœur » (*Plays 3*, 113). Or, pour Tony Harrison, la définition première du chœur est son empathie et son chant, des caractéristiques que ne partagent évidemment pas ces machines industrielles. Le seul mode d'expression des bétonnières étant le bruit, elles apparaissent en réalité comme un contre-chant, en contrepoint du chant des ouvriers.²¹⁷ Eux-mêmes ne sont pas très éloquents au début de la pièce et n'ont guère de temps à perdre au théâtre :

No, there's nothing in the theatre for me.
I'd sooner watch the fucking football on TV. (*Plays 3*, 131)

Leur rétribution sera de se retrouver pris dans le béton qu'ils viennent de couler. Figés sur place, face au public, leur seul espoir de libération vient de l'esprit de Phrynichos, joué par Tony Harrison, qui, réveillé par leurs suppliques, fait son apparition :

And you'll be staying stuck until you do
more than the title of *Halosis Miletou*.
Although I speak in English and not in ancient Greek,
it's the poet Phrynichos on whose behalf I speak.
To honour Phrynichos, who gave the theatre a start
in redeeming destruction through the power of art,
and, witnessing male warfare, gave the task
of mourning and redemption to the female mask,
to honour such a poet, all modern actors need
to celebrate his genius, and get their spirits freed
from Europe's impasse, where art cannot redeem
the cry from Krajina or the Srebrenica scream,
all modern poet and actors need to do,
to perform the sadly missing *Halosis Miletou*,
is to incline their heads north-west a few degrees,
to see the moral madness of the modern Herakles.
(*Plays 3*, 143-5)

Les préjugés machistes des ouvriers envers le théâtre sont mis à l'épreuve de l'histoire. L'importance du chœur de femmes dans l'esthétique tragique telle que la conçoit Tony Harrison est d'autant plus remarquable que ce chœur est absent de la pièce, laissant aux hommes le rôle de l'empathie et de la douleur. Cette scène qui intervient vers la fin permet d'expliquer l'étrange pantomime d'une quinzaine de minutes qui ouvre la pièce dans laquelle l'un

²¹⁶ Les photographies en noir et blanc publiées dans *Plays 3* donnent un aperçu de la scène. Voir aussi le croquis de Jocelyn Herbert et trois photographies, publiés dans *Arion*, 4/1 (Spring 1996), 143-6.

²¹⁷ Le contre-chant désigne le second thème opposé ou associé au thème mélodique principal dans une composition contrapuntique.

des ouvriers (alias Barrie Rutter), possédé par la folie d'Hercule, assassine symboliquement toute une pile de sacs de ciment. Il termine par deux sacs plus petits dont la symbolique explicitée par la didascalie : « *He impales their little bodies on the end of a pick. Red silk guts protrude from their gaping wounds.* » (*Plays 3*, 122-3). Après cet accès de folie meurtrière, les autres ouvriers qui nettoient le chantier dévasté se métamorphosent en femmes cherchant les corps de leurs enfants à travers les ruines d'une ville dévastée :

Then with a terrible cry they recognise the tiny cement sacks that are the bodies of their children [...] With a tragic shriek of recognition, Labourers 2 and 3 fall to their knees, and embrace and huddle to the cement sacks (their dead children) in their grief. They each pull from the gaping wounds of their babies a length of red silk, which becomes their robe and a classical female mask.
(*Plays 3*, 123)²¹⁸

Ils récitent ensuite en grec ancien le plus long fragment de Phrynichos, quatre vers évoquant une armée qui brûle tout sur son passage. Dans le texte publié, la métamorphose des deux ouvriers en femmes de Miletos est expliquée par une didascalie. Lors de la représentation, en revanche, toute la scène reste une énigme, le chant en grec ancien ne contribuant pas à clarifier la situation. Ce n'est qu'à la fin de la pièce que l'esprit de Phrynichos explique que la représentation théâtrale permettra aux ouvriers d'affronter les horreurs du monde :

The spirit of Phrynichos cries out, 'cast aside
mythology and fables and look at genocide!
Cast aside mythology and turn your fearful gaze
to blazing Miletos, yesterday's, today's.'
Once more the mourning women trudge the roads
of murderous Europe. Look at them, and sing your odes!
(*Plays 3*, 145)

Cette injonction est glosée de manière simpliste par LABOURER 3 : « He said we might get free, if we did a play. [...] He said, 'Learn to mourn like women. Look at war, and sing!' » (*Plays 3*, 145-6). Ses compagnons s'énervent, vitupérant contre l'esprit de Phrynichos à grand renfort de commentaires sexistes. Lorsque LABOURER 1, qui commence à avoir froid, enfile son vêtement kaki, il se métamorphose en Hercule passant la tunique de Nessos. Les deux autres ouvriers reprennent de nouveau leur duo de femmes pour chanter l'agonie de l'Europe moderne :

When all the men are massacred in Miletos, or elsewhere,
who is left but women to keen in their despair?
This was the truth that Phrynichos first knew
when female masks first mourned *Halosis Miletou*.
(*Plays 3*, 147)

²¹⁸ Cf. photographie de cette scène (sans les robes rouges), annexe, p.682.

Tony Harrison refait son apparition juste avant le chant final, portant la massue d'Hercule qu'il transforme en flambeau, avant que LABOURER 1 / HERAKLES ne proclame sa foi dans le pouvoir de la représentation :

The Greek shrines gutted by Persians, after Plataea,
had their holy fires rekindled with the Delphic flame from
here.

The fire that burned Miletos and the flame
that makes me writhe with anguish are the very same
element that we hold up here tonight
as a beacon for the future with its ambiguous light.
This fire for the future that still comes flickering through
drew its first flame from...

AlI

Halosis Miletou. (Plays 3, 149)

La pièce s'achève sur le chant lugubre mais saisissant de l'un des ouvriers qui souligne la pertinence de la pièce disparue de Phrynichos par rapport au conflit bosniaque voisin :

Halosis Miletou,
a title with no play,
and those who cant' bear art so true
would ban it still today.

Halosis Miletou,
a banned play to embrace
the horrors that begin anew
when race abuses race.

Halosis Miletou,
a play once banned, now lost,
but its message still shines through
in times of Holocaust.

Halosis Miletou,
a title with no play
but the text's in front of you
in Bosnia today. (Plays 3, 149-150)

Saisissante de par les parallèles qu'elle dresse avec la Bosnie, la pièce reçut pourtant un accueil mitigé à Delphes devant un public majoritairement grec, peut-être dérouté par la démonstration caractéristique chez Tony Harrison de virtuosité verbale et linguistique. Peut-être le public a-t-il également été mis mal à l'aise par le message ouvertement didactique de la pièce, qui plus est véhiculé en partie par Tony Harrison lui-même lors de la représentation. A cela s'ajoute la richesse des allusions littéraires et historiques. *The Labourers of Herakles* bénéficie de toute l'information que le poète apporte dans les didascalies. Le texte est généralement plus clair que ne le fut la

représentation,²¹⁹ faillissant peut-être au credo d'accessibilité de Tony Harrison qui pousse ici à son paroxysme l'engagement éthique, esthétique et physique du poète et des acteurs qui se retrouvent les pieds pris dans le béton !

L'intérêt pour l'esthétique tragique et la fonction chorique conduit Tony Harrison à de nombreuses expérimentations, notamment dans le genre opératique. Paradoxalement, il recycle les textes antiques qui figurent largement dans ces œuvres, généralement sous forme de paroles chantées. Le chant occupe une place de choix, tout d'abord dans les pièces dramatiques / musicales puis dans ses films. Lors de ses premières collaborations avec Harrison Birtwistle, Tony Harrison explore les possibilités dramatiques du masque tragique, du chœur et du chant, mais la dimension tragique et le rapport à la réalité contemporaine qui donnent leur force aux œuvres suivantes fait défaut. Dans les légendes folkloriques *Bow down* et *Yan Tan Tethera*, c'est l'ésotérisme qui domine. *Square Rounds* marque un tournant dans cette recherche esthétique. Du point de vue formel, cette pièce commencée au début des années soixante-dix doit beaucoup aux œuvres précédentes. Il lui fallut les expériences musicales pour arriver à concrétiser et affiner sa vision de la théâtralité et du chœur. Si elle constitue en soi un aboutissement de la quête d'une nouvelle théâtralité, les résistances du théâtre conventionnel poussent Tony Harrison à prendre ses distances par rapport à son public habituel. Entouré de quelques disciples fidèles, il poursuit sa démarche devant un auditoire restreint, lors des représentations de *The Kaisers of Carnuntum* en Autriche et *The Labourers of Herakles* en Grèce. Sa poésie publique court le risque de s'isoler dans l'exclusivité de représentations qu'il qualifie lui-même volontiers de kamikazes, au double sens d'unicques et de risquées. *The Trackers of Oxyrhynchus*, destiné à l'origine à une unique représentation dans le cadre du festival de Delphes de 1988, ouvre la voie à *The Kaisers of Carnuntum* (deux représentations seulement, les 2 et 3 juin 1995) et *The Labourers of Herakles* (une représentation unique le 23 août 1995). Outre le festival de Delphes que Michael Kustow décrit comme un club très fermé (cf. *Plays 3*, xxi), les représentations de *The Trackers of Oxyrhynchus* et *The Labourers of Herakles* ont lieu sur des sites quasi inaccessibles !

Une fois de plus, c'est de la tragédie que Tony Harrison tire l'idée de représentations kamikazes : « The one performance, the unique occasion, of an ancient Greek play may strike us now as an almost reckless encounter with the inexorability of transience, yet in its very uniqueness lies the secret of the glory of the continuously passing present of performance. » (*Plays 4*, 185). Dans l'antiquité, les festivals dramatiques comme celui de Delphes proposaient deux concours distincts, l'un tragique, l'autre comique. Dans chaque catégorie, les pièces étaient jouées lors d'une unique représentation pour concourir dans leur catégorie respective. Derrière la rhétorique quasi mystique du poète dans la citation ci-dessus, cette exclusivité théâtrale est défendue de manière très pragmatique par la nature particulière de la

²¹⁹ De l'avis d'Oliver Taplin, pourtant un fervent admirateur de Tony Harrison, la rapidité de mise en scène de la pièce est également en cause : « Both text and performance betray signs of being put together under pressure. » (*TH: Loiner*, 182).

relation entre acteurs et public dans de telles conditions de représentation : « How differently the energies of performer and audience are concentrated if they know there is only one chance to give or receive the occasion. » (*Plays 4*, 185). Certes, l'échange et la communication dramatique seront à leur comble mais cette sacralisation de la représentation n'est-elle pas antinomique par rapport au projet d'une poésie accessible et démystifiée ? On ne peut s'empêcher de s'interroger sur la composition de ce public idéal que Tony Harrison évoque. A Delphes, *The Labourers of Herakles* n'atteint qu'un public de dramaturges et réalisateurs internationaux, de chercheurs et de comédiens, complété par quelques amateurs de théâtre locaux mais nécessairement anglophones. La figure emblématique de Thomas Campey, le chiffonnier de Leeds qui approvisionnait le gamin de la classe ouvrière en livres d'occasion, devenu l'ex-libris de Tony Harrison, paraît bien loin de tels sites réservés. Alors que des pièces comme *The Oresteia*, puis *The Mysteries*, partent à la rencontre d'un public élargi grâce à leur diffusion télévisuelle, le poète s'oppose désormais aux enregistrements de ses productions, désireux de protéger à tout prix (même au prix de l'élitisme ?) l'éphémère : « it was in this spirit that the company prevented three rather peeved TV crews from filming what we all thought then would be the first and final performance, so that everything was committed to the care of memory, that last resort of the ruins of time. » (*Plays 4*, 185). Loin de son Yorkshire natal, Tony Harrison emmène les membres de sa compagnie en pèlerinage boire l'eau de Castalie, la source sacrée des poètes, avant l'unique représentation de *The Trackers of Oxyrhynchus* à Delphes.

Il entretient donc la dimension rituelle du théâtre et se délecte de la mise en scène de l'éphémère dans ses productions. Comme Lise, la femme de Ragueneau dans *Cyrano de Bergerac*, qui emballe la marchandise dans les poèmes de son mari, Tony Harrison recycle sa poésie dans ses pièces. Dans la production de *The Trackers of Oxyrhynchus* au National Theatre en 1991, les amoncellements d'ordures sur le South Bank étaient composés de posters, de programmes et du texte de la pièce : « The play contained the rubbished version of itself. » (*Plays 4*, 189). De même, les satyres mettaient le feu au papyrus de Sophocle qui avait permis de les ressusciter. Méditant sur le passage du temps et l'oubli, Tony Harrison conclut : « Theatre can only celebrate its presented moments by embracing its own ephemerality. In that is the glory of performance. Theatre has to be given and received at the moment of delivery. [...] It is to find the meaning of suffering in such a context that Greek tragedy exists. » (*Plays 4*, 187-9). En exacerbant l'originalité de son esthétique tragique au théâtre, Tony Harrison ne fait que témoigner de la différence inhérente entre la représentation théâtrale et le film. Loin de négliger le petit écran, medium populaire par excellence, ces expérimentations théâtrales lui permettent petit à petit de cheminer vers une esthétique tragique télévisuelle. Bientôt, les productions kamikazes et la fonction chorique changent de support pour se retrouver dans des films/poèmes comme *A Maybe day in Kazakhstan*, diffusé sur Channel 4 le jour de l'anniversaire de l'indépendance du pays, le premier mai 1994, ou encore *The Shadow of Hiroshima*, diffusé sur Channel 4 et conçu comme s'il avait été tourné le 6 août 1995, jour du cinquantième anniversaire de la destruction d'Hiroshima par la première bombe atomique. Dans tous les

films/poèmes des années quatre-vingt-dix, le rôle central accordé à la musique et au chant trouve son origine dans l'esthétique tragique apprivoisée au théâtre.

II.2. Regards de l'histoire

Loin d'oublier la culture et le public populaires, Tony Harrison utilise le théâtre comme un laboratoire lui permettant de progresser dans sa quête d'accessibilité. Ainsi, la tragédie grecque, Delphes et Carnuntum engendrent paradoxalement les films/poèmes et le travail de réalisation audiovisuelle, à l'instar de la complexité de *The Loiners* (1970) qui avait permis l'accessibilité des sonnets quelque dix ans plus tard. Depuis ses débuts, Tony Harrison avait l'ambition de réaliser le grand écart esthétique et culturel entre poésie et film. Sa fascination pour la poésie et son obsession pour la tragédie ne parvinrent pas à éclipser l'influence décisive de ses premières expériences de spectateur : « I was an early and avid film devotee », déclare-t-il dans la phrase d'ouverture de son essai « Flicks and This Fleeting Life » (*CFP*, vii). Cette boulimie de cinéma n'est pas feinte, comme en témoigne la cartographie excessivement détaillée que le poète établit un demi-siècle plus tard :

My street in Beeston, Leeds, was within walking distance of a number of cinemas: the Pavilion in Dewsbury Road, where I went to Saturday-morning showings of serials and cartoons, Laurel and Hardy, Abbot and Costello, the Three Stooges, the Marx brothers, Tarzan with Johnny Weismuller, costume flicks with Errol Flynn. There was the Crescent, also in Dewsbury Road, and the Rex at the end of the same road, near Middleton. On the Beeston Hill side there was the Malvern, near to where my dad was born and to his dad's former pub, The Harrisons. Further on, a slightly longer walk or a two-stop tram ride took me to the Beeston Picture House. I remember my mother taking me to *Bambi* and *Snow White and the Seven Dwarfs* at the Malvern and later going with my father to see gangster films, especially James Cagney. I'll never forget *White Heat* and Cagney's 'Top o' the world, ma!' as he goes down in a hail of gunfire on the top of a globe-shaped gasometer. I saw it with my dad when I was twelve. [...]

A tram ride into town took me to the big cinemas: the Odeon, and the Majestic, where the blockbuster Hollywood films were shown. There was also a small cinema, the News Theatre, now the Bondi Beach Bar, next to the City Station and the Queen's Hotel in City Square. (*CFP*, vii)

Dans les années quarante et cinquante, le cinéma britannique était une industrie très florissante. Les salles obscures se dressaient à tous les coins de rue. Pas un quartier n'échappait à cet engouement national pour le divertissement, les films d'aventure ou les westerns. Pour le jeune homme, l'effet de mode se doublait d'un enjeu affectif. Alors que son éducation l'éloignait insidieusement des valeurs communautaristes de la classe ouvrière, le cinéma était, avec le music hall et le théâtre comique, l'une des

passions qu'il pouvait partager sans complexe avec son père et les jeunes de son âge :

James Cagney was the one up both our streets.
His was the only art we ever shared.
A gangster film and choc ice were the treats
that showed as much love as he dared. (*Selected*, 143)

L'importance symbolique du cinéma dans les relations familiales est signalée par le choix du titre de ce sonnet, « Continuous », comme titre de la séquence publiée en 1981. La soif d'images de Tony Harrison ne semble pas connaître de limites. Enfant, il se rendait au cinéma aussi souvent que possible, avec son père, sa mère, un grand-père ou des camarades. Il n'hésitait pas à braver les interdits pour assister à la projection de *A-films* seulement autorisés aux mineurs accompagnés. Cependant, le garçon n'avait que huit ans lorsque le cinéma cessa brutalement d'être l'univers fictif et distrayant qu'il avait jusqu'alors côtoyé :

It was just after the Second World War ended that I saw the newsreel footage of the Nazi concentration camps. I don't remember who took me – I think maybe my grandfather, the retired Hunslet signalman who lived with us – but there was something overwhelming in seeing such terrible images on a large screen, much bigger than life size. [...] It almost blighted my life, it had such a powerful effect on me, and made me draw a line between what I knew in my heart was 'pretend', the films that entertained me and made me laugh, and what was news [...] This newsreel changed my attitude to life and film for ever. (*CFP*, ix-x)

Ce film d'actualité fit découvrir à l'enfant l'immense impact que peut avoir le réel magnifié par l'écran de cinéma sur la conscience des spectateurs. Le choc de ces images hanta dès lors Tony Harrison qui n'eut de cesse de trouver le moyen de réconcilier l'horreur de la réalité avec la possibilité d'espoir et de rédemption pour l'avenir.

a. Films, histoire et mémoire

Dès l'enfance, la créativité de Tony Harrison était à l'œuvre. Fasciné par l'univers de l'image, du mouvement et du spectacle, le garçon fit ses premières expériences en réalisant des *flick books* dans ses cahiers d'exercices ou ses livres de latin. Par la magie de la vitesse, les dessins statiques sur chaque page s'animaient soudain. C'est à la même époque qu'il s'essaya également au monde du théâtre, le grand plat en porcelaine du service de mariage de ses parents lui servant alors de scène pour faire évoluer les silhouettes découpées dans du carton. La tradition théâtrale dont il s'inspirait alors était celle du théâtre populaire, un théâtre accessible, qui communiquait directement avec son public (cf. *CFP*, ix, cité p.33). Et pourtant, sans le savoir, la forme ovale de ce plat l'initiait déjà à l'*orchestra* circulaire de la tragédie (cf. *CFP*, viii). Ses expérimentations, menées conjointement dans ce qui peut s'apparenter aux domaines théâtral et cinématographique lui permirent d'appréhender les spécificités respectives de chaque genre. Alors qu'il se plongeait volontiers dans l'illusion du cinéma, il rejetait le réalisme du théâtre :

When I first saw a play in a proscenium theatre like the old Theatre Royal in Leeds, with actors only addressing each other and pouring drinks and smoking cigarettes, I felt bored and excluded. But I could enter the realism of cinema because it was not a live exchange. The actors didn't know I was there. (*CFP*, ix)

Contrairement au spectacle vivant du théâtre joué en direct devant le public, au cinéma, le moment de la représentation ne coïncide pas avec le moment du spectacle. Cela affecte de manière radicale la relation avec le public et le principe même d'illusion dramatique. C'est cette conscience aiguë des différences entre théâtre et cinéma qui poussa bien plus tard le poète à refuser l'enregistrement vidéo de ses productions théâtrales. Pourtant, une autre expérience liée à la fin de la guerre lui permit des années plus tard de résoudre son aporie esthétique en faisant fusionner théâtre et cinéma.

Alors que la poésie commençait à prendre de plus en plus d'importance dans sa vie, l'intérêt de Tony Harrison pour le cinéma se poursuivit à l'université où il fut un membre très actif de la *Leeds University Film Society*. Là, il commença à entrevoir le potentiel esthétique de l'interaction entre réalité et imaginaire poétique au cinéma. Dans *Alexandre Nevsky* (1937), grande épopée nationale russe qui mêle mythe et histoire contemporaine sur une musique de Prokofiev, le poète et réalisateur Sergei Eisenstein s'inspira de *Paradise Lost* de Milton, notamment dans la mémorable scène de la bataille sur la glace. Dans un genre différent, les documentaires du *GPO Film Unit*, le service cinématographique de la poste britannique créé par John Grierson en 1931, lui confirmèrent le potentiel créatif de l'interaction entre film, musique et poésie. L'objectif du GPO était alors de proposer une alternative aux divertissements, films d'aventures et autres westerns qui dominaient le cinéma des années trente, en présentant des gens ordinaires dans leur travail quotidien. John Grierson souhaitait pourtant se démarquer du film d'actualité, du simple reportage, grâce à un

mélange de réalisme et d'imaginaire, faisant appel à la poésie tout en étant ancré dans la réalité.²²⁰ *Night Mail* (1936) est un formidable exemple d'un tel traitement créatif de l'actualité, remarquable de par les collaborations avec le poète W.H. Auden et le compositeur Benjamin Britten dans les toutes dernières minutes du film. Malgré leur intervention tardive dans la production, ce qui eut pour effet de limiter les possibilités esthétiques,²²¹ *Night Mail* ouvrit la voie au genre du film/poème que Tony Harrison a développé avec une fidèle équipe de réalisateurs, compositeurs et cameramen depuis plus de vingt-cinq ans.

L'intérêt du poète pour les images visuelles se vérifia dès le début de sa carrière. Lors de sa première production théâtrale, *Aikin Mata*, Tony Harrison avait déjà eu recours au medium filmique.²²² Cette brève incursion dans le monde de l'audiovisuel resta sans lendemain jusqu'à une expérience malheureuse qui renforça ses convictions sur la façon d'associer (ou de ne pas associer) film et poésie. Lorsque *The Loiners* reçut le *Geoffrey Faber Memorial Prize* en 1972, le poète fut sollicité pour une lecture télévisée de ses poèmes. Saisissant là une formidable occasion de démystifier la poésie pour la proposer au plus grand nombre, il se prêta volontiers à l'exercice :

I read some poems on camera and someone went out and shot some images to go with the reading that were so clumsily and klunkily cut into the text that I had to switch the programme off. It was as if the 'director' had only read the nouns in the poems and decided that we wouldn't understand them without a show-and-tell picture. Over thirty years later that kind of clumsy illustration can still be seen accompanying poetry. It is everything a film/poem shouldn't be. (*CFP*, xi-xii)

Il acquit alors la conviction que la poésie à l'écran exige une réflexion esthétique spécifique, les images visuelles ne pouvant se réduire à une illustration littérale du poème sans dénaturer l'imaginaire poétique. Alors que le succès international de sa première pièce, *The Misanthrope*,²²³ attirait de nombreuses sollicitations en provenance d'Hollywood, rien ne se concrétisa : « producers soon lost interest when I innocently enquired what metre they imagined the text would be in! » (*CFP*, xii). Dès les années soixante-dix, Tony Harrison avait en effet résolu de faire de la forme et du rythme poétique ses signes distinctifs. Même au début de sa carrière, rien ne semblait pouvoir compromettre ses vœux de fidélité prosodique. Un

²²⁰ Cf. *The South Bank Show* de mars 2002 (ITV), émission composée d'une analyse de *Night Mail* comportant des extraits du film, un entretien avec Tony Harrison et *Crossings*, réécriture contemporaine de *Night Mail*.

²²¹ Auden et Britten travaillèrent en effet sur des images préalablement tournées et déjà montées. Outre les contraintes techniques de l'époque, ils durent s'adapter à un rythme visuel spécifique. Dans *Night Mail*, la richesse de la musique est parfois en conflit avec l'intelligibilité du poème, ce qui conduisit Auden à rechercher des formes poétiques spécifiques pour le médium filmique. Conscient du potentiel esthétique d'une véritable collaboration entre les différents artistes, Auden devait être co-réalisateur de la séquelle à *Night Mail*, *Air Mail to Australia*, un projet qui ne vit finalement pas le jour.

²²² Cf. ci-dessus, p.198.

²²³ Après Londres, la pièce partit en tournée aux Etats Unis à Washington DC et Broadway.

réalisateur hollywoodien fut pourtant séduit par ce qui en effrayait tant d'autres : George Cuckor, qui avait assisté à une représentation de *The Misanthrope* et admirait la maîtrise formelle de la poésie de Tony Harrison, lui demanda d'écrire les paroles pour les chansons de *The Blue Bird*.

Lorsqu'il accepta de collaborer avec George Cuckor, Tony Harrison était curieux de découvrir l'univers cinématographique. Il connaissait déjà l'œuvre originale de Maurice Maeterlinck qu'il avait vu jouée à Moscou, alors qu'il était en voyage pour une lecture de ses poèmes. D'emblée, les querelles entre le compositeur Andrei Petrov et l'arrangeur Irwin Kostal entravèrent la bonne progression du film et, malgré son admiration pour George Cuckor, le poète eut du mal à trouver le ton juste pour cette co-production américano-russe. Le film s'avéra être un tel échec qu'il ne fut même pas distribué en Grande Bretagne. Pourtant, au milieu du sentimentalisme kitsch de *The Blue Bird*, une jeune actrice russe rencontrée sur le tournage fit découvrir à Tony Harrison un film qui marqua profondément son imaginaire. Dans *Mirror* (1975), décrit par la critique russe comme le film le plus documentaire et le plus poétique du réalisateur Andrei Tarkovsky,²²⁴ le jeune poète fut particulièrement frappé par le passage dans lequel des images documentaires sur la guerre civile espagnole sont montées avec, en voix *off*, la voix du poète Arseniy Tarkovsky, le père du réalisateur, récitant l'un de ses poèmes. Cette fusion entre une réalité difficilement soutenable et la poésie lui laissa entrevoir pour la première fois une réponse aux terribles images de guerre qui le hantaient depuis trente ans. Malgré une connaissance très approximative du russe, il fut très sensible au rythme et aux rimes de la poésie d'Arseniy Tarkovsky, ainsi qu'à ce cinéma moderne et délibérément poétique qui contrastait alors avec la médiocrité de *The Blue Bird*.²²⁵

Mirror, en sensibilisant le poète à des techniques cinématographiques qui devaient nourrir plus tard ses propres films/poèmes, sema les graines qui donnèrent treize films/poèmes et un long métrage. A ce moment-là, Tony Harrison prit conscience que la poésie pouvait prendre le relais des autres media, lorsque ceux-ci se trouvent confrontés à l'indicible de l'actualité : « [poetry] should address the hardest things in life, and the most powerful weapon it brings to the fray is its own form. »²²⁶ En s'intéressant au cinéma, il rêve de créer un avatar moderne de la tragédie grecque qui touche un public le plus large possible. La poésie réinvestit non seulement le domaine public, celui de l'actualité, mais aussi la télévision, medium populaire par excellence. A la fois soucieux de démystifier la poésie et de la restaurer à sa dimension publique et orale, Tony Harrison se fait conteur : « he is concerned with reinstating an oral sense in order to draw the audience in and facilitate their engagement. »²²⁷ Il s'inspire par

²²⁴ D'après la critique russe Maya Turovskaya (cf. *CFP*, xv).

²²⁵ Tony Harrison ironise sur ce qu'il appelle désormais « this sentimental skeleton in my closet » (*CFP*, xii).

²²⁶ Robert Winder, « Robert Winder meets Tony Harrison », *The Independent Weekend*, 5 August 1995, 3.

²²⁷ Peter Robinson, « Facing Up to the Unbearable: The Mythical Method in Tony Harrison's Film/Poems », *The Classical Dimension*.

exemple de la ballade (*Arctic Paradise*, 1981), de chansons célèbres du répertoire populaire ou classique (*Black Daisies for the Bride*, 1993) ; ou bien il exploite le potentiel narratif des mythes et leurs résonances contemporaines (*The Big H*, 1984 ; *The Gaze of the Gorgon*, 1992 ; *Prometheus*, 1998, *Metamorpheus*, 2000).

Le poème intitulé « The Mother of the Muses », écrit en 1987, est une tentative de réponse à l'articulation entre la poésie et le trauma historique vécu par procuration par l'intermédiaire d'images d'archives. Écrit en hommage à son beau-père décédé dans une maison de retraite canadienne alors qu'il souffrait de la maladie d'Alzheimer, « The Mother of the Muses » établit une dialectique entre mémoire individuelle et mémoire collective (et leur contraire, l'amnésie). Il fallut attendre encore huit ans pour que les images cinématographiques parviennent à fusionner avec la réflexion poétique sur la mémoire et la commémoration. C'est à ce moment-là que le poète fut en mesure de renouer avec la piste tragique et d'adapter le chœur à la télévision : 1995, avec *The Shadow of Hiroshima*, fut en effet l'année du triomphe choral et chorique dans l'œuvre de Tony Harrison. Dans chacun des quatre films/poèmes de *Loving Memory* (1987), dans *The Gaze of the Gorgon* (1992) et *Black Daisies for the Bride* (1993), on peut identifier des éléments structurels et stylistiques, des images, déjà contenus dans « The Mother of the Muses » et transposés à l'écran où ces motifs sont alors approfondis et développés. Ainsi, la commémoration individuelle progresse vers une évocation de la commémoration historique vers la fin de *Loving Memory*. Alors que *The Gaze of the Gorgon* se place sur le plan historique uniquement, le motif mythologique de la paralysie est un écho de la métaphore de la tempête de neige dans « The Mother of the Muses ». D'autre part, les images en noir et blanc des camps de concentration évoquées dans le poème se retrouvent dans *The gaze of the Gorgon* où elles sont humanisées, personnalisées au moyen de références à l'intime et au personnel. L'année suivante, la dialectique mémoire / amnésie individuelle est traitée de nouveau dans *Black Daisies for the Bride* avec une systématisation du retour à la jeunesse amoureuse.²²⁸ Le blizzard de « The Mother of the Muses » réapparaît sous la forme d'un leitmotiv visuel, une pluie de confetti dans un film entièrement musical auquel participent des chanteurs et un chœur d'enfants aux côtés de personnes souffrant de la maladie d'Alzheimer.

Découvrant avec enthousiasme lors de sa première collaboration télévisuelle que le travail du monteur s'apparentait en de nombreux points à celui du poète, Tony Harrison décida de poursuivre l'aventure filmique comme un pas supplémentaire en direction d'une poésie accessible qui ait sa raison d'être à l'époque moderne. Conscient des spécificités du médium audiovisuel, en particulier l'enregistrement, la préservation de l'image et du mouvement, il fut aussitôt séduit par le projet de la BBC que lui soumit Peter Symes concernant une série de documentaires sur les grands cimetières d'Europe. Le poète était pourtant très méfiant lorsqu'il rencontra le réalisateur. Accompagné de son agent, Tony Harrison posa ses

²²⁸ Le titre *Black Daisies for the Bride*, inspiré de « Black Marigolds » de E. Powys Mathers, est en lui-même trace de mémoire littéraire.

conditions ; il devrait participer activement au processus créatif et écrirait exclusivement en vers. Peter Symes accepta ce pari alors insensé :

Since no one I knew had ever attempted to drive a full-length documentary with a verse commentary, I contended myself with the blissful comfort of ignorance, a comfort that lasted until I returned to the office to be greeted with the sort of looks and comments normally associated with a bereavement. Only I think I was probably the corpse.

(*Shadow*, ix)

Tony Harrison avait lui, en revanche, une idée bien précise de la direction qu'il voulait suivre. Les mois de travail sur *Arctic Paradise* en 1981 avaient contribué à éveiller le désir d'aventure de ce poète pionnier. Vingt ans plus tard et après plusieurs collaborations de ce genre, Tony Harrison et Peter Symes ont donné ses lettres de noblesse à un genre relativement marginal, le film/poème,²²⁹ expérimenté des techniques inédites et prouvé que l'intuition et l'audace pouvaient faire merveille, en dépit des contraintes budgétaires inhérentes à de telles entreprises.

Dès le premier film de la série, la mémoire est à l'honneur. *The Muffled Bells* s'intéresse à un petit village traditionnel du Hampshire, Breamore, qui semble s'être figé au 18^{ème} siècle :

They're muffling the bells for Stanley Hall.
Stanley Hall the Braemore miller's dead.

[...]

Muffled curfew, flock of geese, the plough,
some things survive from 'how things used to be',
though much is vanishing and threatened now
Breamore's bells are pure Gray's *Elegy*. (*Shadow*, 69)

La comparaison avec le poème de Thomas Gray dans l'introduction amorce une longue récitation de six quatrains de « *Elegy Written in a Country Churchyard* » qui préside logiquement au choix de la métrique. Le collage du poème de Thomas Gray, ainsi que la lecture des épitaphes qui apparaissent simultanément à l'écran, témoignent ainsi de l'importance de la mémoire textuelle :

Strange how poetry most people think a bore,
poetry that people of our period despise
or if they don't despise it just ignore,
seems to surface fast when someone dies. (*Shadow*, 70)

Le poète moderne s'étonne ironiquement du lien entre poésie et mémoire. Il ancre sa réflexion autour d'un paradoxe, à savoir la désaffection moderne pour le genre poétique, qui trouve un écho dans *The Muffled Bells* dans l'extinction des métiers de l'artisanat traditionnel :

Craftsmen, wheelwright, blacksmith, undertaker,

²²⁹ Malgré le nombre important de projections accordées aux films/poèmes de Tony Harrison, lors du *Poetry Film Festival* de Newcastle en décembre 2004, la diversité de la programmation témoigne cependant du dynamisme de ce genre qui mêle film et poésie.

who also turned a skilled hand to the plough
gathered in harvests grateful to their Maker
are in decline, as Gray's own craft is, now. (*Shadow*, 70)

Pour illustrer cela, les mots de Gray réapparaissent bientôt dans l'épigramme moderne mais sans italiques ni guillemets. La citation devient plagiat. L'expression « sequestered vale » est répétée à plusieurs reprises par Tony Harrison. Cette interpénétration entre le texte ancien et le texte moderne est à l'instar de la proximité entre les morts et les vivants dans cette communauté qui honore son devoir de mémoire :

Two congregations: one, in seven layers,
stays silent as the other sings the hymns,
[...]

The choir consists of thirty generations
though most of them are muffled underground.
The minority, this present congregation's
singing for the dead who lie all around. (*Shadow*, 71)

L'articulation entre passé et présent est soulignée par l'existence d'un chœur, d'un chant commun. C'est en effet ce mode de commémoration qui met en avant la continuité entre deuil et réjouissance :

The man who'll dig the grave for Stanley Hall,
thrusting his sexton's spade in with his boot,
is the same who gave the bell's unmuffled call
to Breamore's blessing of its flowers and fruit.
(*Shadow*, 72)

Le festival des moissons qui se déroule quasi simultanément avec les funérailles de Stanley Hall fournit les motifs contrapuntiques de la mort et de la fertilité. De nombreuses citations des cérémonies religieuses et d'extraits d'hymnes en vers sont insérés dans le commentaire récité par Tony Harrison. Ainsi, les champs lexicaux se mêlent, sans qu'il y ait pour autant antinomie. Au contraire, vie et mort coïncident ironiquement dans le jeu de mots sur « harvest », récolte et Jugement Dernier :

'Ripening with a wondrous power
till the final harvest-hour :
grant, O Lord of life, that we
holy grain and pure may be.' (*Shadow*, 72)

L'insertion d'un entretien avec le sacristain permet de souligner encore davantage l'importance du sentiment de continuité entre morts et vivants. Ce motif permet en outre d'aborder les aspects matériels de l'inhumation tout en préservant l'humanité du cadavre désigné comme « the man [...] they stood next to at the bar. » (*Shadow*, 72). La mémoire du vivant permet ainsi d'aborder la mort avec sérénité.

De même, la discussion très factuelle sur les mérites des cercueils traditionnels et la mise en bière pourrait paraître macabre sans la dimension symbolique que le poète lui confère. Elle se double en effet d'une réflexion

sur la disparition des métiers traditionnels, de leurs jargons, et par là même est une métaphore de la disparition du langage poétique. Ainsi, le croquemort de Breamore a-t-il créé un musée local. Son désir de préserver le passé contraste avec le tabou moderne autour de la mort : « *I don't know what would happen now if someone was seen carrying a coffin through the town at dusk, but everything seemed normal then.* ' [...] *just because they've died and may have been buried or cremated they're still people in people's memories.* » (*Shadow*, 73-4). Ironiquement, les monuments de mémoire que sont les pierres tombales faillissent à leur fonction. Victimes du passage du temps, les défunts finissent par être oubliés lorsque leurs épitaphes sont rendues illisibles par l'érosion :

Not many tombs survive from Gray's own day,
gravestones afforded only by the few
after their occupants themselves decay,
worn down by Hampshire rain, Snow, Frost and Dew

who were also Breamore rectors whose remains
are appropriately close together
but none, though in his element, sustains
the pressure of their eponym of weather. (*Shadow*, 75)

S'il le poète ne pouvait résister à l'ironie des noms propres, il ne pouvait non plus passer sous silence la dimension sociale des rituels funéraires. Alors qu'au début, le passé s'immisce dans le présent, c'est désormais le présent et les vanités terrestres qui influencent la mort, comme en témoigne la cartographie sociale dressée par un des habitants de Breamore :

'The very richest and the highest actually laid claim to a place in the church itself for burial and the aim was always to get as near to the door of the church as possible if you couldn't actually afford to get inside, and as we go further away from the church itself the number of bow tombs actually becomes very small generally and there's a general mixture of dates and types of tombs and all classes of people, except the very poorest of course who aren't actually commemorated.' (*Shadow*, 76)

Si la commémoration est liée au statut social, de même l'écrit demeure l'apanage des riches. Les récits des habitants qui ressuscitent la mémoire des défunts permettent au poète de faire parler et d'incarner épitaphes et plaques commémoratives. Leur parole, devenue poésie par le simple fait d'être insérée dans le film/poème, accompagne les images relativement statiques glanées dans le cimetière de Breamore. Toutefois, cet artifice ne suffit pas à effacer la conscience que la poésie est un genre lui aussi menacé par l'oubli :

Wheelwright's and blacksmith's workshops both are sold,
each a des. res. And the sequestered vale
as each craftsman's like the miller's curfew's tolled
is less and less sequestered and for sale.

For Stanley Hall they're knotting their black ties,

they're buffing their black shoes to mirror shine.
With him some more of Breamore village dies,
he was the Breamore miller last in line.

For Stanley Hall they've brought the big black hearse,
buffed like their black shoes to high-gloss shine
to be taken to a grave without a verse.
If the job of miller's dated, so is mine. (*Shadow*, 77)

Les deux premiers quatrains sont récités sur une image représentant des maisons dont l'une est à vendre. Le dernier accompagne l'image du cercueil hissé sur le corbillard qui annonce métaphoriquement la fin imminente du film/poème. La répétition textuelle semble un moyen dérisoire de lutter contre l'oubli et le silence. Dans la citation précédente, l'expression de Thomas Gray « sequestered vale », déjà citée, réapparaît, tandis que le poète recycle ses propres images, ses propres rimes. Aussitôt après ce passage, le film/poème reprend une séquence déjà utilisée. Alors que l'enregistrement audiovisuel permet de réentendre les mots du sacristain, la voix du poète narrateur disparaît, éclipsée par celle du recteur puis des enfants du village, laissant les téléspectateurs méditer sur la valeur symbolique de la répétition comme acte de mémoire ou déjà symptôme de la perte de mémoire. Seule l'interaction entre images visuelles et images textuelles permet d'apporter un début de réponse. Dans cet épilogue, le poète évoque la farine du meunier bientôt métamorphosée en poussière se déposant dans le moulin abandonné : « And white dust gathers on the mill's grindstones » (*Shadow*, 79). Cette image double rappelle la neige, symbole d'amnésie dans « The Mother of the Muses », bientôt incarnée par les pluies de confetti dans *Black Daisies for the Bride*. Ainsi, là où le texte seul ne suffit plus, les images visuelles permettent peut-être de combler les lacunes pour faire de la poésie un réel art de la commémoration.

A l'origine prévu pour conclure la série,²³⁰ *Letters in the Rock* cite abondamment le poème de Thomas Gray, cette fois-ci pour souligner le changement des pratiques funéraires anglaises. L'élégie est insérée dans le commentaire en vers comme faire-valoir du passage du temps et de l'évolution des mœurs. Le film fait une grande place aux témoignages des familles de défunts pour expliquer le choix de la majorité des Britanniques de la crémation. La voix de Tony Harrison n'intervient que pour ponctuer les séquences. Après un bref prologue, un montage de film documentaire présentant les différentes familles de défunts, le motif du contraste entre modernité et pratiques ancestrales est introduit par l'inscription d'une épitaphe sur un écran d'ordinateur : « 'In Loving Memory of Thomas Gray.' » (*Shadow*, 103). Suit un montage alterné entre Tony Harrison

²³⁰ L'ordre présenté dans *The Shadow of Hiroshima and other film/poems*, maintenu dans *Collected Film Poetry*, correspond à l'ordre imaginé par la production et le poète. Cependant, cet ordre fut modifié pour la diffusion télévisuelle, de sorte que *Cheating the Void* coïncide avec l'anniversaire d'Hiroshima, le 6 août 1987. *Letters in the Rock* fut diffusé en premier, le 16 juillet 1987. Si l'unité structurelle de *Loving Memory* s'en trouve affaiblie, la symbolique de *Cheating the Void* est au contraire accrue, d'autant plus que sa position ouvre la voie pour les films/poèmes suivant, en particulier *v.*, *The gaze of the Gorgon* et *The Shadow of Hiroshima*.

dictant quelques vers de Thomas Gray qui s'inscrivent sur l'écran d'ordinateur comme jadis sur une pierre tombale ; et une conversation dans un magasin de pompes funèbres entre un vendeur et un client. Les vers de Thomas Gray sont inscrits dans la texture même du film. Le commentaire fait bientôt écho aux vers dictés, ce qui permet au poète une réécriture parodique :

'... the Pomp of Pow'r
and all that Beauty, all that Wealth e'er gave,'
... new line –
'Awaits alike th'inevitable Hour.
The Paths of Glory lead but to the Grave.'

It's shock enough to know your loved one's gone
but the mason estimating that the rock
your dear departed's name gets lettered on
will cost eight hundred pounds compounds the shock.

If memorials are raised the words are terse.
In Memory's sometimes shortened to I.M.
and almost no tombs now get lines of verse.
The paths of glory lead but to the crem. (*Shadow*, 104)

Sur un sujet aussi délicat que la mort, aussi difficile à représenter à l'écran, en particulier l'incinération, la poésie vient au secours de l'expression, là où le réalisme serait trop cru. En laissant parler les familles, le film donne une voix aux défunts et à l'émotion parfois intense du deuil. Le meilleur exemple de la capacité de la poésie à aller au-delà de la prose est probablement incarné par l'exploitation de l'image de Blackpool. La découverte d'une pierre tombale en forme de *Blackpool Tower*, emblème architecturale de la célèbre station balnéaire du Lancashire, devient un motif structurel dans *Letters in the Rock*. La description en image de la fabrication du *Blackpool Rock*, sucre d'orge à l'intérieur duquel apparaît le mot Blackpool, est une évocation oblique du processus d'incinération :

Sugar and syrup at 300 Fahrenheit –
poured on to metal plates this boiling mix
of Blackpool magma cools to brilliant white
coloured and lettered, cut into sweet licks. (*Shadow*, 104)

A la fin du film, la juxtaposition entre Blackpool et Thomas Gray réapparaît, après une longue séquence alternée d'interviews avec les familles présentées dans le prologue. Le quatrain de *Elegy* entendu par bribes au début du film est répété dans son intégralité :

'The Boast of Heraldry, the Pomp of Pow'r
And all that Beauty, all that Wealth e're gave,
Awaits alike th'inevitable Hour.
The Paths of Glory lead but to the Grave.' (*Shadow*, 110)

La symbolique de ces quatre vers est explicitée par l'image d'un clown rieur à Blackpool. Ce *memento mori* conduit à la conclusion ironique sur la fugacité de la vie et l'importance de profiter de ses plaisirs présents :

Life's stick of rock's still got a few sweet licks
and death lettered right through life can't make it sour,
so lick your skullicious lollies down to sticks
and scorn for now the inevitable hour. (*Shadow*, 111)

Cette alliance de motifs incongrus, l'image simple et populaire, enfantine même, du Blackpool Rock, et le message existentiel est typique, non pas de la poésie de Thomas Gray, mais d'une tradition plus ancienne encore, celle de la poésie métaphysique. D'autre part, la conclusion du film (et initialement de la série) annonce le leitmotiv du film/poème suivant, *The Blasphemers' Banquet* (1989), chantant les plaisirs de la vie.

Cette aisance à faire jouer images visuelles et textuelles, à mettre en contrepoint populaire et littéraire, poésie et interview, témoigne de la confiance acquise au fil de la production de *Loving Memory*, tandis que le projet initial de documentaires sur les grands cimetières d'Europe se transformait peu à peu en une méditation sur la mort, la mémoire et l'apparente futilité de la commémoration au 20^{ème} siècle. L'implication de Tony Harrison dans les tournages et le processus de montage modifièrent en profondeur la structure de *Loving Memory*.²³¹ Alors que, dans le cas d'un documentaire traditionnel, le processus créatif est assez linéaire (notes préparatoires, écriture d'un script puis tournage et montage), Peter Symes et son équipe ont développé des méthodes de travail radicalement différentes au contact de Tony Harrison. Celui-ci exploite par exemple les ressemblances entre le travail du monteur et ses propres méthodes de composition qui, dans les deux cas, impliquent une manipulation de l'image et du rythme, un intérêt pour le mouvement, la structure et la répétition. Son refus d'expliquer ou de commenter un contenu visuel en faveur d'une interaction entre images et son induit une grande flexibilité dans le processus de création, donnant à l'équipe toute liberté de saisir les surprises et coïncidences qui s'offraient à elle.

Les grands cahiers de notes bleu marine à reliure rouge de Tony Harrison renferment de précieux indices quant à ses méthodes de travail. Page après page s'accumulent photos, articles, citations photocopiées ou recopiées à la main, vers tapés à la machine et collés, dessins griffonnés qui finissent par laisser deviner une idée directrice. Le processus commence bien avant le début du tournage et continue parfois après le montage définitif, certaines idées non exploitées au maximum de leur potentiel allant souvent nourrir les œuvres suivantes. Son carnet sous le bras, le poète se rend sur le tournage, à l'affût d'une image, d'un son, d'une brique de texte qui donnera sa raison d'être au film/poème. Ce fut particulièrement le cas lors du tournage à Naples dans le cimetière Poggioreale. Le documentaire devenu *Mimmo Perella Non è Più* s'avérait d'emblée délicat, de par la nature même de son sujet, les étranges rites funéraires pratiqués à Naples consistant à exhumer le corps des défunts après plusieurs mois passés sous terre. Une fois les restes nettoyés, ils sont alors enfermés dans une urne et

²³¹ « When we started work on *Loving Memory*, Tony had not been present at some of the filming for the series, but he joined us early enough to allow us to throw everything up into the air and begin again. » (Peter Symes, *CFP*, xxxix).

placés dans une cavité de la roche volcanique. Lorsqu'ils se rendirent à Naples pour le tournage, Peter Symes et Tony Harrison étaient à la recherche d'un élément structurel fort pour ce documentaire. A l'entrée du cimetière, le poète découvrit une affiche annonçant publiquement le décès de Mimmo Perella, comme il est de coutume à Naples. La phrase laconique placardée sur le mur, « Mimmo Perella non è più », devint le titre du film/poème. Mimmo Perella fut choisi comme personnage central. Sans jamais apparaître à l'écran, il est néanmoins omniprésent. Le commentaire versifié utilise Mimmo Perella comme une figure guidant le téléspectateur à travers chaque étape du processus funéraire. La voix *off* est ainsi à mi-chemin entre imagination et informations factuelles, ce qui lui confère richesse et densité. La formule « *non è più* » devient une incantation rythmique puissante. La force d'évocation du film réside également dans l'introduction. Dès la découverte de cette affiche, Tony Harrison écrit trois quatrains qu'il enregistra face à la caméra devant le portail d'entrée du cimetière :

Mimmo Perella Non è Più
Mimmo Perella Non è Più

Mimmo Perella Non è Più
 Mimmo Perella is no more.
 This gate his body will be carried through
 he walked past into work not days before.

Mimmo Perella Non è Più.
 Let's follow Mimmo Perella's fate,
 or, rather, not one single fate but two,
 that of the body brought in through this gate

and put under marble in the dark, dry hole
 where Vesuvius's soil makes it like leather,
 and that other fate, meanwhile, of Mimmo's soul
 exposed to an uncertain, otherworldly weather.

(*Shadow*, 81)

L'introduction annonce le sujet du film d'une manière saisissante et néanmoins pudique. Les répétitions contribuent à donner une force toute particulière aux images qui suivent, tout en captivant l'attention des téléspectateurs dès les premiers instants.

La technique de la voix subjective, tantôt une voix *off* (lorsque le poète ou le personnage se trouvent hors du champ de la caméra), tantôt une voix *over* (lorsque le commentaire émane d'une source extra-diégétique), s'avère être un outil essentiel de *Mimmo Perella Non è Più*. Elle donne forme aux pensées intimes de la famille, notamment la femme du défunt, traditionnellement présente lors de l'exhumation du corps environ deux ans après l'enterrement pour procéder à son placement dans un caveau mural. Le film/poème prouve les avantages de la poésie et sa capacité à représenter l'indicible. Elle permet aussi au poète de faire une incursion dans le monde de l'imaginaire, sans mettre en péril la réalité du documentaire. Le

processus funéraire napolitain est d'abord décrit de manière factuelle, tandis que la caméra s'attarde sur des tombes en gros plan, puis sur une vue plus large du cimetière. Ainsi, le travail de représentation est laissé à l'imagination. Les images d'une procession funéraire servent à évoquer la première phase du voyage de Mimmo Perella. Le commentaire aborde furtivement la question du possible malaise créé par cette mise en scène de la mort, offrant ainsi une réflexion métatextuelle sur le film/poème comme spectacle :

A funeral's here for everyone to see.
A Naples funeral brings out all the street.

Some get close, but others aren't so brave.
Some cope by unconcern. That man in grey,
while others maybe touch the box or wave,
can't face up to death, and turns away. (*Shadow*, 82)

Les images d'une inhumation servent de support visuel à l'anticipation de l'exhumation du corps :

Interred in *terra santa* for a span
of twenty or so months until it's dried
and what goes under marble as a man
comes out as Mimmo still, but mummified. (*Shadow*, 83)

Le commentaire concrétise le voyage spirituel de l'âme. Le film/poème s'appuie sur un contraste rythmique entre la lenteur paisible des séquences visuelles et l'activité décrite, les efforts de l'âme pour sortir du purgatoire et atteindre le paradis. La famille qui assiste à l'exhumation offre un relais au regard des téléspectateurs. Cet effet de mise en abyme, renforcé par un glissement progressif dans l'imagination de la veuve, au moment de montrer le cadavre, établit une distance qui métamorphose la brutalité de l'image :

Vincenzo Cicatiello non è più.
He's been underground about two years.
When Mimmo Perella's exhumation's due
his wife will greet him from the earth with tears.

He always took such trouble with his hair,
even towards the end he kept it trim.
He was a natty dresser, took great care
over his appearance. Now, look at him!

[...]

Was this the Vincenzo who I slept beside?
Vincenzo Cicatiello non è più.
Now, now I know you've really died.
Till now I only half-believed it true.

Being seen in such revolting tatters
wouldn't suit him. He was much too proud!

Although he's dead, she still believes it matters
that they make him feel he looks right in his shroud.
(*Shadow*, 85)

La focalisation interne permet de redonner vie au cadavre décharné en cours d'exhumation. L'évocation de la coquetterie passée de Vincenzo vient humaniser sa mort. La force du passage résulte du contraste entre son et images. Grâce à la forme esthétique, soulignée par la répétition du leitmotiv en italien, la poésie autorise le spectacle d'une scène difficilement supportable. Avec l'écran de télévision, elle constitue le masque qui permet aux téléspectateurs de garder les yeux ouverts. Le film parvient à les impliquer émotionnellement et, ainsi, à leur faire regarder des images morbides, sans pour autant les mettre mal à l'aise.

Mimmo Perella Non é Più est un bel exemple du travail de collaboration au sein de l'équipe de production. Le souci d'un équilibre constant entre images et son conduisit Tony Harrison et Peter Symes à expérimenter de nouvelles techniques au moment des tournages, de façon à faciliter le processus de composition. Ils étudièrent les effets de différents types de plan, alternant grands angles ou travellings pour supprimer les coupes et laisser les images textuelles se développer, avec des gros plans qui renforcent l'impact visuel. Pour aboutir à la fluidité de *Mimmo Perella Non é Più*, il y eut d'innombrables essais en salle de montage :

A quick review of the images in the morning; writing and editing, followed by constant trials with the verse using rough recordings; rewriting and rejection of visual or verbal ideas; and as much of a complete viewing as was possible before staggering home each evening. This constant reviewing of the programme each day may sound indulgent to some, tedious to others, but it proved to be invaluable. It allowed the editor to get an overall feel for the whole pulse of the film as it developed, and it allowed Tony to keep the complete work in focus while he struggled with individual quatrains during the day.
(Symes, *CFP*, xxxvii-xxxviii)

Ce processus quasi obsessionnel à la recherche d'un équilibre rythmique et symbolique doit aussi son succès à l'aptitude de Tony Harrison à faire partager sa passion et ses idées, à son goût du travail collectif et sa grande générosité.²³²

Avec *Cheating the Void*, l'identité du film/poème et l'audace technique du genre franchirent un cap. A travers les grands cimetières d'Europe du 19^{ème} siècle (le Père Lachaise à Paris, Kensal Green à Londres, Staglieno à Gênes et Ohlsdorf à Hambourg), c'est une réflexion sur

²³² Une générosité que Peter Symes évoque avec humour : « It was also made palatable by the poet's civilising insistence on champagne and nibbles at around six o'clock; our cutting room with its small fridge and bowl of fruit and exotic nuts attracting much envious comment. » (*CFP*, xxxvii-xxxviii).

l'immortalité spéculaire de l'art, la mémoire et l'histoire que Peter Symes et Tony Harrison proposèrent aux téléspectateurs en ce jour anniversaire de la tragédie d'Hiroshima :

Oblivion is darkness, Memory light.
They're locked in eternal struggle. Which
of these two forces really shows its might
when death's doors are thrown open by a switch?
(*Shadow*, 93)

L'intensité de la phrase d'ouverture est renforcée par l'absence d'image à l'écran. L'oubli, le premier mot du film (« Oblivion »), est symbolisé par un écran noir. La lumière se fait soudain sur un passé ressuscité artificiellement par le médium cinématographique et la projection des toutes premières images de l'histoire du cinéma, à savoir le film des frères Lumière montrant des ouvriers à la sortie de l'usine :

These people are all dead, and yet they walk.
The first in fact to move on celluloid.
Though they are silent and won't ever talk
their very movements seemed to cheat the void.

Death's no longer absolute, wrote the reviewer
having seen this film in 1895.
Do our TVs and videos make that truer
and help to make the dead seem more alive? (*Shadow*, 93)

Donner une image aux morts pour empêcher l'oubli, telle est l'ambition de Tony Harrison. Incarner le vide qu'ils ont laissé, faire la lumière sur les tragédies du passé : si le médium filmique est une façon de « tromper le vide », alors il est également un acte politique. Dès l'ouverture de *Cheating the Void*, le poète-présentateur pose la question directement aux téléspectateurs et préfigure les images si controversées du film *v.*,²³³ ainsi que celles de *The Shadow of Hiroshima* dont on trouve ici les ferments.

Le film/poème se présente comme une visite guidée de deux siècles de lutte entre mémoire et oubli. La dimension métatextuelle est constamment rappelée aux téléspectateurs par le jeu de variations sur les deux mots du titre. *Cheating the Void* se décline en « cheat the void » ; « The void may well be cheated by a voice » ; « naming the void » ; « Some film we'd sooner pitch into that void / that Lumière's invention sometimes cheats. »²³⁴ L'artificialité du film/poème est explicitement soulignée par son autoréférentialité :

Paris pushed, promoted and PRed
to induce the city's dead to settle there
and re-buried Héloïse with Alebard
and brought in La Fontaine and Molière,

²³³ Comme dans *v.*, un document d'archive est utilisé en prologue du film/poème, avant même que le poète apparaisse à l'écran.

²³⁴ Respectivement, deuxième strophe p.93 ; début de la cinquième strophe p.95 ; fin de la sixième strophe p.95 ; et cinquième strophe p.101.

and by process of promotional exhumation
of endorsing heroes long ago decayed
lured both great and small to emulation –
and now draws TV crews and tourist trade. (*Shadow*, 93)

Les allitérations, les effets d'anachronismes produits par un lexique très contemporain voisinant avec les noms d'auteurs du passé, confèrent à cette ouverture une tonalité ironique. D'autre part, le mélange entre mort et consumérisme fait souffler un léger vent de sacrilège. Le film exploite avec brio les incongruités de l'époque contemporaine. La visite guidée des hauts lieux du Père Lachaise est le prétexte à une mise en scène du décalage entre la mort et la vie artificiellement prolongée par l'art :

The tour starts here with voices in your head.
Hear one corpse sing what another corpse composes.
Follow their music, let yourself be led
to where the shell of genius reposes.

Composers rot but their recorded notes
are all we need to make them seem alive.
The singers buried here have crumbled throats
but the voices they vibrated with survive. (*Shadow*, 94)

Le thème de la mortalité que Tony Harrison a déjà exploré, notamment dans *Palladas: Poems*, offre de nouvelles possibilités esthétiques à l'écran. Avec un ton qui évoque tantôt celui de Thomas Gray, tantôt celui d'Horace ou de Villon, *Cheating the Void* met à profit la disparité du matériau visuel pour jouer sur des effets de contradictions entre images et son : « Both what we hear and see often recalls the medieval compound of horror and relish when confronting death, a plangent poignancy underwritten by the dour consolation of terminal equality and the pulse of the *danse macabre*. » (Symes, *Bloodaxe*, 382). En effet, lorsqu'ils travaillaient sur le quatrième film de la série, Tony Harrison, Peter Symes et leur équipe avaient gagné en confiance et s'autorisèrent davantage d'audace technique que dans les films/poèmes précédents.

La grande liberté structurelle et imaginative de *Cheating the Void* se retrouve dans la bande son. Les possibilités offertes par la voix subjective qui avait été expérimentée dans *Mimmo Perella Non è Più* sont ici considérablement élargies. Le motif du décalage est introduit par un jeu de contrastes entre les images statiques des monuments funéraires. De plus, alors que dans *The Muffled Bells*, *Letters in the Rock* et *Mimmo Perella Non è Più*, Tony Harrison s'était contenté de glisser des extraits de conversations avec les vivants au milieu du commentaire en vers, dans *Cheating the Void*, il trompe la mort littéralement et met des paroles dans la bouche des défunts, soit par l'intermédiaire du commentaire, soit grâce aux enregistrements musicaux : en contrepoint à la préservation intacte des voix des interprètes de Bellini dont la tombe apparaît à l'écran, le poète insiste sur les détails macabres. L'art comme mémoire s'oppose à l'oubli auquel la décomposition charnelle soumet les corps : « Oblivion that all our art defies.

/ Oblivion where all of us must go. » (*Shadow*, 94). L'anaphore souligne paradoxalement la dichotomie. L'unité de l'ensemble est assurée par les transitions textuelles d'un élément visuel à un autre. Le film s'attache aux détails incongrus, comme un jeu des différences, faisant remarquer par exemple la petite taille des organes génitaux de la statue qui orne la tombe de Géricault :

His masterwork *The Raft of the Medusa*,
blown by the wind and battered by the waves,
reproduced in metal but its sculptor/reproducer
believing no male organ much suits graves

made the dying man more modest for the frieze
and gave the death-offending member a bronze veil.
But *Jim* who doesn't, *didn't*, care who sees,
for unveiling his on stage, got thrown in gaol.

'Death and my cock are the world,' said Jim. (*Shadow*, 95)

Ce décalage en crée un second ; l'ironie du sort entraîne le blasphème, à savoir le rapprochement tabou entre mort et sexualité. Alors que le commentaire s'attarde sur la tombe de Géricault (lors des deux premiers vers du second quatrain cité ci-dessus), celle de Jim Morrison apparaît soudain. La transition entre les deux personnages est ménagée par le détail des organes génitaux, incongruité portée à son comble par l'inclusion à l'intérieur même du quatrain suivant d'une phrase de Jim Morrison. Cette collision entre paroles rapportées et texte poétique produit la distance ironique depuis laquelle le poète commente :

That may have been but now I rather doubt
there's much left of that vaunted part of him
or nothing that he'd feel like pulling out. (*Shadow*, 95)

Cette première apparition sonore de Jim Morrison préfigure la seconde, vers la fin du film où, cette fois-ci, la voix du chanteur s'introduit dans le texte, coupant de manière comique et irrévérencieuse la parole au poète :

So much *joie de vivre*, and yet, says Jim,
NO ONE HERE GETS OUT ALIVE!²³⁵

OK Jim, but there's no need to shout.
Go back and rest your bones in Père Lachaise.
(*Shadow*, 99)

L'analyse de ce passage révèle l'importante recherche d'une interaction entre images et son. De même, la structuration formelle occupe une place centrale dans le genre du film/poème développé par Peter Symes et Tony Harrison.

Les variations sur le titre, *Cheating the Void*, servent de transition entre le cimetière du Père Lachaise et Kensal Green à Londres, locus d'une

²³⁵ Ce vers en majuscules est un extrait chanté.

nouvelle ironie, à savoir l'échec des monuments funéraires à être des monuments de mémoire :

The first Oblivion is death, the next
neglect, and finally the third
where moss and ivy blank our mason's text
and no one cares whose body is interred. (*Shadow*, 96)

L'oubli des morts et du passé dépasse la problématique individuelle pour nourrir une réflexion métaphysique. Il est le symptôme d'une amnésie collective qui menace le monde contemporain. Cette préoccupation surgit tout droit de *The Common Chorus*, une pièce qui vient alors d'être annulée du calendrier du National Theatre et dans laquelle Tony Harrison développe déjà une réflexion sur l'histoire, la mémoire et l'oubli. Le film/poème acquiert d'ailleurs une tonalité plus explicitement politique vers la fin. La mort prend une signification historique. Regardant un crucifix dans un cimetière de Milan, le poète prend les téléspectateurs à parti :

What does Christ gaze down on from his cross?
A century where innocence has died
and mankind finds no meaning in the loss
of millions almost worse than crucified. (*Shadow*, 100)

Ce point de vue panoramique et surplombant annonce le début de *The Gaze of the Gorgon*.

L'apostrophe aux téléspectateurs produit un effet de pathos essentiel dans l'esthétique de Tony Harrison. L'impact et l'engagement émotionnels sont pour lui nécessaires à la commémoration. Pour donner du sens à l'histoire et permettre aux téléspectateurs d'affronter la réalité des tragédies du 20^{ème} siècle, il s'attache à donner une image aux victimes réincarnées grâce au médium filmique. C'est ainsi que, dans *Cheating the Void*, l'innocence des victimes est suggérée par la photographie d'une fillette placée auprès de sa tombe et de la statue qui la représente. Une manipulation habile des métaphores textuelles et visuelles permet d'autre part de convoquer le spectre de la première guerre mondiale à travers une scène représentant le garde-champêtre du cimetière de Hambourg à l'affût de lapins devenus menaçants :

The dead don't register the rifle's sound,
though once for days on end that's all they heard,
burrowing for their lives into the ground.
Now rabbits burrow down where they're interred.
(*Shadow*, 101)

Les lapins deviennent une métaphore des soldats s'abritant tant bien que mal dans les tranchées et les trous de fortune pour échapper aux rafales des mitraillettes. Ironiquement, le cimetière, traditionnellement lieu de repos et de paix, continue d'être envahi par le bruit des balles dans un effort pour contrôler la prolifération des nuisibles, des lapins, à la fois emblèmes des victimes d'hier et assaillants burlesques d'aujourd'hui. L'effet tragicomique est aussitôt revisité depuis une perspective métaphysique. L'anecdote du

cimetière de Hambourg sert en effet à un questionnement sur la difficulté de la commémoration et de la préservation de la mémoire :

We'd sooner that oblivion destroyed
some memories like these Hamburg streets.
Some film we'd sooner pitch into that void
that Lumière's invention sometimes cheats. (*Shadow*, 101)

Indirectement, Tony Harrison aborde ici en filigrane les enjeux politiques de la commémoration et de l'oubli. La polémique autour de la diffusion du film *v.* ne tarda pas à montrer les affinités entre image et pouvoir. Des images de propagande présentées dans le prologue de *v.*, avec le détournement des symboles, notamment le V de la victoire repris par Margaret Thatcher, aux images de la grève des mineurs de 1984 que le gouvernement conservateur avait tenté de contrôler étroitement, y compris en alimentant la campagne de discrédit autour du film, la diffusion de *v.* atteste que l'utilisation de l'image est un acte politique potentiellement subversif.

La technique narrative et visuelle qui invite à regarder l'image, à s'imprégner de sa texture d'une manière inédite, grâce à une diction lente, à la voix grave et élégiaque de Tony Harrison, à la complémentarité entre mots et images et au choix de plans rapprochés et de gros plans assez rares à la télévision, sera menée à grande échelle notamment dans *The Shadow of Hiroshima*, un film/poème qui reprend des thèmes abordés dans *Loving Memory*. L'unité métrique de la série²³⁶ fonctionne comme une pulsation musicale qui autorise d'innombrables variations dans l'interprétation. Ce vers flexible se prête à des tonalités diverses : humour, conversation, pathétique, empathie, personnel, historique. De même que des passages de conversation réelle sont enchâssés dans le commentaire, la bande son est constituée d'un mélange de musique religieuse et profane, de sirènes et de cloches, de voitures et de chants d'oiseaux. Avec cette série, Tony Harrison met en place les fondements du genre du film/poème, synthèse entre images, imaginaire et documentaire. Quand la mémoire faillit, l'imaginaire demeure. L'interaction entre les deux intéresse particulièrement le poète ; les circonstances de la vie le confrontent à cette réalité parfois douloureuse. Au moment où il travaille sur *Loving Memory*, son beau-père, Emmanuel Stratas, d'origine grecque, décéda au Canada, atteint de la maladie d'Alzheimer. Dans le poème qu'il écrivit alors, « The Mother of the Muses », la méditation sur la perte de mémoire est étroitement mêlée à la commémoration historique et au pouvoir des images d'archives cinématographiques.

« The Mother of the Muses » évite l'oscillation présente dans *Loving Memory* entre morbidité et empathie. Dans ce long poème, Tony Harrison explore le processus de mémoire à travers la maladie d'Alzheimer, le bombardement de Dresde et sa propre difficulté à se remémorer une citation du *Prométhée* d'Eschyle, « the Memory, Mother of the Muses, bit » (*Gaze*, 38), point de départ et de chute du poème :

After I've lit the fire and looked outside

²³⁶ On retrouve ce pentamètre iambique en rimes croisées inspiré par *Elegy* de Thomas Gray dans *v.*.

and found us snowbound and the roads all blocked,
 anxious to prove my memory's not ossified
 and the way into that storehouse still unlocked,
 as it's easier to remember poetry,
 I try to remember, but soon find it hard,
 a speech from *Prometheus* a boy from Greece BC
 scratched, to help him learn it, on a shard. (*Gaze*, 38)

La tempête de neige qui s'abat alors sur Toronto devient une métaphore de l'oubli, les répétitions incrémentales (« obliterating snow », « fresh snow obliterates », *Gaze*, 39) et les retours vers l'extérieur mis en concurrence avec les efforts de mémoire du poète « to bring all yesterday to mind, / our visit to your father, each fact, *all*. » (*Gaze*, 38). Ce poème reprend la dichotomie présentée au début de *Cheating the Void* en remplaçant lumière et obscurité par vie et mort, en parallèle avec la paire mémoire et amnésie : « And their lives are frozen solid and won't thaw / with no memory to fling its sparks of salt. » (*Gaze*, 39). La réalité de la maladie d'Alzheimer est évoquée avec une brutalité²³⁷ qui n'est médiatisée que par les métaphores climatiques et la fuite ironique qu'offre l'écran de télévision diffusant la mémoire du bombardement de Dresde. On mesure ici l'impact du traitement filmique dans *Mimmo Perella non è più* où l'interaction, le décalage parfois, entre images et texte permettait une médiatisation d'un réel dérangent. Pourtant, l'effet permet d'alerter le lecteur et de l'impliquer dans la réflexion sur des questions éthiquement problématiques :

Some hoard memories as some hoard gold
 against the rapidly approaching day
 that's all they have to live on, being old,
 but find their savings spirited away.
 [...]

 If we *are* what we remember, what are they
 who don't have memories as we have ours (*Gaze*, 42)

La question de la dignité des malades se posa avec encore plus d'urgence lors de la diffusion de *Black Daisies for the Bride* en 1993, un film qui mêle documentaire et poésie, personnes réelles et comédiens, paroles spontanées et chant, tourné au sein d'une unité gériatrique dans un hôpital du Yorkshire.

Ce portrait de victimes de la maladie d'Alzheimer est le film préféré de Tony Harrison. Avec *Black Daisies for the Bride*, il a tenté de créer un genre différent par rapport à ses films/poèmes précédents. Pour la première fois, il a enchâssé la fiction dans le documentaire, se confrontant ainsi directement aux contraintes éthiques inhérentes au sujet. Malgré la critique d'une partie du milieu médical, Tony Harrison se défend d'avoir manqué d'authenticité : « it seemed the only way to offer an insight into the world of the sufferers, placing them centre stage, without the intervention of professional in white coats, while at the same time allowing us to give the

²³⁷ « First Gene had one and then a second cane / and then, in weeks, a walker of cold chrome, / now in a wheelchair wails for the Ukraine, / sobbing in soiled pants for what was home. » (*Gaze*, 40).

viewer a hint of their past lives. » (*Shadow*, xxi). La dignité de la vision offerte et le résultat esthétique furent d'ailleurs récompensés par deux prix qui peuvent paraître contradictoires mais qui soulignent la nature « inclassifiable » de l'œuvre,²³⁸ le *Prix Italia* 1994 pour la meilleure œuvre de fiction et le *Mental Health Award* pour le meilleur documentaire.²³⁹

Ce film est le fruit de nombreuses recherches, y compris auprès des familles des malades, suivi de deux semaines de tournage documentaire pendant lesquelles la vie de l'unité gériatrique fut enregistrée. Le lieu même rappella à Tony Harrison le souvenir indélébile laissé par une scène de *Mirror* :

There was another poem of director Tarkovsky's father over an extended shot in black and white of Margarita Terekhova walking down a very long corridor in the printing works where the mother she was playing worked. It made you both watch and listen to the poem. It also stayed deep in my memory and was still there when Peter Symes and I were filming *Black Daisies for the Bride* (1993) in High Royds Hospital in Menston, Yorkshire, and found a similar but more sloping corridor for our brides to walk down singing. I think also the idea of a snowstorm made out of wedding confetti was also somehow influenced by that Russian film I saw in a welcome break from *The Blue Bird*. (*CFP*, xvii)

Suivit une période de montage et d'écriture, avant l'arrivée du compositeur Dominic Muldowney qui prépara les enregistrements musicaux, organisa le casting des chanteurs et de la chorale d'écoliers de Menston, le bourg où se situe l'hôpital, et les répétitions commencèrent. Après huit jours de tournage de la fiction, poète, réalisateur, monteur et compositeur se retrouvèrent en salle de montage. Tony Harrison commença alors l'écriture du commentaire chanté. Il décida d'utiliser les airs de musique fredonnés par les patients comme modèles rythmiques et formels pour son propre script, un tour de force si l'on considère la diversité des métriques allant du refrain populaire « Oh, You Beautiful Doll » à l'aria de *Madame Butterfly* de Puccini. Cette contrainte technique, qui permit au poète de faire entrer un discours familier dans un modèle opératique, inspira également Dominic Muldowney. Il relèva le défi en utilisant des fragments de l'opéra dans sa propre composition. L'importance de la musique et l'omniprésence du chant dans ce film, soulignée par la « note musicale » qui figure en préface,²⁴⁰ rendent la lecture du script extrêmement difficile :

The dialogue and songs in this script are modelled on the following music:

²³⁸ « *Black Daisies* is a combination of documentary and... well... I suppose you'd call it drama. It's unclassifiable, really. » (Entretien privé, Newcastle, 10 février 2006).

²³⁹ L'argent fut intégralement reversé à Whernside Ward, l'unité gériatrique de High Royds Hospital à Menston où le film fut tourné.

²⁴⁰ *Black Daisies for the Bride*, ma traduction, page non numérotée (ci-après désigné comme *Daisies*).

1. 'Daisy, Daisy, give me your answer do!' (Words and music: Harry Dacre)
2. 'Oh! You beautiful Doll' (Music: Nat D. Ayer. Words: A. Seymour Brown)
3. 'Vogliatemi bene' from Act I, *Madama Butterfly*, by Puccini.
4. 'In the Bleak Mid-Winter' (arr: Holst).

In the script the following abbreviations are used to indicate which model of pre-existing music a particular line follows:

DD = 'Daisy Daisy' (a verse of 6 lines)
 BD = 'Beautiful Doll' (a verse of 7 lines)
 BMW = 'Bleak Mid-Winter' (a verse of 4 lines)
 (*Daisies*, page non numérotée)

Comme dans une partition, les silences et les pauses des patients ne prennent toute leur dimension que dans le cadre de l'ensemble choral et symphonique. Ironiquement, le texte et les photos en noir et blanc figées dans le script incarnent la mort que la rythmique de *Black Daisies for the Bride* contribue à tromper, le temps de la diffusion.

Ce film constitue probablement l'équivalent télévisuel de ce que *Square Rounds* est au théâtre, une œuvre originale, inédite, dans laquelle Tony Harrison explore jusqu'à la limite une esthétique paradoxale, creuset d'art élitiste (l'opéra et son lien avec la tragédie) et populaire (chansons et médium télévisuel). Il en résulte un docu-fiction opératique qui parvient à donner une cohérence esthétique à des bribes de phrases et de langage entrecoupées de nombreux blancs. Le pouvoir d'évocation de la musique s'offre comme un antidote à l'extinction linguistique, une dimension que révèle par exemple une didascalie comme : « KATHLEEN DICKENSON (*Utters stream of untranscribable consonants and vowels, apparently meaningless but with much of the intention, rhythm and ghostly structure of communication.*) » (*Daisies*, 2). Le film apparaît petit à petit comme un réceptacle de textes et de discours passés, réutilisés, recyclés et cousus ensemble. Tony Harrison s'inspire du mode de fonctionnement psychique des malades pour façonner son propre script. Ainsi, il reprend par exemple l'image visuelle du long couloir du film de Tarkovsky qu'il associe à une métaphore déjà présente dans « The Mother of the Muses », celle de la neige :

*A reflected cloud passes through a hospital window.
 Sound track: Maria Tobin's one trilled surviving note from
 Madame Butterfly is gradually obliterated by the distant
 sound of an electric tug for carrying waste and meals down
 the long hospital corridors. Its sound is like that of the
 chilling wind of a gathering winter storm. Both cloud and
 tug forebode the blizzard of forgetfulness. (Daisies, 2-3)*

Ce long couloir, décoré de mosaïques représentant les marguerites noires éponymes, constitue un leitmotiv visuel dans *Black Daisies for the Bride*.²⁴¹ Tony Harrison s'intéresse aux résidus de la mémoire les plus durables : « Songs seem last to leave the brain. » (*Daisies*, 9). Dans le poème, c'est une autre forme de chant, celui de la langue maternelle qui resurgit lorsque la mémoire faillit :

You won't hear Gene, Eugene, Yevgeny speak
to nurses now, or God, in any other tongue
but his Ukrainian, nor your dad Greek,
all that's left to them of being young.
Life comes full circle when we die. (*Gaze*, 41)

La pluie de confetti qui suit dans le film est un symbole ambigu de nostalgie pour le passé (évoquant des cérémonies nuptiales) et de destruction : « All life's brightest moments filling hearts and heads, / Alzheimer's, like a blizzard, rips up into shreds. » (*Daisies*, 9). La déstructuration du langage des patients, en particulier de Maria Tobin, les enferme dans leur maladie et empêche toute communication avec l'extérieur. Cet isolement psycholinguistique est symbolisé par les images visuelles : celle de la neige qui obstrue les fenêtres ; celle du maillage qui renforce le vitrage de la porte d'entrée (et de sortie) de l'hôpital, décrit dans le script comme « the mesh of the window » (*Daisies*, 12). Le parallèle entre le bouquet de fleurs artificielles qui décore la salle commune et celui que porte la jeune Maria Tobin sur sa photographie de mariage contribue également à figer la temporalité. Le couloir et les pluies de confetti n'autorisent que des allers-retours obsessifs entre le présent, l'hôpital et la maladie. Ces allers-retours se traduisent visuellement par un montage alterné entre les images documentaires et la fiction qui simule le passé, c'est-à-dire la jeunesse des jeunes femmes incarnées par des comédiennes. À la manière d'une comédie musicale, chaque tableau, chaque évocation d'une jeunesse et de souvenirs disparus, se termine par une chanson. Dans « The Song of the Bride III (Muriel Prior) », l'amour résiste à l'amnésie :

Mem'ry! Mem'ry! There's no access code or key
into memories old Muriel shared with me,
but something I started saying
survives until today in
her 'I love you', that's when us two
are together as we should be.

Muriel! Muriel! We should have a great hoard
of life's best moments gathered with love and stored.
(*Daisies*, 24)

L'image de la sphère privée comme refuge qui apparaît déjà à la fin de *v.*, est présente dans « The Mother of the Muses » où l'on retrouve le même lexique.²⁴² D'autre part, le poème s'achève également sur l'évocation et la

²⁴¹ Un détail de cette mosaïque, photographié par Tony Harrison, figure en couverture de *Black Daisies for the Bride* (cf. annexe, 686).

²⁴² Cf. *Gaze*, 42.

réassurance de l'intimité amoureuse, la sexualité s'opposant alors à la menace de la mort :

In that silent dark I swore I'd make it known,
[...]
that, come oblivion or not, I loved my wife
in that long thing where we lay with day like night.
(*Gaze*, 44)

L'intimité est pourtant offerte comme antidote précieux aux turbulences extérieures, un motif qui jalonne la poésie de Tony Harrison depuis « Durham » et la séquence *The Loiners* (1970) (*Selected*, 69). La restriction dans « Oblivion for some 's an inner balm » (*Gaze*, 42) indique que le poète, lui, n'a pas le choix de l'oubli. Hanté par les images traumatiques de son enfance, sa poésie est une tentative sans cesse renouvelée de donner forme à ses souvenirs :

And those white flashes on the TV screen,
as a child, whose dad plunged into genocide,
remembers Dresden and describes the scene,
are they from the firestorm then, or the storm outside?
(*Gaze*, 42)

Et quand bien même l'individu serait tenté de se réfugier dans la sphère privée, les fantômes de sa persona poétique lui rappellent que :

[...] You complain
that the machinery of sudden death,
Fascism, the hot bad breath
of Powers down small countries' necks
shouldn't interfere with sex.

They *are* sex, love, we must include
all these in love's beatitude. (*Selected*, 70)

Dans « The Mother of the Muses » comme dans « Durham », les dimensions individuelles et publiques se superposent. La méditation sur la maladie d'Alzheimer est elle aussi indissociable de la réflexion sur les enjeux politiques de la mémoire. Condamnés à regarder la télévision avant de pouvoir reprendre la route qui les conduira chez eux, le poète et sa femme sont confrontés aux enjeux de la commémoration historique. La pluie de bombes qui s'abat sur Dresde se fond dans la tempête de neige qui les retient prisonniers, dans « The Mother of the Muses ». Le poète devient alors otage de sa mémoire et des images d'actualités vues au cinéma en 1945. Le langage en désintégration des malades d'Alzheimer se métamorphose en langues de feu, « but only literally » comme dit le poète de « Marked With D. » (*Selected*, 155). Pourtant, les images télévisées représentant les animaux du Tiergarten de Dresde mutilés par les bombes lui laissent entrevoir une réponse à sa quête d'une langue cathartique :

I was glad as on and on the keeper went
to the last flayed elephant's fire-frantic screech
that the old folk hadn't followed what was meant
by official footage or survivors' speech. (*Gaze*, 42)

Investie d'un devoir de mémoire, sa poésie se fait commémoration. Le feu devient un symbole ambigu de destruction et de commémoration. Dans *Square Rounds*, la même année, l'un des frères Maxim évoque d'ailleurs la nature extrêmement volatile et inflammable de la pellicule cinématographique. Tony Harrison s'inscrit explicitement dans une perspective esthétique et historique post-Holocauste. Ces images d'oiseaux en feu annoncent les motifs visuels et lexicaux de *The Shadow of Hiroshima*. La réalité de l'horreur médiatisée par des images inattendues, comme celles de ce parc zoologique, ce point de vue réaliste qui laisse pourtant une part active à l'imaginaire, se rapproche enfin de l'esthétique tragique qui fascine tant Tony Harrison. Le film d'archive lui livre la clef de l'articulation entre documentaire et poésie dans ses propres films/poèmes. La tragédie s'impose comme modèle formel du devoir de mémoire de la génération post-Holocauste :

Next more TV, devoted to the trial
of Ernst Zundel, who denies the Jews were gassed,
and academics are supporting his denial,
restoring pride by doctoring the past,
and not just Germans but those people who
can't bear to think such things could ever be,
and by disbelieving horrors to be true
hope to put back hope in history. (*Gaze*, 43)

Tony Harrison expérimente l'esthétique héritée de la tragédie grecque sur le terrain filmique, cherchant dans la puissance de l'imagerie textuelle, visuelle et sonore à transcender la tentation nihiliste inspirée par l'histoire du 20^{ème} siècle. Dans « Facing Up to the Muses »,²⁴³ la rhétorique qu'il utilise pour décrire les effets des camps de concentration et de la bombe atomique sur l'imagination, annonce déjà la métaphore de *The Gaze of the Gorgon* :

Robert Jay Lifton, the American professor of Psychology,
who has charted the effect of the Nazi concentration camps
and the nuclear holocaust on our imaginations, and the
deeply numbing effect of what must be the most petrifying
Medusa-like gaze of all on our sense of futurity has called
for artists to discover a 'theatre of faith'. It sounds to me
like a call for the *rebirth* of tragedy. (*Bloodaxe*, 440)

Opposant littéralement le mouvement des images au regard pétrificateur de Méduse, nouvel avatar des tempêtes de neige dans « The Mother of the Muses » et *Black Daisies for the Bride, The Gaze of the Gorgon*, film très personnel et audacieux, apparaît comme le médium le plus apte à répondre à l'impératif cathartique. Alors qu'ailleurs, notamment dans son fameux « Poetry is all I write » (*Bloodaxe*, 9), Tony Harrison se montre très méfiant envers les *mass media*, il soutient dans *The Gaze of the Gorgon* que la valeur communale du film/poème dépend de cet audimat de masse.

²⁴³ Le titre de son discours d'investiture à la présidence de la Classical Association, en avril 1988, rappelle celui du poème « The Mother of the Muses » écrit en 1987. Les liens entre tragédie et film sont alors déjà un catalyseur de sa créativité.

b. Regarder l'horreur en face

The Gaze of the Gorgon est le résultat de la fusion de trois projets de films/poèmes imaginés à l'origine comme une trilogie. Dans la première partie, Tony Harrison voulait développer l'image devenue centrale dans *The Gaze of the Gorgon*, à savoir la Gorgone comme allégorie de la guerre et des atrocités commises au 20^{ème} siècle et qui continuent à hanter le présent. Pour cela, il utilise l'anecdote de l'excavation d'une tête de gorgone à Corfou par le Kaiser Guillaume II, alors que le premier conflit mondial couvait en Europe. La deuxième partie aurait été située en Floride, dans la ville ironiquement nommée Arcadia. Le film/poème, couvrant la période du milieu du 20^{ème} siècle, aurait été construit sur la contradiction entre l'extermination des serpents à sonnettes pour l'attraction des touristes, grâce à une conserverie unique au monde, et la proximité d'un aéroport sur lequel se déroulaient les premiers essais de bombe commandée à distance. La troisième partie devait être située à Francfort, centre symbolique de la construction européenne. Ces trois fils conducteurs furent réunis en un seul film d'une très grande densité métaphorique qui se présente comme une fresque de l'histoire du 20^{ème} siècle, accompagnée d'une réflexion sur la possibilité d'une poésie post-Holocauste. *The Gaze of the Gorgon*, qui tire son titre de l'allégorie mythologique à l'origine dans le premier film, illustre la foi de Tony Harrison en la capacité de la poésie à représenter l'horreur.

La trame narrative et symbolique combine anecdotes historiques et récit mythologique, tandis que le support visuel est un montage d'images d'archives, d'actualités contemporaines et d'images de studio. Après l'assassinat de l'Impératrice Sissi, le Kaiser se rendit à Corfou, dans le palace que celle-ci avait fait ériger. Admiratrice de Heinrich Heine, elle-même amatrice de poésie, elle avait commissionné une statue à l'effigie du poète romantique serrant dans la main le texte du poème « Was will die einsame Träne ? ». Le poète et dissident juif n'était en revanche pas du goût du Kaiser. Il bannit aussitôt la statue qui voyagea de Toulon aux Etats-Unis et dont un exemplaire se trouve actuellement à Francfort. Heinrich Heine sert de guide dans le film. Il endosse la responsabilité du récit dès la sixième strophe, tandis que les tribulations de sa statue fournissent le motif du voyage à travers l'Europe. Le vers octosyllabique de Heine est le modèle adopté dans *The Gaze of the Gorgon*. Pourtant, ce choix métrique produit un effet ironique. Oralement, il sonne souvent comme un tétramètre iambique, rythme typique des *nursery rhymes*, d'où une collision étrange entre atrocité et innocence. Ce film/poème doit beaucoup au précédent, *The Blasphemers' Banquet*, notamment dans l'utilisation symbolique des images d'archives et dans sa dimension opératique. Le compositeur Martin Kiszko a exploité le *lied* mis en musique par Schumann sur le texte de « Was will die einsame Träne ? ». Il est ainsi utilisé comme un leitmotiv musical, chanté en allemand par la soprano Angela Tunstall, repris et commenté en anglais par le poète-narrateur, et finalement traduit en anglais et chanté à la fin du film.

Dès l'introduction, le narrateur identifie la Gorgone à un symbole de barbarisme. Le style oral se caractérise par une recherche d'immédiateté du contenu par rapport aux téléspectateurs, d'où une propension à la répétition :

From long ago the Gorgon's gaze
stares through time into our days.
Under seas as slow as oil
the Gorgon's snaky tresses coil.
The Gorgon under the golden tide
brings ghettos, gulags, genocide. (*Shadow*, 33)

Les rimes suivies, les allitérations percussives en [g] et les sifflantes qui font écho à l'évocation iconographique de la Gorgone créent un effet de saturation du texte. Ce qui peut paraître excessif et pesant au lecteur constitue en réalité la force du film/poème. Il s'agit pour le poète de captiver d'emblée l'attention des téléspectateurs en délivrant un message clair et accessible. Le commentaire interprète les images visuelles et leur symbolique. La collusion entre les effets sonores et le montage alterné juxtaposant des images de la Gorgone et des images de la guerre du Golfe valident l'argument du deuxième vers, à savoir la continuité de l'atrocité entre passé et présent. La ville de Francfort offre un point de vue contemporain ambigu depuis lequel explorer l'histoire du 20^{ème} siècle. Située en ex-Allemagne de l'ouest, elle est devenue le symbole de la réconciliation européenne. La construction de nombreux immeubles de verre et d'acier, témoignant du dynamisme économique et financier du futur site de la Banque Centrale Européenne, est d'abord offerte comme une résistance au totalitarisme :

That's maybe the reason why
so many mirrors reach so high
into the modern Frankfurt sky.

ECU-land seems to prepare
to neutralize the Gorgon's stare.
But what polished shields can neutralize
those ancient petrifying eyes? (*Shadow*, 33)

Pourtant, la récurrence des formes interrogatives dans le film/poème traduit un profond scepticisme quant à l'effort de la génération post-Holocauste pour lutter contre la Gorgone. La seule action politique paraît dérisoire et utopique. Le terme « ECU-land » souligne à la fois l'imposition d'une nouvelle dictature, celle de la finance, tandis que la morphologie même de l'expression fait écho au monde fantaisiste du Disneyland voisin. Par un effet de renversement ironique, Francfort est alors présentée comme elle-même soumise à la torpeur de la Gorgone :

Schiller, Goethe, Heine view
the new banks rising by the hour
above a park where chestnuts flower
whose canopies you'd think might cover
lunch-time lounge, reader, lover,
but for one who wrestles on his own
against the Gorgon who turns men to stone

the tree with white May blossom sways
 like snakes that fringe the Gorgon's gaze,
 the serpents that surround her stare.
 Spring blossom hisses like her hair,
 as this young junkie tries to choose
 which vein today is best to use. (*Shadow*, 36)

Le narrateur crée une tension dramatique par une série de renversements. Le mouvement ascendant de l'architecture est contredit par le regard descendant de la Gorgone à travers le feuillage. L'identification de l'individu solitaire comme un jeune drogué à la fin de la strophe est préparée une définition ironique de la Gorgone : « stone » annonce implicitement l'image des drogués par l'écho à l'argot *stoned*. En outre, l'emprise de cette créature maléfique est évoquée par une accumulation d'effets sonores qui créent une atmosphère oppressante. Après le martèlement trochaïque des dissyllabiques, renforcé par des rimes finales et internes (« cover / lunch-time lounge, reader, lover »), les sifflements du serpent envahissent de nouveau le texte.

La juxtaposition entre art et oppression discrètement initiée dans ce passage est aussitôt explicitée. Le narrateur commente la proximité entre l'opéra de Francfort et la rue abandonnée aux drogués comme un symptôme de la faillite de l'art à opérer une catharsis libératrice. Cette image rappelle étrangement celle des sans-abris autour du National Theatre dans *The Trackers of Oxyrhynchus*. Le thème d'une complicité entre art et barbarisme est approfondi dans le film/poème au moyen d'une imagerie sonore très riche :

From Schiller's statue back to Goethe's
 watching smartly dressed Frankfurters
 enter the theatre, and dogs divide
 the opiate from the Opera side.

The horns tune up, the dogs bark 'raus'
 the precincts of the opera house,
 the maestro's rapturous ovations
 kept safe by *Polizei* alsatians.
 They glimpse a shoot-up then they go
 for their own fix of Figaro (*Shadow*, 37)

Le jeu ironique sur la paronomase « opiate » / « opera » associant oralement deux termes conçus comme opposés, de même que l'allitération « fix » / « Figaro », est renforcé par un déplacement du vocabulaire lié à la drogue comme métaphore du plaisir illusoire de l'art. L'image des bergers allemands de la police sature l'espace visuel et sonore. On les voit à l'écran ; ils sont évoqués de manière récurrente dans le commentaire par les termes « dogs » et « alsatians » mais aussi caractérisés par leur aboiement. Ce bruit revient comme un leitmotiv tout au long du film/poème pour symboliser le nazisme. En effet, à l'onomatopée conventionnelle se substitue le mot « raus » évocateur des rafles de la Gestapo. Le narrateur dénonce ici la faillite d'un art élitiste, coupé des réalités sociales, qui par son

indifférence se rend complice de barbarisme. La notion de division, signalée par le verbe « divide », est un signe fort dans la poésie de Tony Harrison. Alors que *The Trackers of Oxhyrnychus* met en scène la revanche des laissés pour compte (hooligans ou sans-abris) dans le présent immédiat, *The Gaze of the Gorgon* englobe l'ensemble de l'histoire du 20^{ème} siècle. La Gorgone, incarnation du mal et des dictatures, devient donc autrement plus menaçante.

Le film/poème ne se laisse cependant pas submerger par cette vision nihiliste de l'histoire contemporaine. Grâce à une structure complexe qui associe réalité (images d'archives et d'actualités), symbolisme et poésie, *The Gaze of the Gorgon* démontre que « [l']art n'est pas seulement une imitation de la réalité naturelle, mais bien un supplément métaphysique de cette réalité, placé à côté d'elle afin de la surmonter. »²⁴⁴ Le narrateur proclame sa foi en une esthétique tragique pour rédimmer l'art et le barbarisme :

Gaze and create. If art can't cope
it's just another form of dope,
and leaves the Gorgon in control
of all the freedoms of the soul. (*Shadow*, 36)

Le regard est un motif fondamental dans le film/poème. Pour résister au regard pétrificateur et unilatéral de la Gorgone, le narrateur propose la réciprocité du regard entre artiste et téléspectateurs. L'esthétique de la lumière est une préoccupation récurrente depuis *The Common Chorus*. Tony Harrison avait alors imaginé faire ouvrir l'arrière-scène du théâtre Lawrence Olivier pour aveugler le public avec les phares de l'engin transportant les missiles Cruise à Greenham Common. La lumière, particulièrement en relation avec l'espace tragique, fait également l'objet d'une longue réflexion dans l'introduction à *The Trackers of Oxhyrnychus*. Mais c'est dans *Cheating the Void* qu'elle est explicitement associée au médium filmique, médium fondé sur les dichotomies entre lumière et obscurité, stase et mouvement. *The Gaze of the Gorgon* ne cesse de poser la question de la capacité de l'art à représenter l'horreur mais également celle des téléspectateurs à regarder :

Schumann set those words I wrote
that might bring lumps into your throat
(unless you grabbed for the remote!).
And if you turned away
you could still hear the *lieder* play. (*Shadow*, 35)

En dépit de l'effet comique créé par la répétition de la rime sur trois vers, cet aparté métatextuel souligne l'un des thèmes essentiels du film/poème, à savoir l'exploration de l'impact de la musique comme équivalent moderne de la fonction chorique. A l'heure de la télévision et de la culture du *zapping*, le poète-narrateur ne peut à lui seul prétendre incarner le chœur ou le masque tragique avec sa bouche et ses yeux constamment ouverts. En revanche, l'oreille ne peut se fermer : même quand on détourne le regard, on

²⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, tome I, 152.

continue d'entendre. L'utilisation du leitmotiv est particulièrement pertinente dans un film/poème qui fait référence au romantisme allemand, période qui a vu se développer la technique de la réminiscence musicale de façon systématique.²⁴⁵

Cependant, le rôle de la musique est très problématique dans le contexte de l'Holocauste. La musique classique, en particulier, conserve les stigmates de son utilisation dans les camps de concentration nazis.²⁴⁶ Lorsque le narrateur s'interroge sur la validité de l'art dans la période post-Holocauste, c'est en termes musicaux qu'il pose la question :

What are we doing with our art?
Are we still strumming the right lyre
to play us through the century's fire? (*Shadow*, 37)²⁴⁷

Il remet également en cause le choix même du lied de Schumann comme leitmotiv dans le film/poème :

Was will die einsame Träne?

What is the music that redeems
desperate kids in such extremes?
Do those I hope you're watching need a
Schumann setting of my *lieder*?
'This lonely tear what doth it mean'
we might well ask in such a scene. (*Shadow*, 35)

La réponse réside dans l'esthétique tragique. Le potentiel rédempteur de l'art doit passer par le pathos. Le titre du lied de Schumann est explicité, lorsque, vers la fin, la soprano reprend le lied dans une traduction anglaise :

The closing century's shadow
has darkened all our years
and still the Gorgon's filling
my empty sockets with tears. (*Shadow*, 49)

La catharsis tragique à l'ère de la télévision et des *mass media* doit continuer de passer par le partage symbolique de la souffrance. Le narrateur répond avec empathie à la musique de Schumann et, à son tour, se plaçant dans la position d'Hécube à la fin des *Troyennes*, il s'adresse aux téléspectateurs pour confier sa souffrance aux générations futures :

I can do nothing, even cry.
Tears are for the living eye.
So weep, you still alive to shed
the tears I can't shed, being dead. (*Shadow*, 36)

²⁴⁵ Le terme « leitmotiv » fut utilisé par F. W. Jähns pour la première fois dans un livre sur Weber (1871). Bien que Wagner n'ait lui-même jamais employé ce terme-là, son œuvre illustre la forme la plus développée et la plus complexe de cette technique.

²⁴⁶ Le second leitmotiv du film/poème, l'abolement des chiens, est là pour le rappeler.

²⁴⁷ La relation entre feu et catharsis musicale est omniprésente chez Tony Harrison. On trouve par exemple les deux éléments associés dès le début des années quatre-vingts dans le sonnet « Fire Eater » : « there'll be a constant singuing from the flames. » (*Selected*, 168).

La capacité de l'art à opérer une catharsis rédemptrice réside essentiellement pour Tony Harrison dans la dimension communale du rituel de représentation, perdue à l'époque néo-classique et romantique lorsque l'art se mit en retrait et devint un refuge contre les maux de la société. Le script de *The Gaze of the Gorgon* fait apparaître cette dimension dans des strophes coupées au montage.²⁴⁸ Par contraste, l'art apollonien incarne l'idéal d'un art rédempteur, capable d'affronter les horreurs non seulement du passé mais également les conflits présents comme celui du Golfe :

Apollo with the lyre that plays
the darkness out of our dark days
in old times when Apollo's lyre
could save men from the petrifier. (*Shadow*, 39)²⁴⁹

La télévision pourrait ainsi incarner ce médium artistique moderne capable de rassembler les gens en masse pour accomplir le rituel de mémoire.

Symboliquement, en confiant la responsabilité de la compassion aux générations futures, le narrateur légitime la représentation de l'Holocauste par des non victimes. Tony Harrison n'est en effet ni juif ni même descendant de victime. Or, en revendiquant le caractère primordial de la représentation, antithèse du silence, de la pétrification et de l'oubli, il se place dans la lignée de Marianne Hirsch qui défend la continuité d'un trauma trans-générationnel.²⁵⁰ Cette mise au point éthique faite, le poète se met en quête de la représentation de l'atrocité en convoquant les figures mythologiques de la tragédie face au 20^{ème} siècle :

How would all these Muses fare
when dragged screaming by the hair
to gaze into the Gorgon's stare? (*Shadow*, 40)

Cette question rhétorique introduit une séquence complexe qui tente de légitimer la tragédie moderne. Alors que, visuellement, les téléspectateurs assistent à un montage alterné de différentes représentations du mythe d'Achille,²⁵¹ le narrateur convoque Homère comme emblème de la lutte contre le regard pétrificateur de la Gorgone :

First the dead man's gaze goes rotten
then flies feast, then he's forgotten
after those who used to shed
their tears for him are also dead,

²⁴⁸ Un jeune drogué est décrit comme une proie solitaire face à la Gorgone : « one who wrestles on his own » (*Shadow*, 36) ; Corfou représente la retraite de Sissi : « She retired » (*Shadow*, 39).

²⁴⁹ L'expression allitérative « our dark days » est une reprise de « Initial Illumination », l'un des deux « Gulf War Poems » de *A Cold Coming*.

²⁵⁰ Marianne Hirsch, « The Generation of Post-Memory », communication faite dans le cadre de Congress CATH: « Historia, Memoria, Amnesia », Université de Leeds, juillet 2006.

²⁵¹ Tableau d'Ernst Herter (1884) représentant Hercule agonisant : « helpless, unheroic, dying » (*Shadow*, 40) ; cette représentation empreinte de pathos est ensuite contrastée avec l'*Hercule triomphant* de l'artiste autrichien néo-classique Franz Matsch, suivi d'un autre *Hercule triomphant*, cette fois-ci une sculpture de Johannes Götz (1909), deux représentations qui illustrent la barbarie du mythe : Achille, traînant derrière lui le cadavre d'Hector autour des murs de Troie.

unless a bard like Homer brings
the dead redemption when he sings. (*Shadow*, 40)

Dans le prolongement de la réflexion sur la mémoire et l'oubli dans *Cheating the Void*, le poète proclame sa foi en une catharsis tragique. Il semble ici trouver une réponse à la futilité des modes de commémoration modernes observés dans *Loving Memory*. En établissant explicitement un parallèle entre la guerre de Troie et le génocide nazi, souligné symboliquement par le leitmotiv des aboiements de chiens comme bruit extradiégétique, le poète se pose audacieusement comme un disciple d'Homère. Jouant sur la paronomase « *barbitos* » / « barbed wire », il reprend la tradition tragique en adaptant le langage – l'instrument – à son époque :

The *barbitos*, the ancient lyre,
since the Kaiser's day,
is restrung with barbed wire.
Bards' hands bleed when they play
the score that fits an era's scream,
the blood, the suffering, the loss.
The twentieth-century theme
is played on barbed wire *barbitos*. (*Shadow*, 45)

S'ensuit une nouvelle séquence composée d'images récentes d'une marche néo-nazie, d'images d'archives en noir et blanc de Guillaume II et d'Hitler. Puis, la représentation de l'horreur atteint son paroxysme avec des images des camps de concentration, de victimes émaciées, d'un amoncellement de cadavres. Cette séquence est mise en scène par un effet de cadrage. Les téléspectateurs sont invités à déconstruire le mythe d'Achille pour en révéler la pertinence à l'époque contemporaine. Littéralement, la caméra projette les téléspectateurs derrière la porte fermée du tableau de Franz Matsch, qui s'ouvre par un effet de retouche graphique, pour révéler les images précédemment décrites. La question que l'on peut légitimement se poser est de savoir si ces précautions pour encadrer le regard, grâce à la convocation d'un appareil théorique relativement complexe, sont efficaces pour permettre aux téléspectateurs de ressentir instantanément la catharsis tragique. En fait, l'essentiel de l'effet réside dans la création d'une réciprocité du regard entre poète et téléspectateurs, ainsi que d'une communauté de spectateurs de l'horreur. La voix et l'œil du poète sont des médiateurs de l'image. Grâce à la puissance de la poésie, les corps déshumanisés se métamorphosent en un chœur tragique. Le commentaire du poète aide les téléspectateurs à aller chercher au-delà des images la mémoire de leur humanité et de leur beauté perdues :

Terpsichore, the muse who sees
her dances done by amputees.
How can they hope to keep her beat
when war's destroyed their dancing feet?
Shelled at the Somme or gassed at Ypres,
they shuffle, hobble, limp and creep

and no matter what old air she plays

they can't escape the Gorgon's gaze.

The tragic mask of ancient days
looked with eyes that never close
straight into the Gorgon's gaze
and sang Man's history through its throes.

But now where is she when we need her?
Tragedy's masks have changed their style.
Lips like these won't sing my *lieder*.
They've forgotten how to smile.

What poems will this mouth recite?
There'll be no Schumann sung from this.
Before these Germans went to fight
they'd been beautiful to kiss.

This is the Kaiser's Gorgon choir,
their petrification setting in,
grunting to the barbed-wire lyre,
gagging on snags of *Lohengrin*. (*Shadow*, 45)

De manière oblique, dès la première rime de cette séquence, le narrateur associe regard (« sees ») et image visuelle (« amputees »). Il semble envoyer un message subliminal aux téléspectateurs leur intimant de continuer à regarder. L'imagerie mythologique, entremêlée de détails corporels extrêmement précis, suggère la difficulté à soutenir les images. Terpsichore, muse de la poésie lyrique et de la danse, vient sublimer la réalité de l'horreur en forme esthétique. Le poème, qui évoque de manière progressive les détails visuels (pieds, lèvres, puis bouche), aide les téléspectateurs à se les approprier. L'évocation du passé amoureux des victimes contraste avec les gros plans statiques de corps suppliciés, déformés, presque paralysés et silencieux trouvés dans les archives photographiques de l'Imperial War Museum. Les rimes suivies, renforcées par la syntaxe qui crée une brève pause en fin de vers, créent une rythmique quasi incantatoire. Il faut les subterfuges de l'ironie pour évoquer avec pudeur la douleur de ces images. Ainsi, la rime finale, « *Lohengrin* », laisse-t-elle entendre le mot « grin », ce rictus troublant que l'on voit sur chaque visage. En contrepoint des expressions figées, la diffusion télévisuelle permet de ranimer les victimes et leur passé. Comme la tragédie dans l'Antiquité, la télévision permet désormais de représenter l'horreur, tout en défiant le regard pétrificateur de Méduse.

L'attention portée au caractère statique des images qui s'oppose au mouvement cinématographique est décliné dans la fin du film/poème sur le motif de la dichotomie entre lumière et obscurité, précédemment développée dans *Cheating the Void* :

The gloom that surrounds those frozen
beneath the Gorgon's gaze
now falls as the century's shadow

to darken our hearts and days.

And though I gaze in sunlight
on springtime's brightest hues,
no longer hunted or hounded,
I weep for six million Jews. (*Shadow*, 48)

Contrairement à ce qu'écrit Anthony Rowland, le soleil de Toulon ne constitue pas une image romantique (cf. Rowland, 72) mais s'oppose à l'obscurité de la strophe précédente, une image qui hante les dernières strophes du film/poème : « the closing century's shadow » est répété deux fois, accompagné des expressions « darkened », « palls of blackness » ou encore « dark dark sockets ». Cette plongée dans l'obscurité annonce la fin imminente du film/poème, tandis que la lumière du soleil est emblème de mémoire, mais aussi du feu ambivalent.

Dans *The Gaze of the Gorgon*, Tony Harrison développe une vision mythopoïétique de la guerre. Il s'approprie le mythe classique de la Gorgone qui réduit ses ennemis au silence en les pétrifiant de son regard comme métaphore des idéologies répressives modernes. Guillaume II, Staline, Hitler et la bombe atomique apparaissent comme des avatars de la créature mythologique. Le film/poème s'articule autour de la dialectique entre silence et expression et pose explicitement la question de la capacité de la poésie à lutter contre l'oubli. Malgré sa densité métaphorique, métaphysique et métatextuelle, *The Gaze of the Gorgon* n'est cependant pas une réflexion « abstraite » sur le mal et la guerre.²⁵² L'utilisation de la Gorgone comme allégorie facilite certes l'universalité de la signification mais contribue aussi, paradoxalement, à concrétiser, à incarner, des concepts souvent présentés comme abstraits dans les media contemporains. Tony Harrison souhaite précisément lutter contre l'anesthésie émotionnelle qu'induit une telle médiatisation. L'image de la lumière, si fondamentale dans le genre filmique, devient un symbole d'émotion et d'empathie. Le montage visuel de différentes représentations picturales du mythe d'Achille constitue une démonstration de la manipulation du sens par les media. Partant de la statue d'Achille érigée par le Kaiser à Corfou, le film montre également deux tableaux proposant des interprétations contradictoires du mythe. Dès le début des recherches préparatoires, Tony Harrison s'était intéressé aux statues d'Hercule en Angleterre. Il avait repéré une carte postale de la statue d'Hercule dans Hyde Park avec une banderole du CND couvrant sa feuille de vigne. Sur une autre, le message placé au même endroit indique : « No War in the Gulf ». Pendant le tournage, il découvrit la présence d'un nid de frelons dans les parties génitales de la statue d'Achille à Corfou et décida finalement d'utiliser celle-ci comme allégorie de la violence et de l'agressivité masculine :

Though not quite equal in physique
the Kaiser's there in his creation,
emblem of his warlike nation,
this bellicose, Berlin-gazing totem

²⁵² « It examines 'evil' and 'warfare' as universal abstracts, without completely rejecting historicity » (Rowland, 69).

has hornets nesting in his scrotum.
Envenomed hordes have gone and built
their teeming nests in Prussia's kilt,
of the tutued 'Teutomaniac'. (*Shadow*, 44)

Son rôle pour le moins audacieux de poète public qui consiste à « sauver les hommes de la pétrification » (*Shadow*, 39, ma traduction) et du nihilisme est allégé par l'artifice et l'irrévérence de l'ironie. Ainsi, la voix du narrateur, fidèle à l'esprit dissident de Heine, se fait à l'occasion politiquement incorrecte. Le poète exploite l'anecdote dans une métaphore filée. L'ironie lui permet d'osciller entre plaisanterie et gravité. Sa sensibilité aux images dialectiques crée des effets de renversements et de superpositions particulièrement frappants. Ainsi, l'évocation de Sarajevo où le Prince Ferdinand fut assassiné, événement déclencheur de la Première Guerre Mondiale, rappelle le conflit dans cette même ville en 1992, année de la diffusion du film/poème. Passé et présent entrent en collision dans le discours double de l'ironie. De même, les excavations archéologiques qui permirent au Kaiser de mettre à jour la Gorgone préfigurent les tranchées de la Première Guerre Mondiale imminente :

But while all this trouble's brewing
what's the Prussian monarch doing?
We read in his own writing,
how, while Europe geared for fighting,
England, Belgium, France and Russia
(but not of course his peaceful Prussia),
what was Kaiser Wilhem II
up to? Excavating in Corfu,
the scholar Kaiser on the scent
of long lost temple pediment,
not filling trenches, excavating
the trenches where the Gorgon's waiting
there in the trench to supervise
the unearthing of the Gorgon's eyes. (*Shadow*, 44)

La répétition du mot « trench » invite à cette double lecture. Ce qui pourrait apparaître comme une faiblesse du poème, à savoir l'explicitation par le biais de la répétition du double sens doit être remis dans le contexte du support poétique : à l'écran, le contenu visuel, sonore et textuel très dense doit être absorbé rapidement. La technique opératique du leitmotiv, ainsi que les répétitions textuelles, s'inscrivent dans un effort d'accessibilité. Le film fonctionne sur le plan tragique, grâce à l'émotion et l'empathie communiquées aux téléspectateurs. Pourtant, la richesse du film est telle qu'une lecture attentive du script est nécessaire pour en saisir toutes les subtilités.

Paradoxalement, dans ce film/poème, Tony Harrison parvient à légitimer l'impact émotionnel, traditionnellement vu comme une caractéristique de la culture populaire, en le faisant coïncider avec l'aura et la respectabilité culturelle de l'esthétique tragique. L'ironie brouille ainsi constamment les dichotomies simplificatrices entre bons et méchants, bien

et mal, art populaire et élitiste. Ainsi, si l'esthétique tragique guide l'ensemble de l'œuvre de Tony Harrison, le poète reste critique par rapport à cette culture classique, notamment son exploitation dans le fascisme. Les nombreux tableaux représentant Achille rappellent discrètement que cette figure mythologique se place en tête du panthéon de l'iconographie fasciste. *The Gaze of the Gorgon* prépare le terrain pour l'appropriation de ces images classiques par une imagination subversive, ce qui sera accompli avec *Prometheus* : « creative memory is at work, giving the suffering new form, a form to allow the suffering to be shared and made bearable across great gaps of time... it is a myth because of its time scale that encompasses many generations of mortals, which continually makes us reassess our history. » (*Prometheus*, viii). La critique semble cependant rester méfiante à l'égard de l'alliance entre politique et mythologie, accusée de raccourcis simplificateurs. Les interventions publiques de Tony Harrison, en particulier sa tentative continue de traiter le difficile sujet de la guerre, de questionner la représentation de la barbarie, et la densité du bagage littéraire et artistique tissé dans les œuvres, ont attiré un grand nombre de critiques avec lesquelles Luke Spencer s'accorde en partie :

The 'liberal perspective' complained of here is typified by the sort of hand-me-down generalisations about how horrible war is, and how it must stop, that I have noted above. When we encounter such facile evasions of the challenge of explanation, we realise what promise the 'clenched, exposed engagement' of Harrison's interventions has held out to us – and how difficult it is to keep fulfilling it. (Spencer, 135)

On peut néanmoins se demander si c'est réellement au poète d'apporter des réponses politiques : « A poet's work is to name the unnameable, to point out frauds, to take sides; start arguments, shape the world and stop it from going to sleep ». La citation n'est pas de Tony Harrison mais de Salman Rushdie. Tony Harrison se place aussi dans le lignée de Wilfried Owen : « all poets can do is warn ». ²⁵³ Les questions rhétoriques dans *The gaze of the Gorgon* sur l'efficacité ou même la capacité de l'art moderne à faire face aux Muses peuvent peut-être trouver un début de réponse dans les audimat records obtenus par les films/poèmes de Tony Harrison. Les chiffres oscillent entre un million et un million six cent mille téléspectateurs pour la série des quatre films/poèmes de *Loving Memory*. ²⁵⁴ *The Blasphemers' Banquet* attira trois millions neuf cents mille téléspectateurs, *A Maybe Day in Kazakhstan* 750000 au Royaume Uni, un peu moins en France et en Allemagne et *The Shadow of Hiroshima*, un million cent mille. ²⁵⁵ Tony Harrison est probablement l'un des rares poètes contemporains à pouvoir se targuer d'un public si nombreux. Comment parler de facilité devant la richesse de *The Gaze of the Gorgon* ? La critique la plus juste serait probablement de considérer ce film/poème au contraire comme trop complexe et trop ambitieux pour le support télévisuel, preuve en est la

²⁵³ « Insensibility », *The Poems of Wilfred Owen*, 63.

²⁵⁴ Ces chiffres sont ceux de la première diffusion en 1987. *Loving Memory* fut rediffusé l'année suivante.

²⁵⁵ Source : Peter Symes et Andrew Holmes (cf. Robinson).

déclinaison de *The Gaze of the Gorgon* en un recueil qui contient le script du film/poème, ainsi que de nombreux poèmes qui permettent de prendre la mesure du projet poétique de Tony Harrison.

Ce recueil comprend d'ailleurs le groupe de sonnets intitulés « Sonnets for August 1945 », déjà publiés dans *Anno 42* en 1987, dans la séquence *The School of Eloquence* de *Selected Poems* la même année et, de nouveau, en 1990 dans *V and Other Poems*,²⁵⁶ le deuxième volume américain. Parmi ceux-là, « The Morning After », « The Figure » et « The Birds of Japan » apparaissent comme des ébauches préparatoires pour *The Shadow of Hiroshima* que Tony Harrison écrivit et réalisa en 1995. Ce film/poème qui commémore le cinquantième anniversaire de la catastrophe d'Hiroshima constitue en quelque sorte l'aboutissement de *Loving Memory*, en particulier de *Cheating the Void*, diffusé huit ans plus tôt, jour pour jour, le 6 août 1987. Comme ce dernier, *The Shadow of Hiroshima* s'ouvre sur une ombre.²⁵⁷ Il ne s'agit pas d'une ombre sur celluloïd mais du contour calciné d'un homme dont le corps fut imprimé dans la pierre. Il est une parmi des milliers de victimes de la bombe atomique et Tony Harrison lui donne une voix, un nom et une maîtresse dans un film/poème d'une grande intensité émotionnelle. Comme Heine avant lui, Shadow San devient un guide pour les téléspectateurs. Son histoire et son désir d'une vie ordinaire sont imbriqués dans les préparatifs pour les cérémonies de commémoration annuelles au Dôme de la Paix à Hiroshima. Les festivités se terminent par un lâcher de colombes, en réalité de simples pigeons. Ces oiseaux constituent la trame narrative et symbolique du film/poème qui suit leur périple et celui de leur propriétaire en ce jour particulier. L'autre symbole fort du film/poème est le Dôme de la Paix lui-même, devenu un repère dans le ciel d'Hiroshima, seul témoin de la ville ancienne. A l'origine, Tony Harrison avait imaginé une œuvre centrée exclusivement autour de ce monument. Malgré les modifications, le Dôme reste omniprésent, comme une figure presque dérangeante qui apparaît implacablement en arrière-plan, dans le reflet de la rivière Motoyasu, sur les vitres des bureaux de la télévision japonaise et sur les aquarelles de Hiroshi Hara. Pour cette œuvre commandée par Channel 4, Tony Harrison est devenu réalisateur, tandis que son fidèle allié, le compositeur Richard Blackford, s'est partagé entre écriture musicale et enregistrements sonores in situ.

The Shadow of Hiroshima qui donne son titre à la première collection des scripts de films/poèmes publiée la même année, s'inscrit dans cette longue méditation sur la mémoire et l'oubli, sur le rôle de l'art dans la commémoration, dans la période post-Holocauste. Entre tragédie et documentaire, entre empathie et réalisme, la poésie trouve son locus : « we need the product of a vision rather than sightseeing », écrivait Tony Harrison à propos de la poésie de D.J. Enright dans laquelle il admirait le potentiel à émouvoir le cœur et la conscience mais déplorait la tentation du

²⁵⁶ Les sonnets apparaissent ici pour la première fois sous le titre « Sonnets for August 1945 ».

²⁵⁷ L'obscurité est aussi l'image dominante de la fin de *The Gaze of the Gorgon*, le film/poème qui précède chronologiquement *The Shadow of Hiroshima*.

reportage.²⁵⁸ Chez Tony Harrison, point de généralités. *The Shadow of Hiroshima* illustre le besoin d'ancrer une réflexion métaphysique dans le concret et le particulier. Après l'autoréférentialité de *The Gaze of the Gorgon*, il recherche l'équilibre entre proximité (pour donner du sens à la souffrance) et distance (pour la rendre supportable) et s'appuie sur une situation spécifique pour que l'événement historique ait une dimension humaine, susceptible de toucher directement les téléspectateurs.

Les deux premiers vers du film/poème établissent un lien métaphorique entre la voix du narrateur, Shadow San, spectre d'un victime d'Hiroshima, et les oiseaux, motif récurrent tant dans l'imagerie visuelle que textuelle. L'image de l'ombre rappelle « The Figure » ou encore l'ombre de Peter Pan évoquée dans le sonnet suivant, « Black & White » :

If he wants his shadow back the Peter Pan
who cowers since Hiroshima in us all
will have to keep returning to Japan
till the blast-cast shape walks with him off the wall.
(*Gaze*, 13)

L'ombre est donc une métaphore ambivalente. Allégorie de l'oubli, elle est aussi la trace qui refuse de disparaître. Symbole d'horreur et d'atrocité, elle incarne paradoxalement la perte d'innocence et le motif de la quête de complétude. Le rétablissement d'un équilibre psychique passe, dans la poésie de Tony Harrison, par une acceptation des traumatismes passés. Le film/poème suit des habitants d'Hiroshima appartenant à la génération née après la catastrophe qui tentent d'ignorer le passé. Or, celui-ci est omniprésent à travers les oiseaux, métaphores des victimes volatilisées par la violence de la conflagration nucléaire. La présentation initiale de Shadow San reprend des images et des effets sonores déjà employés dans « The Mother of the Muses » à propos des volatiles du zoo de Dresde :

Flamingos, flocking from burst cages, fly
in a frenzy with their feathers all alight
from fire on the ground to bomb-crammed sky,
their flames fanned that much fiercer by their flight.
(*Gaze*, 42)

Dans *The Shadow of Hiroshima*, la technique est cependant différente. Alors que le poème décrit des images d'archives diffusées à la télévision, le film/poème prend le parti de n'utiliser aucune image d'archive. Tout est suggéré par les ombres et les absences qui rendent l'horreur encore plus prégnante :

I heard a sound I thought was birds
but then I swear I heard these words:
'This voice comes from the shadow cast
by Hiroshima's A-bomb blast.
The sound you hear inside this case
is of a man who fans the face
he used to have before the flash

²⁵⁸ Tony Harrison, « Some Men Are brothers », *Stand*, Vol.4 No.4, 51.

turned face and body into ash.
I am the nameless fanning man
you may address as Shadow San. (*Shadow*, 3)

La structure dialectique présente dans «The Mother of the Muses» réapparaît cependant. La mémoire cinématographique qui s'invite sur l'écran de télévision de la maison de retraite, opposée à l'amnésie de la neige, trouve son équivalent dans le film/poème à travers la lumière de la mémoire (un «flash» ambivalent) ici opposé à la blancheur de la cendre («ash»). Alors que dans les œuvres précédentes, l'accent était essentiellement mis sur le regard, *The Shadow of Hiroshima* accorde une importance toute particulière à l'écoute. Les allitérations en sifflantes dans les premiers vers contribuent à l'identification entre ombres, murmures et bruissements d'ailes. Elles préparent également au bruit de matière en fusion et de vapeurs qui se dégagent du feu atomique. Les dix vers introductifs cités ci-dessus sont de parfaits tétramètres iambiques, à l'exception du quatrième : «by Hiroshima's A-bomb blast.» Le nom d'Hiroshima ne reçoit en effet qu'un seul accent, les trois autres venant scander pesamment les trois dernières syllabes du vers et faisant ainsi ressortir l'allitération en [b] évocatrice de la déflagration. Le rythme spondaïque symbolise le poids de la tragédie.

Après la densité mythologique et l'expérimentation visuelle dans *The Gaze of the Gorgon*, Tony Harrison semble enfin tenir les clés d'une esthétique tragique, télévisuelle et accessible. Avec la confiance du réalisateur qu'il devient pour la première fois, il s'adresse désormais aux téléspectateurs pour leur confier la responsabilité du regard et de la commémoration, c'est-à-dire de l'empathie, en termes directs, presque sentimentalistes :

My shadow's fading and I fear
I may not make centenary year,
and so before I finally fade
give one last putting to this shade,
and you will be my eyes to see
this fiftieth anniversary. (*Shadow*, 3)

Il réconcilie ainsi l'esthétique tragique inspirée par la culture élitiste avec la culture populaire qui est traditionnellement celle de la télévision. Il n'hésite pas à expliciter ses métaphores et leitmotifs visuels : «[...] A-bomb dome, symbolic wreck / left standing for our meditation / on nuclear death and devastation» (*Shadow*, 4) sans pour autant rien sacrifier de l'esthétique tragique. Le chœur prend ici toute son importance. Dès le début du film/poème, le murmure des victimes se fait entendre à travers des allitérations en [m] omniprésentes et la répétition verbale du leitmotiv visuel : «And all the homing pigeons home / back to their lofts past A-bomb Dome.» (*Shadow*, 5). Ainsi, la souffrance et l'horreur sont évoquées de façon indirecte par une subtile modification de la régularité métrique :

Hara San, lucky to survive
and live to 1995,
is a painter and his way

of commemorating A-Bomb Day
and all his friends lost in the war
is on the 5th, today, to draw
and paint the A-Bomb Dome with water from
the river those flayed by the Bomb,
including all his friends from school,
jumped in, hoping it would cool
their burning and bomb-blackened skin,
here where he dips his bottle in. (*Shadow*, 6)

De rares inversions rythmiques (huitième et onzième vers) attirent brusquement l'attention des téléspectateurs. Si pour Hiroshi Hara, la peinture est un mode de commémoration, un rituel pacifiste, Tony Harrison choisit d'ajouter la musique à la dimension visuelle. Comme *The Trackers of Oxyrhynchus* ou encore *The Kaisers of Carnuntum*, *The Shadow of Hiroshima* dispose de son chœur de voix fantomatiques. Lorsque que le narrateur occidental commente le passage des colombes au-dessus d'un stade de base-ball, lieu ironiquement emblématique de la mondialisation culturelle post-Holocauste, Shadow San l'interrompt sur un ton sarcastique :

You'd need a stadium five times higher
to seat all those who died by fire.
Where you see baseball I can hear
all those thousands who can't cheer. (*Shadow*, 7)

Exaspéré par l'échec du narrateur occidental à entendre ce chœur de victimes, Shadow San explicite alors cette rumeur funèbre :

Dead men's mouths make only M,
the M in Dome, the M in Bomb,
tuned to the hum that's coming from
the A-Bomb Dome that I hear hum
all round this baseball stadium (*Shadow*, 7)

Le chœur tragique, désigné à plusieurs reprises comme « the choir » par Shadow San, gagne au fur et à mesure en intensité jusqu'à cette interrogation :

And you, in front of your TVs
which are no doubt all Japanese,
all you sitting there at home
can you hear the humming Dome,
the M, the M? [...] (*Shadow*, 7)

Dans *The Shadow of Hiroshima*, le narrateur procède à une réécriture moderne des vers de Wilfried Owen :

But cursed are the dullards whom no cannon stuns,
That they should be as stones.

...

By choice they made themselves immune

To pity and whatever moans in man.²⁵⁹

Les deux poètes partagent la même hantise d'une atteinte de l'humanité par le regard pétrificateur de la Gorgone, un motif qui est ici décliné musicalement.

L'apostrophe directe aux téléspectateurs révèle le souci de l'efficacité cathartique de l'œuvre. Là où le poète de *The Gaze of the Gorgon* se contentait d'une question rhétorique enveloppée dans les références mythologiques, Shadow San parle pour ainsi dire d'homme à homme aux téléspectateurs. La technique d'un décalage entre barbarie et humanité, utilisée dans *The Gaze of the Gorgon* notamment lors de l'évocation de la vie passée des silhouettes décharnées, est inversée dans *The Shadow of Hiroshima*. Le récit de l'horreur s'effectue sur une séquence visuelle paisible et bucolique, représentant le peintre sur le rivage de la rivière Motoyasu :

the river those flayed by the Bomb,
including all his friends from school,
jumping in, hoping it would cool
their burning and bomb-blackened skin,
here where he dips his bottle in.
His schoolmates' shrieks from blackened lips
haunt Hara San each time he dips
his brush in water from the stream
to give relief to those who scream,
all his dying schoolmates, those
whose skin slid off their flesh like clothes.
Like clothes, three times oversize
their flayed skin loosens from their thighs.
Burns and blisters, bloated blebs
burst as the Motoyasu ebbs,
the tidal Motoyasu trails
black flaps of flesh like chiffon veils.
Like kimonos with their belts untied
black sloughed-off skin floats on the tide.
This water mixed with children's cries
paints the Dome, green trees, blue skies
and in that way, he hopes redeems
something from his schoolmates' screams. (*Shadow*, 6)

Le potentiel de rédemption réside dans l'empathie éprouvée envers les victimes. Pour cela, le narrateur préfère le réalisme de la comparaison à l'abstraction de la métaphore. Ainsi, il reste proche de l'expérience concrète des victimes d'Hiroshima et limite le risque de trahir leur souffrance par l'artifice poétique. L'expression de l'insoutenable passe par des images qui chez d'autres poètes pourraient être des métaphores mais qui sont ici, ironiquement, à lire littéralement : « blackened lips » n'est par exemple pas un effet de style mais décrit la réalité des lèvres brûlées par le feu de la

²⁵⁹ Wilfred Owen, « Insensibility », *The Poems of Wilfried Owen*, 64-5.

bombe atomique, tandis que les allitérations en [s] et [k] évoquent le crépitement du feu. Cet effet est accentué par l'accélération du rythme due aux multiples enjambements. Le choix d'images concrètes, presque intimes, confère à ce passage une puissance d'évocation particulière. Les voiles et les kimonos réapparaissent plus tard dans toute leur fragilité et leur innocence dans une scène d'amour où le souvenir de la barbarie vient hanter le présent, comme pour interdire l'oubli :

Girls as beautiful, as young, as sweet
were seared to cinders by the heat. (*Shadow*, 14)

Ces superpositions très frappantes de la réalité contemporaine et de la souffrance historique incarnent le devoir de commémoration, la nécessité pour l'art de faire face à l'horreur.

A l'instar des aquarelles de Hiroshi Hara, le film/poème cherche à rédimier la souffrance des victimes d'Hiroshima que la nouvelle génération tente d'oublier. Pourtant, la voix d'une victime remet en question la valeur de l'œuvre d'art dans le contexte post-Holocauste : « The force that blew the Dome apart [...] makes short work of art. » Comme dans « A Cold Coming », le narrateur occidental est confronté à une victime. La richesse et l'ambiguïté de *The Shadow of Hiroshima* naît de la recherche d'un « lyrisme barbare » (Rowland, 61, ma traduction) qui est défié de l'intérieur. Alors que les œuvres télévisuelles précédentes sont narrées à la 1^{ère} ou à la 3^{ème} personne, ici un dialogue s'engage entre le narrateur occidental et une victime. Cet acte de ventriloquie prend le risque de l'inauthenticité et d'une contamination du narrateur japonais par les images et les interprétations des non victimes. En effet, les métonymies verbales et visuelles des effets de la bombe nucléaire sont tirées des témoignages et d'une iconographie post-traumatique, celle offerte aux touristes du Musée de la Paix à Hiroshima. Outre la fusion entre les narrateurs occidental et japonais, l'image de la ville moderne d'Hiroshima est celle d'une culture occidentalisée, dominée par les fast-foods, le base-ball et les jeux vidéo. Les collisions entre passé et modernité donnent à l'occasion de rares moments d'humour, un humour macabre empreint d'ironie :

'Parlor Atom, look this sign
must mean another A-Bomb shrine
with shadows in it just like mine?
Perhaps I'll find a fellow shade.'

'It's a mere pinball machine arcade
I'm sorry to tell you, Shadow san,
[...]
'I thought Mitsufiji came to pray!
'No, Shadow san, to play, to play.
A pinball addict I'm afraid.' (*Shadow*, 13)

Les lumières des néons deviennent un rappel ironique du flash de la bombe atomique. L'effet d'ironie burlesque créé par la révélation de la véritable nature des colombes de la paix, en fait de simples pigeons, permet d'ouvrir la réflexion vers un débat entre l'Orient et l'Occident. La fin du film suit le

périple des pigeons menacés par les faucons qui guettent leur passage avec avidité. Les oiseaux de proie symbolisent l'agressivité et la barbarie d'avant-guerre lorsque le Japon avait envahi la Chine, attaqué Pearl Harbour et instauré des camps de concentration. Le film/poème devient effectivement cet espace de représentation tragique et ambivalent, où victimes et bourreaux coïncident parfois.

Le choix de n'utiliser aucune image d'archives dans *The Shadow of Hiroshima*, contrairement à *The Gaze of the Gorgon*, se justifie par la date même de la diffusion. Le film/poème évite ainsi le risque de saturation visuelle pendant la semaine de commémoration du 50^{ème} anniversaire de la catastrophe. L'horreur est quand même présente à travers l'imaginaire. Le leitmotiv visuel que constitue le Dôme reflète l'obsession de Hiroshi Hara et célèbre le processus de commémoration. L'œuvre reconnaît que le récit est narré par une victime fictive produite par un poète obsédé par les images d'atrocités, et non pas un habitant moderne d'Hiroshima. Les jeunes, incarnés par Mitsufuji San, le colombophile, tentent d'oublier cet héritage et se désintéressent du passé. Sa participation aux cérémonies de commémorations n'est incidente qu'à son amour des pigeons et non pas à une quelconque conscience historique. Il préfère profiter des plaisirs de la vie. Pourtant, par un processus d'ironie dramatique, le montage visuel établit une dialectique entre l'événement historique et le présent post-Holocauste. Si le jeune Japonais se permet l'indifférence, les téléspectateurs ne peuvent séparer passé et présent. Le premier indice est évoqué de manière furtive lorsque Mitsufuji prend une carte téléphonique pour appeler son amante Sonoko. Des plumes de pigeons tombent alors de sa poche. Ensuite, un montage alterné entrecoupe des gros plans de la scène d'amour entre les jeunes gens, avec les images d'un pigeon en feu. Le kimono de soie qui tombe aux pieds de Sonoko rappelle les comparaisons du début du film/poème : « skin slid off flesh like clothes » (*Shadow*, 7). La jeune femme en évoque une autre, oblitérée en août 1945, absente visuellement mais présente dans les paroles de Shadow San, son amant. Malgré la tentation nihiliste au début du film/poème, Shadow San rejoint la perspective humaniste du narrateur occidental lorsqu'il se laisse contaminer par l'excitation de la scène amoureuse dans un film/poème qui relie histoire et sexualité de manière implacable.

Même si du point de vue esthétique et stylistique les deux films sont complètement différents, on peut voir dans *The Shadow of Hiroshima* une réécriture de *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, qui utilise une semblable fusion dialectique entre amour et atrocité, public et privé.²⁶⁰ Alors que *Hiroshima mon amour* se concentre sur le thème de l'échange culturel, de la trahison et de la réconciliation par le biais de la relation entre les deux amants (un architecte et une actrice), dans *The Shadow of Hiroshima*, le colombophile et la serveuse de café semblent indifférents au passé. D'autre part, leur histoire d'amour ne constitue qu'une intrigue secondaire. Pourtant, ils devront affronter malgré eux les traumatismes du passé. Si la première partie s'interrompt sur la scène d'amour, la fin de la

²⁶⁰ Film réalisé en 1959 sur un script de Marguerite Duras.

seconde est bien différente. Sonoko se réveille en sursaut d'un cauchemar dans lequel son destin est symbolisé par l'image d'un pigeon en feu. En outre, la menace qui plane sur les pigeons de Mitsufuji est le signe que de telles atrocités peuvent encore se reproduire. Le narrateur laisse d'ailleurs les téléspectateurs sur des paroles empreintes de l'inquiétude qui domine également *The Labourers of Herakles*, créé quelques jours seulement après la diffusion du film/poème et quelques semaines avant le départ de Tony Harrison pour Sarajevo :

Pigeon/Peace-doves brawl and fight.
Is the world at peace tonight?
Or are we all like Shadow San
facing inferno with a fan? (*Shadow*, 17)

A l'encontre du risque d'amnésie incarné par la nouvelle génération (« He thinks it's better to forget » (*Shadow*, 10), commente le narrateur occidental à propos de Mitsufuji San), les narrateurs s'accordent sur le rôle de l'art dans la commémoration :

'The A-Bomb Dome I never can
quite lose from view,' said Shadow san.
'It's as if,' he said, 'these views were by
my favourite painter Hokusai,
and if he re-did his hundred views
instead of Mount Fuji now he'd choose
as Hara San, his painter heir
still painting on his folding chair,

chose, the A-Bomb Dome, the eye
always gets recaptured by. (*Shadow*, 9)

Ironiquement, même la culture populaire est indissolublement liée à la tragédie passée. La chanson que chantent les écoliers, dans l'école reconstruite à l'endroit même de celle dans laquelle les camarades de Shadow San périrent, rappelle le feu de la bombe atomique. « Misu, misu kadusai » fait ironiser le narrateur sur la signification des paroles anglaises de cet air universel, « Twinkle Twinkle Little Star » :

I hear my own voice in this choir
I hope the world will spare from fire.
I learned this song, it's one you sing
to calm little pigeons panicking. (*Shadow*, 10)

C'est justement l'air que fredonne Mitsufuji à sa maîtresse. Quels que soient les efforts de ces jeunes gens pour occulter le souvenir des atrocités passées, peinture, musique et poésie assurent la commémoration. L'art, par le biais de l'itération (leitmotiv) et de la sublimation esthétique (fonction chorique) apparaît comme le seul rempart contre l'amnésie.

Le regard vers le passé est une stratégie de résistance contre le nihilisme que lui inspire l'histoire. Tony Harrison témoigne paradoxalement d'un intense désir de profiter du présent. On peut aussi parier que la recherche métaphysique que souligne l'obsession de la dramaturgie grecque

est une conséquence de l'athéisme du poète. L'œuvre de Tony Harrison s'illustre par ses tensions entre célébration et destruction, Eros et Thanatos, stoïcisme et hédonisme, optimisme et pessimisme, le cœur et l'intellect. Ironiquement, son œuvre remet en cause les vertus cathartiques de l'art en même temps qu'elle réaffirme le pouvoir des mots. Cette poésie très engagée idéologiquement et esthétiquement prend des risques pour se trouver une raison d'être au 21^{ème} siècle. Si l'adaptation de l'esthétique tragique à l'époque moderne est légitimée par l'érudition et les qualités de chercheur de Tony Harrison, le poète témoigne cependant d'une très grande lucidité par rapport au statut de la poésie et par rapport à son époque, d'où une tendance à une ironie à la limite de l'autodestruction. S'il coupe court aux critiques en faisant sa propre autocritique grâce à un discours double, il entretient ironiquement ces mêmes critiques en jouant de ses ambiguïtés. Tony Harrison est à la fois esthète et épicurien, oscillant entre humour et horreur, comédie et tragédie, classicisme et contestation. Il s'interroge sur l'appropriation à travers les siècles de la culture tragique par une élite, tout en s'efforçant de redonner toute sa dimension à la tragédie à l'époque moderne. La réhabilitation culturelle dans les œuvres de Tony Harrison va au-delà du simple recours au dialecte du nord de l'Angleterre auquel Steve Padley fait référence dans la conclusion de son article « Hijacking Culture: Tony Harrison and the Greeks ». ²⁶¹ Si les adaptations dramatiques dénotent un esprit de revanche certain, les films/poèmes sont intrinsèquement façonnés par l'esthétique tragique. Cette réappropriation de la culture tragique a une dimension nationale et humaine qui dépasse largement les antagonismes sociopolitiques. Tony Harrison déploie au fil de ses œuvres télévisuelles une adaptation très personnelle du genre pour créer un style tragique moderne.

²⁶¹ Steve Padley, « Hijacking Culture: Tony Harrison and the Greeks », *Le theatre britannique au tournant du millénaire*, vol.18 n°1, 2001, 107-8.

II.3. Mythopoïesis

Au début des années quatre-vingts, Tony Harrison explorait l'interaction entre tragédie et folklore, entre opéra et comédie. 1984, année de sa consécration poétique avec la publication de *Selected Poems*, fut également une année charnière. La première création télévisuelle d'envergure de Tony Harrison est en effet placée entre *Yan Tan Tethera* écrit l'année précédente et *Medea: A Sex-War Opera* publié l'année suivante. Ces deux œuvres largement inspirées par le chœur tragique et le chœur opératique furent source de déception, provisoirement pour la première qui ne fut créée qu'en 1986, définitivement pour la seconde qui resta à l'état de livret. *The Big H*²⁶² apparut alors comme une occasion de donner une seconde chance aux préoccupations éthiques et esthétiques avortées dans les deux autres œuvres. Les images qui devaient être projetées dans le finale de *Medea* devinrent centrales dans ce film musical, tout comme le chœur des mères, désigné comme « Chorus of Mams ». De l'universalité du mythe aux particularismes régionaux, Tony Harrison réalise là une étonnante synthèse entre toutes ses préoccupations du moment. Creuset de genres et d'époques, *The Big H* place la réflexion éthique au risque de l'artifice poétique.

²⁶² Réalisé par Andree Molyneux, en collaboration avec Dominic Muldowney. Première diffusion, 26 décembre 1984, BBC 2. Script publié dans *TheatreWorks* et *Collected Film Poetry*.

a. The Big H, entre humour et horreur

Forts du succès du documentaire en vers *Arctic Paradise* (1981), Tony Harrison et la réalisatrice Andrée Molyneux souhaitaient rééditer l'expérience. Le film suivant n'est pas à proprement parler un film/poème mais constitue « again another step on the way to understanding the processes that made verse work or not on the screen. » (Symes, *CFP*, xxvi-xxvii). Lorsqu'il retrouva Andrée Molyneux, Tony Harrison comptait à vrai dire sur leurs enthousiasmes respectifs pour convaincre la BBC de produire ce que le compositeur Dominic Muldowney et lui définissaient alors comme un « Christmas music drama » (*Bloodaxe*, 371), sorte de film musical empruntant à la fois aux natiuités du Moyen-Âge et à la pantomime, sur un ton tragicomique, pour trois acteurs, trente enfants, quatre saxophones, deux percussions et un orgue : « It is an original and challenging take on the old story, with its witty and caustic use of H to ram home the message : Herod, horror, Hunslet, and a wonderful group of recalcitrant Leeds youngsters who insist on dropping their 'h's' as a typical Harrisonian marker about the value and pride in your locality. » (Symes, *CFP*, xxxvi). La richesse de l'imagerie rend l'intrigue difficile à décrire. Différents réseaux de significations s'enchevêtrent dans cette version du Massacre des Innocents qui incorpore les éléments bibliques à l'histoire contemporaine, en particulier l'évocation des maux du 20^{ème} siècle incarnés par le nazisme et la bombe atomique, tout ceci dans un Yorkshire omniprésent, depuis l'architecture de la ville de Leeds et la géographie environnante jusqu'au dialecte.

A l'époque, Tony Harrison jouissait déjà d'une solide expérience de collaborations avec des compositeurs. Outre l'importance accordée à la musique dans des pièces comme *The Oresteia* et *The Mysteries*, il avait co-écrit avec Harrison Bitwistle *Bow Down* (1977) et *Yan tan Tethera* (1983), ces spectacles à mi-chemin entre le théâtre et l'opéra. Avec *The Big H*, il accrut les possibilités esthétiques en transportant musique et poésie sur le petit écran. Lorsqu'il rencontra le producteur de la BBC, Tony Harrison n'avait encore rien qui puisse tenir lieu de script, ni même un résumé. Il ne disposait que d'un titre, d'un sous-titre et de simples fragments de poésie pour convaincre. Dans l'un deux, on remarque déjà le style très allitératif donnant l'illusion de la poésie en moyen anglais qui avait fait le succès de *The Mysteries* mais avec une syntaxe et un vocabulaire très modernes et familiers. Le second passage, qui devint la fin du film, légitimait le projet, à savoir la relation entre le réel et l'imaginaire, Leeds et le Massacre des Innocents, grâce à une légende locale. Tony Harrison reçut carte blanche pour ce film. Soutenu par une équipe enthousiaste,²⁶³ il écrivit rapidement le script, tandis que Dominic Muldowney composait la partie musicale (orchestrale et chorale).

²⁶³ A la lecture du script, Bill Hayes, le metteur en scène, s'était exclamé : « You're mad. How on earth d'you think we're going to do this? It's great stuff, but I don't know how we'll make it work. » (*Bloodaxe*, 375). Ce fut sans doute la dose de panique nécessaire à la créativité de Tony Harrison.

Si l'intrigue est difficile à décrire, l'analogie musicale offre ici une précieuse grille d'analyse. *The Big H* a en effet une structure très semblable à celle d'une fugue. La lettre H éponyme se présente comme le principe directeur du film (*sujet*), allégorie d'un pouvoir absolu maléfique, annoncé dès l'épigraphe par une citation de Bertolt Brecht : « What a strain it is to be evil » (*Theatre*, 322). Ce principe se décline en différents motifs : Hitler, Hiroshima, H-Bomb et, bien entendu, Herod, lui-même incarné par trois protagonistes différents, trois enseignants autoritaristes : le professeur de mathématiques (alias Barrie Rutter), le professeur d'histoire (June Watson) et le professeur de géographie (James Carter) qui interviennent respectivement dans « Part I », « Part II » et « Part III ». Leur anglais standard contraste avec celui des élèves qui élident systématiquement le phonème [h] à l'initiale des mots. Ce dernier constitue le *contresujet* comique qui répond aux diverses entrées fuguées des métaphores de la lettre H. L'alternance entre sujet et réponses dans la fugue se retrouve dans la structure même du texte, construit comme un dialogue entre professeurs et élèves. D'autre part, à l'issue de l'exposition, désignée dans *The Big H* comme l'ouverture (*Theatre*, 325), les trois parties centrales correspondent à des divertissements, des modulations tonales sur les thèmes précédemment exposés, avant la coda dans laquelle les trois avatars d'Hérode réapparaissent simultanément (*Theatre*, 354). Conformément à la convention fugale, la coda reprend les thèmes de l'exposition, notamment le motif visuel des panneaux routiers commençant par la lettre H, pour souligner l'unité de l'ensemble.

The Big H n'est pas sans rappeler l'atmosphère magique de *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel.²⁶⁴ La musique occupe effectivement une place centrale dans *The Big H*, jusqu'au jeu des acteurs, professionnels et amateurs. Pour interpréter cette partition musicale, dramatique et télévisuelle, Tony Harrison et Dominic Muldowney s'entourèrent de voix distinctement du nord, notamment celle de Barrie Rutter qui était en train de devenir l'acteur fétiche du poète. Ils choisirent également les élèves de Woodkirk High School (Tingley), un établissement scolaire du Yorkshire très actif dans le domaine artistique. Les auditions consistèrent en divers jeux de rythmes et tours de chant, pour tester les aptitudes musicales des adolescents, ainsi que la diction rythmique à laquelle Tony Harrison tenait par-dessus tout.²⁶⁵ Même lorsque le script fut presque terminé, le poète resta ouvert à ce qu'il appelle les coïncidences qui peuvent enrichir son écriture. Il remarqua notamment la voix particulière d'une fillette qui lui inspira la complainte chantée par Rachel, la mère d'Hérode et la voix principale du « Chorus of Mams » :

A nice lad an so sweet to me
a dear when 'e were littler

²⁶⁴ Cet opéra de Maurice Ravel, qui s'appuie sur un livret de Colette, fut l'une des trois œuvres du triptyque français du Metropolitan Opera de New York pour lesquelles David Hockney conçut les costumes et les décors à Londres pendant l'été 1979 (les deux autres étant *Parade* d'Érik Satie, *Les Mamelles de Tirésias* de Francis Poulenc). Comme *L'Enfant et les sortilèges*, *The Big H* comporte un chœur d'enfants.

²⁶⁵ Il se rendit compte pendant les répétitions de la facilité des jeunes gens pour ce type de diction, contrairement aux réticences qu'il lui fallait constamment vaincre avec des acteurs professionnels.

'ow could I know 'e'd grow up to be
an Adolf bloody 'itler!

All swaddled in warm baby clothes
'is mother's little darling.
Who'd know he'd grow mustachios
and end up Joseph Stalin. (*Theatre*, 348)

Au contact des enfants, le film s'enrichit. Pendant environ deux mois, poète et compositeur se rendirent à Leeds chaque semaine pour des répétitions de deux ou trois heures. Le travail fut difficile pour les enfants qui devaient prononcer très rapidement des *tongue-twisters* en cadence avec la musique. Souvent même, les vers sont partagés entre plusieurs voix, comme au début de « Part I » :

KIDS.
Aw, sir, it's Christmas!
TEACHER. No, it isn't yet!
We're going to have that maths test I promised you I'd set.
[...]
I want to do more work on parallelograms,
and tonight...
BOY 2. Aw, Sir!
TEACHER. For homework you'll revise trapeziums.
BOY 3. Sir...
GIRL 2. It's Christmas!
GIRL 3. 'omework!
BOY 4. Crumbs!
(*Theatre*, 326-7)

La rythmique très forte et les passages chantés rappellent les pantomimes que les écoliers britanniques affectionnent à la période de Noël, avec leur mélange de conte de fée, de chansons populaires et de comédie. La répétition générale eut lieu dans le gymnase de Woodkirk High School, en présence de tous les acteurs, des musiciens qui avaient répété séparément à Londres et de tous les techniciens. Tony Harrison assista également aux quatre jours d'enregistrement en studio et s'impliqua dans chaque décision concernant l'éclairage, les costumes ou les décors.

Dans l'ouverture, les premiers plans qui établissent la situation géographique sont renforcés par une série de gros plans sur le blason de la ville de Leeds : la devise en latin, « *PRO REGE ET LEGE* », et la chouette entourée de trois étoiles, que l'on retrouve sur divers bâtiments emblématiques de l'ordre, qu'il soit social, politique ou culturel : mairie, école, banque, bibliothèque, entrée du parc municipal. La chouette rappelle les gargouilles de « Durham » ou « Curtain Sonnets » (*Selected*, 59, 69). Elle semble surveiller la ville de son regard perçant et menaçant. L'unité visuelle est renforcée par une succession de panneaux routiers indiquant différentes localités commençant toutes par la lettre H : Headingley, Holbeck, Hunslet, Harehills, Horsforth, Holmfirth, Halifax, Heckmondwike, Huddersfield, Hull, Hebden Bridge, Heptonstall, Harrogate, Harewood, Hoo

Hole, Hog Holes, Hanging Heaton, etc. Ce montage crée un environnement oppressant, presque claustrophobe, symbolisant le pouvoir d'Hérode, protagoniste principal de cette mise en scène moderne du Massacre des Innocents : « *The whole effect should establish the rule of Herod in every nook and cranny of life.* » (*Theatre*, 325). La didascalie rappelle celles des cycles de mystères médiévaux sur lesquels Tony Harrison travaillait depuis 1977 et auxquels il emprunta ici le genre de la nativité. La thématique biblique est suggérée dès l'ouverture par l'air que fredonnent les élèves pendant que leur professeur fait l'appel : on entend furtivement la mélodie de « We Three Kings » bientôt explicitée :

RACHEL.

He were a lovely lad.
And God alone knows why
my baby had to die!

BOY 12.

We were bonny babies so say our mams
but we all got murdered in our cots and prams!
(*Theatre*, 326)

L'idiome du Yorkshire est omniprésent dans le film. Tony Harrison est en cela fidèle à la double tradition dramatique dont il s'inspire. Les répliques sont savamment travaillées pour évoquer l'atmosphère médiévale mais aussi la pantomime, grâce à une prédilection ostentatoire pour les allitérations :

Ok, Dr Jekyll, that's enough of being jolly.
Time for sceptre shaking and shouting something shocking.
Give me room to rant and rage, and leave the rest to me.
Make way for horrid Herod your inner Mr Hyde
who's been revving up all morning hatching homicide.
The Homicide I'm Hatching is Hardly against Hommes –
it's boy babies under two I'm after with my bombs!
(*Theatre*, 327)

Le foisonnement de répétitions sonores, avec les assonances qui créent des effets de rimes internes s'ajoutant aux rimes finales et aux allitérations, devient un élément comique. La voix intérieure du professeur de mathématiques, qui annonce sa transformation en Hérode, n'est pas sans rappeler celle de Sylvestre le Chat, la victime archétypale du *trickster* dans la série de dessins animés *Titi et Gros Minet*. Les anachronismes entre le Massacre des Innocents et *Dr Jekyll and Mr Hyde* contribuent à renforcer la dimension fantastique, anti-réaliste, du film. Le traitement symbolique du matériau visuel dans l'ouverture prépare donc à l'intertextualité parodique de *The Big H*, dans la tradition des *pantomimes*.²⁶⁶ La prononciation emphatique du [h] initial devient un leitmotiv comique. Il s'oppose de manière burlesque à son élision systématique par les enfants, notamment BOY 12, le plus récalcitrant du groupe qui se fait remarquer dès le début : « I've to 'elp mi mam to 'ang the 'olly... » ; à quoi le professeur répond, en exagérant les [h] aspirés : « Have to Help your mother Hang the Holly! / Try to find some aitches on your Christmas tree. » (*Theatre*, 327). Alors que

²⁶⁶ La réapparition de Hérode en femme dans la deuxième partie se situe dans la tradition du genre qui requiert que le héros masculin soit joué par une femme et inversement.

l'attention est focalisée sur la forme qui produit l'effet comique, Hérode commence son terrifiant réquisitoire. Son appel au massacre utilise un lexique qui mêle de manière troublante archaïsme et modernité : les *kennings* hauts en couleurs comme « head cracking hatchet hacks » (*Theatre*, 327) ne tardent pas à se transformer en un discours haineux réminiscent de la rhétorique d'extrême droite :

Before they grow up to squirt aerosols and start to spray
the few words they can spell right or UNITED RULES OK,
then get some fertile female in the family way...
Best batter 'em while they're still brats, yes, batter 'em
before
they come and squirt four letter words all over your front
door. (*Theatre*, 329)²⁶⁷

En donnant une voix moderne à Hérode, Tony Harrison rend le mythe accessible et lui donne une signification accrue au 20^{ème} siècle. Le mal cesse d'être un principe abstrait pour s'incarner de manière très précise dans les maux contemporains. La tragédie coexiste avec la comédie, comme Dr Jekyll et Mr Hyde ou encore les professeurs et leurs voix intérieures. Le jeu de mots sur « myrrh » dans la triade « Gold, frankincense and myrrh! », transformé en « STOP that myrrhmyrrhing! », contribue à une détente comique de courte durée. La voix intérieure prend le dessus et le professeur de mathématiques se transforme en Hérode. Les élèves deviennent son peloton d'exécution, « the PREL », acronyme de PRO REGE ET LEGE. Hérode soumet des problèmes mathématiques à ses disciples visant à calculer la façon la plus efficace d'accomplir le massacre des nouveaux nés. Entre humour noir, ironie à la Swift ou réécriture cauchemardesque de *L'Enfant et les sortilèges*, la leçon de mathématiques prend des allures de camp des jeunesses hitlériennes : « *The PREL with arms raised simultaneously as if in competitive eagerness to give an answer to HEROD's question, but giving the effect of a long drilled Sieg Heil!* » (*Theatre*, 330). L'acronyme du diplôme qui sanctionne traditionnellement la fin des études secondaires est réécrit en « Grand Child Eliminator – G.C.E. » (*Theatre*, 335), tandis que le cancre de la classe est exclu :

Take him to the H-block. Let him cool his heels.
Feed him preparation H and then see how he feels.
H as in block, H as in bomb,
feel the aitches in your lungs where the air comes from.
The proles may drop their aitches but yours must never slip
H-defaulters lose their fan-club membership
which includes the toffeenoses but not your tongue-tied
Tyke
who utters 'eck – instead of Heckmondwike...*Harrogate*.
(*Theatre*, 336)

Le mélange entre comique et tragique pose ici une question éthique : peut-on légitimement mettre la problématique sociolinguistique sur le même plan que les camps d'extermination et la bombe atomique ? La réplique suivante

²⁶⁷ L'évocation des graffiti des hooligans et de la dérive xénophobe est développée dans v. que Tony Harrison écrit au même moment que *The Big H*.

est peut-être une réponse ironique à cette interrogation ; tout ne serait qu'une question d'échelle :

The ladder of aspiration, the more you aspire
the more your aspiration will take you higher.
Those who drop their aitches fall and break their necks.
But those with proper aspirations end up REX and LEX!

End to end laid aitches are a ladder to the top,
so never never let me hear your aitches drop.
(*Theatre*, 336)

Or, dans la tragicomédie, le burlesque domine. Pour contrer les abus de pouvoir en tous genres, Tony Harrison propose un nivellement par le bas. La farce et l'absurdité tiennent la vedette, alors que la tragédie couve ironiquement en toile de fond.

Le poète, qui endosse ici le rôle du satiriste, n'oublie jamais que la fonction première de l'art est le plaisir esthétique. Le plaisir des sens est donc constamment mis en avant : « In true Harrison style however, serious as the thought may be, it is not solemn in its expression. » (Molyneux, *Bloodaxe*, 376). C'est notamment le cas avec cette évocation des comptines rythmiques de l'enfance, lors de la remise des médailles :

For blasting the Red
still a babe in his bed
and stopping the Trot
stone-dead in his cot,
for niftily netting
the nippers you nab,
and liberally letting
with slash and with stab
of hatchet and sword a
lot of lads' blood
I hereby award a
star of Herod Class 1. (*Theatre*, 337-8)

L'intertexte a une fonction ironique, à la fois faire-valoir esthétique et rappel de l'innocence des enfants massacrés. Autrement dit, la séduction exercée par la forme contraste avec l'horreur crûment décrite. Le paroxysme de cette ironie est atteint dans la scène où Hérode montre la chouette qui trône sur le blason de Leeds, un symbole de sagesse perverti en symbole de terreur par l'ajout d'un simple phonème : « Owl! » se transforme en « Howl! » (*Theatre*, 339).²⁶⁸ A la fin, BOY 12 refuse l'horreur du massacre et insiste pour rétablir le symbolisme positif de la chouette : sagesse et non pas torture totalitaire. La catharsis s'opère à minuit à la veille de Noël, dans la maternité de l'hôpital de Leeds, lieu indiqué par un H désormais rédimé. *The Big H*, qui prend vie dans la légende du Massacre des Innocents, se conclue donc sur une note d'espoir.

²⁶⁸ Première apparition de ce nouveau leitmotiv.

The Big H s'inscrit dans la lignée des adaptations théâtrales de Tony Harrison. En reprenant des textes ou des genres anciens, le poète les modernise, au sens où ils leur donnent une résonance accrue dans le contexte contemporain. Comme un archéologue, il cherche dans le passé des éléments susceptibles de fournir des réponses aux questions du présent. La deuxième partie du film commence d'ailleurs par une réflexion implicite sur le rôle de la mémoire et de l'histoire :

GIRL 1. It's just king after king, War then War then War,
 BOY 2. First World, Second World, White Rose and Red.
 GIRL 2. It's all boring 'cos it's all about the dead.
 BOY 3. Can't we do somebody living for a change instead?
 (*Theatre*, 342)

En multipliant les liens entre le mythe et l'époque contemporaine, Tony Harrison donne une bonne leçon d'histoire, non pas ennuyeuse comme l'avait craint les enfants – « You've got to say the word and everyone starts snoring. » (*Theatre*, 342) - mais bel et bien vivante. Il envoie en même temps un message politique fort : sachons tirer les leçons du passé, ce qui passe pour le poète par la mémoire esthétique, afin de mettre un terme à l'horreur des génocides : « Even if moral imperatives are anathema to him, Harrison's poetry does have a moral dimension, though the framework of belief it voices is neither comprehensive nor complacent. Rather than offering his readers moral precepts, he more usually leaves them to abstract the moral lesson from the horrors he describes. » (Byrne, *H, v. & O*, 83-4). Le film explore notamment le thème de la violence et sa transmission des adultes aux enfants. Tony Harrison laisse agir ses talents de conteur, sa facilité à exploiter de multiples sources : ainsi, « the babe-murdering Medea » (*Theatre*, 345) est convoquée pour justifier l'apparition d'Hérode sous les traits d'une femme. Tout comme les mythes commentent le présent, les métaphores ont des résonances ironiques dans leur acception littérale : « Tougher than tormentor and tongue-twister Torquemada... » (*Theatre*, 345). Lorsque le film est terminé, ces vers allitératifs ou encore des néologismes comme « kiddicide » (*Theatre*, 349), soulignant le lien symbolique entre le mythe biblique et les génocides du 20^{ème} siècle, continuent à hanter l'esprit des téléspectateurs.

The Big H est un film atypique,²⁶⁹ à la fois destiné à un jeune public et à un public adulte, à un public populaire comme à un public lettré. On dirait familièrement que, dans *The Big H*, il y en a pour tous les goûts, de la tradition comique de la pantomime, avec ses parodies d'œuvres populaires, jusqu'à la réflexion métaphysique. L'hybridité générique et l'intertextualité littéraire²⁷⁰ participent à une réflexion métatextuelle. La capacité de l'art à aborder les événements traumatiques de l'histoire contemporaine ; le rapport entre tragédie et comédie, art élitiste et art populaire ; sont autant de questions que pose le film. Avec son mélange de comique, d'imaginaire et

²⁶⁹ « [a] shifting, mesmeric, moving and very funny work » (Taplin, *TH: Loiner*, 183).

²⁷⁰ Avec même des effets d'intratextualité, grâce à des références à d'autres œuvres de Tony Harrison : *The Mysteries*, *Medea: A Sex War Opera*, v. mais aussi le sonnet intitulé « The Rhubarbarians » dans lequel apparaît déjà la chouette et la devise « PRO REGE ET LEGE ».

de références à la réalité, *The Big H* est une première tentative de synthétiser techniques théâtrales et film documentaire. La comédie assure la complicité des téléspectateurs. Elle tient en haleine, sans pourtant rien sacrifier de la qualité de l'écriture et de la réflexion. La simplicité du langage, sa familiarité, n'empêchent en rien un symbolisme extrêmement riche, ainsi qu'une structure très complexe, tant au niveau textuel que musical. Dans ce film sur le langage et le pouvoir,²⁷¹ Tony Harrison revisite et continue d'explorer le thème de l'oppression par le langage. *The Big H* est un premier pas vers la recherche d'une esthétisation du ressenti produit par les images des camps de concentration au News Theatre de Leeds. En ce sens, cette œuvre ouvre la voie à *Cheating the Void*, *The Gaze of the Gorgon*, *The Shadow of Hiroshima* pour culminer dans *Prometheus*. Cette première collaboration en trio avec un compositeur et un réalisateur marque le début d'une vingtaine d'années de création filmique.

²⁷¹ Le terme latin *lex* est en effet proche du grec *lexi*.

b. Prometheus, entre classicisme et contestation

Prometheus, son premier et unique long métrage à ce jour, est une œuvre maîtresse pour l'analyse du rôle de la culture classique dans l'œuvre de Tony Harrison. Le film s'inscrit dans une tendance à faire fusionner, souvent avec brio et provocation, les époques contemporaine et classique. A travers le mythe du vol du feu par le Titan rebelle, le poète exprime sa vision assez pessimiste de la Grande Bretagne et du 20^{ème} siècle. *Prometheus* revisite les années quatre-vingts, en particulier les luttes politiques d'une particulière violence entre les gouvernements conservateurs de Margaret Thatcher et le NUM qui conduisirent aux grèves les plus destructrices de l'histoire des syndicats modernes. Le lien symbolique de Prométhée avec le progrès technologique et la rébellion politique mène le Titan dans les pays de l'ex-Union Soviétique où industrie rime désormais avec pollution. Le film se structure autour de deux motifs antithétiques : le voyage de la statue de Prométhée à travers l'Europe, du Yorkshire à Eleusis, l'Elefsina moderne, ville natale d'Eschyle ; et le dialogue entre Hermès et un ex-mineur (Old Man / Granddad), avatar ambigu de Prométhée, dans un cinéma délabré d'une communauté minière elle aussi en perdition.

Prométhée, icône de défiance et de lutte, fut approprié par différentes causes au cours de l'histoire. Représenté tantôt comme le créateur, tantôt comme le voleur de feu ; tantôt enchaîné, tantôt libéré par Hercule, ce personnage mythique inspira de nombreux artistes au 20^{ème} siècle dans tous les genres : la danse (ballet de Ninette de Valois intitulé *Prometheus*, créé en 1936 sur une musique de Beethoven, à Sadler's Wells) ; la sculpture (Paul Manship réalisa en 1950 des esquisses pour un triptyque de sculptures dorées qui donnèrent naissance à la fontaine dorée du Rockefeller Center à New York)²⁷² ; la peinture (*The Prometheus Saga* (1950), triptyque de Kokoschka) ;²⁷³ en 1970, le mythe de Prométhée revint sur scène à Bonn grâce au ballet de Frederick Ashton, *Die Geschöpfe des Prometheus*,²⁷⁴ sur une musique de John Lanchbery d'après Beethoven. Toutes ces œuvres révèlent une dette évidente envers le Romantisme, période à laquelle la tragédie d'Eschyle fut abondamment traduite. Le mythe de Prométhée fascina des poètes comme Goethe, Schlegel, Elizabeth Barrett Browning et Gerard Manley Hopkins. Byron, dans *Ode to Napoleon Bonaparte* (1814) contraste Prométhée enchaîné sur son rocher et l'exile de Napoléon, tandis que Shelley imagine une œuvre d'ampleur opératique dans *Prometheus Unbound* publié à Londres en 1820, une œuvre qui influença fortement Tony Harrison.²⁷⁵ Dans les années 1920, Angelos Sikelianos et sa femme, Eva Palmer, créèrent le premier festival de Delphes, ressuscitant ceux de l'Antiquité, avec jeux sportifs, danse folklorique et représentations dramatiques, notamment le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle dans une traduction de I. Gryparis. Critiqué par la presse la plus radicale car

²⁷² Minnesota Museum of Art. La statue en or dans *Prometheus*, surnommée « Golden Balls », est indubitablement un clin d'oeil à la fontaine new yorkaise.

²⁷³ Collection privée, Londres.

²⁷⁴ En français : *Les créatures de Prométhée*.

²⁷⁵ Il écrit la préface du script de *Prometheus*, intitulée « Fire & Poetry », à Rome, dans les bains de Caracalla, le lieu même où Shelley écrivit sa propre version du mythe.

inaccessible au grand public, malgré une certaine nostalgie culturelle, ce festival encouragea et stimula la réflexion sur la mise en scène des œuvres classiques. Annuel depuis les années quatre-vingts, le festival de Delphes eut et continue d'avoir un impact certain sur l'esthétique de Tony Harrison.

Prométhée connut un regain d'intérêt dans le théâtre et la poésie de la seconde moitié du vingtième siècle. En 1967, Robert Lowell proposa *Prometheus Bound*, une tragédie en prose d'après Eschyle, créée au Yale Repertory Theater (New Haven), sur une mise en scène de Jonathan Miller. L'intention politique était manifeste dans le choix de l'adaptation scénique. L'intrigue se déroule en effet dans une chambre de l'inquisition espagnole au 17^{ème} siècle, un lieu suggérant la tyrannie, de Zeus à Cromwell et Hitler. L'ambivalence du mythe est mise en avant dans *The Prometheus project*, sous-titré *Four Movements and a coda* de Richard Schechner (1985). Situé à l'époque contemporaine, cette pièce présente le voleur de feu comme ayant participé malgré lui à la création de la bombe atomique, grâce notamment à la projection de diapositives de la destruction d'Hiroshima. Dans *Seize the Fire* (1989, BBC Television et BBC Radio 3), Tom Paulin suit la trame d'Eschyle dans un idiome poétique moderne :

Just when his state looks safe...
there'll be this strange weekend,
part holiday and part disaster.
First all the fountains
in the public squares
will switch themselves off,
power will fail,
jolt back in spasms...
It'll all be secret
and anonymous.
Tanks on the lawn news blackouts,
locked doors and panic
those empty sinister blocked roads. (Paulin, 13-4)

A l'origine de cette représentation théâtrale filmée en studio, un film/poème avait un temps été envisagé.²⁷⁶ Pour Paulin, le feu prométhéen est le feu des idées, de la liberté, de l'anarchie, plutôt que le feu de la technologie et de la civilisation. Prométhée a souvent été associé au travail et à l'industrie, incarnant l'idéal des rébellions contre l'abus de pouvoir, représentant les opprimés, défiant l'autorité et les régimes autocratiques. Tony Harrison s'inscrit dans cette veine lorsqu'il fabrique sa créature littéralement à partir d'un groupe de mineurs du Yorkshire. Au 19^{ème} siècle, Prométhée fut associé avec la révolution chez Shelley et Byron, puis approprié par le marxisme comme saint patron du prolétariat. Tony Harrison situe son film dans cette double perspective, utilisant l'industrie comme lien entre l'Angleterre et les pays de l'ex-Union Soviétique. Pourtant, *Prometheus* remet en question la vision de Prométhée comme le saint patron de la technologie et interroge le rôle de cette technologie dans notre vie quotidienne.

²⁷⁶ Selon Lorna Hardwick, consultée au début du projet (cf. *The Classical Dimension*).

Dès les premières images du film, le montage alterné fait apparaître le feu comme un symbole ambivalent et polysémique, de la pollution industrielle évoquée par la fumée des conduits de refroidissement de la centrale thermique qui dominant le ciel de Knottingley aux terrils de la houillère toute proche, en passant par la chaleur réconfortante du feu de charbon que le garçon allume dès son réveil. Tandis que son père se prépare tristement à son dernier jour de travail avant la fermeture définitive du puits, l'écolier essaie d'apprendre par cœur un extrait du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle dans une version anglaise :

'Men had eyes but didn't see.
The sight they now have come from me.
They had ears, but never heard
the beauty of a sound or word,
so that Man's earthly life did seem,
until my deed, a cloudy dream,
until I opened ears and eyes
to all the life of earth and skies.
Before I came men would be found
in sunless dwellings underground.
They saw no difference between
the winter and the springtime scene.
Without me Man would not now know
the earth and all that lies below,
underground treasures for his use
to free him from the grip of Zeus.
With Prometheus life began
to flourish for benighted Man.

My gift of fire made mankind free
but I stay in captivity.' (*Prometheus*, 6-7)

Les cent vingt minutes suivantes constituent une interprétation relativement libre et personnelle **de cette traduction**, située dans l'ouverture du film. *Prometheus* va en effet remettre en question cette tirade de manière ironique, en opposant prospérité et liberté à la pollution, au chômage et à la guerre. Le premier à interroger le mythe, c'est le père de l'écolier qui, entendant son fils réciter, lui demande qui était Prométhée :

He stole fire from t'gods and gave it to men down here. So
now there's coal and all that. He ended up chained to a
rock for thirty thousand years, and a bloody great eagle
came and ate his liver every day, as a punishment for
stealing fire. (*Prometheus*, 9)

Tandis que le fils souligne le symbolisme industriel, le père, au contraire, argue avec sarcasme du déclin de l'idéologie socialiste qui fit de Prométhée la figure de proue de son panthéon : « Serves him reet for thieving. And he shouldn't have bloody bothered, if pits was his idea. » (*Prometheus*, 9). Le film est à la fois une reprise du mythe et de ses diverses interprétations à travers les âges (par Eschyle et Shelley, notamment), ainsi qu'une épopée de

la classe ouvrière et des industries lourdes (charbon et acier) qui ont façonné ses communautés à travers l'Europe. A la fin du 20^{ème} siècle, Tony Harrison utilise le mythe prométhéen pour réévaluer la technologie, la révolution, l'art, le travail et leurs places respectives dans la société contemporaine.

Prometheus n'est ni une traduction ni une adaptation au sens strict de l'œuvre d'Eschyle. Tony Harrison emprunte à Eschyle la dimension politique du mythe et l'accent mis sur la souffrance millénaire, une intemporalité qui donne sa fonction rédemptrice à la tragédie :

Most Greek tragedy shifts its timescale from immediate suffering to some long-term redemption through memorial ritual or social amelioration, or simply through the very play being performed. The performed suffering was old, the redemption contemporary. The appeal to futurity is not simply that 'time heals' because it brings forgetfulness and oblivion, but because creative memory is at work, giving the suffering new form, a form to allow the suffering to be shared and made bearable across great gaps of time.

(*Prometheus*, vi-vii)

La tragédie d'Eschyle inspire et informe néanmoins les dialogues et les confrontations du film. On retrouve par exemple tous les protagonistes de la tragédie originelle : Prométhée, un chœur d'Océanides, Hermès et Io. Tony Harrison y ajoute des mineurs, le fils de l'un d'entre deux, sa mère qui devient Io, sa grand-mère et son grand-père (un ex-mineur et syndicaliste du NUM, double ambivalent de Prométhée). Evoquée à plusieurs reprises au début du film, l'œuvre antique est même citée dans sa version originale. Ainsi, la première tirade d'Hermès à Prométhée est adressée aux mineurs (et aux spectateurs), avec mépris, en grec ancien, comme l'indique la didascalie,²⁷⁷ avant que les implications idéologiques et symboliques des différentes langues et registres de langue ne soient explicitées :

You never expected I could speak
so fluently in ancient Greek.
Well, the truth is that I can
because I'm a god, and not a man. (*Prometheus*, 18)

La vision de Tony Harrison est toutefois médiatisée par le *Prometheus Unbound* de Shelley, œuvre qui eut un impact certain sur l'appropriation du mythe par le socialisme. Le poète-cinéaste est particulièrement sensible au refus de Shelley de réconcilier le Titan avec Zeus, incarnation de l'autorité et du pouvoir. Ainsi, dans le film, le personnage du grand-père (Granddad / Old Man) qui incarne progressivement la figure prométhéenne, défie-t-il Hermès par écran interposé. L'un des objectifs de Tony Harrison est de mettre en scène la façon dont l'homme peut faire face à l'oppression. Il s'intéresse particulièrement à la posture de défiance du Vieil Homme, incarnée dans l'image qui est reproduite en couverture du livre et du DVD : le poing levé, une cigarette entre les doigts, il semble faire un doigt d'honneur à son adversaire. Peu importe qui sort vainqueur, Zeus ou

²⁷⁷ « HERMES looks down the shaft with great contempt and speaks in ancient Greek the following lines from Aeschylus, *Prometheus Bound*, 976-8 » (*Prometheus*, 18).

Prométhée, alias Hermès et le grand-père. L'essentiel réside dans la confrontation : « Not surprisingly, given Harrison's abilities as a dramatist, it seems that it is the rebel which is of interest, not the cause » (Robinson, *The Classical Dimension*). Zeus est un symbole de despotisme, comme Apollon dans *The Trackers of Oxyrhynchus* ou encore Hercule dans *The Kaisers of Carnuntum* et *The Gaze of the Gorgon* : « I think it's the tendency to want to create gods and monotheistic absolutes and absolute certainties that is the continual temptation in human thought – that's the great danger. Everytime we create a god, we diminish humanity. »²⁷⁸ La métamorphose du Vieil Homme en une figure prométhéenne est préparée dès l'ouverture du film, si bien que quand le dialogue s'engage entre Hermès et lui, le public a déjà pressenti la dimension mythique et épique du Vieil Homme.

Dans l'ouverture, les leitmotifs musicaux (une alternance de coups de klaxon impulsifs et stridents et de musique classique) accompagnent le montage alterné, unifié par un leitmotiv visuel, une couverture de journal. Révélée dans le camion de Bia et Kratos, deux contremaîtres irascibles et autoritaristes vêtus de combinaisons blanches, la manchette annonce la fermeture de la dernière mine de charbon du Yorkshire. Pendant ce temps, le garçon allume son feu à l'aide de feuilles de journaux qui se révèlent bientôt être des articles patiemment collationnés par son père, retraçant l'histoire de la désindustrialisation de la région. Or, celle-ci coïncide ce jour-là avec l'histoire personnelle du père. L'une des photographies bientôt dévorée par les flammes est d'abord celle du groupe de douze mineurs que l'on voit suivre la fanfare sur le chemin de la mine pour la dernière fois. Lorsque le garçon jette accidentellement ces articles au feu, son père entre dans une rage mêlée de désespoir : « It's bad enough being jobless wi'out being chucked on t'fire by thee! Yer might as well burn your grandad's carving. It's only bloody coal. » (*Prometheus*, 10). Dans son accès de colère, il jette la gravure qui trônait jusqu'à présent fièrement dans le salon familial. Cette scène permet d'interpréter le mineur au poing levé, gravé par le grand-père, intitulé *Striking Miner 1984*, comme le Prométhée qui figure sur la couverture du livre de l'écolier, rigoureusement dans la même pose. Elle annonce également la pose du Vieil Homme dans sa confrontation avec Hermès.

Si Shelley se concentre sur les régimes autocratiques et les monarchies européennes de la fin du 18^{ème} siècle, Tony Harrison replace le débat au plus près des hommes, sur leur lieu de travail. L'acte de défiance des mineurs prométhéens se répète dans plusieurs scènes et plusieurs contextes au cours du film, le plus emblématique étant le refus du grand-père de se conformer à l'interdiction de fumer dans la salle de cinéma. Sur l'image en noir et blanc de l'écran du Palace Cinema de Knottingley, Hermès apparaît. Avec un sourire narquois et toute la condescendance que son accent ultra raffiné lui permet, il décline les consignes de sécurité devenues obligatoires dans les lieux publics dans les années quatre-vingts :

²⁷⁸ Tony Harrison répondant à Nicholas Lezard, « Fire in his Belly », *Independent on Sunday*, 11 April 1999, 5-6.

Though fire, we don't have any doubt,
 has little chance of breaking out,
 nonetheless the laws require
 your cinema to plan for fire,
 so before this film proceeds too far
 please check *now* where the Exits are.
 Since fire's what this film's about,
 you ought to know a quick way out!
 Turn your eyes left, turn your eyes right
 and note the nearest Exit light,
 on either side in red or green. (*Prometheus*, 26)

Le sarcasme victorieux contenu dans l'exclamation qui clôt la rime, « How obedient you've been! » est aussitôt interrompu par la rébellion du Vieil Homme, cigarette entre les lèvres, enveloppé dans un épais nuage de fumée : « Bollocks! I've known / where t'Exits are for fifty year! » Ironiquement, l'avertissement d'Hermès s'avèrera fondé à la toute fin du film :

But even a venerable sire
 of seventy years must watch for fire.

HERMES *turns politely but icily stern with the OLD MAN,*
who is dragging deeply on his cigarette.

And may we remind our clientele
 they may not smoke.

OLD MAN (*puffing away*)
 Like bloody 'ell! (*Prometheus*, 26-7)

Au-delà de l'effet comique provoqué par la participation du Vieil Homme dans le dialogue versifié et rimé, son accent dialectal s'opposant à celui d'Hermès, c'est un bras de fer épique qui s'engage entre les deux protagonistes. Dans un entretien, Tony Harrison explique que cette image apparemment triviale de la cigarette, une autre forme de feu, correspond à sa volonté délibérée de trouver des correspondances entre la mythologie grecque et le contexte contemporain :

So the cigarette becomes the fennel stalk, an emblem of what man has done with fire. It is destructive but they don't give it up. It also becomes the idea of fire being forbidden to man and used to destroy man. This kind of constant forbidding of things is just another version of that. In this case it is all about smoking. (Dougherty, 134)

Le tabagisme du Vieil Homme devient ainsi l'emblème de l'auto-destructivité de la classe ouvrière et de sa volonté farouche de résister coûte que coûte. Hermès, le représentant du régime autoritaire de Zeus, veut faire appliquer l'interdiction mais son opposant se lève et, dans la pose prométhéenne, poing levé, lance un pathétique: « Smokers of the world unite! » (*Prometheus*, 30) dans la salle de cinéma déserte et à moitié en

ruines. Malgré ses exhortations adressées aux spectateurs de *Prometheus*, il est forcé de reconnaître, après quelques secondes d'attente : « You've all been cowed. » (*Prometheus*, 30). Lui allume néanmoins la sienne, inspire profondément et délibérément, avant de s'effondrer dans son siège, pris d'une violente quinte de toux. Si le Prométhée qu'incarne le Vieil Homme a des affinités avec celui de Byron, perpétuellement défiant, sa cigarette devient pourtant une parodie de la branche de fenouil dans laquelle Prométhée avait transporté le feu et un symbole ironique de l'échec de la résistance. La toux persistante du Vieil Homme est un double symptôme de l'échec prométhéen, causée à la fois par le feu de la cigarette qui a ravagé ses poumons et par les poussières de charbon inhalées pendant les nombreuses années passées au fond.²⁷⁹

Si le film invite à une lecture marxiste, il montre aussi que le socialisme et les politiques de gauche n'ont pas forcément été à la hauteur. Le personnage du Vieil Homme, ex-adhérent du NUM, est une parodie de militant. Son appel à l'union et à la fraternité internationale échoue lamentablement et il finit par mourir consumé par l'incendie qu'il a lui-même provoqué. D'un côté, Tony Harrison jalonne le film de signes propices à une herméneutique socialiste :

The Old Man's smoking habit constitutes, in Marxist terms, a perfect example of the Dialectical Unity of Opposites. To smoke is a sign of working-class identity and even solidarity (smoking is very much a class issue in the UK), and the ultimate sign of the personal liberty which the Old Man refuses to yield to his capitalist masters.²⁸⁰

De l'autre, Tony Harrison rejette, par l'intermédiaire d'Hermès, l'utopie d'un état sans classe :

History spat you out like phlegm
shop-steward of the NUM
expecting, of all things, to create
in class-torn Britain a fair state!
So I'd unclench your weedy fist
you smoke-demolished Socialist. (*Prometheus*, 56)

Prometheus n'est donc pas un film politique au sens traditionnel. Plutôt que de proposer une interprétation marxiste, il insiste davantage sur l'importance du mythe dans l'histoire du marxisme :

some of the film feels like a rhapsody on ideas developed in the classics of Marxist theory. It uses word and image to explore the material and economic processes that have underpinned capitalism and twentieth-century communism: there has certainly never been an artwork more aware of its own contextual mode and means of production. (Hall, 132)

²⁷⁹ L'acteur Walter Sparrow décéda quelques mois après le tournage d'un cancer des poumons.

²⁸⁰ Edith Hall, « Tony Harrison's *Prometheus*: A View from the Left », www.bu.edu/arion/hall.pfd, 131.

Le film montre en effet le charbon extrait de la terre, jeté dans le feu et les corps des mineurs transformés en un métal en fusion qui prendra la forme de la statue de Prométhée, une terrible métamorphose du travail, du concret vers l'abstrait.

Le passage de la statue de Prométhée en Europe de l'est est propice à une révision critique du communisme soviétique. Tony Harrison propose une image qui rompt avec les clichés véhiculés à l'ouest pendant la Guerre Froide. C'est l'humanité et la charité féminines qui sont mises à l'honneur, à l'instar de la femme du boulanger qui offre une miche de pain à Io en Bulgarie, ou de celle qui lui donne un billet de transport dans le tram en République Tchèque. Pourtant, le film offre une vision sans concession de la pollution industrielle désastreuse dans ces pays-là, le prix à payer au nom du progrès et du triomphe du prolétariat. Quand la statue de Prométhée arrive à Nowa Huta, la ville la plus polluée de Pologne, Hermès, assis dans un bar, un verre à la main, commente la fumée qui s'échappe des cheminées de ce complexe industriel, symbole de l'industrialisation rapide de l'Europe soviétique, abandonné depuis 1989. Il vante avec cynisme le plaisir de Zeus à contempler l'empoisonnement de l'homme par l'homme, qu'il interprète comme une rétribution pour le vol du feu :

So, such Promethean shrines,
chemical and steel works, mines,
still anger Zeus because they stand
for the Promethean contraband,
nonetheless make him content
by blighting man's environment. (*Prometheus*, 63)

Le film dénonce le potentiel destructeur de la technologie, à travers l'ex-mineur asthmatique et les paysages dévastés d'Europe de l'est. La réflexion écologique est un thème omniprésent dans les carnets de Tony Harrison. Il a rassemblé de nombreux articles évoquant la ville de Nowa Huta où les enfants sont obligés de porter des masques pour se protéger des gaz toxiques. Le masque inquiétant de Kratos rappelle d'ailleurs les photographies d'enfants des coupures de presse collectées dans les carnets. Derrière le pessimisme et le cynisme d'Hermès, c'est la fin d'une utopie que le film déplore et le désespoir qui suit la débâcle idéologique.

Le thème de la désindustrialisation colore de nombreux poèmes de Tony Harrison. Déjà avant *v.*, écrit pendant la grève des mineurs, le poète avait tenté de mettre en perspective la situation du nord de l'Angleterre au début des années quatre-vingts avec la vision magnifiée et conquérante de la révolution industrielle d'un autre poète du Yorkshire, lui aussi issu de la classe ouvrière, John Nicholson (1790-1843) :

Pathetic now to read the great store set
by *Commerce* by our bard in 1820
knowing we are even further yet
from prospects of such parish peace and plenty.

Leeds, 'wrapt in smoke, dark looming, Eastward lies'

but Bradford, one of Albion's has-beens
once could 'outshine the tint of Persian dyes'
and 'decked the Russian court in rich moreens.'

[...]

I'd like John Nicholson and me to go together
both being Yorkshire servants of the Muse,
a Gladstone bag of well-tanned Byron leather
for his 'lyre of Ebor' and our booze.

On certain railway journeys like the one
from Birmingham to Leeds I took today
then see if he'd still hail Commerce as 'the sun'
or add 'perhaps' to Albion's decay.²⁸¹

La référence à un poète du passé sert de motif structurel pour une réévaluation de la situation moderne, comme dans *Prometheus* où la tragédie d'Eschyle est présente en toile de fond de manière explicite :

But if Aeschylus had lived today
he'd have to write a different play.
He'd change his verses once he'd seen a
burnt-off flame at Elefsina,
the chimneys pouring smoke above
the ancient site he used to love... (*Prometheus*, 81)

Le film de Tony Harrison ajoute une dimension pessimiste à la célébration de la technologie d'Eschyle. Sans nier le potentiel de progrès et d'amélioration, l'optimisme d'Eschyle est relativisé à la lumière de l'histoire du 20^{ème} siècle.

Le film dépasse en effet largement le cadre britannique ou même industriel. Dans le cinéma de Knottingley abandonné et en ruines, tout au long du film, le Vieil Homme regarde le voyage de la statue dorée monumentale de Prométhée à travers l'Europe avant qu'elle ne soit symboliquement détruite par le feu à Eleusis / Elefsina. De Dresde à Auschwitz, le feu destructeur de Zeus se fait encore plus sinistre. Dans les nombreux carnets de notes, parmi les articles de presse sur l'industrie du charbon ; la pollution industrielle en Angleterre et dans le monde, notamment en Europe de l'est ;²⁸² parmi des photocopies d'ouvrages de référence sur le mythe ; des images de Zeus et Prométhée sur des vases antiques ou encore sur d'improbables boîtes d'allumettes, montres et autres objets de consommation courante ; des cartes postales, photos, notes manuscrites et évidemment de la poésie, on trouve une liste de mots destinés à la méditation : « Sprengbombe – high explosive bombs »,

²⁸¹ Premier des carnets consacrés à *POETRY OR BUST*, 3-7. En fait, certains de ces quatrains ont finalement inspiré v., poème dans lequel figure la tombe de Byron, le tanneur.

²⁸² On remarque notamment un article récurrent sur les enfants de Nowa Huta en Pologne, obligés de porter des masques pour se protéger de la pollution chimique qui atteint des niveaux extrêmement toxiques à cet endroit.

« Vernichtungsfeuer – annihilating fire », « vernichtungslager – extermination camp ».²⁸³ Cet inventaire souligne un aspect essentiel du film, à savoir l'utilisation de la mythologie et de la culture classique pour trouver une voix poétique capable d'aborder le sujet de l'Holocauste, particulièrement délicat pour un non Juif :

There is something about the fact of writing poems which seems futile in the face of the Phantom bombers. A poem engages on a different level. It reminds us of those other feelings we neglect in order to concentrate on destroying others like ourselves whom, for the purpose of the exercise, we call enemy – or less than human. Meaning, of course, less than us.²⁸⁴

Ainsi, Tony Harrison donne une résonance sinistre aux images d'Eschyle, à travers le motif de la bêtaillère, le sort réservé aux mineurs précipités dans une marmite bouillante, la souffrance de Io et l'industrialisation de la mort dans l'abattoir. Par le biais du mythe, le film montre aux spectateurs avec une certaine brutalité et littéralité l'horreur du nazisme. Zeus exulte dans les retours de flamme autodestructeurs pour l'humanité. Lorsque la bêtaillère à bord de laquelle se trouvent les ouvriers, une version à peine déguisée des trains de la mort nazis, entre à Dresde, Hermès déclare impitoyablement :

And Dresden, city of destructive flame
's the best for blackening his good name.
Those 35,000 fire flayed
won't cheer Prometheus on parade.
Nor will their descendants cheer
when we take Prometheus here. (*Prometheus*, 41)

Il reprend son réquisitoire sur un ton délibérément plus vulgaire, explicitant, non sans un certain mépris, le parallèle entre le feu prométhéen et la guerre :

I'll make them so rue fire that men'll
want to fuck him with his fennel.
35,000 in two days
perished in the Dresden blaze. (*Prometheus*, 42)

Le Vieil Homme s'insurge aussitôt contre cette conflagration sous un même symbole du nazisme et des bombardements alliés. Il défie l'interprétation d'Hermès en revendiquant sa fierté et le sentiment de patriotisme qui dominait à l'époque :

I want to see t' newsreels that I saw
on Saturday mornings during t' War.
And show us what were justly done
by Bomber Harris to the Hun.
When Bomber Harris turned on t' heat
I cheered it from this very seat.
You should have heard t' whole Palace roar
to see the Gerries get what for.

²⁸³ Troisième carnet *PROMETHEUS*, 563.

²⁸⁴ Tony Harrison, répondant à Don Patinkin, « A Bleeding Poet », vol.326, *Economist*, 23 January 1993, 83.

T' whole Palace bug'utch cheered and clapped
when... (*Prometheus*, 42)

C'est Hermès qui lui coupe la parole pour rétablir l'origine du feu destructeur : « my master Zeus had Dresden zapped! » (*Prometheus*, 42). L'effet ironique créé par la répétition sonore, à savoir l'allitération en [z] dans la réplique ci-dessus, ainsi que le contraste entre antiquité (« Zeus ») et modernité lexicale (« zapped »), prépare au changement de ton dans ce passage. Hermès se transforme en guide touristique, passant en revue les détails architecturaux et picturaux du Semper Opera de Dresde sur lesquels les figures de Prométhée et de l'aigle semblent omniprésentes. Par un effet d'ironie dramatique, l'opéra et ses scènes mythologiques sont présentées comme les cibles de Zeus pendant les bombardements : « Though now the damned thing's been redone / this was Zeus's target number 1. » (*Prometheus*, 43). Sur l'écran du Palace Cinema apparaissent bientôt des images d'archives du bombardement de Dresde, celles que le Vieil Homme avaient vues près de cinquante ans plus tôt. Ses cris de joie ne tardent pas à laisser place au silence, puis aux larmes de compassion. De nouveau, la figure prométhéenne succombe à la force de Zeus. Symboliquement, la posture de l'homme change. Debout, le poing levé, il finit assis, acculé par les sanglots et la toux.

Les images d'archives viennent en effet à la suite d'une terrifiante diatribe d'Hermès qui évoque les horreurs nazies et culmine sur une sinistre paronomase entre « Feuer » et « Fürher » :

Poor KRATOS and his sidekick BIA
miss the swastikas of yesteryear.
They've come to Dresden and they've sighed
for the good old days of genocide.
How they've yearned to reinstate
the furnace as a people's fate.

KRATOS ans BIA's R & R's
more butch barbarity than bars,
and so to keep them entertained
until I get Prometheus chained,
I've let them have her as their toy
to drive demented then destroy.
To death, through Dresden from Doncaster
dogged and hounded, faster, faster,
she'll suffer, this fire-kindling Frau,
(in the likeness of a Friesian cow),
the sort of fate that's been assigned
to those considered not one's kind,
those hate's gadflies force to flee,
schizophrenic, gipsy, refugee.
They'll turn the screw of paranoia
then, fun done, finish her in... *Feuer.* (*Prometheus*, 45)

L'ambivalence symbolique du feu est un leitmotiv dans la poésie de Tony Harrison, depuis « The Morning After » et *The Common Chorus* jusqu'à *Square Rounds* et *The Labourers of Herakles*. Dans cette scène, Io est vue sous un pont de Dresde ramassant du petit bois et du papier pour allumer un feu de fortune, tandis qu'Hermès évoque l'Holocauste : « She now thinks of Feuer as her friend / were thousands met a fiery end. » (*Prometheus*, 45). Dans une scène émouvante, le feu des bougies commémoratives vient rédimmer celui de l'Holocauste. A la mention de l'Holocauste par Hermès, la caméra plonge les spectateurs à l'intérieur d'un four crématoire d'Auschwitz où un pèlerin juif (alias Richard Blackford, le compositeur du film) vient placer une bougie aux côtés de dizaines d'autres flammes identiques. Dans le silence qui préside à ce rituel, la lueur de la flamme et l'intérieur du four crématoire se reflètent simultanément sur les verres de ses lunettes. Il s'en va et la caméra le retrouve au bout des rails de chemins de fer qui mènent vers la sortie du camp. Il se penche pour déposer une autre bougie sur les rails. La caméra escorte le pèlerin, en suivant les rails en gros plan. Arrivée à Auschwitz, la statue de Prométhée est révélée, illuminée dans la pénombre du crépuscule par des centaines de ces petites bougies placée dans le semi-remorque. Le symbolisme positif du feu, désigné dans *The Labourers of Herakles* comme « a beacon for the future with its ambiguous light » (*Plays 3*, 123), exaspère Hermès :

Why? Why is it fire that they choose?
 These candles that can help them cope
 with history and lack of hope
 are anathema to Furher Zeus
 who hates fire's sacramental use.
 Jews flaunting in Lord Zeus's face
 the fire he'd meant to end their race. (*Prometheus*, 61)

On retrouve encore la même idée exprimée en des termes étonnamment semblables dans *Square Rounds*. Dans l'introduction à *The Trackers of Oxyrhynchus*, le feu est explicitement associé à la tragédie : « One element for celebration and terror. One space for the celebrant and the sufferer. » (*Trackers*, vii). Alors, malgré les passages sombres de l'histoire européenne évoqués à travers le mythe de Prométhée, *Prometheus* est un acte d'espoir, « a momentary defeat of pessimism » (*Bloodaxe*, 227). Tony Harrison est toutefois conscient des limites de l'imagination mise en scène dans *Prometheus*. Le camion de pompier, par exemple, véhicule littéral et métaphorique, ne peut éteindre les flammes qui finissent par dévaster le Palace Cinema. La poésie ne peut être présente qu'en tant que témoignage, comme dans « A Cold Coming » mais ne peut intervenir. Sa seule action effective réside dans l'émotion et l'empathie qu'elle provoque chez le public. Ainsi, *Prometheus* parvient à nous faire regarder l'horreur en face, grâce à la puissance de son langage qui nous fait aller au-delà de la surface des images.

En 1998, à la fin du 20^{ème} siècle, Tony Harrison propose une vision très critique de l'utilisation que l'humanité a faite du vol du feu par le Titan Prométhée pendant un siècle marqué par la guerre, la division, la chute des utopies socialistes et communistes. Il voit symboliquement l'Holocauste, la

destruction de l'environnement, les luttes sociales comme faisant partie du plan de Zeus pour punir l'homme de sa transgression. Pourtant, l'esprit de rébellion et de défi continue de survivre malgré tout, incarné par la créativité artistique, emblème de cette résistance. Le film n'apporte pas de réponses toutes faites. Au contraire, il explore le mythe et ses interprétations à travers le temps et réévalue à travers lui la condition humaine. Mais le feu, c'est aussi la lumière, l'illumination spirituelle et, littéralement, la lumière qui crée l'image cinématographique. Or, pour Tony Harrison, la lumière de la représentation théâtrale dans l'Antiquité, qui crée le sentiment de communauté et de rituel partagé, est essentielle pour la fonction rédemptrice de la tragédie. Dans *Prometheus*, il reprend à grande échelle l'esthétique déjà exposée dans l'introduction de *The Trackers of Oxyrhynchus*. En critiquant l'exploitation de la culture classique dans le fascisme, il prépare le terrain pour l'appropriation de ces images classiques par une imagination subversive, ce qu'il accomplit dans *Prometheus*. En outre, le parallèle entre le vol du feu et la poésie lui permet de faire une analogie entre dimensions sociopolitiques et esthétiques. La révision d'un mythe, d'une œuvre littéraire classique, s'inscrit dans l'art engagé qui était une nécessité en Europe de l'est par exemple sous le joug communiste. Dans un entretien, Tony Harrison évoque sa fascination pour le théâtre interventionniste tchèque des années soixante (cf. *Bloodaxe*, 237). Alors que ce dernier rend le spectateur conscient de l'idéologie attaquée, l'ironie du film de Tony Harrison est qu'il ne démonte pas une idéologie pour en proposer une autre.

Pour Edith Hall, la raison pour laquelle le film ne fut pas diffusé au cinéma réside dans le fait qu'il s'appuie sur un événement très controversé et toujours polémique de l'histoire socio-économique de la Grande Bretagne d'après-guerre, à savoir les grèves des mineurs. A deux reprises dans les années soixante-dix, sous le gouvernement conservateur d'Edward Heath, le puissant syndicat des mineurs paralysa le pays en faisant grève contre la brutale fermeture de plusieurs mines. En 1972 et en 1974, le pays dut mettre en place la semaine de trois jours afin de faire des économies d'énergie. Les grèves améliorèrent la condition des mineurs mais les conservateurs ne leur pardonnèrent jamais cette épreuve de force. Lorsque Margaret Thatcher fut réélue en 1983, après avoir vaincu « l'ennemi extérieur » (« the enemy without ») pendant le conflit des Malouines, sa nouvelle priorité fut de faire connaître le même sort à « l'ennemi intérieur », à savoir les mineurs (« the enemy within », un terme utilisé dans v.).²⁸⁵ En 1984, l'Agence Nationale pour le Charbon (*National Coal Board*) annonça la fermeture de vingt puits. En réalité, bien plus furent condamnés. Cette annonce représenta le licenciement de plus de vingt mille mineurs, des centaines de milliers de personnes privées de revenus dans l'industrie minière et les industries qui en dépendaient, la destruction de plusieurs dizaines de communautés dans les régions les plus défavorisées du Pays de Galles, de l'Ecosse, du nord et du nord-est de l'Angleterre. Même si le film de Tony Harrison est situé dans les années quatre-vingt-dix, la grève des mineurs y est évoquée de manière récurrente et explicite comme le moment clé où la communauté de

²⁸⁵ Dans la polémique entourant la diffusion du film/poème v., la question du registre de langage n'était probablement qu'un bouc émissaire cachant la réalité politique de la polémique.

Knottingley connaît la crise. Pour Edith Hall, en choisissant la classe ouvrière comme le protagoniste principal de *Prometheus*, Tony Harrison fait un choix politiquement audacieux :

It is one thing for a poet to support oppressed causes which have been legitimized by mainstream western liberal ideology, such as women and ethnic minorities, in whose name countless productions and adaptations of Greek tragedy have emerged over the last three decades. It is quite another to make heroes out of the white male working-class, especially the National Union of Mineworkers. In defending the mining communities, Harrison has accepted into art heroes even less acceptable than destitute vagrants.

(Hall, 133)

Alors qu'en 1990, Tony Harrison représentait des SDF dans la version londonienne de *The Trackers of Oxyrhynchus*, le choix de la classe ouvrière dans le rôle des marginaux victimes du système sociopolitique en place reste apparemment plus problématique. Pendant les grèves, les mineurs furent en effet présentés comme des hommes violents et délinquants. Edith Hall rappelle que la presse de droite avait insinué que le NUM était en ligue avec la Libye et même l'Union Soviétique, ce qui paraît de toute façon largement improbable vu l'échec du communisme en Grande Bretagne. Le président du NUM, Arthur Scargill, fut largement discrédité dans la presse. La raison principale derrière l'opprobre jetée sur le film/poème *v.* était l'épigraphe citant ce même Arthur Scargill. Il est intéressant de noter que la publication du poème *v.* passa relativement inaperçue, alors que la diffusion du film, potentiellement regardé par des millions de téléspectateurs, inquiéta de manière irrationnelle l'*establishment*.

Si le retour sur la grève des mineurs et la dislocation sociale qui suivit la fermeture des dernières houillères semble dépassé et presque nostalgique, le sujet revient néanmoins avec insistance dans le cinéma britannique de la fin des années quatre-vingt-dix. *Prometheus* est à mettre en regard de trois succès populaires : *Brassed Off* (1996), *The Full Monty* (1997) et *Billy Elliot* (2000). *Brassed Off*,²⁸⁶ réalisé par Mark Herman, avec Ewan McGregor, se situe comme *Prometheus* dans une petite houillère du Yorkshire menacée de fermeture. Le seul espoir d'avenir pour ses habitants réside dans la musique. Au lieu du chœur tragique cher à Tony Harrison, la résilience et l'esprit communal sont incarnés par la fanfare du village, Grimley Colliery Brass Band, qui remporte le concours national. Le *happy ending* est racheté par une critique affectueuse du machisme de la classe ouvrière révélé lorsque Gloria (alias Tara Fitzgerald) débarque dans la fanfare composée jusqu'alors exclusivement d'hommes.²⁸⁷ L'année suivante sort *The Full Monty* (1997) de Peter Cattaneo. L'intrigue se déroule à Sheffield, une autre ville du Yorkshire, capitale de l'acier. Dans un même contexte de déclin industriel et de désespoir, le salut d'une poignée de chômeurs vient une fois encore de la culture populaire, ici sous la forme d'un spectacle de strip-tease. L'acteur Steve Huison qui incarne l'un de ces

²⁸⁶ Titre français : *Les Virtuoses*.

²⁸⁷ La fanfare d'ouvriers est également un motif structurel dans l'ouverture de *Prometheus*.

ex-ouvriers joue d'ailleurs le rôle du père (Dad) dans *Prometheus* l'année suivante.²⁸⁸ Dans *Billy Elliot*, l'art est de nouveau une constante en contrepoint de la faillite industrielle et sociale. Le réalisateur Stephen Daldry dépeint sur le ton du réalisme sentimental le portrait d'un jeune garçon qui rêve de danse classique à Easington (County Durham), l'une des houillères les plus défavorisées du pays. Le film sympathise avec la cause des mineurs, parmi lesquels se trouvent le père et le frère aîné, même si, comme *Brassed Off*, il critique la construction étroite de l'identité masculine dans la classe ouvrière. Alors que *Billy Elliot* porte sur l'individu et la nécessité de transcender ses origines sociales et culturelles, *Prometheus* propose une vision collective et universalisante, mettant en avant la nécessité pour toute l'humanité de transcender sa propre tragédie. Ce changement de l'individu à l'universel, du particulier au général, du cadre historique au cadre philosophique est possible dans le film de Tony Harrison, grâce à l'association de la lutte des mineurs et du mythe de Prométhée, une fusion entre les deux qui constitue l'originalité du film : « This is the Classical Tradition at its most portent and most important. If nothing else, it provides overwhelming proof that capitalism and Classicism need not go hand in hand. » (Hall, 134). Si *Prometheus* est décrit comme interventionniste, c'est-à-dire politique, notamment par Edith Hall, la multiplicité des points de vue assure néanmoins une dimension polyphonique. L'impression générale véhiculée par le film est fragmentée et problématique, de même que le focus idéologique : « Harrison's authorship (in at least two senses) of the film may elicit criticisms, particularly from spectators politicised through differing dogmas of Right or Left. » (MacKinnon, *The Classical Dimension*). Les sympathisants conservateurs auront tôt fait de brandir les accusations effectivement utilisées par Margaret Thatcher à l'encontre du *moaning minny*, le mineur pleurnichard que le film présente comme écrasé par la politique conservatrice. De même, les sympathisants de gauche, plus à gauche que Tony Blair, pourraient trouver à redire sur la représentation d'une communauté minière apathique et inerte face à des conditions socio-économiques changeantes. En outre, on pourrait relier ce film à une difficulté à réinventer la Grande Bretagne post-industrielle, à l'aube du nouveau millénaire, comme semble l'indiquer le nombre de films sur le sujet. Pourtant, dans *Prometheus*, la situation de la gauche, qu'il s'agisse du Parti Travailleuse dans la Grande Bretagne post-thatchérienne ou du socialisme en Europe de l'est, est à la fois objet de critique et de nostalgie.

Edith Hall, elle, compare le film de Tony Harrison avec celui de Theo Angelopoulos, *Ulysses' Gaze* (1995), un voyage méditatif à travers l'Europe de l'est et la désintégration de l'industrie communiste. Dans celui-ci, le réalisateur laisse libre cours à son intérêt pour les statues publiques monumentales, subordonnant le récit au profit d'une exploration de thèmes

²⁸⁸ Le choix de visages singuliers pour incarner les personnages est pour Tony Harrison un élément crucial de *Prometheus*. Ainsi, aux côtés des traits burinés par le temps et le travail de Walter Sparrow (dont il sera question plus loin dans ce chapitre), le poète choisit le visage arrondi, presque enfantin, de Steve Huison, avec ses cheveux roux bouclés, l'un des moins viriles de la bande de *The Full Monty*, pour incarner ce père et la fin des valeurs traditionnelles de la classe ouvrière (entretien privé, Newcastle, février 2006).

et de mouvements à travers le temps. Comme *Prometheus, Ulysses' Gaze* examine la nature du médium cinématographique comme véhicule de mémoire. Cependant, la différence entre les deux films, outre la forme versifiée du film/poème, genre dont Tony Harrison est le précurseur, sinon l'inventeur, réside dans le fait que les préoccupations épistémologiques d'Angelopoulos sont remplacées dans *Prometheus* par une conception du rôle du cinéma beaucoup plus sociale : le Vieil Homme passe la plupart du film dans le bâtiment abandonné de l'ex-Palace Cinema à Notting Hill, en soi une relique de la culture populaire du vingtième siècle.

Tony Harrison est fasciné par les parallèles entre le mouvement de 24 images par seconde (à la télévision, 25 au cinéma) et le rythme du vers. Utilisant l'aisance que lui procure la poésie pour illuminer des images quotidiennes,²⁸⁹ il trouve dans *Prometheus* un équilibre entre héros classiques et héros du quotidien. Pour cela, il exploite également ce qu'il décrit comme la capacité du médium cinématographique à transformer le plus humble des visages et à lui donner une stature héroïque. Ni la beauté des petits yeux défiants et ridés de Walter Sparrow (Old Man), ni celle du visage poupon et naïf de Steve Huison (Dad), ni même celle du regard terrifié de Fern Smith (Mam / Io) qui hante la deuxième moitié du film ne se conforment aux critères physiques hollywoodiens. Et pourtant, ce film guide les téléspectateurs à la rencontre d'hommes et de femmes qui acquièrent une dimension mythique à l'écran, dans l'actualité ou l'histoire contemporaine : « the cinema screen can give heroic stature to the most humble of faces » (*Prometheus*, xxii). Ces gens ordinaires deviennent des héros des temps modernes, comme les employés du service postal britannique immortalisés en 1936 dans *Night Mail*, ou encore les protagonistes de *Crossings* (2002), l'hommage de Tony Harrison à Auden et son portrait de l'état de la nation, non plus à l'aube de la Seconde Guerre Mondiale mais à l'aube du 21^{ème} siècle.

L'utilisation du film permet à Tony Harrison de créer des montages visuels et des récits simultanés (le dialogue du grand-père et d'Hermès dans le vieux cinéma, le garçon dans son camion de pompier, Io et la statue de Prométhée). Sur le plan thématique, il tisse ainsi une riche toile faite de la combinaison entre vision des communautés minières du nord de l'Angleterre, génocide et nazisme, pollution et oppression féminine, un effet décrié par certains critiques, notamment Keith Miller : « There is an arrogant tendency to conflate all of the big themes of the past 100 years into one enormous supermyth: Orgreave to Auschwitz via Dresden, all aboard! One specific problem about this is that it is frankly offensive to imply that sacking someone is the same as butchering them alongside their families ».²⁹⁰ Cet effet n'est pourtant pas le résultat d'une réduction idéologique de l'histoire mais, au contraire, comme nous l'avons vu, d'une exploration très polysémique et ambivalente de la métaphore du feu. Au lieu d'une simplification, c'est au contraire du côté de l'abondance et de l'ambition qu'il faut chercher les stratégies du poète. Les gros plans

²⁸⁹ « One of the first things I learned from the ten film/poems I have made was that poetry could enter the inner world of people in documentary situations » (*Prometheus*, xxiii).

²⁹⁰ Keith Miller, *Times Literary Supplement*, 14 May 1999.

prolongés et récurrents sur le visage du Vieil Homme rappellent en effet une technique utilisée en 1968 lors de la production de l'opéra *Prométhée* de Carl Orff à Munich où des images de Prométhée, enchaîné à son rocher, furent projetées sur scène pour donner toute la dimension épique à l'œuvre et à sa mise en scène. La dimension héroïque de l'image cinématographique est un procédé esthétique emblématique de l'esprit prométhéen : « the connection between my obsession with fire and my obsession with movies led me to make a film about fire and poetry » (*Prometheus*, xxii). Ainsi, le poète passe des méditations devant le feu de charbon, à l'instar du garçon dans *Prometheus*, au cinéma et aux salles obscures qui fascinent le grand-père de celui-ci.

Le mythe de Prométhée est en effet lié à la technologie et au monde du travail, mais aussi à la créativité que Tony Harrison associe au feu :

As a child I learned to dream awake before the coal-fire in our living-room. Staring into the fire, with its ever-changing flames, shifting coals, falling ash, and what were called 'strangers' – skins of soot flapping on the grate – evoked in me my first poetry... I have always associated staring into flames with the freedom of poetic meditation.

(*Prometheus*, viii)

Comme le dit également le Vieil Homme vers la fin du film, soulignant ainsi la dualité entre technologie et art, travail et poésie: « Fire that's brought Man close to t' brink / were t' first to help him dream and think. » (*Prometheus*, 83). Au cinéma, Tony Harrison est fasciné par le pouvoir de la lumière à révéler une image, à créer une image artistique à partir d'un matériau quotidien, un don explicitement prométhéen dans le film. Dans l'épilogue, le Vieil Homme reprend le mythe de Prométhée, faisant écho à la tirade que son petit-fils récite dans l'ouverture, et conclue, alors que l'image de la statue de Prométhée apparaît, à grand renfort de cuivres qui donnent une dimension héroïque et solennelle à sa conclusion : « Fire and poetry, two great powers / that mek the so-called gods' world OURS ! » (*Prometheus*, 84). Symboliquement, sur ces paroles, le visage du Vieil Homme vient éclipser la statue du Titan. L'établissement d'un lien entre feu et poésie, tous deux d'origine divine, est de nature à provoquer la colère de Zeus. Hermès, qui déclare au début la supériorité du langage poétique sur le vernaculaire,²⁹¹ s'insurge contre l'utilisation des vers par de simples mineurs :

Constant theft! First, fire, now this –
pinching poetic artifice!
How can Olympus stay intact
if poetry comes to *Pontefract*? (*Prometheus*, 23)

Comme le feu de la poésie volé aux dieux (ou selon la mythologie harrisonienne aux classes supérieures), l'écriture poétique est elle-même un acte de rébellion, nouvel avatar de la transgression prométhéenne. Ainsi,

²⁹¹ « In local lingo, note, gods rhyme / effortlessly all the time. / Poetry of this posh sort'll / never come from a mere mortal. » (*Prometheus*, 20-1).

comme Shelley et Byron avant lui, Tony Harrison opère une fusion entre dimensions esthétique et politique dans le mythe de Prométhée.

Paradoxalement, si le prix à payer pour cette transgression est élevé, c'est aussi grâce à ce vol, grâce à la poésie, que l'homme peut faire face à sa tragédie. La solution réside ironiquement dans le problème. Le portrait pessimiste du 20^{ème} siècle dressé dans *Prometheus* est donc relativisé par une note d'espoir. Bien que très discrète, celle-ci est tout de même présente au travers d'images paisibles comme les champs de tournesol à la frontière gréco-roumaine et les plaisirs sensuels symbolisés par le miel d'un couple d'apiculteurs affables.²⁹² Si tout paraît anéanti par le feu à la fin du film et que les derniers mots qui résonnent sont ceux d'Hermès, la dernière image visuelle est celle du garçon jouant dans le camion de pompier abandonné, tirant frénétiquement sur la sonnette d'alarme. Le film s'achève ainsi sur un symbole ambigu, laissant les spectateurs hésiter entre deux interprétations contradictoires. La lecture pessimiste serait de voir dans le jeu du garçon une image de la terreur inspirée par Kratos et Bia. Pourtant, son absorption dans un imaginaire qui résiste à toutes les tragédies présentées au cours du film, y compris la probable mort de son grand-père dévoré par les flammes du Palace Cinema, pourrait être une métaphore du rôle rédempteur de la poésie. De par sa jeunesse, le garçon incarne cette génération future qu'évoque Tony Harrison dans l'introduction de *The Common Chorus*, susceptible de reprendre le flambeau de Prométhée, sinon de commémorer la souffrance passée.

²⁹² C'est le souvenir de ces tournesols qui inspira le poème « Border Honey », l'un des quatre poèmes dédiés à Jonathan Silver, ami de Tony Harrison et propriétaire de Salts Mill (cf. « Four Poems for Jonathan Silver in His Sickness », *Laureate*, 42), ainsi que le tableau de David Hockney, également évoqué dans le poème et exposé dans la galerie de Salts Mill.

c. Cinéma et métatragédie

Alors que *Prometheus* révèle les traces de la tragédie antique, la situation spatio-temporelle du film ne cherche pas à être fidèle à la situation d'origine. Ce décalage pose inévitablement la question de la relation entre l'œuvre moderne et l'œuvre antique dont elle se revendique, ne serait-ce que par le biais de la citation et du titre. *Prometheus* interroge autant le 20^{ème} siècle que la nature de la relation entre un film distinctement situé au 20^{ème} siècle et la pièce d'Eschyle. La première évidence est la nature cinématographique de l'œuvre de Tony Harrison. *Prometheus* est donc une double adaptation, impliquant à la fois modernisation et métamorphose générique. Cette nature cinématographique est régulièrement mise en avant, au travers de l'un des éléments structurels du film, à savoir le dialogue entre Hermès et le Vieil Homme évoqué ci-dessus. A l'issue du périple de la statue de Prométhée jusqu'à Elefsina / Eleusis où le Titan est sacrifié, au lieu de s'interrompre, le film continue et retourne à son point de départ et son point focal constant, Knottingley et son cinéma. Abandonné, délabré et finalement ravagé par un incendie, le Palace Cinema est une représentation métaphorique de la crise du cinéma britannique dans les années quatre-vingts. Au début du film, le Vieil Homme prend place au premier rang de la salle de cinéma désaffectée. Les images qui lui sont présentées le sont par Hermès à l'écran. L'attitude de défi du Vieil Homme, sa résistance contre la répression, est incarnée par son refus de se conformer à l'interdiction de fumer. La législation anti-tabac, en vigueur dès les années quatre-vingts, est symboliquement tenue responsable du déclin du cinéma britannique :

In t' pit and t' flea-pit cigarettes
were contraband to these tight gets.
Underground makes sense. But bloody 'ell
Banning fags in t' flicks as well!
Sometimes I think t' whole bloody land
's made bloody baccy contraband. (*Prometheus*, 28)

La cigarette est pour lui intrinsèquement liée au charme des vedettes hollywoodiennes. Son long monologue est un hymne au cinéma populaire d'après-guerre :

Who smokes now? Them were the days
when women smoked in negligees.
Those elegant and high-heeled dames
leaning into men's match-flames,
too close for comfort, with their eyes
locked rock-steady on the guy's,
then that first stream of exhaled smoke
blown straight into the gob-smacked bloke.
I learned cig-skills from what I'd seen
sexy smokers do on t' screen. (*Prometheus*, 29)

Au-delà de la nostalgie et des clichés, ce passage est remarquable de par l'accent mis sur la réflexion métagénérique.

D'après Jack J. Jorgens, trois grandes tendances dans le genre de l'adaptation cinématographique d'une œuvre dramatique semblent se dessiner : le « mode théâtral » dans lequel le film est utilisé comme un outil d'enregistrement d'une représentation théâtrale ; le « mode réaliste », le plus courant des trois modes, peut-être parce que le réalisme est le mode dominant du cinéma dans son ensemble, où l'action est transportée de la scène théâtrale à un décor réel et objectif ; et le « mode filmique » où le réalisateur devient tragédien et que le potentiel du film pour l'artifice est mis en avant, aux dépens du réalisme. Tony Harrison est farouchement opposé au mode théâtral qui trahit la nature même de la représentation, fondée sur l'éphémère. C'est le cas des versions télévisées de *The Oresteia* (9 octobre 1983, Channel 4), *The Mysteries* (22 et 29 décembre 1985, 5 janvier 1986) et *Yan Tan Tethera* (19 avril 1987). Ne se satisfaisant pas du rendu esthétique de ces films, le poète refusa par la suite toute idée d'enregistrement.²⁹³ *Prometheus*, avec son chœur d'Océanides, ses multiples métamorphoses et la prédominance du chant et de la musique, ne s'inscrit évidemment pas dans le mode réaliste. L'ensemble des productions dramatiques de Tony Harrison suffit à démontrer son rejet de la dictature du réalisme. Pourtant, le film entretient un rapport avec la réalité, grâce à son ancrage dans une situation spatio-temporelle reconnaissable et aux nombreuses références historiques et sociopolitiques.

La liberté d'interprétation manifestée dans *Prometheus* serait-elle une trahison de l'essence de la tragédie classique, comme le laisse entendre Oliver Taplin ?²⁹⁴ Tout en reconnaissant l'impossibilité de l'authenticité, due à la nature même du public, différent du public de l'Antiquité, il émet de sérieuses réserves par rapport aux productions qui réécrivent la pièce librement et plaide en faveur d'une voix intermédiaire qui fasse interagir le passé et le présent. Cette interaction naît du respect pour le message de l'auteur et, en particulier, pour ce que le message de l'auteur peut signifier pour le public moderne. Or, dans le film de Tony Harrison, réécriture et respect du message tragique vont de pair. Comme le fait remarquer Kenneth MacKinnon, certains films n'entrent dans aucune des trois catégories établies par Jack J. Jorgens. C'est par exemple le cas des films de Pier Paolo Pasolini inspirés de tragédies grecques : *Oedipus Rex* (1967) et *Medea* (1970). Il propose alors le terme de méta-tragédie pour décrire des tentatives de tragédies modernes qui sont à la fois des méditations sur la signification des tragédies classiques sur lesquelles ces films s'appuient et qui questionnent la relation entre l'œuvre originelle et l'œuvre nouvelle.

Le film étant un medium différent du théâtre, la question de la fidélité ou de l'authenticité devient caduque avec des œuvres comme *Prometheus* qui ne cherchent pas à imiter ni reconstituer la tragédie ancienne : « An age which refuses to learn from the past, or which uses it merely as inanimate raw material without regard for its integrity and life, is

²⁹³ Les seules images de ces mises en scènes disponibles étant celles d'une caméra fixe installée par le National Theatre à partir de 1995 et conservées à la National Theatre Archive.

²⁹⁴ Cf. Oliver Taplin, « The Delphic Idea and After », *Times Literary Supplement*, no.4085, 17 (July 1981).

an age of tyranny, narrow-mindedness and arrogance.» (Taplin, *Greek Tragedy in Action*, 180-1). Pour fonctionner en tant que tragédie moderne, l'adaptation doit produire terreur et pathos, éclairer les motivations des protagonistes et être compréhensible par les spectateurs modernes. La fidélité au texte, impossible à respecter à la lettre, devrait néanmoins demeurer un idéal, selon Oliver Taplin. Chaque nouvelle lecture serait une exégèse du texte ancien, conçu non pas comme un texte figé mais comme un texte en devenir, devant être adapté linguistiquement et conceptuellement à l'époque moderne.

Malgré la contradiction apparente entre la fidélité de *The Oresteia* et la liberté de *Prometheus*, les deux œuvres procèdent d'une même recherche sur la voix, le langage et la musique. Le film n'aurait sans doute pas été possible sans les années de travail sur la trilogie d'Eschyle et les autres tragédies grecques qui valurent à Tony Harrison de nombreuses conversations avec Oliver Taplin. La recherche sur le chœur tragique, le masque, le mouvement et le chant est en effet capitale dans *Prometheus*, nouvelle tentative de Tony Harrison d'adapter non seulement une œuvre classique mais un genre, la tragédie. Il entend aussi interroger son rôle et sa réception à l'époque moderne, tout en rendant compte de l'histoire du mythe et de ses interprétations à travers les siècles. On y retrouve ainsi des éléments caractéristiques d'Eschyle mais pas seulement : « The triumph of *Prometheus* is that it so clearly alludes to Greek myth that it would be unthinkable without the tracing of its references back to it while it simultaneously addresses us as citizens of post-Thatcher Britain, looking back on the horrors and anxieties inflicted on Europe. » (MacKinnon, *The Classical Dimension*). Le mythe est utilisé comme matière première, à l'instar des mineurs, fondus pour constituer la statue de Prométhée. La problématique de la fidélité de l'adaptation ne peut se limiter à la seule fidélité textuelle pour prendre en compte la fidélité tragique lorsque l'auteur devient lui-même tragédien moderne, qu'il réévalue le mythe et le confronte à notre histoire récente pour tenter de l'éclairer.

Comme dans *The Oresteia*, trilogie décrite comme « a rhythmic libretto », le chœur tragique, à travers la musique, le chant et les masques, est un élément clé de *Prometheus*. Dans ce long métrage à petit budget (1,5 millions de livres, co-financé par Film 4 et The Arts Council of England, c'est-à-dire l'argent de la National Lottery), les images, la musique et les dialogues en vers accompagnent les spectateurs, du Yorkshire à travers l'Europe de l'est jusqu'en Grèce, en une procession de scènes mémorables. Le film témoigne d'une parfaite fusion entre la musique de Richard Blackford, les images d'Alastair Cameron, mises en valeur par le montage de Luke Dunkley, le texte et la réalisation de Tony Harrison. L'une des originalités de *Prometheus* réside dans la dimension opératique et épique que Tony Harrison puise dans l'œuvre de Shelley. Le dialogue entre Hermès, joué par un très menaçant Michael Feast, et le Vieil Homme (Walter Sparrow) dont la voix pleine d'émotion et de chaleur humaine contraste avec l'accent standard impeccable et froid de son opposant, constituent le focus du film, tandis que leurs nombreux monologues sont comme des solos d'oratorio ou d'opéra. Edith Hall évoque cette dimension,

sans toutefois approfondir les liens entre opéra et tragédie dans l'esthétique de Tony Harrison : « It is a late twentieth-century antiphonal response to Shelley's *Prometheus Unbound*, with all its choric plurality of voices, its revolutionary power, and its sense of the torment implicit in the march of human history. » (Hall, 131-2). L'imagerie musicale, notamment le terme « antiphonal », désignant un chant récité en alternance par deux groupes vocaux différents qui se répondent, s'entend littéralement dans *Prometheus* qui est une partition pour chœurs, solistes et accompagnement de cordes et cuivres essentiellement.

L'importance du rôle des femmes dans cette tragédie cinématographique ne doit donc pas être mesurée en fonction du nombre de vers qu'elles prononcent, mais en fonction du nombre de leurs apparitions à l'écran et de la prédominance de leurs voix. Le seul protagoniste féminin de *Prometheus* est la mère, Mam / Io, si l'on exclue la grand-mère qui n'apparaît que dans une courte scène de l'ouverture. Mam / Io ne prononce qu'un nombre de mots extrêmement limité dans tout le film. Contrairement aux personnages masculins qui eux ont une voix, en particulier le Vieil Homme et Hermès, mais également le groupe des douze mineurs, Io est surtout silencieuse, en perpétuelle fuite à travers l'Europe, pourchassée, angoissée et terrorisée par Kratos et Bia, transformée littéralement en vache, puis exécutée de manière sordide dans un abattoir. L'histoire de Io dans *Prometheus* pose problème à de nombreux critiques : « irrelevant and confusing » ;²⁹⁵ « But where, I wondered, were the female characters? I trawled through the text for the female voice, [...] but found almost nothing, in fact just a few lines altogether in the whole work. » (Woodward, *The Classical Dimension*). Steve Woodward oppose notamment le rôle structurel des femmes dans *Prométhée enchaîné* avec celui qu'elles occupent chez Tony Harrison. Chez Eschyle, les voix de femmes se font entendre à travers le chœur qui interagit avec Prométhée. Elles apportent un contrepoint aux défis de Prométhée : « In common with choruses in other Greek tragedies, they may be on the margins of any action and they may lack powers of intervention but at least they are present and can be heard. » (Woodward, *ibid.*). Il oppose les interventions verbales du chœur eschyléen à son rôle de figuration non verbale dans *Prometheus* : « The official Chorus, made up exclusively of women, utter no words. Their songs consist simply of melodies and harmonies. Even when riding on the Oceanus bus they cannot be heard as individual voices and hence are rendered characterless. » (Woodward, *ibid.*). A première vue, les femmes semblent être victimes d'un traitement misogyne dans un film qui glorifie le principe masculin et le phallocentrisme caricatural de la culture ouvrière. A première vue seulement. Signalons d'une part que, si le groupe de mineurs est, à sa grande surprise, éloquent et s'exprime en vers, il reste anonyme bien qu'individualisé. D'autre part, du point de vue tragique, il existe une différence fondamentale entre les deux groupes : les mineurs, qui deviennent Prométhée, sont des *protagonistes*, des individus, contrairement au *chœur* qui ne prend pas part à l'action mais figure comme groupe,

²⁹⁵ Mark Ford, « Missing the Vital Spark », *London Review of Books*, vol.21 no. 10, 1999.

comme collectif. La différence de traitement se justifie donc en termes esthétiques.

Tony Harrison rappelle dans son introduction que la tragédie d'Eschyle joua un rôle certain dans l'émancipation féminine, notamment au 19^{ème} siècle où *Prométhée enchaîné* fut abondamment traduit par des femmes :

Both [Augusta Webster] and [Anna] Swanwick were active in the movements for women's suffrage and for women's education. It is almost as if translating the play was a rite de passage for women translators. Certainly it was demonstrably a springboard for further radical and creative work and shaped their responses to the issues of obligation, community, freedom, tyranny and oppression of women, all of which were raised by the play. Thus for these women literary engagement with the Prometheus myth was a stimulus to political and social action

(Hardwick, *The Classical Dimension*)

Le choix délibéré de Tony Harrison d'enfermer Io dans le silence, alors que chez Eschyle elle a une voix, se justifie à plusieurs égards. Premièrement, Tony Harrison parvient enfin à mettre en scène l'anéantissement du principe féminin qu'il avait déjà identifié dans *L'Orestie*. Deuxièmement, Io n'est peut-être pas très bavarde dans *Prometheus*, mais, visuellement, elle est un protagoniste incontournable de toute la deuxième partie du film. Elle occupe en effet trente des cent quatre-vingt-dix séquences du film. Indice de sa présence visuelle, elle apparaît en outre fréquemment dans les photographies en noir et blanc qui accompagnent le script.²⁹⁶ Si la visite de Io à Prométhée est un passage important chez Eschyle, il en va de même chez Tony Harrison où elle possède un rôle indépendant du chœur des Océanides. Elle est individualisée, isolée, ce qui rend ses tourments encore plus aigus. Le fait qu'elle soit privée de voix accentue sa marginalisation et l'oppression que lui fait subir Zeus par l'intermédiaire de Bia et Kratos. Elle incarne un contrepoint féminin à la souffrance de Prométhée, tandis que sa fuite incessante contraste avec l'immobilité du Titan. Le contresens par rapport au rôle de Io chez Tony Harrison vient de l'analyse de *Prometheus* comme un texte avant tout. Si Tony Harrison offre un « solo » à ce protagoniste féminin (Woodward, *ibid.*) il s'agit d'un solo cinématographique. Vocalement, son silence contraste avec le chant choral et chorique des Océanides. Une fois encore, il est nécessaire d'insister sur la nature tragique différente de Io et du chœur. Io est un protagoniste, indépendant du chœur. Certes, Steve Woodward a raison lorsqu'il évoque le mode d'expression essentiellement physique de Io. En revanche, il se trompe en le comparant à celui du chœur : « Like Harrison's Chorus, however, she is mute in the sense of wordless, self-expression taking place through gesture and movement. » Le chœur, lui, s'exprime exclusivement vocalement et, bien que sa partition ne figure pas dans le script, son rôle est indéniable dans le film : il intervient dans dix-huit séquences et figure sur

²⁹⁶ Elle apparaît dans six illustrations sur vingt-sept.

trois photographies dans le script, le groupe des mineurs n'ayant droit qu'à deux photographies. Quoi qu'en dise Steve Woodward, même si le chœur ne prononce pas de paroles en tant que telles, il est bel et bien audible. Le chœur des Océanides figure comme leitmotiv visuel et musical tout au long du périple des mineurs puis de la statue de Prométhée.

Paradoxalement, l'article de Steve Woodward pose les bonnes questions quant aux voix féminines (ou leur absence) dans *Prometheus* sans pourtant parvenir à y répondre, comme l'indique sa conclusion : « Harrison has composed a rich and complex paean, [...] although it may lack that Promethan gift of hope » (Woodward, *ibid.*). L'espoir est bel et bien présent dans *Prometheus* et l'insistance de Tony Harrison sur la fonction cathartique de la tragédie grecque suffirait presque à le prouver. L'espoir, ou résistance au pessimisme induit par le cours de l'histoire, s'incarne dans la forme esthétique. A plusieurs reprises, les différents protagonistes commentent l'utilisation artificielle des vers, ce qui donne inmanquablement lieu à des passages comiques. C'est tout d'abord le Vieil Homme et son petit-fils qui se rendent compte qu'ils conversent en vers, violant ainsi la clause d'exclusivité que Zeus vient de poser sur le langage poétique :

HERMES

Poetry of this posh sort'll
never come from a mere mortal.
It's quite beyond mere mortal reach,
this pure Olympian form of speech.
[...]

OLD MAN

What are you talking like that for?

BOY

Like what?

OLD MAN

Like a bloody panto!

BOY

No, I'm not!

OLD MAN

You are! You're rhyming like that geezer
in *Aladdin*, Uncle Ebenezer!

BOY

Abanazar! Abanazar! Ebenezer's *Scrooge*.

OLD MAN

We sound like t' comic and his stooge.
(*Prometheus*, 21-22)

Un peu plus loin, c'est au tour des mineurs enfermés dans la bêtaillère de remarquer la forme non-réaliste de leur langage :

MINER 1

Have you noticed summat?

MINER 2

What?

MINER 1

Every time

we make a sentence it ends up wi' a rhyme!
 MINER 3
 I'm not joining in, I'm not, old son.
 MINER 5
 Except someone'll complete what you've begun!
 Like I've just gone and done it now missen!
 (*Prometheus*, 36)

D'autre part, le film fait littéralement apparaître un chœur, élément d'une stylisation extrême. Les ouvrières de l'usine de conditionnement de poisson, perchées sur un chariot élévateur au début du film, passent à travers un rideau de plastique dans leur usine et en ressortent, figées, la bouche ouverte, le visage blême évocateur du masque tragique. Dès lors, elles s'exprimeront exclusivement par des vocalises aiguës et surnaturelles. Cette métamorphose des femmes en chœur est préparée dès l'ouverture grâce à un montage alterné qui met en parallèle le groupe d'hommes et le groupe de femmes. Cette technique visuelle permet d'établir la solidarité entre le chœur des femmes et la souffrance de Prométhée, résultat de la métamorphose des hommes. En outre, Hermès désigne explicitement les femmes, qui ont troqué leur chariot élévateur pour un radeau dérivant sur le fleuve Humber, comme un chœur :

This choir's just Zeus's little quirk.
 They handled scales so well at work.
 What sport to squeeze these lumpen proles
 into the choral corset of posh roles,
 to warble a mournful little number
 as they start drifting down the Humber,
 just as their menfolk start their route
 to death down a scrap metal chute,
 and drift through Europe all the way
 to Elefsina for my play,
 bewailing the dire fate that falls
 on Fire-grabber, Golden-balls.
 I promise you that we'll require
 the sweetener service of a choir
 when men go shrieking in the fire. (*Prometheus*, 34-5)

Tandis que les filins du Humber Bridge lui servent de lyre, il ne résiste pas au jeu de mots sur « scales » (écailles de poisson / gammes), associant ainsi le travail des femmes au commentaire empathique du chœur et à la musique. Malgré son sarcasme et ses préjugés sociaux, il admet d'ores et déjà le rôle cathartique du chœur.

Le chœur qui chante est donc la voix de l'espoir, de la célébration de la vie, de l'instinct de défi, malgré la tragédie. Le chœur est la voix de ceux qui ne peuvent pas parler : les défuntés victimes de Dresde et du nazisme, Io opprimée et tyrannisée. Parce que le degré de souffrance et d'horreur est tel que la parole humaine n'est plus possible, elle faillit. C'est le sens de son mutisme : « This evocative and powerful portrayal of victimhood is effected without words, the moving image speaking through a non-verbal language. » (Woodward, *ibid.*). Elle est en deçà de la parole. Il

faut trouver un autre mode d'expression, de commémoration, pour témoigner de sa souffrance. Ce mode d'expression passe par un langage très stylisé : soit la forme versifiée, soit le chant. Ici, il semble que Tony Harrison radicalise le style en proposant un chant constitué de vocalises et d'harmonies, dépourvu de paroles, semblable à des cris de détresse presque inhumains. Les images prennent alors le relais de la narration qui manque dans le chœur. C'est une musique désincarnée mais non déshumanisée. Elle accompagne au contraire avec empathie la déshumanisation subie par les mineurs transformés en statue ou encore Io pourchassée et menée à l'abattoir. Le chant du chœur contraste particulièrement avec le silence recueilli à Birkenau. Le poète donne à voir des bouches ouvertes et figées dans l'horreur, des yeux qui contemplant. A Dresde, le chœur est absent visuellement. La montée de son chant, évoquant les fantômes des disparus, n'en est que plus frappante. Pendant que la caméra montre les sièges vides du stade de Dresde, un chœur d'enfants récite les noms des victimes des bombardements. Trois enfants de chœur énumèrent les noms des rues détruites par les flammes. La séquence alterne des images d'archives en noir et blanc des ruines encore fumantes, les enfants en train de chanter dans le stade reconstruit et le Vieil Homme devant l'écran du Palace Cinema. Il ne se réjouit pas comme il l'avait fait à l'époque. Au contraire, le chant des enfants lui fait monter les larmes aux yeux et il pleure les disparus et la destruction. Symboliquement, en projetant les images d'archives dans le cadre d'un montage visuel et musical, Tony Harrison transforme un contenu documentaire en discours artistique. Il lui donne une forme esthétique. C'est à ce titre qu'il provoque la compassion du Vieil Homme. Alors qu'il était resté sourd à la souffrance véhiculée par ces mêmes images non médiatisée par l'art, la catharsis tragique s'opère dans un passage clé pour l'interprétation de la fonction chorique dans le film, extrêmement poignant et riche du point de vue esthétique.

La dimension opératique de *Prometheus* est indéniable. Dans son introduction, Tony Harrison évoque d'ailleurs longuement l'œuvre de Shelley et convoque nombre de critiques pour appuyer son interprétation :

George Bernard Shaw had the musical and Wagnerian insight to see in Shelley's *Prometheus Unbound* 'an English attempt at a Ring', and Wagner's ideas were deeply inspired by Aeschylus. Later critics, like Timothy Webb (1986), have also sought to justify and incorporate Shelley's attempts into the theatrical canon by stressing operatic models: '*Prometheus Unbound* in particular seems to owe a considerable debt to operatic models as well as to masque and, more obviously, to its Aeschylean prototype.

(Mitford, cité in *Prometheus*, xiii)

Déplorant les restrictions du théâtre moderne qui confine *Prometheus Unbound* à une œuvre anti-dramatique en marge de la poésie lyrique de Shelley, Tony Harrison y puise au contraire un modèle pour sa propre recherche esthétique, s'accordant avec Anniah Gowda pour dire que :

It is easy to conceive Shelley's infinite choreographic work as a chant for a dance not as yet created, a libretto for a

musical drama not as yet composed, a poetic companion to
some *future revelation in the imaginative film...*
(Anniah Gowda, cité in *Prometheus*, xiv)

Dans *Prometheus*, les motifs musicaux servent souvent de lien entre les séquences et l'apparente discontinuité du montage alterné. Le début du film mérite sans conteste le nom d'ouverture, tant la musique y est structurelle. La musique classique des violons offre un contrepoint au souffle menaçant des tours de refroidissement de la centrale thermique, presque un râle, puis à la respiration asthmatique du Vieil Homme. Ce même son reviendra lors de la scène recueillie à Auschwitz pour évoquer les cheminées des fours crématoires. La musique des violons, qui contraste également avec le bruit du klaxon de Bia, est un élément ironique : la légèreté des instruments à cordes ne parvient pas à cacher la tragédie qui va se dérouler. Le voyage de Prométhée, notamment les plans larges représentant le camion constamment en mouvement sur les routes d'Europe, est accompagné d'une alternance entre cordes, symbole ironique de la musique classique de l'oppression, et cuivres et percussions, la musique héroïque qui rappelle avec tout autant d'ironie la fanfare des mineurs au début. Déjà, dans l'ouverture, la musique apparemment joyeuse de la fanfare est en totale contradiction avec l'humeur des mineurs, désespérés par la fermeture du puits. C'est plutôt une marche funèbre, la fanfare escortant les mineurs dont les espoirs sont morts : symboliquement, ils représentent le cadavre de l'industrie minière britannique. L'opéra est également présent visuellement dans la scène où Hermès commente l'architecture de l'opéra de Dresde avec ses statues de Prométhée, d'Eschyle et d'Hercule notamment. Ainsi, dès le début, le film expose les leitmotifs musicaux, superposant de manière troublante musique classique et terreur, comme dans les camps de concentration. A la suite de *The Gaze of the Gorgon* et *The Trackers of Oxyrhynchus*, *Prometheus* interroge la connivence entre art élitiste et souffrance.

L'explicitation des parallèles avec la tragédie grecque suffit-elle à rendre les métamorphoses accessibles pour le public, en particulier un public qui n'aurait pas connaissance de l'œuvre de Tony Harrison et de son obsession tragique ? Ces manipulations esthétiques semblent davantage destinées à réjouir la section « posh » des amateurs de cinéma indépendant que les « lumpen proles » (*Prometheus*, 34), si l'on considère le fait que *Prometheus* ne fut pas distribué en salle et seulement diffusé lors de festivals ou de colloques. *Prometheus* joue pour ainsi dire sur tous les tableaux en même temps, à la fois adaptation d'un mythe classique et appropriation contemporaine universelle. Certes, la dimension tragique est essentielle dans le film et une connaissance dramaturgique est probablement nécessaire pour en apprécier toute la finesse d'interprétation. Pourtant, on ne saurait minimiser l'impact émotionnel, susceptible de toucher tous les spectateurs, y compris les plus humbles du point de vue socioculturel, à l'instar du Vieil Homme qui succombe à la puissance de la forme esthétique. C'est cette capacité à concilier les deux dimensions, élitiste et populaire, qui constitue la beauté de ce film et de l'œuvre de Tony Harrison en général : « Harrison's scholarship never stands between him and the real people with whom he is dealing. » (Hall, 132). Que l'on soit critique ou

simple amateur, lorsqu'on aborde cette poésie, il ne faut jamais oublier d'où l'on vient ni d'où vient Tony Harrison. Il faut indubitablement accepter de regarder l'œuvre avec un œil neuf, y compris celui du lecteur non averti, pour se frayer un chemin critique à travers la richesse inouïe de l'œuvre : « *Prometheus* is so original, so dense, so visionary, and so erudite that it is unusually difficult to discover critical avenues by which to approach it. » (Hall, 136). On y retrouve la combinaison entre le cœur et l'intellect qui garantit le succès des sonnets. Dans *Prometheus*, la lecture tragique est simplement l'intellectualisation d'effets très simples. Son utilisation d'un langage très stylisé, qu'il soit linguistique, visuel ou musical, fait écho au « cinéma poétique » qu'évoque Pasolini et que cite Tony Harrison dans « Fire & Poetry » (*Prometheus*, xxvi), à la différence que dans l'œuvre de Tony Harrison, poésie signifie littéralement en vers.

Tony Harrison envisage l'art comme un antidote à notre mortalité. Le traditionalisme de ses formes et l'importance de l'esthétique tragique contrastent avec la modernité des media (télévision, fax, presse, cinéma). C'est précisément de cette rencontre entre modernité et tradition que naît la dimension publique de sa poésie. Le recours au mythe lui permet de se confronter aux troubles de l'histoire contemporaine. De Méduse à Prométhée, du Massacre des Innocents à « Binnorie », Tony Harrison s'inspire des immenses possibilités visuelles et dramatiques des mythes pour captiver son public à la manière d'un conteur. D'autre part, la dimension orale qui est sans cesse mise en avant au théâtre et dans les films procure une illusion de facilité qui aide à l'ingurgitation du discours politique et métaphysique de Tony Harrison. En outre, en remettant à l'honneur l'oralité depuis les années soixante-dix, il invite un public qu'il souhaite le plus large possible à participer à une expérience poétique généralement réservée aux seuls initiés pour qu'à leur tour ils s'engagent dans le débat public. Son œuvre s'offre ainsi comme un contrepoint à celle de T.S. Eliot dans laquelle la culture classique reste quelque peu élitiste.

Cependant, il nous faut nuancer l'accessibilité que Tony Harrison revendique avec insistance. Accessibilité ne doit pas être confondue avec simplicité, ni même simplification. L'entreprise de désacralisation de la culture intervient sans aucune condescendance par rapport au public qui est pris comme un partenaire vital de l'œuvre. Tony Harrison place en effet son amour des Lettres en regard du public. Sans lui, le poète n'a pas de raison d'écrire et l'œuvre pas de raison d'être. Aussi, sans jamais rien sacrifier à ses convictions éthiques et esthétiques, la polymorphie du mythe lui permet de superposer les réseaux d'images et de significations pour véhiculer avec une certaine immédiateté une philosophie et une écriture très complexes. L'utilisation d'un idiome démotique, d'une syntaxe et d'un vocabulaire familiers et contemporains, d'explétifs et d'adresses directes aux spectateurs contribue à cet effet, de même que le recours à une métrique qui est elle-même déjà un commentaire métatextuel. Les répétitions, qui rompent la linéarité du récit, participent à cette impression d'oralité. L'humour qui s'immisce dans les anfractuosités du discours tragique est une technique efficace pour désinvestir la poésie de son aura élitiste. Les allers-retours incessants entre différents niveaux de référence garantissent la continuité du

sens et de l'attention. La dimension émotionnelle est en effet primordiale à l'accessibilité de Tony Harrison. Lui-même est un homme de passion, fondamentalement sensible et généreux, bien loin du misanthrope auquel on le compare parfois. La définition qu'il donne de la poésie publique fait écho à celle de la tragédie grecque comme un rituel de partage communal : « a sense of shared intimacy amongst the viewers sat at home on their settees in their twos and threes. »²⁹⁷ La lumière, de manière contradictoire, est l'élément fédérateur de cette communauté de (télé)spectateurs, lumière du jour dans la tragédie antique ou lumière du tube cathodique. La prédilection de Tony Harrison pour les diffusions kamikazes évoque d'ailleurs l'éphémère du théâtre.

La dimension publique de sa poésie a parfois été mal interprétée. On ne peut en effet la réduire à un engagement politique. Si le poète se contentait d'opposer son discours à celui de l'élite dirigeante, il ne ferait que se rendre coupable de ce qu'il ne cesse de dénoncer comme monologisme et paralysie. Au contraire, son œuvre et ses films/poèmes en particulier, révèlent une tentative universalisante. Finalement, *The School of Eloquence* et *v.*, les œuvres les plus connues, ont paradoxalement contribué à dresser un portrait biaisé de la poésie de Tony Harrison, hâtivement rangée dans la catégorie de la rébellion gauchiste. Même si le poète entretient lui-même cette persona avec une certaine ambiguïté, il se lasse de l'impact surdimensionné de ces œuvres par rapport au reste de sa poésie.²⁹⁸ Cette poésie publique ne peut pas non plus être seulement synonyme de media de masse. A travers l'exploration des possibilités qu'offrent la presse et la télévision, c'est la fonction sociétale de la poésie que Tony Harrison questionne.

²⁹⁷ Tony Harrison en conversation avec Peter Robinson au Hull Literature Festival, 20 novembre 1993 (Robinson, *ibid.*).

²⁹⁸ En février 2006, Tony Harrison me confiait son intention d'interrompre les lectures publiques lors desquelles sa carrière semblait s'être arrêtée en 1987, ses hôtes réclamant généralement des lectures de *v.* et des sonnets (entretien privé, Newcastle, février 2006).

Troisième partie
Tony Harrison, ironiste

III.1 Ecriture du *je*, *jeu* de l'écriture

Dans les années quatre-vingt-dix, et notamment suite aux vicissitudes de la production de *Square Rounds* et l'abandon de *The Common Chorus*, Tony Harrison rompit avec le circuit de distribution traditionnel pour donner vie à plusieurs créations dramatiques très empreintes de tragédie grecque. Destinées à une représentation unique ou à un nombre de représentations très limité, ces créations sont également « kamikazes » de par les risques que leur auteur fut prêt à courir pour donner vie à son imagination théâtrale. Le studio expérimental du National Theatre, le *National Theatre Studio*, avait déjà donné à Tony Harrison un avant-goût de la liberté de création à laquelle il aspirait tant et, à l'issue de *Square Rounds*, il décida d'aller chercher ailleurs ce qui lui manquait à la capitale. Il s'entoura d'une troupe de collaborateurs fidèles (l'acteur Barrie Rutter qui avait entre autres joué Silène dans *The Trackers of Oxyrhynchus* ; Steven Edwards et Conrad Nelson, respectivement chorégraphe et compositeur ; et la décoratrice du National Theatre Jocelyn Herbert) pour passer du rôle d'auteur à celui de metteur en scène et parfois producteur, créant trois pièces en moins de trois ans dans des lieux insolites.²⁹⁹ Cette fièvre créatrice toucha également le genre cinématographique. Ainsi, entre 1993 et 1995, Tony Harrison créa également trois films/poèmes pour la télévision, se métamorphosant rapidement en scénariste et en réalisateur.³⁰⁰ Qu'il s'agisse du genre théâtral ou télévisuel, Tony Harrison testa là les limites de son art et emmena la poésie hors des sentiers battus :

His journey into film parallels his theatrical odyssey, and interplays with it. The heightened text and action he created on stage spurred the language and images on screen, as in his daring juxtaposition in *Black Daisies* of a music-hall song, memories of confetti and the faces and voices of Alzheimer's sufferers. The factuality of documentary film – human hurt and history happening before the lens – sharpened the focus of his plays, yoking classical heroes and myths to the actuality we know largely through television. In each medium, Harrison was essentially metaphorical, starting the action on one level and moving out to others, each play or film a springboard of volatile transformation. (*Plays 3*, viii)

Les trois pièces de la période lui permirent, en particulier, de préciser sa conception de la nature théâtrale, à savoir son unicité et son éphéméralité. *Poetry or Bust* fut créé pour un événement culturel temporaire associant deux enfants du pays, Tony Harrison originaire de Leeds et David Hockney de Bradford dont de nombreuses œuvres sont exposées dans la *1853 Gallery*

²⁹⁹ *Poetry or Bust* (1993) joué dans un ancien entrepôt ayant servi au 19^{ème} siècle au triage de la laine d'alpaga près de Bradford, *The Kaisers of Carnuntum* (juin 1995) dans les ruines d'un amphithéâtre romain en Autriche, *The Labourers of Herakles* (août 1995) sur le chantier du futur Centre Culturel Européen de Delphes.

³⁰⁰ *Black Daisies for the Bride, A Maybe Day in Kazakhstan* co-réalisé avec Mark Kidel et *The Shadow of Hiroshima* dont il fut scénariste et réalisateur.

de Salts Mill. Bien qu'imaginé, créé et publié en un temps record, *Poetry or Bust* et les deux pièces suivantes, « may have some visceral qualities of the happening, the circus, the zoo and the demolition site, but they are formal classical works, rooted in history and text. » (Kustow, *Plays 3*, xi). L'esthétique tragique s'imisce en effet jusque dans *Poetry or Bust*, conçu comme un acte de commémoration dans un espace symbolique. Pourtant, dans cette tragicomédie, le jeu et la re-création occupent le devant de la scène. La pièce apparaît en fait comme une mise en scène parodique des sonnets de *The School of Eloquence*, avec, dans le rôle de la persona tiraillée entre loyauté filiale et velléités littéraires, le poète John Nicholson, alter ego ambigu de Tony Harrison. Grâce à ce masque, il peut rejouer à loisir l'expérience de schizophrénie culturelle, ironisant ainsi sur son propre texte par le biais de l'intertextualité.

Tony Harrison invoque fréquemment l'ironie comme composante autobiographique.³⁰¹ La vie du poète apparaît ainsi comme une suite de malentendus, de paradoxes et de contradictions, constamment en porte-à-faux avec les attentes, les normes et les règles. Or, ce vécu présenté comme le fruit du hasard, comme une donnée immanente, une ironie situationnelle se dégageant de l'arrangement des faits eux-mêmes, est en réalité une ironie transcendante avec, à sa source, le poète, véritable chef marionnettiste qui tire les ficelles du texte. Les éléments autobiographiques sont incorporés dans une construction esthétique formelle. Le poète cesse alors d'être une personne pour écrire une persona. Il devient le masque qui dit « I » en parlant de sa création. Très vite, la créature menace de prendre l'ascendant sur le créateur. Les références extratextuelles autobiographiques sont ainsi transformées en signes. La textualité est de surcroît démultipliée métaciconiquement par la mise en abyme de différents textes, auteurs et conventions littéraires. Le lecteur devient alors spectateur d'une mise en scène textuelle. La posture d'énonciation distancée traditionnellement attribuée à l'ironiste se double d'une distance vis-à-vis du langage et du texte, d'où une connivence avec le métalangage mais aussi avec l'autoréflexivité. Le texte est mis en scène, lui-même représenté, imité, déformé, parodié pour inviter le lecteur à participer au déchiffrement et à la re-création textuelle, voire à sa récréation. La poésie de Tony Harrison crée une aire de jeu où s'exerce une communication ironique entre le poète en position d'omniscience et le public sollicité comme complice dans le jeu textuel. Pourtant, ses jeux baroques d'imitation et de renversement sont ambivalents, à la fois sources de complicité et de consternation, de communication et d'excommunication pour les spectateurs du texte, déroutés par les arabesques grotesques et les bizarreries de la voix poétique poussées à leur paroxysme.

³⁰¹ Cf. *Bloodaxe*, 230 (cité ci-dessus, p.18).

a. *Doubles jeux : la dualité dans tous ses états*

La vie tragique de John Nicholson, avec ses nombreuses ironies, ne pouvait que séduire Tony Harrison. L'autobiographie du poète de l'Airedale présente en effet des similitudes troublantes avec celle de Tony Harrison. John Nicholson écrivit quelques uns de ses premiers vers dans la graisse des peaux d'alpaga qui recouvraient sa table de travail dans l'atelier de Titus Salt. Rêvant de gloire et de célébrité, il grava son nom sur un rocher dans les bois, non loin de là, près d'Eldwick, et son buste trôna même un temps dans le parc de la petite ville de Bingley toute proche. Pourtant, celui qui glorifia les beautés de la rivière Aire y périt noyé, à deux pas de Salts Mill, l'entrepôt bâti par son mécène et patron, Sir Titus Salt, lieu désormais réhabilité par Jonathan Silver. Tony Harrison se lia d'amitié avec ce mécène dès 1990, lors de la tournée de *The Trackers of Oxyrhynchus*. Le poète fut particulièrement sensible à l'alliance entre patrimoine industriel et culture contemporaine qui cohabitent à Salts Mill, en particulier dans la *1853 Gallery* dédiée à l'œuvre de David Hockney. A l'issue de la dernière représentation, Tony Harrison offrit à Jonathan Silver une édition victorienne des *Collected Works* de John Nicholson. De retour à Saltaire au mois de juillet 1993 pour assister à une production de Northern Broadsides, la compagnie créée et dirigée par son ami Barrie Rutter, il déjeuna avec Jonathan Silver qui lui posa la question qui le taraudait depuis sa rencontre avec le poète : « It's time you wrote a play for Saltaire. Could you do it for September? I've got a new Hockney show starting then. We could call the whole thing 'Two Local Artists'. »³⁰² Malgré les protestations du poète, le thème de la pièce, à savoir la vie de John Nicholson, était tout trouvé.

La genèse de cette pièce est caractéristique du tempérament passionné et impulsif de Tony Harrison. Elle témoigne de la grande flexibilité de son imagination mais aussi de l'incroyable et parfois surprenante influence des auteurs du passé. Après le repas, les deux hommes se retrouvèrent en effet dans le studio de Jonathan Silver où Tony Harrison remarqua une plaque en céramique un peu poussiéreuse :

- What's that?
- A piece of Burmantofts, the nineteenth century Leeds pottery. I think the face is supposed to be Dante. Now what about this play? (*Bust*, 2)

L'évocation du nom de Dante piqua la curiosité du poète :

- But I collect images of Dante. Let me look. It is Dante... I must buy it from you. Could you...?
- If you write a piece for the mill, to be performed early in September, then Dante can seal the deal!

(*TH: Loiner*, 185-6)

Ce jour-là, les muses de la poésie étaient à leurs côtés. Barrie Rutter adhéra aussitôt au projet et Robert Fleming, patron de Pace Micro Technology PLXC, une entreprise qui occupe une partie des locaux de Salts Mill,

³⁰² *Poetry or Bust*, 2 (ci-après désigné comme *Bust*).

accepta en quelques minutes de co-financer la pièce avec Jonathan Silver. Séduit par ce défi invraisemblable, Tony Harrison s'installa pour quelques semaines à Saltaire où son ami et mécène lui offrit gîte, couvert et machine à écrire.

Dès les années quatre-vingts, Tony Harrison s'était déjà intéressé à John Nicholson, à la fois alter ego et repoussoir. Il avait d'ailleurs commencé à écrire un poème dans lequel il faisait apparaître le décalage entre l'enthousiasme lyrique de John Nicholson pour la révolution industrielle qui transforma le Yorkshire au 19^{ème} siècle et le tableau morose de la faillite économique que Tony Harrison pouvait contempler à l'époque contemporaine. Le poème resta inachevé. La méditation sur les effets de la politique thatchérienne dans une région qui se sentait sacrifiée fut reprise dans *v.* qui adopte la tonalité à la fois élégiaque et révoltée des fragments consacrés à John Nicholson.³⁰³ Quant aux péripéties de ce poète du 19^{ème} siècle, Tony Harrison avait intuitivement pressenti qu'elles étaient propices à une mise en scène dramatique. Le défi que lui proposait son ami Jonathan Silver arrivait donc à point nommé. La contrainte temporelle ne fit qu'accélérer la frénésie créatrice du poète. Tony Harrison eut tôt fait de retrouver le rocher gravé par John Nicholson, ainsi que le piédestal du buste érigé dans Bingley Park, deux éléments qui furent incorporés dans la pièce. Peu de temps après, on lui apporta le buste en plâtre que John Nicholson avait commandé à Londres en 1827 et qui trône désormais dans le salon du poète à Newcastle. Tony Harrison peignit lui-même la rivière et ses pierres de gué sur le sol brut de l'entrepôt et David Hockney, tout juste descendu de l'avion, sortit ses pinceaux pour ajouter ses fameux effets de reflets sur l'eau. La veille de la représentation, Jonathan Silver lui demanda d'illustrer le livre qu'il avait décidé de publier. Malgré l'incrédulité générale, et notamment celle du poète, il existe bel et bien une édition limitée de *Poetry or Bust*, exécutée au pied levé dans la nuit du 4 septembre, ce qui explique une erreur dans l'ordre des pages, ainsi que des erreurs orthographiques témoignant de la nature orale du texte publié. Le dessin au fusain de la couverture, ainsi que le collage de la page de garde, sont signés David Hockney.

écrivit L'écriture de *Poetry or Bust* fut rapide et d'autant plus facile que Tony Harrison connaissait la jeune troupe dirigée par Barrie Rutter. Le poète se replongea avec délice dans les conditions de travail de l'artiste médiéval, écrivant pour des interprètes locaux en vue d'une mise en scène très simple. Mais le spectre de la métropole qu'il venait de fuir demeure très présent dans la pièce. La tradition et l'*establishment* littéraires hantent l'atelier de triage de la laine dans lequel la pièce fut jouée, au rez-de-chaussée d'un bâtiment qui fait face à l'aile principale de Salts Mill. Dans la mise en scène, tout rappelle la dualité entre capitale et province, art et industrie. Avant même le début de la pièce, le public prend conscience de cette dichotomie. Venu assister à un spectacle de divertissement dans un lieu autrefois synonyme de labeur, le décor extérieur renforce le décor intérieur qui juxtapose un panthéon composé de neuf bustes en marbre de

³⁰³ Archives personnelles de Tony Harrison, cahier marqué « Poetry or Bust 1 », désormais légué à la Leeds University Library.

poètes illustres, disposés en quinconces sur un grand tapis rouge et cachés au départ sous des draps blancs, à l'exception de celui de Shakespeare, trônant à l'avant, avec un mobilier emblématique de l'industrie textile d'autrefois à laquelle Titus Salt, le patron, et John Nicholson, l'ouvrier, participèrent à leurs niveaux respectifs : une grande table en bois pour le triage de la laine d'alpaga, des toisons entassées pêle-mêle dans une large corbeille en osier. À côté des univers très codifiés de la littérature et du travail, de l'autre côté d'un seuil symbolique constitué par la rivière, se trouve un espace de liberté, représenté par des arbres peints sur un panneau en bois et un amoncellement de pierres, au pied d'une des colonnes métalliques de l'entrepôt, sur lequel John Nicholson viendra graver son nom. La dualité du décor réside en outre dans la superposition entre espace réel et espace imaginaire. La scène représente en effet des lieux topographiques réels : Eldwick Wood et Eldwick Crag, près de Bingley, et la rivière Aire qui coule paisiblement à quelques pas de Salts Mill. Par un effet de mise en abyme, Salts Mill est symbolisé par un décor imaginaire à l'intérieur de ses propres murs. De la même façon, John Nicholson est à la fois un personnage réel dont la pièce relate les événements biographiques marquants et cite abondamment les œuvres ; et un personnage de légende qui, au-delà de sa propre individualité, incarne les dilemmes du poète prolétaire et provincial.³⁰⁴ Comme dans les esquisses préliminaires, *Poetry or Bust* cannibalise l'œuvre de John Nicholson pour offrir aux spectateurs un patchwork textuel mêlant poèmes, chansons à boire, extraits dramatiques mais aussi références à la poésie contemporaine, y compris aux œuvres de Tony Harrison.

Poetry or Bust est un portrait caustique mais affectueux d'un poète du Yorkshire sur un autre. L'intimité, la tendresse et la tristesse aussi de la pièce, le fort sentiment du retour au pays natal, ont sans doute beaucoup à voir avec les circonstances de sa création, à un moment pivot : Tony Harrison accomplit avec cette nouvelle pièce un retour aux origines passionné qui décrit avec amertume l'histoire d'un poète provincial séduit par la métropole et qui revient dans son Yorkshire natal, blessé. *Poetry or Bust*, pièce intimiste pour neuf acteurs, conçue spécifiquement pour Salts Mill, est un drame intérieur, très introspectif, qui met en scène des thèmes personnels de la poésie de Tony Harrison : art populaire / art élitiste, langue vernaculaire / poésie lyrique, nord / sud, classe ouvrière / bourgeoisie. Ces thèmes sont explorés à travers différents tableaux de la vie de John Nicholson (1790-1843), le barde de l'Airedale qui voulait rejoindre le panthéon des poètes célèbres. John Nicholson est représenté comme un poète partagé entre loyauté envers ses amis et ambitions poétiques, entre son désir de gloire et de reconnaissance et un besoin d'argent pour lequel il compromet son intégrité éthique. Ecartelé entre deux classes sociales, deux

³⁰⁴ Le premier des carnets consacrés à *Poetry or Bust* commence d'ailleurs par une photographie prise par Tony Harrison du rocher gravé du nom de John Nicholson, accompagnée d'une carte topographique annotée. Comme il le fit à Delphes avant la création de *The Trackers of Oxyrhynchus*, pendant les répétitions, Tony Harrison emmena toute la troupe sur les pas de John Nicholson pour un pèlerinage rituel auprès du rocher d'Eldwick Wood.

cultures et deux identités, celle de l'ouvrier et celle du poète, il est en proie aux déchirements de la schizophrénie culturelle.

Dès la première scène, ces ambivalences sont palpables dans l'opposition de deux registres de langage dans le discours du protagoniste principal, alternant déclamations lyrique et vernaculaire, histrionisme et complicité avec le public :

Here are the immortals, Fame's most sacred shrine.
The busts of the great bards. And one of them is mine.
There's no need to give my name as you'll all know it;
you're all acquainted with the Airedale poet.
I'm sure you've all a favourite poem or two,
so I only need remind you of a few... (*Plays 3, 5*)

Le registre poétique auquel appartient « bard » contraste avec la reprise de ce terme par « poet ». De même, au plan de la diction théâtrale, la pléthore de superlatifs qui confèrent un style éminemment rhétorique à cette tirade contraste avec les contractions verbales. L'effet est accentué par l'alternance de discours direct adressé au public et de récitation de poèmes, jeu dans lequel Barrie Rutter différencie parfaitement la prononciation standard de la diction lyrique conventionnelle, du parler du Yorkshire qui fait résonner les plosives et les voyelles courtes lors des apartés. Dans cette première scène burlesque, John Nicholson apparaît d'emblée comme un personnage histrionique, un poète dont la célébrité ne lui a pas survécu. Alors qu'il exhorte les spectateurs à réciter quelques uns de ses vers, il reste incrédule devant le silence et les rires qui lui parviennent pour toute réponse. Au décalage entre ses rêves de gloire et la réalité correspond l'ironie du sort qui couronne l'histoire de sa vie :

It was in the very river Aire that I'd invoked
where I, its great immortalizer, choked.
Fate like this can only seem perverse
to perish in the subject of your own immortal verse!
Midway between two banks why was I drowned
in the very river my poem made renowned? (*Plays 3, 6*)

C'est précisément à cette question que tente de répondre la pièce qui, en tant que conte ou fable, confère une justification téléologique à la noyade de John Nicholson. En fait, tout comme la fin de la pièce est annoncée de manière proleptique, la réponse est implicitement déjà donnée ; « midway between two banks » : ses hésitations et son incapacité à résoudre ses conflits de loyauté causeront sa perte.

Au lieu d'une traversée du miroir, la représentation de la vie de John Nicholson débute par la traversée de la rivière après la confrontation avec les Muses de la poésie. Le protagoniste passe ainsi du domaine de la réflexion esthétique à celui de la vie quotidienne et des choix éthiques qu'il devra effectuer. Arrivé en retard au travail, il se fait taquiner par ses collègues qui raillent son penchant pour l'alcool et la poésie :

Wool-sorter 1

Late again, our John?

Muse 1

A neet wi t' Muse?

Wool-sorter 2

Nay more like another neet on t' booze...

He sups ale like other folk sup water.

Wool-sorter 3

I hope tha's a better bard than tha's a sorter.

John Nicholson

Ah wor reading all neet

by the candle leet.

The great spirits, Rome's and ancient Greece's.

Wool-sorter 4

This table's thick with 'ancient grease' from a million
sorted fleeces.

If we don't meet our quota it'll be thy fault. (*Plays 3, 11*)

A l'effet comique des sarcasmes des ouvriers s'ajoute le comique de leur diction, elle-même une mise en scène presque caricaturale de l'accent du Yorkshire avec ses traits les plus caractéristiques, la prononciation de l'article défini en [t], celle de la diphtongue [ai] en [i:] (dans « neet », « leet »), le recours aux pronoms personnels « ah » et « tha », respectivement première et deuxième personnes du singulier. Le jeu sur l'homophonie « Greece » / « grease » permet un rapprochement burlesque entre la culture classique et l'industrie de la laine. La tonalité légère tourne rapidement au sérieux lorsque l'un des ouvriers ironise sur le statut privilégié de John Nicholson et dénonce une trahison de classe au 19^{ème} siècle, époque où la conscience de classe progresse au sein de la classe ouvrière : « Ay! But he'll not be blamed. He's in wi' Titus Salt. » (*Plays 3, 11*). Cette trahison repose symboliquement sur l'art et le langage. Les vellétés poétiques de John Nicholson le singularisent des autres ouvriers. En effet, alors qu'il avait précédemment répondu dans son dialecte natal, John Nicholson opte soudain pour un langage qui parodie le style lyrique en vogue à l'époque :

'Tis cos I aspire
to the world of the lyre,
to the summits of Helicon's peak
and my bardic vigil... (*Plays 3, 11*)

Il est aussitôt interrompu par l'un des ouvriers qui le remet à sa place : « ... Just keep / your eyes on them shit balls in t' sheep. » (*Plays 3, 12*). La dimension comique de sa répartie est accentuée par la rime imparfaite.

Le poète amateur commence à écrire dans la graisse des peaux d'alpaga étalées devant lui, avant de s'endormir, épuisé, sur la table de triage. Un collègue tente de déchiffrer l'inscription : c'est le titre d'un poème de John Nicholson qui déclenche une scène de rêve, représentée de l'autre côté de la rivière. Le patron et sa femme déclament « The Vale of Ikley » avant d'en faire une critique qui trahit des préjugés sociaux plus que littéraires : « I fear, for me, your rude wool-sorter's Muse / has that awful, fleecy smell she'll never lose. / Don't give him any money, he'll spend it all on drink. » (*Plays* 3, 15). Poésie et argent sont intrinsèquement liés dans *Poetry or Bust*, dont le titre même joue sur l'ambiguïté entre écriture, gloire et compromission pécuniaire. John Nicholson rêve d'avoir son buste (« bust ») dans le *poets' corner* de Westminster Abbey mais son manque d'intégrité éthique fera seulement de lui un homme ruiné (*bussed* en argot). En effet, en acceptant l'argent de son patron, il renie ses origines et son identité. Soutenu par des mécènes nobles et riches, John Nicholson se distingue par son inconstance éthique :

Nicholson was very poor, and he had a family to support, so he was usually desperate for money, which led him to use establishment language and flattery to get patronage. His views on child labour and working conditions in the mills had already been expressed in one poem sympathetic to reform but he later took money from a patron to write another in praise of the mill owners. He had a genuine talent but he blew it by writing for the wrong people. I think that was a significant betrayal, and because he never knew which side he belonged to and never resolved these tensions it basically drove him to become a heavy drinker.³⁰⁵

Ce manque d'intégrité est représenté par un leitmotiv oral : « CHINK ! », le son de l'argent des riches mécènes qui tombe dans la main tendue de John Nicholson, scandé en chœur par les comédiens.

Le premier « CHINK ! » de la pièce sert de transition entre le monde des patrons et celui du pub où John Nicholson va s'enivrer,³⁰⁶ entre le monde de la poésie lyrique et celui des chansons à boire avec lesquelles il divertit ses amis. La spontanéité de « O for an Everlasting Spring », une chanson populaire de John Nicholson, entonnée par le poète et reprise par ses amis dans une joyeuse farandole, contraste avec le registre très convenu du poème précédant récité par le patron. Cette dichotomie illustre les divisions culturelles, un des thèmes majeurs de l'œuvre de Tony Harrison. Le dialogue entre le patron et sa femme qui explicite les préjugés auxquels le poète issu de la classe ouvrière est confronté n'est d'ailleurs pas sans rappeler une déclaration de Tony Harrison : « I work to give the reader of poetry maximum gratification, but he has to pay for it : that literary frisson – 'hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère' – will cost you so much in social awareness, in the consciousness of social gaps and divisions. »

³⁰⁵ *Big Issue*, 8-14 September 2003, no.482, 30.

³⁰⁶ John Nicholson décéda en 1843 et Salts Mill fut inauguré en 1853. Dans *Saltaire*, Titus Salt imposa l'abstinence, l'alcoolisme frappant alors de nombreux ouvriers.

(*Bloodaxe*, 232). Dans *Poetry or Bust*, exactement dix ans après cette déclaration, Tony Harrison parodie son propre texte, mettant le mot « frisson » dans la bouche du patron :

The Patron's Wife

Oh, those charming verses. Whose are those?

The Patron

It's a rude wool-sorter's efforts to compose.

The Patron's Wife

Well, I'd say, for one untutored, he succeeds.

The Patron

The wonder is these days he even reads.
And you know I feel it might imbue a
certain *frisson* to know that it's a skewer
that our wool-sorter poet uses
as a quill to cultivate his charming Muses. (*Plays 3*, 14)

Cette tirade est bâtie sur des oppositions lexicales : « charming » / « rude » ; « verses » / « efforts to compose » ; « untutored » / « reads ». Le terme « poet » est dévalué par le très condescendant pronom personnel « our » et l'identité sociale de John Nicholson est rappelée à travers son métier, « wool-sorter », et la connotation populaire du terme « fellow ». Tony Harrison superpose en outre les problématiques esthétique et sociale, grâce à la polysémie du mot « aspirations », évoquant à la fois l'ambition poétique et les rêves de mobilité sociale, un concept très à la mode dans l'Angleterre thatchérienne et qui est traité sur le ton tragicomique dans *v*. Dans ce passage de *Poetry or Bust*, les divisions socioculturelles sont illustrées par un renversement burlesque : au mouvement ascendant suggéré par le terme « aspirations » succède la chute du lyrique au populaire, de la bourgeoisie au pub.

La pièce met en parallèle des poèmes avec des chansons écrites sur le même thème mais pour des publics différents. Ainsi, « Sports of the Field », une œuvre de commande pour le patron, ponctuée par un « CHINK » choral, est suivie de « The Poachers' Song » chantée par les ouvriers dans le pub. Cela crée un effet d'écho entre les scènes qui se déroulent quasi simultanément de part et d'autre de la rivière. Cet écho représentatif de l'identité divisée de John Nicholson est d'autre part exploité dans une réflexion métatextuelle, le braconnage devenant une métaphore du poète ouvrier pénétrant sur un territoire défendu :

You know your fellow sorters trespass on my land,
bagging the hares and grouse the law has banned.
And I said to her Ladyship just the other day
our wool-sorter/poet's a poacher in his way.
They poach hares and grouse that don't belong.
You poach the gentry's diction for your song.
You're a poet/poacher. Your furtive view halloos
go poaching Parnassus for a posher Muse. (*Plays 3*, 22)

Le tort de John Nicholson est de ne pas réussir à faire le lien entre deux cultures, deux langages et deux traditions poétiques. Au contraire, il reproduit les préjugés des classes supérieures, abandonnant son esprit critique à son besoin récurrent d'argent. Quelques vers plus loin, on l'entend répéter le discours du patron qu'il endosse devant ses amis :

Don't sing those words in pubs. They don't belong
to beery boozers and the vulgar throng. (*Plays 3, 23*)

Son attitude condescendante par rapport à son milieu d'origine témoigne de sa perte progressive d'identité. Symboliquement, il ne se contente plus de franchir la rivière d'un milieu à l'autre mais reste comme perdu au milieu : « *He stands on the middle stone.* » (*Plays 3, 24*). Puis sa perte s'accélère au rythme des « CHINK! » qui se succèdent jusqu'au départ pour Londres, en quête de gloire et d'argent mais aussi signe d'une rupture avec ses origines :

Go south! Sell volumes, find subscribers, find
more patrons of a cultivated kind.
Go to the capital. They're pretty rare,
your poetry readers round the river Aire. (*Plays 3, 27*)

John Nicholson succombe à l'attrait de la capitale. Ironiquement, avant son départ, il annonce sa décision à sa seconde femme, Martha, jouée par une comédienne initialement apparue sous les traits d'une Muse. Elle avait alors prévenu : « You've got local lasses. » A son retour de Londres, Martha critique le style conventionnel de John Nicholson dans lequel les clichés remplacent l'émotion. Ainsi, au lyrisme de « *Ode on the Death of the Poet's Child* », récité dans son intégralité (*Plays 3, 40-1*), Martha oppose un plaidoyer passionné pour l'authenticité d'une poésie qui s'adresse aux classes populaires :

Can't you do better for your child than that?
That's for the connoisseur in silk cravat.
That's for your Lords and Ladies, men of letters.
That's not for your bairn but for your betters. (*Plays 3, 41*)

A travers le personnage de Martha, Tony Harrison véhicule sa foi en une poésie qui articule les mondes antagonistes du lyrisme et du populisme. Pourtant, il se garde de condamner son prédécesseur.

Si le personnage tragicomique est raillé, Tony Harrison avoue admiration et sympathie pour le poète lors de ses entretiens avec la presse. La pièce s'attache à montrer la complexité de la situation de John Nicholson. Ainsi, lorsqu'il accepte de prendre parti contre les *Factory Laws*, « to serve the children », « to help you change our mills' conditions » (*Plays 3, 45*), il souligne néanmoins les dilemmes auxquels il est en proie, d'une part en tant que poète et porte-parole de sa classe, d'autre part en tant que père dont la survie économique dépend du travail de ses enfants : « My children work there too, we have to eat. » (*Plays 3, 46*). Cet exemple de pathos est caractéristique de la poésie de Tony Harrison. Pris en étau entre deux extrêmes incompatibles, le personnage acquiert une dimension tragique. Cette tension est mise en scène par la juxtaposition de deux poèmes : « *The Factory Child* », très engagé, dans lequel John Nicholson

met son éloquence au service des siens et « The Factory Child's Mother » dans lequel, pour une poignée d'argent, il renie ses idées et, plus grave peut-être, se renie lui-même (*Plays 3*, 49-51). Pendant que le commanditeur du poème finit de réciter, John Nicholson se réfugie à Eldwick Wood, de l'autre côté de la rivière, pour se retrouver face à sa conscience :

O Muses, why have you left me so alone,
staring at my name carved on this stone,
the sepulchre of one who's still alive?
How can I make my slipping fame survive?
O Muses!

(He hears the Muses, or seems to hear them.)

Go back where you belong!
Where you first improvised a drinking song... (*Plays 3*, 51)

Mais il n'écoute pas les conseils répétés des Muses qui finissent par l'abandonner définitivement. Faisant passer la vanité avant l'intégrité éthique et les qualités esthétiques, il commande un portrait, « to prove I've really made it as a poet » (*Plays 3*, 51), double tragicomique du buste qu'il s'est fait sculpter précédemment à la capitale. Son aveuglement lui vaut également le rejet de la part de ses amis d'antan : « Piss off, Nicholson, you don't belong » (*Plays 3*, 51). Ces mots font écho non seulement aux paroles des Muses mais aussi, plus ironiquement, aux propres paroles d'exclusion de John Nicholson envers ses amis, au début de la pièce. La confrontation avec les ouvriers se poursuit par poème interposé. La pièce convoque le poète James Ross, originaire de Leeds, qui récite « The Factory Child's Father's Reply to the Factory Child's Mother » (*Plays 3*, 52-53). Le pathos de ce poème écrit dans un style simple et terre à terre, utilisant un langage vernaculaire, qui dénonce l'inauthenticité du discours de John Nicholson, « Mother JOHN », et conclue explicitement sur sa compromission pécuniaire (« Thou only zealous art for SORDID GAIN ! ») est suivi d'un effet paradoxal comique. Sourd aux accusations de James Ross, de ses amis et des Muses, John Nicholson persiste dans sa faiblesse :

James Ross! James Ross! No one knows your name.
You'll never have a bust in the Hall of Fame.
James Ross! James Ross! No one knows that feller.
He'll never get his portrait done by William Geller.
(Plays 3, 53)

La répétition (troisième et quatrième vers ci-dessus) est, elle, adressée directement au public, dans un geste désespéré de s'attirer l'une des dernières sympathies qui lui restent peut-être, maintenant que tous les protagonistes de la pièce l'ont abandonné. Dans un premier temps, un mouvement de complicité a bien lieu, mais celui-ci s'effectue contre John Nicholson, personnage comique qui ne fait que se répéter jusqu'à la caricature. Sa remarque par rapport au relatif anonymat de James Ross rappelle en effet l'ouverture de *Poetry or Bust* lorsque le nom de John Nicholson n'était guère plus évocateur que celui de son contemporain de

Leeds. La légèreté du comique prend un court instant la relève de la gravité de la réflexion sociopolitique développée dans les poèmes cités à l'intérieur de la pièce. Les bons mots se succèdent rapidement dans la bouche des ouvriers qui reprennent le ton railleur du début. Ainsi, lorsque John Nicholson dévoile son portrait, ses anciens compagnons complètent la rime en chœur :

John Nicholson

Regard this marvel that I now unveil,
the bard who quaffed of Hippocrene.

Wool-sorters

And too much ale! (*Plays 3, 53*)

La tonalité burlesque se poursuit sur un rythme frénétique produit par la succession de distiques en rimes suivies prononcés par différents protagonistes. La raillerie tourne rapidement au règlement de compte. L'inconstance de John Nicholson se retrouve symbolisée par les deux morceaux du portrait déchiré : « *The Poet Addressing Muses. You / make a truer picture torn in two!* » (*Plays 3, 55*). Paralysé au milieu de la rivière Aire, John Nicholson se retrouve acculé par le poids du canon littéraire représenté par les trois gros volumes de poésie du début qui font littéralement couler John Nicholson jusqu'à la noyade.

Si la pièce ne commence pas par le conventionnel *once upon a time* du conte, on en trouve néanmoins des équivalents dramatiques. John Nicholson est à la fois la première personne du singulier du discours et du texte littéraire qu'il récite. De plus, ses adresses directes au public dès les premiers vers rendent impossible l'illusion dramatique, tandis que la forme versifiée témoigne de la dimension fictive du personnage John Nicholson. La pièce est néanmoins bâtie sur des anecdotes réelles, des textes réels dont on trouve les références précises dans l'édition de Salts Mill. La première didascalie illustre ce double statut : « *Enter John Nicholson (1790-1843).* » (*Plays 3, 5*). L'intrigue exclue toute vraisemblance et relève presque du fantastique : le fantôme de John Nicholson revient hanter les lieux familiers de sa vie ; les Muses de la poésie, annoncées par le nombre neuf des bustes du panthéon, lui accordent le temps de la représentation pour tenter de réveiller sa légende dans l'imaginaire des spectateurs :

John Nicholson

I'd expect to haunt this mill and find my fame
everlasting, but not one person knows my name.
I'd've thought the Airedale poet, if anywhere,
would have been a legend in Saltaire.

O Muses, pray assist your devotee,
to move those who've forgotten all my poetry. (*Plays 3, 8*)

Les Muses entrent et, comme dans un rêve, marchent à la surface de la rivière. Elles portent chacune sur leur tête un énorme volume représentant toute l'histoire de la poésie. Elles s'adressent au poète de manière très prosaïque, avec un fort accent du Yorkshire qui contraste avec l'attitude

affectée de John Nicholson, le regard vers le ciel, la main sous le menton, tourné de trois quarts par rapport au public :³⁰⁷ « Ay, we'll lend you a hand. You've got about an hour. » (*Plays 3*, 8). Le jeu très stylisé des comédiens dénote la dimension symbolique de la pièce. Cependant, le symbolisme va de pair avec la tentation du littéral. Ainsi, les indices textuels ou scénographiques, comme le manque d'intégrité éthique de John Nicholson ou encore sa servilité par rapport aux conventions lyriques caricaturée dans sa pose, sont repris très explicitement par les Muses :

Muse 2

But no looking to the summits of Parnassus!
The Muses you've got now are local lasses.

Muse 3

And we have to tell you that we let you drown
because we felt our bard had let us down. (*Plays 3*, 9)

Poetry or Bust est une œuvre qui se présente comme un palimpseste dramatique, réécrivant, jouant la vie d'un personnage à travers une succession de tableaux ponctués par des citations de textes poétiques et dramatiques. Les effets de redoublement de la théâtralité, l'insertion de textes littéraires à l'intérieur de l'œuvre dramatique, l'enchâssement complexe de différents niveaux de référentialité, sont propices à un discours métatextuel. *Poetry or Bust* véhicule en effet un commentaire sur l'esthétique de son auteur qui promeut, par l'intermédiaire des Muses, la fidélité à ses origines provinciales et populaires et lance une pique satirique à l'encontre de son contemporain Ted Hughes :

Muse 3

There's not that much work in Yorkshire since tha
drowned,
there's not that many Airedale bards around.

Muse 1

I mean, you only need one part-time Muse
to squeeze royal birthday poems from Ted Hughes.
(*Plays 3*, 9)

Ted Hughes incarne ici le poète provincial qui fait carrière à la capitale et compromet ses origines en acceptant le titre de Poète Lauréat. Il est ainsi un double de John Nicholson et un nouvel alter ego pour Tony Harrison.

Dans la version révisée de 2003, Tony Harrison intériorise la métatextualité et tire profit des possibilités d'auto-référentialité qu'offrent ces jeux de miroirs. Il abandonne la référence à Ted Hughes au profit d'un passage plein d'autodérision et devient ainsi la cible de sa propre satire :

Muse 3

Not much work for us in Yorkshire since tha drowned
there's not that many Airedale bards around.

³⁰⁷ Cette attitude parodique est désignée dans les didascalies comme « *Poet Addressing Muses' pose* » (*Plays 3*, 8).

Muse 1

Nay, not that many poets Yorkshire born.

Muse 2

Well, there's Simon,

Muse 3

Blake...

Muse 1

there's Sean

Muse 2

That covers Huddersfield, Skipton, Hull,
but after them the Tyke-bard roster's full.

Muse 3

There's that one, what's his name, from Leeds
always swearing, him nobody reads
uses words fit for the gutter

Muse 1

and for a gutter gob like Barrie Rutter

Muse 2

Forgot his name but know the one you mean
but he's long since vanished from the scene.

HE's the one we Muses tried to stop
writing them plays that always flop.

Muse 3

He's done another, starting any minute,
and sorry, girls, I fear that we're in it.³⁰⁸

On remarque que la syntaxe a été retravaillée pour coller au plus près de la diction vernaculaire. La forme nominale elliptique du premier vers permet en outre d'introduire l'emblématique pronom « us » prononcé [uz], pour conserver le nombre de pieds. En se plaçant comme objet satirique, le poète colore son ironie avec la tendresse de l'humour. Il introduit une dimension essentielle à son œuvre et à sa réception, celle de l'émotion. Dans l'humour, l'ironie est tournée vers soi, vers l'intérieur. Il est générateur d'émotion, notamment de celle du public, car à travers l'humour, l'humoriste consent à afficher une certaine faiblesse : il n'est pas l'auteur tout-puissant qui se place au-dessus des autres auteurs, comme cela était suggéré dans la première version. Avec cette prédilection pour l'émotion, Tony Harrison

³⁰⁸ Carnet de Tony Harrison, POETRY OR BUST 4, 807-8. Une autre version propose : « if anybody shouts name of TH say: Thank you! Thank you! Muses with Alzheimers / can't remember all their Yorkshire rhymers. »

communie avec la culture ouvrière que Richard Hoggart décrit volontiers comme sentimentale.

Dans la version de 2003, le poète laisse une part plus grande encore à l'interaction et la complicité entre l'œuvre et le public. En ne citant par exemple que les prénoms des poètes contemporains, il permet aux spectateurs de combler les lacunes volontaires du texte. En faisant appel à leur capacité de reconstruction, il leur permet de devenir créateur du texte. Il flatte ainsi leur (re)connaissance littéraire, celle, sinon des œuvres, du moins des noms de Simon Armitage, Blake Morrison et Sean O'Brien,³⁰⁹ lorsqu'ils ont failli à se remémorer les vers de John Nicholson. Le processus de participation active se poursuit lorsqu'il s'agit d'identifier la nature parodique des références aux œuvres de Tony Harrison. Les Muses se font l'écho de la critique littéraire, réduisant sa poésie à *v.*, aux obscénités, et au succès mitigé de *Square Rounds*. En introduisant une parodie de critique littéraire, Tony Harrison met son texte à l'épreuve. En effet, en retravaillant comiquement un discours, la parodie invite indirectement le lecteur à se livrer à un travail similaire de mise à nu du fonctionnement du texte parodique. En effet, la parodie, en tant que métaphore reposant sur un changement d'épistémé, c'est-à-dire le passage à un système où le discours est plus concerné par son propre système de signification que par la représentation, prend le texte pour objet, analysant à l'intérieur d'elle-même sa nature de fiction, ainsi que sa production et sa réception. Elle offre un miroir à la représentation sous la forme ironique d'une représentation de l'art dans l'art.³¹⁰ C'est exactement ce qui se produit dans *Poetry or Bust*. La conscience parodique de l'auteur témoigne d'une sorte de dédoublement paradoxal. Elle lui permet de garder ses distances, de rester indépendant, tout en s'adonnant à l'œuvre admirée. Dans la mesure où les poèmes de John Nicholson sont insérés dans un contexte dramatique, on peut les considérer comme parodiques, au sens large où l'entend Linda Hutcheon de discours ambivalent, porteur de répétition et de différence, d'admiration et de critique. La parodie fonctionne donc sur le modèle de l'ironie, qui marque une différence par le moyen de la superposition. De manière également paradoxale, la représentation d'une critique négative de son œuvre est une façon d'attester de son succès. Pour que la parodie fonctionne, c'est-à-dire pour que les spectateurs décodent la dimension parodique, il faut en effet que le texte parodié soit reconnaissable, donc suffisamment célèbre, ce qui est le cas de l'œuvre de Tony Harrison.³¹¹

Le redoublement de la théâtralité, qui a pour effet de rompre l'illusion réaliste, contribue à la création d'une aire de jeu dans laquelle le public est inclus. A l'intérieur de ce cercle se développent les complicités et

³⁰⁹ Sean O'Brien a lui aussi reçu le *Northern Rock Foundation Writer's Award* en 2007, soit trois ans après Tony Harrison.

³¹⁰ Cf. Margaret Rose, *Parody / Meta-fiction*.

³¹¹ Cette œuvre constitue un socle de références littéraires et dramatiques supposées communes aux spectateurs venus voir *Poetry or Bust* à Saltaire. D'autre part, malgré les déboires auxquels il est fait allusion, la publication des œuvres dramatiques de Tony Harrison dans la collection *Contemporary Classics* de Faber & Faber atteste de cette notoriété nécessaire.

les sous-entendus. Si pour Philippe Hamon, « [t]out espace socialisé [...] a donc vocation à se transformer en scène théâtrale » (Hamon, *L'ironie littéraire*, 113), on peut postuler que la réciproque est vraie chez Tony Harrison où toute scène théâtrale peut se transformer en espace socialisé. Plus exactement, il n'y a pas transformation mais imbrication, la réflexivité de son discours permettant une interpénétration constante entre les dimensions sociale et dramatique, entre la référentialité extralinguistique et métalinguistique. Ainsi, l'espace dans *Poetry or Bust* est un espace double, une scène ironique par excellence. Les protagonistes ne cessent de franchir les frontières de cet espace très compartimenté. Après sa rencontre avec les Muses d'un côté de la rivière, celui de l'imagination symbolisée par la nature, il emprunte les pierres de gué pour traverser et rejoindre ses collègues de travail. Ses traversées constituent un motif visuel ponctuant les différentes scènes. C'est au milieu de la rivière que les transformations des protagonistes s'effectuent, un changement dans la tenue vestimentaire suffisant à métamorphoser un ouvrier en notable. Les ouvriers en bras de chemise avec un foulard noué autour du cou deviennent des *gentlemen* en en déroulant les manches jusqu'aux poignets et en plaçant le foulard à la manière d'une lavallière. Ce changement vestimentaire s'accompagne également d'un changement d'accent. A force de changer de bord, de faire des va-et-vient entre les deux cultures, John Nicholson finit par perdre son identité : son portrait est déchiré en deux, son buste brisé en mille morceaux et lui se retrouve au milieu de la rivière. Les jeux scénographiques entrent dans le « discours épideictique complexe » qu'est l'ironie (Hamon, *ibid.*, 30). En effet, l'espace est une allégorie des normes et valeurs, sociales, éthiques et esthétiques, un jeu sur lequel repose l'évaluation critique du personnage de John Nicholson. Cette topographie ironique (l'espace renvoie à autre chose que lui-même, en même temps qu'il représente un espace réel) consacre la fonction proxémique de l'ironie : l'espace est utilisé comme signe, un signe à interpréter au sein d'un jeu théâtral. C'est une autre des caractéristiques de cette pièce que de faire coexister le registre sérieux de l'épideictique avec la ludicité de la représentation. La réflexivité a pour effet de mettre en avant le jeu, au sens théâtral comme au sens littéral. Lors de la reprise de la pièce à Salts Mill en 2003, Barrie Rutter prenait un plaisir manifeste à jouer, à faire rire le public, si bien qu'il se laissait parfois aller à rire lui-même des bons mots de son personnage.

Poetry or Bust incarne un moment-clef dans la carrière de Tony Harrison. Sa prise d'indépendance artistique s'accompagne paradoxalement d'un retour sur lui-même. Contrairement à *The Trackers* à *Oxyrhynchus*, il parvient ici à opérer une synthèse entre les genres tragique et comique qu'il opposait autrefois. Signe de maturation poétique, *Poetry or Bust* témoigne de la capacité de Tony Harrison à poser un regard critique, non plus seulement sur la société, la poésie et la tradition culturelle, mais aussi désormais sur sa propre poésie. L'écriture et la représentation deviennent un jeu dans lequel le poète dialogue avec le public par textes et personnages interposés. Grâce au redoublement de la textualité, l'ironie se fait humour lorsque l'auteur devient capable d'autodérision. Les œuvres de Tony Harrison abondent de doubles ambigus du poète, à la fois alter ego et

Doppelgänger, mélangeant des éléments fortement autobiographiques avec le jeu manifeste de l'artifice littéraire.

b. De l'excentrique à l'humoriste

L'essentiel des commentaires de Tony Harrison à propos de son ironie font référence à la séquence de sonnets, *The School of Eloquence*. Malgré l'importance du contexte socioculturel, de la réalité extratextuelle, la notion d'ironie des faits ou d'ironie situationnelle demeure inadéquate pour rendre compte de la saveur particulière de son œuvre. *The School of Eloquence* est une séquence sur le langage et, en particulier, sur le langage littéraire. Le poète y invite le lecteur pour cheminer à travers un subtil jeu de ressemblances entre la persona créée et d'autres personnages existants de la littérature. La mise en scène dans *Poetry or Bust*, non seulement de John Nicholson, mais aussi des thèmes privilégiés de *The School of Eloquence*, oblige à soupçonner a posteriori la persona du poète, tiraillée entre des natures contradictoires, comme un montage textuel reprenant divers types littéraires, personnages marginaux, excentriques ou mélancoliques, caractéristiques de la littérature ironique, au premier rang desquels le duo *man of humour* et *humorist*, à l'origine d'une longue tradition. Dans *The School of Eloquence*, Tony Harrison a recours à une véritable topologie de l'ironie, avec sa topographie et ses personnages types. Le sonnet devient la scène où s'exerce la communication entre poète et lecteur par l'intermédiaire de la persona. Chaque unité de seize vers offre une saynète, représentant des dialogues, non seulement entre protagonistes mais également entre conventions littéraires. Le sonnet est en somme un montage scénographique et textuel, une sorte de jeu de rôles littéraire. En son sein se déploie le personnel littéraire privilégié du discours ironique. La littérature regorge de tels personnages qui ont eux-mêmes donné naissance à des genres que Tony Harrison sollicite, explicitement ou implicitement.

The School of Eloquence s'offre comme un hybride entre poésie, roman picaresque et comédie d'humeurs. Le lecteur suit, pour son plus grand plaisir, les aventures et mésaventures d'un personnage excentrique, tantôt ingénu, tantôt espiègle, qui parvient à se tirer des situations les plus rocambolesques souvent au moyen de pirouettes verbales. Conformément au genre picaresque, le anti-héros a des origines sociales humbles et ses tribulations ont lieu dans un milieu auquel il n'appartient pas. Ainsi, l'épigramme qui ouvre *The School of Eloquence* présente un dialogue entre le poète et un interlocuteur anonyme, membre de la famille ou critique littéraire, l'interrogeant sur les origines de sa vocation poétique. Placé au seuil de la séquence, le titre « Heredity » fonctionne comme un signal envoyé au lecteur qui attend désormais une liste d'influences littéraires. Au lieu de cela, le poète subvertit cette attente et y substitue des modèles incongrus, ses oncles, l'un bègue et l'autre muet, parangons du handicap langagier, du défaut d'éloquence. Pour prouver la véracité de cette affirmation, le poète adopte d'ailleurs leur mode d'expression laconique avec deux phrases minimales reliées sur le mode de la parataxe :

Heredity

How you became a poet's a mystery!

Wherever did you get your talent from?

I say: I had two uncles, Joe and Harry –

one was a stammerer, the other dumb. (Selected, 111)

Le lecteur n'en saura davantage, à moins qu'il accepte de jouer le jeu de la déconstruction et de la reconstruction textuelles.

La forme sonnet annoncée dans le titre de la séquence³¹² ne tient pas sa promesse. A sa place, le poète se contente d'un simple quatrain, si bien que le lecteur pourrait être tenté de réinterpréter les deux premiers vers de manière antiphastique : le « poète » ne serait-il pas un faiseur de rimes médiocre si son talent se limite à des rimes croisées imparfaites ? Cette mise en scène livre le spectacle d'un aveuglement. Philistin dans le temple de la poésie formelle, la persona est un avatar du marginal ou du barbare, de l'intrus ou de l'étranger qui fait antagonisme avec le système de valeurs auquel le lecteur est sensé adhérer. Ainsi, d'emblée, la persona est présentée comme « [l]e picaro, routard inassimilable qui traverse successivement des espaces sociaux différents, qui cumule souvent les « fonctions du fripon, du bouffon et du sot », [...] le personnage exemplaire de cette marginalité qui définit aussi un genre (le roman picaresque) à tonalité globalement ironique et critique. » (Hamon, *ibid.*, 116). Ce type de personnage présente l'avantage de l'ambivalence et de la réversibilité. En effet, si tout intrus est la cible privilégiée de l'ironie, du sarcasme parfois, dans la mesure où « sur le plan langagier, le naïf, le sot ou le niais s'excluent en quelque sorte eux-mêmes du cercle de la communication en ne participant pas correctement à cette dernière » (Hamon, *ibid.*, 117), ces mêmes types littéraires peuvent aussi être à l'origine d'un discours ironique et critique porté sur le monde des autochtones.

Comme dans le genre de la sotie, très à la mode au milieu du 15^{ème} siècle, la persona est susceptible de retourner son apparente sottise pour démasquer celle des gens et des institutions en place :

tous ces tenants du « regard éloigné » de l'ethnologue (C. Lévi-Strauss) ou du regard ingénu de l'enfant, déstabilisent, par leurs questions, par leurs périphrases, par leur prise au pied de la lettre des discours d'autrui, le système de routine, des réglementations, des étiquettes diverses et des hypocrisies institutionnalisées qui régissent le monde bien « cadré » dans lequel ils pénètrent. (Hamon, *ibid.*, 117-8)

Le poète n'hésite pas à jouer sur la dialectique entre aisance et malaise langagiers, principalement en subvertissant les attentes d'un lectorat guidé par une certaine culture littéraire. Cet inconscient collectif plane en permanence au-dessus de l'œuvre, tantôt pour valider, tantôt pour invalider les messages du poète. Alors que tout le monde s'accorde à voir sa vocation poétique comme une rupture par rapport au déterminisme social, le poète tisse habilement les liens entre la tradition familiale artisanale et l'activité de poète. Le terme « mystery » en vieil anglais a le sens du mot français « métier » dont il est étymologiquement issu. Les « mystères » du moyen âge (*mystery plays*) étaient joués par des artisans, ceux qui avaient acquis à force de patience, d'acharnement et de passion toutes les ficelles de leur

³¹² *Continuous: 50sonnets from 'The School of Eloquence'* (1981).

métier. Le poète s'identifie à cette lignée d'artisans et d'artistes qui façonnent des objets (dans son cas, des objets poétiques) et acquièrent leur métier, leur savoir-faire, au fil du temps. Tony Harrison décrit d'ailleurs son apprentissage poétique en termes d'artisanat : « I learned by what Yeats called 'sedentary toil and the imitation of great masters' » (*Bloodaxe*, 33) et, dès les premières pages de la séquence, il se révèle être un véritable artisan des mots. La poésie, cette forme d'éloquence suprême, lui offre un terrain de jeu privilégié³¹³ à l'intérieur duquel il manipule les mots, se délecte des jeux de mots qui attestent de sa maîtrise de la langue, tout en ouvrant un espace à la mémoire des simples gens. Cet espace-là est représenté par les italiques qui symbolisent l'intrusion dans le poème de voix traditionnellement extérieures à la poésie. Ainsi, la dichotomie entre caractères droits et italiques traduit la tension que ressent le poète entre « les illustres berceaux de l'éloquence » auxquels l'école lui a donné accès et son environnement familial caractérisé par des proches, bègue et muet, et d'autres « affectés de mutisme métaphorique et d'un manque de confiance sociolinguistique » (*Bloodaxe*, 436-7, ma traduction). Ses influences négatives sont aussi déterminantes que les modèles culturels et littéraires qui constituent les deux premières épigraphes, à savoir Thompson et Milton.

Dans « Heredity », le tiret qui laisse en suspens le troisième vers semble un instant inviter le lecteur à nouer des liens entre Joe et Harry et les Milton anonymes évoqués dans l'élégie de Thomas Gray³¹⁴ mais cette interprétation romantique, que Tony Harrison dirait élitiste, est aussitôt démentie par le dernier vers qui assène au lecteur la dure réalité des handicaps, là où l'on s'attendait à découvrir leurs professions. Le poète s'affirme comme celui qui prend la parole (« I say ») et utilise un mode de discours singulier, parodiant le « cogito, ergo sum » de Descartes en un « je *parle* donc je suis », fidèle en cela à l'esprit du radicalisme des 18^{ème} et 19^{ème} siècles. On le comprend donc, le lecteur de *The School of Eloquence* ne doit se fier ni à la logique cartésienne, ni aux idées reçues et seulement partiellement aux conventions littéraires. A posteriori, on réinterprète le tiret énigmatique du troisième vers comme le signe de l'éloquence entravée des deux oncles. Cette marque typographique, apparemment anodine, cristallise en réalité une tension entre instincts contradictoires : ceux d'un lecteur qui tente d'appliquer des méthodes de lecture et d'analyse éprouvées et ceux d'un poète qui s'amuse à les invalider. Ce tiret est en fait la charnière qui fait entrer le lecteur dans l'œuvre et, de manière caractéristique, ce basculement intervient après la relation prédicative « I say » qui se détache en caractères droits des italiques environnants. Ainsi, l'accès à l'œuvre n'est autorisé qu'après avoir fait l'expérience de l'ironie, de l'« oscillation entre les extrêmes », du « mouvement de va-et-vient dialectique de contraire à contraire » (Jankélévitch, 54). L'ironie joue à la fois sur la frustration et la gratification. Dans un premier temps, le poète déstabilise le lecteur : il

³¹³ Carol Rutter commente elle aussi « l'artisanat » de la poétique harrisonienne : « With a poet like Tony Harrison, we learn to look harder and harder at the poet's craft, for Harrison is, supremely, a craft-y poet, and the meanings his poetry makes are embedded in the craft. » (*Permanently Bard*, 123).

³¹⁴ « Some mute inglorious Milton here may rest » (*The Faber Book of Political Verse*, 196).

dispose en surface tous les signaux littéraires qui semblent nécessaires à l'interprétation de l'œuvre, alors qu'en profondeur il mine insidieusement le terrain herméneutique. Pourtant, la prise de conscience des stratégies ironiques du poète gratifie l'intelligence et la finesse d'esprit du lecteur qui a su identifier les travestissements rhétoriques dont l'ironie est friande. Une complicité affective peut alors s'instaurer entre poète et lecteur. Cette dialectique de frustration et gratification se double d'une farouche volonté « d'évoquer les fantômes du malaise linguistique », c'est-à-dire de rappeler au lecteur son statut privilégié alors qu'une immense partie de la société n'a pas accès à l'art. C'est une stratégie délibérée et profondément subversive de la part de Tony Harrison qui veut faire payer au prix fort le « frisson » littéraire (*Bloodaxe*, 231-2, en français dans le texte).

« Heredity », qui présente un poète humble et apparemment peu loquace, force le lecteur à déchiffrer le sens mystérieux et caché du poème. Ainsi, le poète ne se contente pas de mettre à mal nos méthodes de lecture, il nous indique discrètement comment en réinventer de nouvelles, adaptées à cette œuvre qui s'annonce d'ores et déjà singulière. La quête d'éloquence du poète ne sera donc pas une quête solitaire et individualiste ; elle se propose d'associer le lecteur. En outre, ce petit poème occupe une position stratégique dans la séquence, en conclusion des épigraphes et au seuil de l'œuvre. Oscillant entre humilité et affirmation de soi, aporie et foisonnement sémantique, le poète met en pratique, met en scène, sa conception de l'éloquence, ce qui procure une extraordinaire vitalité dramatique à chacun des poèmes de *The School of Eloquence*. Comme dans « The Rhubarbarians » ou encore « On Not Being Milton », l'ironie de « Heredity » ne prend pas pour cible le naïf ou l'étranger mais s'en sert au contraire comme d'un masque et d'un truchement. Paradoxalement, la persona, ingénu voltairien, « est le seul « réaliste » (il voit « les choses comme elles sont »), celui dont le regard n'est pas « oblique », mais au contraire « droit » (« rectitude ») : redresseur de tort, il redresse ce qui est tordu ou gauchi » (Hamon, *ibid.*, 118),³¹⁵ d'où la tonalité éminemment politique de l'ironie. Le sonnet s'envisage ainsi comme une scène ironique impliquant des relations de pouvoir au sein des relations de communication.

Aliénation et marginalité semblent inévitables pour le poète déclassé écartelé entre des identités ouvrière et littéraire incompatibles. Désireux d'écrire pour les siens afin de leur donner une voix, le poète se heurte pourtant à leur incompréhension : « you weren't brought up to write such mucky books », déplore la mère dans « Bringing Up » (*Selected*, 166). « Who needs / yer fucking poufy words », ironise le vandale du cimetière de Beeston Hill (*Selected*, 244). Celui que le langage désolidarise paradoxalement de la classe ouvrière refuse pourtant de se laisser assimiler par les valeurs des classes moyennes. Pris en étau entre deux impératifs de conformisme,³¹⁶ le poète est contraint de forger sa propre langue, une langue

³¹⁵ Cf. « Sir, I Ham a Bad Hand at Righting » (*Selected*, 112).

³¹⁶ Richard Hoggart évoque la tendance au conformisme de la classe ouvrière : « The group, I suggested, works against the idea of change. It does more than this : it imposes on its members an extensive and sometimes harsh pressure to conform. [...] you will be

consciente des décalages et des contradictions. Aussi sa poésie n'est-elle pas tant un portrait de la classe ouvrière qu'une tentative de déceler le jeu qui fait grincer l'ascenseur social.

Les études sur l'ironie privilégient souvent une conception métaphorique et spatialisée de la langue et de la phrase : l'ironie est généralement décrite comme un discours double, à deux niveaux, où un dehors explicite cache un dedans implicite qui ne demande qu'à être dévoiler, démasquer. Jankélévitch évoque « ce recul et ce minimum d'oisiveté sans lesquels il n'y a pas de représentation possible : l'esprit se décolle de la vie [...], l'ironie introduit dans notre savoir le relief et l'échelonnement de la perspective. » (Jankélévitch, 22). En somme, l'ironie serait l'art langagier de prendre ou de garder ses distances vis-à-vis des choses et de soi-même, une posture d'énonciation pouvant traverser toute sorte de discours. Les métaphores spatiales sont volontiers empruntées aux arts de l'espace que sont la danse, le théâtre et la pantomime ou encore au domaine ludique des jeux collectifs et du déguisement, des parallèles que Tony Harrison ne renierait pas, lui qui se sent redevable envers les spectacles vivants de la culture populaire qui nourrissent son enfance et son imaginaire. L'ironie repose sur la construction d'une aire de jeu, jeu dramatique ou jeu ludique avec ses règles propres.³¹⁷ Dans ce parcours poétique qui mène les excentricités d'une âme divisée de la mise en scène comique à la mélancolie rassérénée de l'ironiste, le canon littéraire est la toile de fond qui interroge constamment l'originalité du poète. La persona du poète se donne en spectacle, joue de sa différence. Le poète, lui, joue et se joue de la littérarité de son texte.

Au fil de son œuvre lyrique, les anecdotes de l'expérience personnelle fusionnent étroitement avec des modèles de représentation puisés dans le canon littéraire. Ainsi se construit une persona dont la nature profonde est en porte-à-faux avec l'environnement dans lequel elle évolue. Dans la pure tradition des humeurs, la seconde nature de la persona excentrique constitue une « anomalie caractérielle [qui] se détache sur un fond de normalité ou sur le fond d'une anomalie contradictoire. »³¹⁸ Les tensions entre pôles opposés font l'objet d'une mise en scène ludique et littéraire. Excentrique et fantasque, le (anti)héros de *The School of Eloquence* est un Janus aux deux visages, oscillant entre mélancolie, morosité et exubérance, tour à tour *man of humour* et *humorist*, usurpant à loisir les types et les genres littéraires.

Dans « Them & [us] », la persona est d'emblée présentée comme un rustre philistin qui désacralise le canon littéraire, introduit des abréviations mathématiques et des sonorités dialectales dans le domaine réservé de

disliked if you imply a criticism of their ways by acting differently yourself; if you infringe the taboos you will run into disfavour. » (*The Uses of Literacy*, 84-5).

³¹⁷ A propos de l'aire de jeu ironique, Philippe Hamon remarque que les « nombreuses « figures » textuelles, qui paraissent bien avoir quelque affinité secrète et privilégiée avec la signalisation de l'ironie, se dénomment volontiers par une terminologie qui semble, également, filer cette métaphore spatiale : péri-phrase, para-doxe, par-odie, circonlocution, inter-textualité, digression, mise en abyme, arabesque, etc. » (Hamon, *ibid.*, 110).

³¹⁸ Robert Escarpit, *L'Humour*, 21-2.

l'aristocratie : « 4 words only of *mi'art aches* and... 'Mine's broken, / you barbarian, T.W.!' » (*Selected*, 122). De cette confrontation naît un décalage propice à la satire sociale. Il suffit en effet de modifier la ponctuation pour créer un sens contraire à celui exprimé par l'enseignant : « Poetry's the speech of kings. You're one of those / Shakespeare gives the comic bits to: prose! » peut se lire comme : *Poetry's the speech of kings: you're one of those*. Ainsi, le sentiment d'aliénation et la schizophrénie culturelle de la persona sont exploités sur le mode ironique, interaction ou coexistence entre le dit et le non-dit. L'effet repose sur la perception d'un décalage entre la nature du personnage et la situation qui se manifeste ici par un contraste entre la norme et la variante. La *Received Pronunciation* de l'anglais standard que le professeur présente comme l'autorité, sanctionnée par les références à Keats et Shakespeare, mais aussi par la tradition classique grecque, sont les modèles par rapport auxquels le registre familier du poète est jugé. La conclusion du sonnet nous montre un poète qui tente de singer la prononciation normative qui lui donnerait droit à la parole :

I doffed my flat a's (as in 'flat cap')
 my mouth all stuffed with glottals, great
 lumps to hawk up and spit out ... *E-nun-ci-ate!*
 (*Selected*, 122)

Il devient un pantin « in the hands of the receivers » (*Selected*, 122). La typographie accentue la mécanisation de l'énonciation. Son artificialité est en outre soulignée par les italiques.

L'ossification du langage présentée dans « Them & [uz] » contribue à l'élaboration d'une caricature : le personnage est caractérisé par un détail de sa personnalité ; la psychologie s'éclipse au profit de ce trait unique qui est exagéré, à savoir ses idiosyncrasies phonologiques et sa relation conflictuelle à l'autorité. La caricature est esquissée au fil de la séquence, par un jeu d'échos et de répétitions d'un sonnet à l'autre. Le terme « barbarian » évoque « my barbarous stile » dans « Classics Society » (*Selected*, 120) et le titre « The Rhubarbarians », lui-même un écho du recueil de poèmes de Douglas Dunn, *Barbarians*. L'effort d'imitation de la prononciation standard est un motif récurrent, explicité par la répétition du verbe « parrot » : « Good parrots got good marks » dans « Wordlists » (*Selected*, 117) et « your drills and chanting to parrot right » dans « The Rhubarbarians » (*Selected*, 113). En outre, le film/poème *The Big H*, diffusé la même année que la première édition de *Selected Poems*, fait une large place à la discipline scolaire qui transforme les élèves en perroquets. La description du dialecte comme un amas de glottales (« my mouth all stuffed with glottals ») dans « Them & [uz] » rappelle la métaphore de « The Rhubarbarians » : « Those glottals glugged like poured pop » (*Selected*, 113). Ces échos textuels mettent l'accent sur le langage, en tant que thématique des poèmes mais aussi en tant que structure. La forme entre en compétition avec le fond, de sorte que le lecteur se demande moins ce qui va arriver au protagoniste que les moyens rhétoriques mis en œuvre pour y parvenir. Cette absence de profondeur psychologique, du moins à un niveau littéral, crée un *flat character* propice, de par ses excentricités, au

rebondissement comique. La narration joue sur le décalage créé par une nature duale et contradictoire :

Un excentrique à l'état pur ne ferait pas rire. Pour qu'il devienne comique, il faut que son anomalie caractérielle se détache sur un fond de normalité ou sur le fond d'une anomalie contradictoire. La deuxième nature de l'excentrique donne la mesure de son excentricité et permet à cette dernière d'acquérir par décalage un caractère risible.
(Escarpit, 21-2)

La persona devient un *man of humour* que la situation dramatique place en porte-à-faux par rapport à son humeur ou que son humeur place en porte-à-faux par rapport à son rôle réel.

La construction poétique en diptyque de « Them & [uz] » souligne la propension du *man of humour* à se transformer en humoriste. Autrement dit, la source et la cible de l'ironie s'inversent et c'est finalement le personnage raillé qui a le dernier mot et se rit de ses anciens bourreaux. Dans « Them & [uz] II », l'effet de renversement est d'autant plus efficace et remarquable qu'il intervient dans le tout dernier distique. Après la force de l'arsenal rhétorique et des invectives déployés pour contrer « Daniel Jones », « the Receivers » et « lousy leasehold Poetry », pour démonter les préjugés élitistes du professeur d'anglais et faire basculer Keats, Shakespeare et Wordsworth du rang de poètes de l'*Establishment* à celui de poètes populaires, c'est finalement ce même *Establishment* qui assène le coup de grâce à la révolte du poète : « My first mention in the *Times* / automatically made Tony Anthony! » (*Selected*, 123). L'ironiste est finalement pris à son propre jeu : c'est la scène archétypale de l'arroseur arrosé qui déclenche le rire par un effet d'ironie dramatique. Le sonnet adopte ainsi dans un premier temps la technique de l'histoire drôle qui crée un suspens en vue d'une chute que le lecteur escompte, une technique qui confère au poème une qualité orale et publique. Ce genre de sonnet se prête particulièrement bien aux lectures lors desquelles la relation originelle entre comique / humoriste et spectateurs est restaurée. Dans un second temps, il crée un rebondissement inattendu et contradictoire, générateur de tension ironique.

Bien que Tony Harrison se nourrisse de tragédie grecque, il se revendique en effet de la tradition du *stand-up comedian* :

a sense of the theatricality of pantomime, with its popular surface, is always a touchstone for me. If there are any specifically literary or cultural influences in the sonnets of *Continuous*, one is Milton's sonnets – ranging from the public statement of 'A book was writ of late called *Tetrachordon*' to that tender, inward sonnet, 'methought I saw my late espousèd saint' – and another is the technique of the stand-up comedian. I went to music-hall all the time when I was a kid, and always admired that technique of setting something up and then taking it away, structuring the lines and being almost aggressively aware of line-

endings and the rhythmical entity of each line.
(*Bloodaxe*, 237)

Les conflits socioculturels et politiques qui jalonnent la vie privée et la réflexion esthétique du poète se prêtent particulièrement bien à un traitement dramatique car « [t]oute intrigue suppose au départ un conflit, c'est-à-dire une situation dramatique en soi »³¹⁹ que l'on peut ensuite orienter vers le tragique ou le comique selon l'effet recherché : « cet affrontement des personnages dans un cadre donné est le même, qu'il s'agisse d'émouvoir ou d'amuser. C'est le traitement qui fait toute la différence. [...] Le comique repose très souvent sur l'exploitation d'une mésaventure, il suffit d'en faire ressortir l'aspect cruel en humanisant le personnage grotesque et en ralentissant le rythme » (Sareil, 10-12) pour tirer le comique au tragique. L'ironie que produisent de tels effets de renversements est la métamorphose littéraire du double héritage que Tony Harrison revendique : « Somehow it seems that my two early ambitions to be Dr Livingstone and George Formby, were compromised in the role of poet, half missionary, half comic, Bible and banjolele, the renaissance *ut doceat, ut placeat*. » (*Bloodaxe*, 33). Comme le confirme Jean Sareil, « [l]'effet est dramatique s'il survient à point nommé, il est risible lorsqu'il se produit à contretemps. Au niveau du style, on ne trouve aucune technique qui appartienne exclusivement au genre comique. » (Sareil, 13). Tout ne serait ainsi qu'une question de tempo, de cadences et de chutes.

Un sonnet comme « Turns » inscrit dès le titre le processus du renversement opéré dans la chute :

I thought it made me look more 'working class'
(as if a bit of chequered cloth could bridge that gap!)
I did a turn in it before the glass.
My mother said: *It suits you, your dad's cap.*
(She preferred me to wear suits and part my hair:
You're every bit as good as that lot are!)

All the pension queue came out to stare.
Dad was sprawled beside the postbox (still VR),
his cap turned inside up beside his head,
smudged H A H in purple Indian ink
and Brylcreem slicks displayed so folk might think
he wanted charity for dropping dead.

He never begged. For nowt! Death's reticence
crowns his life's, and *me*, I'm opening my trap
to busk the class that broke him for the pence
that splash like brackish tears into our cap. (*Selected*, 149)

Le sonnet débute sur un motif baroque par excellence ; le jeu de trompe-l'œil qu'instaure le miroir permet le travestissement. Les gesticulations typographiques (guillemets, italiques et parenthèses) attirent l'attention sur

³¹⁹ Jean Sareil, L'Écriture comique, 10.

le corpus textuel. Ainsi, les guillemets autour de « ‘working class’ » soulignent la prononciation délibérément exagérée de l’expression, avec le [a] relâché de la prononciation dialectale, rimant avec « glass ». Pourtant, personne n’est dupe du subterfuge, ni le poète ni son complice, le lecteur. L’exclamation entre parenthèses du deuxième vers annonce également l’incompatibilité entre les extrêmes : « a bit of chequered cloth », réécrit en « dad’s cap », rime ironiquement avec « gap », une rime que le poète exploite au maximum puisqu’elle revient dans la dernière strophe, le *poverty* « trap » se substituant au *social* « gap ». Le rappel de cette rime à la toute fin du poème souligne le changement de tonalité, du comique de la représentation devant le miroir au pathos de la mort du père et de la culpabilité filiale. La polysémie du titre, indiquée grâce au pluriel, rajoute à l’effet ironique. Le défilé (« a turn [...] before the glass ») s’est transformé en une crise cardiaque burlesque. La chute est aussi bien littérale que figurée. La pudeur paternelle est niée par sa mort sur l’espace public. La dimension spectaculaire, accentuée par le choix d’expressions familières et péjoratives comme « sprawled » et « dropping dead », dénonce implicitement l’impudeur du poète présidant à la mise en scène poétique de cette mort. Ainsi, l’ironie situationnelle se double d’une ironie de la représentation : trahi par les circonstances de sa mort, le père l’est de nouveau dans la poésie de son fils, comme l’indique l’image finale du poète *busker*, pris au piège du langage, avec le double sens de « trap », piège et gueule en argot. Toute reconnaissance littéraire dans ces conditions ne saurait être qu’à double tranchant. On remarque une interpénétration entre la rhétorique sociopolitique et l’anecdote personnelle. Ainsi, au cœur de la partie la plus intimiste de la séquence, le débat public se poursuit.

Dans le poème suivant, « Punchline », qui évoque les comédiens du nord de l’Angleterre et George Formby en particulier, la tonalité a peu à voir avec le comique de l’extravagance et de l’excentricité du duo *man of humour / humorist*. Le poète adapte en réalité la chute de la comédie populaire à « [l]’intuition shakespearienne d’un rire masqué par un air triste, donc d’un rire volontaire, intelligent, supérieur en qualité » (Escarpit, 33), c’est-à-dire l’acception du terme *humour* dès le début du 18^{ème} siècle.³²⁰ Paradoxalement, « Punchline » est un sonnet très mélancolique. Le trait d’esprit purement intellectuel annoncé dans le titre ne se matérialise jamais tout à fait. A sa place, le poète propose la coloration affective de « l’ironie humoresque » (Jankélévitch, 175) :

No! Revolution never crossed your mind!
 For the kids who never made it through the schools
 the Northern working class escaped the grind
 as boxers or comedians, or won the pools.

Not lucky, no physique, too shy to joke,
 you scraped together almost 3 weeks’ pay
 to buy a cast-off uke that left you broke.
 You mastered only two chords, G and A!

³²⁰ Cf. Joseph Addison et Richard Steele, *The Spectator*, n°35 (April 10, 1711), 145-8.

That's why when I've heard George Formby that I've wept.
 I'd always wondered what that thing was for,
 I now know was a plectrum, that you'd kept,
 but kept hidden, in your secret condom drawer.
 (*Selected*, 150)

Dans les deux premières strophes, le poète attaque l'absence de conscience politique de son père sur le mode du sarcasme, ridiculisant les mythes populaires, en particulier celui d'une classe ouvrière fière, visible et reconnue, celle incarnée par George Formby et sa célèbre guitare, au music-hall et à la télévision. Ironiquement, le père n'appartient pas à ce mythe-là. Derrière le succès de son idole, il cache une réalité bien plus terne. L'accusation à son encontre manque décidément de subtilité, comme en attestent les points d'exclamation qui ponctuent ce libelle. Le poète transparait comme un mauvais humoriste qui confond humour et attaque personnelle, acculant sa victime à coups de négations (« never » répété à deux reprises, « not », « no » également employé par deux fois), de superlatifs, d'adjectifs à connotation péjorative (« too shy ») et de restrictifs (« only »). Malgré la rapidité du rythme de la première strophe, l'effet comique est avorté car le lecteur ne peut accepter que l'on s'en prenne gratuitement aux plus faibles. Le poète l'empêche délibérément d'adhérer à la mise à mort du bouc émissaire en introduisant au sein de son discours des signaux d'empathie à l'égard de la victime. Le sonnet hésite en réalité entre colère à l'encontre d'un père qui ne comprend pas la poésie de son fils et culpabilité. L'expression « the Northern working class » fonctionne comme un signal d'alerte disposé à l'intention du lecteur. Dans une séquence qui se veut sociopolitique, le discours sérieux reprend ici le dessus sur le comique. L'image du plectre caché dans un tiroir symbolise la pudeur du père et la répression des désirs. Les larmes versées par le fils, dans la troisième strophe, achèvent l'orientation mélodramatique de l'anecdote.

Toutefois, le poète ne quitte pas le lecteur sur cette tension. La véritable chute ironique se situe dans le quatrain final qui fait écho à « Turns » :

The day of your cremation which I missed
 I saw an old man strum a uke he'll never play,
 cap spattered with tossed dimes. I made a fist
 round my small change, your son, and looked away.
 (*Selected*, 150)

L'image du musicien de rue qui est ici un double du père, décédé brutalement sur un trottoir de Leeds, sa casquette tombée à terre, se superpose à celle du poète, « opening [his] trap to busk the class that broke him » (*Selected*, 149). Ce retour du motif précédent contribue finalement à dresser le portrait d'un poète obsédé par son père, sa culpabilité et ses regrets péniblement avoués dans une proposition relative et ironiquement mise en emphase en fin de vers, si bien que le personnage humoristique est moins le père que le poète lui-même : « there are many poems in which the irony is directed against me as a poet. » (*Bloodaxe*, 232). Tony Harrison se révèle ainsi être un véritable humoriste. Ces manipulations textuelles et

métatextuelles témoignent d'une prise de conscience de sa double nature et de la résolution de s'en détacher. C'est cette conscience de soi, cette conscience de sa propre hétérogénéité, qui fait du poète un humoriste, un artiste doué du sens de l'humour :

le *sense of humour* est, avant tout, la conscience de son propre personnage. C'est donc une expression qui est sémantiquement très voisine de cet autre maître-mot de l'âme anglaise : *self-consciousness*. [...] C'est l'attitude même de l'homme qui possède le *sense of humour*, de celui qu'on appellera plus tard un humoriste. (Escarpit, 27)

Grâce à l'ironie, le poète éloigne le désespoir et le malaise social : « La prise de conscience comique du jeu alterné des *humours* est, dans cette nation, le grand antidote à la violence qui couve plus dangereusement, peut-être, que partout ailleurs. » (Escarpit, 26). L'écriture est ainsi une manière de concilier les extrémismes de sa sensibilité, de tenter de trouver un équilibre entre ses deux humeurs contradictoires :

However dark and pessimistic the content of the poetry, the act of confronting it with a poem was itself a denial of the pessimistic beginning. If I had to divide the heart and the head, I would say that my head faces human history, and has a very bleak and pessimistic view of the possibilities for mankind, while at the same time I am very conscious of having a very sensual, celebratory nature: much of my work seems to be a confrontation of the two. (*Bloodaxe*, 227)

Pour ne pas risquer les déchirements psychiques et les désillusions de sa nature duale, le poète utilise un humour désacralisateur et autoprotecteur qui peut se faire caustique, sardonique et tendre à la fois : « C'est avec lui-même que dialogue l'homme qui a vraiment le *sense of humour*. » (Escarpit, 47). Conscient de son propre personnage intérieur, il exploite son sentiment d'aliénation qui devient distance rhétorique. Le poète, par l'intermédiaire de sa persona, regarde son personnage évoluer ; l'humoriste regarde le *man of humour*. Grâce à l'humour, cette « conscience naturelle, intuitive, mais lucide et délibérément souriante de son propre personnage caractériel au milieu d'autres personnages » (Escarpit, 26), il est capable de voir l'autre qui est en lui. Il y a ainsi coïncidence entre la nature dialectique de son expérience personnelle et la nature dialectique de l'écriture ironique.³²¹

Tony Harrison revendique d'ailleurs son statut d'ironiste quand il utilise de manière répétitive le terme d'ironie auquel il donne une acception très voisine de conflit.³²² Non pas catégorie rhétorique, elle est d'abord envisagée comme une rencontre d'éléments discordants génératrice de

³²¹ « Je est un autre » est cité sur le mode parodique dans v. : « the skin and poet united fucking Rimbaud / but the *autre* that *je est* is fucking you. » (*Selected*, 242).

³²² « I'm very conscious of the ironies, in a way I don't think people who haven't had *that sort of conflict* in their background and education can be conscious of them. [...] It's only because I became a poet that it manifested itself for me in the ironies of language. » (*Bloodaxe*, 230, mes italiques).

tensions. Le poème *v.* dresse la liste des innombrables conflits qui agitent la Grande Bretagne et la conscience du poète au milieu des années quatre-vingts :

These Vs are all the versuses of life
from LEEDS v. DERBY, Black/White
and (as I've known to my cost) man v. wife,
Communist v. Fascist, Left v. Right,

class v. class as bitter as before,
the unending violence of US and THEM,
personified in 1984
by Coal Board MacGregor and the NUM,

Hindu/Sikh, soul/body, heart v. mind,
East/West, male/female [...] (*Selected*, 238)

Cette série d'oppositions binaires privilégie une conception factuelle, référentielle, de l'ironie, une ironie du monde, du sort, une ironie immanente résultant de l'arrangement des faits eux-mêmes. Cette ironie référentielle fait donc une large part au contexte mais, contrairement à ce que le catalogue de *v.* pourrait laisser penser, l'ironie de Tony Harrison ne saurait se réduire à un simple jeu sémantique de contraires. Son écriture suppose une mise en tension des opposés dans un mouvement d'abrasion répété qui laisse les plaies à vif, un refus du compromis qui oblige le poète à des allers-retours constants de contraire à contraire. En effet, d'une simple observation et prise de conscience à partir de la réalité extra-diégétique, les « ironies du langage » deviennent une pierre d'achoppement pour Tony Harrison, poète déclassé en proie à une identité problématique, hétéroclite, éclatée et ambivalente :

It is the same tension, between myself with an identity as a poet and the same self with an identity that acknowledges its origins. [...] You have to create a full identity out of those responsibilities, and that is my responsibility to myself as an artist and poet. It's a struggle and dialectic, what Gide called 'La Lutte'. There are so many ironies in my work [...] because I keep all the responsibilities and wounds open: keeping them open is to refuse a compromise. (*Bloodaxe*, 245-6)

Tony Harrison présente sa vision de la vie et de la société britannique à travers le filtre de sa propre perception. Si, à première vue, cet effet d'ironie repose sur la perception d'un contraste ou d'une inversion dans la réalité extratextuelle, il faut prendre en compte la spécificité du texte poétique qui re-présente « une contradiction qui est déjà insérée dans le contexte d'une fiction, qui dialogue implicitement [...] soit avec un avant-texte [...], soit avec un modèle littéraire antérieur. » (Hamon, *ibid.*, 16). L'univers poétique de Tony Harrison est donc une mise en scène d'éléments autobiographiques (l'avant-texte), ainsi que de textes canoniques qui viennent étayer ou contredire son propre discours. Ces textes et contextes s'inscrivent dans la poésie de Tony Harrison de manière dissimulée mais néanmoins

suffisamment visible pour que le lecteur ait envie d'aller les chercher. L'ironie que le lecteur est invité à partager repose donc sur une représentation de la persona tantôt comme un excentrique burlesque, tantôt comme un protagoniste tragique, avec le poète comme manipulateur ou organisateur du jeu :

It's one of the tragic ironies of my work that I found a language in poetry I could address to my father and my mother only when it was too late. [...] It was the shock of my parents' death and me saying I never found a way of using the art I have to speak directly to the people I'm writing about. I make obviously ironic play of that in some of the poems' rather bitter, sad ironies. (*Bloodaxe*, 45)

La réalité, c'est-à-dire le contexte autobiographique, n'est pas nécessairement ironique en soi. C'est parce que le poète choisit de mettre en avant la figure du monde renversé, figure type de l'ironie, qu'il apparaît ironique. L'œuvre ironique repose donc sur une manœuvre de l'auteur ironisant qui adopte une position surplombante par rapport à son sujet :

On peut, sans doute, faire l'économie de l'ironie référentielle et, surtout, des innombrables discussions auxquelles elle a donné lieu : toute ironie est la construction sémiotique d'une posture d'énonciation visant à un effet. Elle n'est pas une donnée préalable qui n'aurait ensuite qu'à être représentée, mais elle est un montage scénographique complexe qui informe ensuite le réel. (Hamon, *ibid.*, 18)

L'ironie est ainsi une stratégie textuelle consciente, destinée à divertir, au sens de créer un divertissement pour le lecteur, tout autant que de faire diversion lorsque le sujet devient trop sensible ou sérieux. Le poète ironiste sollicite le lecteur comme complice, comme créateur d'un sens en attente d'interprétation. Le texte est construit comme une aire de jeu pour la récréation des deux participants, poète et lecteur.

La recherche de contact qui opère à la fois au niveau de l'énoncé (désir de réconciliation avec les parents) et de l'énonciation (engagement du lecteur grâce au texte ironique) est la conséquence d'une conscience aiguë de son aliénation :

Coming from that background and being so aware of inarticulacy, nobody could have gone to languages with more passion or industry than I did. I thought that somehow language would take me away, but – on the contrary – the more I became articulate, the more I was conscious of what I owed to the goad of the inarticulate. (*Bloodaxe*, 234)

Outre les langues mortes et les nombreuses langues vivantes que Tony Harrison a apprises, c'est l'ironie, langue du discours double, qui incarne le mieux sa soif d'éloquence. Sur la scène textuelle, le poète joue un double jeu : « I'm building that potential division into the actual writing, conscious

as I am of what are called the 'restricted' and the 'elaborate' codes. I play one articulation off against the other. » (*Bloodaxe*, 232). Tony Harrison confronte ainsi les langages et les conventions poétiques pour mieux faire ressortir les jeux du mécanisme social et textuel.

c. Ambivalence, mélancolie et mises en scène textuelles

Puisque le « décalage entre deux natures contradictoires [est] nécessaire à la prise de conscience humoristique » (Escarpit, 46-7), Tony Harrison insère en marge de *The School of Eloquence*, une épigramme qui annonce non seulement le thème de la séquence mais aussi sa tonalité :

Social Mobility

*Ah, the proved advantages of scholarship!
Whereas his dad took cold tea for his snap,
he slaves at nuances, knows at just one sip
Château Lafite from Château Neuf du Pape. (Selected, 107)*

Mode de l'exagération par excellence, l'exclamation initiale attire l'attention du lecteur sur la distanciation et l'autodérision. La gravité de l'argument sociopolitique qui sous-tend toute la séquence, à savoir la mobilité sociale annoncée dans le titre, est minée par la légèreté du ton adopté par le narrateur. La distanciation éthique se double d'ailleurs d'une distanciation grammaticale. Le poète se dissocie de sa persona grâce à la troisième personne du singulier. Ainsi, sa nature dialectique est inscrite dans le langage lui-même. L'artifice stylistique est renforcé par la brièveté de la forme, les rimes croisées emphatiques et le contraste entre registre familier (« dad », « snap » et « slaves ») et le registre relevé utilisant des termes français (« nuances » et les noms de vin). D'autre part, le titre est ridiculisé car pris au pied de la lettre. La mobilité sociale est un jeu typographique entre la familiarité des italiques et la droiture du français. Les italiques participent ainsi à la gesticulation typographique signalant l'intention ironique du poète, sorte de hors d'œuvre comique, de pitrerie burlesque préliminaire à *The School of Eloquence*.

Derrière l'effet comique de ce quatrain, le poète attire implicitement l'attention du lecteur sur les « nuances » stylistiques et tonales qui lui permettront de saisir et d'apprécier toute la richesse du discours poétique. « Me Tarzan » (*Selected*, 116) est dans la même veine que « Social Mobility ». Poème de la schizophrénie culturelle, il se structure autour d'une multiplicité de dichotomies : à la tension entre l'aventurier de la littérature populaire et l'érudit plongé dans l'étude des lettres classiques s'ajoute celles entre intérieur et extérieur, haut et bas, cœur et intellect, dialecte et latin, registre familier et jargon linguistique :

*Outside the whistled gang-call, Twelfth Street Rag,
then a Tarzan yodel for the kid who's bored,
whose hand's on his liana... no, back
to Labienus and his flaming sword.*

*Off laikin', then to t' fish 'oil all the boys,
off tartin', off to t' flicks but on, on, on,
the foldaway card table, the green baize,
De Bello Gallico and lexicon.*

It's only his jaw muscles that he's tensed

into an enraged *shit* that he can't go;
down with polysyllables, he's against
all pale-face Caesars, *for* Geronimo.

He shoves the frosted attic skylight, shouts:

Ah bloody can't ah've gorra Latin prose.

His bodiless head that's poking out 's
like patriarchal Cissy-bleeding-ro's. (*Selected*, 116)

Une impression d'oralité est véhiculée par la syntaxe relâchée qui inscrit la disjonction dans la langue même. Les deux propositions nominales contradictoires de la première strophe ne sont reliées que par de simples points de suspension qui matérialisent la distance physique entre l'adolescent et ses camarades, mais également la distance intellectuelle entre les deux natures de celui-ci. L'opposition explicitée par la négation « no » qui introduit la seconde proposition est ensuite renforcée par l'adversatif « but », ainsi que par le changement de registre de langue et de références culturelles au sein de la première strophe. Dans la troisième, le combat se poursuit, ironiquement structuré par la rhétorique classique (« for » / « against ») à laquelle le poète ne peut résister. Aux tensions internes du protagoniste s'ajoute le décalage entre l'enfant et l'adulte manifesté par l'utilisation de la troisième personne du singulier qui apparaît à partir de la deuxième strophe. Il y a donc un double effet de décalage, l'un synchronique, l'autre diachronique. Ce dernier, qui s'opère entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation, est le locus d'un trait d'ironie dans le distique final. Lorsque la colère de l'adolescent se mêle au regard amusé de l'adulte, la langue de l'insulte devient cratylique. Le nom de Cicéron, décomposé en « Cissy-bleeding-ro », laisse apparaître le terme « cissy ». Ecartelé entre les jeux de rue des garçons de son âge et ses devoirs scolaires dans la pièce mansardée, le protagoniste devient une tête sans corps, émasculé, pris en étau entre ses aspirations profondes et le désir d'appartenance à un groupe dans lequel le regard de l'autre est primordial. Ce jeu de mots est un parmi tant d'autres, égrenés au fil de la séquence, qui exploitent les préjugés populaires sexistes : « coming to terms with one's own female qualities seems to be a very necessary struggle. » (*Bloodaxe*, 45). L'effet d'ironie de « Me Tarzan » repose ainsi sur l'opposition entre l'adolescent désorienté et le regard amusé, distancié du poète sur la découverte problématique de l'identité masculine.

Le sentiment de division interne éprouvé depuis l'adolescence est alors métamorphosé par la forme esthétique : « I don't feel happy in the world of 'literature', nor do I feel happy – with my education and my identity as a poet – in my old working-class background: I'm in a way alienated from both, and I have to do justice to that alienation in the poem. » (*Bloodaxe*, 234). Dans le tableau composé par l'artiste Beth Smith, la disjonction est mise en lumière et en couleurs. Alors que la tête de l'adolescent apparaît par l'embrasement de sa fenêtre mansardée, coiffée d'une couronne de lauriers, son corps, emblème de virilité, reste caché. Le jeu de

regards contradictoires, descendant pour l'adolescent et ascendant pour ses camarades dans la rue est renforcé par le regard en coin d'une passante et la perspective faussée qui distord la rangée de maisons dans laquelle se tient l'adolescent, suggérant ainsi un édifice prêt à s'écrouler. En outre, les couleurs intenses et vibrantes du premier plan (la rue) contrastent avec la blancheur du vêtement de l'adolescent et la pâleur de l'arrière-plan représentant l'Université de Leeds.³²³

Labienus, Jules César et la version latine éloignent l'adolescent non seulement de la culture populaire incarnée par le cinéma (« t' flicks »)³²⁴ mais également du monde des hommes :

He is similarly likely to be separated from the boys' groups outside the home, is no longer a full member of the gang which clusters round the lamp-posts in the evenings; there is homework to be done. But these are the male groups among which others in his generation grow up, and his detachment from them is emotionally linked with one more aspect of his home situation – that he now tends to be closer to the women of the house than to the men.

(Hoggart, *The Uses of Literacy*, 295)

L'identification problématique au père est au cœur des blessures qui traversent la séquence, ce qui explique la place prépondérante de la figure paternelle. Dans les sonnets, le poète tente désespérément de trouver les liens qui l'unissent à son père, de faire la paix avec lui, en même temps qu'il témoigne du fossé qui les séparent :

With [scholarship boys] the sense of loss is increased precisely because they are emotionally uprooted from their class, often under the stimulus of a stronger critical intelligence or imagination, qualities which can lead them into an unusual self-consciousness before their own situation (and make it easy for a sympathizer to dramatize their *Angst*). Involved with this may be a physical uprooting from their class through the medium of the scholarship system. A great many seem to me to be affected in this way, though only a very small proportion badly; at one boundary the group includes psychotics; at the other people leading apparently normal lives but never without an underlying sense of unease.

(Hoggart, *ibid.*, 292)

L'ironie, privilégiant le mode du décalage, permet une mise en abyme de la schize. Le sentiment d'aliénation du poète est ainsi mis en scène. Les titres des sonnets jouent volontiers sur les doubles sens contradictoires. « An Old

³²³ Ce dernier élément du tableau est malheureusement tronqué sur la couverture de *Permanently Bard*.

³²⁴ L'importance de la dimension populaire du cinéma pour Tony Harrison est révélée par le choix de ce terme familier pour intituler sa préface à *Collected Film Poetry*, « Flicks and this Fleeting Life ».

Score » évoque autant les empoignades verbales entre père et fils qu'il témoigne du désir de réconciliation :

Capless, conscious of the cold patch on my head
where my father's genes have made me almost bald
I walk along the street where he dropped dead,
my hair cut his length now, although I'm called
poet, in my passport.

When it touched my ears
he dubbed me *Paganinny* and it hurt.
I did then, and do now, choke back my tears –

Wi' 'air like that you ought to wear a skirt!

If I'd got a violin for every day
he'd said *wee's thi fiddle?* at my flowing hair
I'd have a whole string orchestra to play
romantic background as once more I'm there
where we went for my forced fortnightly clip
now under new, less shearing, ownership,
and in the end it's that that makes me cry –

JOE'S SALOON's become KURL UP & DYE!
(*Selected*, 139)

La différence entre père et fils est inscrite dès le premier mot, « capless ». Le fils est décrit par la négative par rapport à son père et la classe ouvrière dont la casquette est l'emblème. Cette différence est assénée tout au long du vers par le biais de l'allitération en [k] qui martèle la douleur émotionnelle. Pourtant, le deuxième vers enchaîne sur une hérédité génétique à défaut d'être culturelle. Au quatrième vers, la profession est lâchée comme un aveu, soulignée par des italiques emphatiques en début de vers et précédée de la marque de restriction « although ». Le poète revient sur le lieu du décès de son père comme un assassin sur le lieu de son crime. Culpabilité et sentimentalisme accompagnent cette évocation réitérée et obsessionnelle de la mort du père,³²⁵ alors qu'en contrepoint, se prépare une variation sur le même thème, abordée dans ce sonnet et le suivant, « Still », par le biais de l'anecdote de la coiffure. Alors qu'autrefois, la dissemblance physique entre père et fils était source de vexations, ironiquement aujourd'hui leur ressemblance ne permet désormais plus de gommer les différences sociales.

Le poète relate les moqueries de son père qui portèrent atteinte à son identité sexuelle. L'orthographe de « *Paganinny* » est d'autant plus blessante qu'elle fait entendre « ninny », la fille manquée. Les larmes contenues à l'époque le sont maintenant grâce au voile protecteur de la contre-attaque ironique, de la répartie verbale humiliante (familièrement, *to score off*). Ce subterfuge ne permet cependant pas tout à fait de régler les comptes avec le père. La partition (*score*) sonne faux. La longue phrase de la troisième strophe revient imperceptiblement sur les lieux du conflit : « as

³²⁵ Cf. « Turns » et « Punchline » (*Selected*, 149, 150).

once more I'm there / where we went for my fortnightly clip ». Présent et passé se superposent et se confondent, témoins la juxtaposition du présent (« I'm ») et du marqueur de distance (« there »), puis le passage inverse du prétérite (« went ») au marqueur présent (« now »). Comme dans « Isolation » (*Selected*, 142), le sonnet-miroir dédié à la mère, les larmes contenues au début du poème et dans l'enfance finissent par être versées. La rancœur se meut en sentiment d'empathie à la découverte du double sens involontaire de la nouvelle enseigne du coiffeur : « KURL UP & DYE » se relit *curl up and die*, écho pathétique de la réticence du père jusque dans la mort décrite dans les autres sonnets. C'est finalement ce jeu de mots qui détrône émotionnellement la richesse polysémique du titre.

« Still » enchaîne avec un même sentiment de mélancolie :

Tugging my forelock fathoming Xenophon
 grimed Greek exams with grease and lost me marks,
 so I whisper when the barber asks *Owt on?*
No, thank you! YES! Dad's voice behind me barks.

They made me wear dad's hair-oil to look 'smart'.
 A parting scored the grease like some slash scar.
 Such aspirations hair might have for ART
 were lopped, and licked by dollops from his jar.

And if the page I'm writing on has smears
 they're not the sort to lose me marks for mess
 being self-examination's grudging tears
 soaked into the blotter, Nothingness,
 on seeing the first still I'd ever seen
 of Rudolph Valentino, father, O
 now, *now* I know why you used *Brilliantine*
 to slick back your black hair so long ago. (*Selected*, 140)

Le premier vers du sonnet annonce par le biais de l'allitération en [f] (« forelock fathoming Xenophon ») la recherche du père – *father* - perdu « so long ago », tout en laissant transparaître un sentiment contradictoire de rancœur, symbolisé par des gutturales dans le deuxième vers (« Tugging [...] / grimed Greek exams with grease»). L'homophonie entre « grease » et *Greece* souligne la dialectique ironique qui associe la répétition au sein même de la différence. Partagé entre les devoirs scolaires et le devoir (ou besoin) d'appartenance filiale et communautaire, la graisse incarnant la pénibilité du travail ouvrier,³²⁶ l'adolescent perd des points dans ses compositions mais il perd aussi littéralement ses marques : dans l'expression « lost me marks », on est évidemment tenté d'entendre « me » comme la variante dialectale de l'adjectif possessif *my*. Deux désirs s'affrontent, mis en évidence par la rime de la deuxième strophe : celui des parents, désir de respectabilité et d'ascension sociale pour l'aîné de la famille qui se borne à l'apparence physique (« look 'smart' »), et celui du fils pour les arts et la culture. Ironiquement, les études engendreront une

³²⁶ « The mams pig-sick of oilstains in the wash / wished for their sons a better class of gear » (*Selected*, 153).

ascension sociale embarrassante, au-delà des espérances des parents, responsable d'une fracture émotionnelle notamment entre père et fils obligés de négocier entre « ART » et *heart*, deux homophones lorsque le second est effectivement prononcé sans « aspiration ». Incapable de rivaliser avec son fils sur le terrain de la culture, le père se rabat sur l'apparence physique, déversant généreusement la *Brilliantine* comme marque d'affection. L'allitération en [l] au huitième vers évoque une tendresse quasi maternelle qui contraste avec la démonstration d'autorité mise en scène typographiquement dans la première strophe. L'opposition initiale entre les verbes « whisper » et « bark », entre la discrétion des italiques et la colère des majuscules d'imprimerie est renversée dans la troisième et dernière strophe. La dissociation entre l'enfant comme sujet de l'énoncé et le poète, sujet de l'énonciation, permet de réécrire la scène initiale en y introduisant une distance temporelle propice à l'ironie. Les examens d'antan (« exams ») se métamorphosent en autocritique (« self-examination »), tandis que la rancœur à l'égard du père se retourne contre le poète lui-même. Le titre découvre alors ses jeux de mots : « still » oscille entre les sens de continuité et rupture logique, perte (« Nothingness ») et permanence (« the first still I'd ever seen »), stase et mouvement, la référence au monde animé du cinéma servant de repoussoir au poids du déficit culturel du père.

« Still » utilise une ironie dans laquelle la coloration affective prime sur les traits d'esprit. Mouvement du cœur avant tout, elle exprime une manière d'être de l'humoriste qui permet d'établir une relation affective entre poète et lecteur. Manœuvrant en permanence dans l'entre-deux, elle privilégie le sourire énigmatique plutôt que le rire. Le poète ironiste affiche ainsi le visage ambigu et réversible du Pierrot. C'est « l'ironie humoresque » que Vladimir Jankélévitch définit comme « une sorte de grâce évanescente » : « Humoriser, c'est ironiser en regardant au loin et au-delà ; c'est par un chemin complexe, reconduire la conscience à son insaisissable vérité, et c'est dissoudre les antinomies ironiques dans l'« éther bleu » de la fausse frivolité. » (Jankélévitch, 175). Dans le sonnet suivant, « A Good Read », Tony Harrison met en scène l'opposition entre les extrémismes du trait d'esprit et l'insaisissabilité de l'ironie humoresque :

That summer it was Ibsen, Marx and Gide.

I got one of his you-stuck-up-bugger looks:

ah sometimes think you read too many books.

ah nivver 'ad much time for a good read.

Good read! I bet! Your program at United!

The labels on your whisky or your beer!

You'd never get unbearably excited

poring over Kafka or King Lear.

*The only score you'd bother with 's your darts,
or fucking football...*

(All this in my mind.)

I've come round to your position on 'the Arts'

but put it down in poems, that's the bind.

These poems about you, dad, should make good reads
for the bus you took from Beeston into town
for people with no time like you in Leeds –

once I'm writing I can't put you down! (*Selected*, 141)

Ce sonnet illustre le dilemme entre désir de retour aux origines et aveu d'altérité que le poète utilise comme tremplin vers la création esthétique. Ici, la distinction entre culture élitiste et culture populaire est volontairement caricaturée. La horde des références littéraires et intellectuelles (« Ibsen, Marx and Gide », « Kafka or *King Lear* ») se heurte aux stéréotypes de la culture de masse caractérisée par le football et le pub (« Your programme at United! / The labels on your whisky or your beer! ») pour mieux mettre en évidence le sentiment de supériorité du fils par rapport à son père : « About the self-indulgences which seem to satisfy many in their class they tend to be unhappily superior: they are much affected by the cynicism which affects almost everyone, but this is likely to increase their lack of purpose rather than tempt them to 'cash in' or to react into further indulgence. » (Hoggart, *ibid.*, 291-2). Ce cynisme se manifeste par le ton ouvertement provocateur et impudent des commentaires du poète. Cependant, celui-ci pousse le mode du décalage jusqu'à retourner l'effet contre lui-même. Ses paroles de rébellion contre la culture paternelle ne sont adressées qu'indirectement. Le poème débute en effet avec la troisième personne du singulier (« his you stuck-up-bugger looks »). La confrontation verbale est en quelque sorte avortée, puisque les paroles ne sont que pensées et non prononcées : « (All this in my mind) » peut-on lire, entre parenthèses et en retrait, après la tirade virulente du poète. Elle est d'ailleurs moins un face-à-face qu'une juxtaposition méticuleuse des paroles, réelles ou fantasmées, des antagonistes. La rancœur reste silencieuse. Elle se donne à lire plus qu'à entendre, constituant elle-même « a good read ». Alors que la tension est portée à son paroxysme, que le langage devient vulgaire (« *The only score you'd bother with's your darts, / or fucking football* »), la diatribe s'interrompt subitement. Les points de suspension rendent alors compte du silence qui s'ensuit, symptôme de la difficulté à exprimer les (res)sentiments. Il dénote une pointe de culpabilité, comme une crainte de la part du poète d'apparaître vindicatif aux yeux du lecteur.

Il opère alors un renversement ambigu, déclarant une improbable réconciliation intellectuelle avec son défunt père : « I've come round to your position on 'the Arts' / but put it down in poems, that's the bind. » Toutefois, les guillemets, la majuscule et l'adversatif « but » témoignent de la difficulté à trouver une voix qui authentifie et rende hommage à la vision du père. Cette poésie filiale de la réconciliation est une dette symbolique qui le lie à son père. Elle a également une valeur initiatique ; « bind » désigne l'acte par lequel l'apprenti entre au service de son maître, conférant à l'écriture le rôle d'un rite de passage. Or, celui-ci, qui débouche traditionnellement sur une réconciliation, reste irrésolu dans « A Good Read », poème dans lequel la figure paternelle est réhabilitée en sujet

littéraire inachevable : « once I'm writing I can't put you down! » Pour Jem Poster, la créativité de Tony Harrison repose sur une tentative de « négociation » par définition irréalisable entre des pôles divergents, un va-et-vient dynamique entre le passé et le présent, la mort et la vie :

The substitution of 'writing' for the expected 'reading', defining the father as an incomplete text rather than a finished publication, prefigures and reinforces the rich ambiguity of the final phrase: dealing with the memory of a figure who can neither be laid aside nor captured in words (and this subsidiary reading has been signposted by the earlier 'put it down in poems') the poet is forced to register the inevitable inconclusiveness of his negotiations.
(Poster, *TH: Loiner*, 89)

L'écriture poétique ne serait finalement qu'aporie dans la mesure où les renversements de « l'ironie humoresque » ne font qu'éloigner encore davantage le sujet : « L'autre de l'« allégorie » humoristique n'est plus le relativement-autre des énigmes grossièrement chiffrées, l'autre qu'on trouve par simple transposition de l'exotérique à l'ésotérique : il est absolument-autre qui se donne et se dérobe à une entrevision ambiguë » (Jankélévitch, 175), d'où l'image du père comme texte inachevé, justifiée en outre par l'enrichissement numérique de la section centrale à chaque nouvelle publication de la séquence *The School of Eloquence* qui vit les quinze sonnets de Part II de *Continuous* passer à trente-cinq dans *Selected Poems*.

Paradoxalement, l'ironiste apparaît à la fois détaché de lui-même et profondément obsédé par sa nature duale. A la fois mode du détachement, l'ironie manifeste et engendre également l'opposé :

on la considère comme un mode de détachement intellectuel. Mais les degrés de malaise que l'ironie peut manifesterment provoquer suggèrent plutôt l'opposé. L'ironie irrite ; elle raille, attaque et ridiculise ; elle exclut, embarrasse et humilie. [...] Parfois l'ironie peut en effet être interprétée comme une fuite devant l'émotion ; d'autres fois cependant, il existe un engagement émotionnel délibéré.³²⁷

Ainsi, par le biais de sa charge affective, l'ironie permet à Tony Harrison de réconcilier le sentimentalisme populaire avec le canon poétique. Derrière ses excentricités, cette poésie s'appuie sur la tradition avec laquelle elle entretient elle aussi une relation spleenétique. En effet, si l'ironie est du côté de l'expérience, de l'existence humaine vécue par un moi divisé, « [l']ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage. »³²⁸ Elle exploite les ambiguïtés de la langue pour rendre sa liberté d'interprétation au lecteur, collaborateur du jeu ironique. Comme l'ironiste est un homme conscient de lui-même, le texte ironique est conscient de lui-même, de sa littérarité et de sa dualité ontologique, à la fois représentation du réel et

³²⁷ Pierre Shoentjes, *Poétique de l'ironie*, 294.

³²⁸ Roland Barthes, *Critique et Vérité*, chapitre 2.

artifice. L'ironie met en abyme ce double statut en tentant de détruire l'illusion artistique.

Dans « A Kumquat for John Keats », le poète pose l'ambivalence et la dualité comme éléments structurels. La traversée symbolique de l'Atlantique contribue à une transcendance de la dialectique du conflit :

‘A Kumquat for John Keats’ and ‘Cypress & Cedar’ came out of the same experience of living in America, which took away that unavoidable confrontation of the class system in England. I could start writing poems about other kinds of issues. I don’t read America with the same spikey class instincts as I read England, and I therefore feel more free – since I also live in more natural surroundings when I’m in America – to think about other issues.
(*Bloodaxe*, 228)

Écrit en 1981, « A Kumquat for John Keats » est un poème clé dans l'esthétique de Tony Harrison. Ce long poème de cent vingt-quatre vers, publié dans une édition illustrée de Bloodaxe Books, est adressé à Keats depuis la Floride, sous forme d'une discussion complice entre deux poètes. C'est en même temps un dialogue intertextuel entre la poésie de Tony Harrison et celle de Keats.

Le poète entraîne donc son lecteur dans un mouvement de va-et-vient entre son texte et ceux de Keats sous forme d'un collage de citations empruntées à « Ode on Melancholy », « Ode on a Grecian Urn » et « Ode to a Nightingale » dont les premiers mots furent centraux dans « Them & [uz] ». De manière caractéristique, l'idiome du poème reflète cette dichotomie entre romantisme et époque contemporaine : les termes archaïques tels que « prime », « bile », « fevered brow » coexistent avec les chiffres et la diction familière. Le poème en rimes suivies abrite des phrases parfois très longues qui donnent l'impression de la conversation quotidienne, tandis que la fréquence des citations et des références à Keats est l'indice d'une littérature ostentatoire. De même, l'énumération de différents noms d'agrumes gorgés du soleil de Floride offre un contrepoint à la fade grisaille du nord de l'Angleterre :

Today I found the right fruit for my prime
not orange, not tangelo, and not lime,
nor moon-like globes of grapefruit that now hang
outside our bedroom, nor tart lemon's tang
(though last year full of bile and self-defeat
I wanted to believe no life was sweet)
nor the tangible sunshine of the tangerine,
and no incongruous citrus ever seen
at greengrocers' in Newcastle or Leeds
mis-spelt by the spuds and mud-caked Swedes,
a fruit an older poet might substitute
for the grape John Keats thought fit to be Joy's fruit,
when, two years before he died, he tried to write
how Melancholy dwelled inside Delight,

and if he'd known the citrus that I mean
 that's not orange, lemon, lime or tangerine,
 I'm pretty sure that Keats, though he had heard
 'of candied apple, quince and plum and gourd'
 instead of 'grape against the palate fine'
 would have, if he'd known it, plumped for mine,
 this Eastern citrus scarcely cherry size
 he'd bite just once and then apostrophise
 and pen one stanza how the fruit had all
 the qualities of fruit before the Fall,
 but in the next few lines be forced to write
 how Eve's apple tasted at the second bite,
 and if John Keats had only lived to be,
 because of extra years, in need like me,
 at 42 he'd help me celebrate
 that Micanopy kumquat that I ate
 whole, straight off the tree, sweet pulp and sour skin –
 or was it sweet outside, and sour within? (*Selected*, 192)

Dans cette longue phrase de trente-deux vers, la révélation du nom du fruit annoncé au tout début est retardée, créant ainsi un désir chez le lecteur qui se délecte des rimes de Tony Harrison et de Keats, à défaut de pouvoir goûter littéralement l'objet du poème. Le plaisir fantasmé est toutefois compromis par la réalité douce-amère du fruit, métaphore de la vie. Le poète joue des variations sur le thème de l'ambivalence, centrale dans « Ode on Melancholy » :

In the very temple of Delight
 Veiled Melancholy has her sovran shrine,
 Though seen of none save him whose strenuous tongue
 Can burst Joy's grape against his palate fine. »
 (Keats, *Selected Poetry*, 172)

La dualité « Delight » / « Melancholy », allégories du bonheur prélapsaire et de l'amertume postlapsaire, est incarnée par le kumquat : « Then it's the kumquat fruit expresses best / how days have darkness round them like a rind, / life has a skin of death that keeps its zest. » Dans « A Kumquat for John Keats », le poète adopte un ton apaisé et serein, qui contraste avec la retenue et l'austérité des strophes octosyllabiques de « Newcastle is Peru » (1969), son précédent poème-pamphlet, ou encore avec la puissance de l'émotion dans « Them & [uz] ». C'est le résultat de la maturité du poète à l'âge de quarante-deux ans, en opposition avec la mort prématurée de Keats à « twenty five or six years old ». Il adhère également à la *negative capability* de Keats :

at once it struck me what quality went to form a man of achievement; especially in literature, and which Shakespeare possessed so enormously – I mean negative capability, that is, when a man is capable of being in

uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason.³²⁹

Le doute et l'interrogation sont inscrits dans la syntaxe même du poème. Les multiples tentatives de description du goût du kumquat, la répétition de la conjonction de coordination « or » ou l'emblématique point d'interrogation qui ponctue la première phrase attestent de la *negative capability* de Tony Harrison.

La tonalité méditative et sensuelle de l'ode de Keats est maintenue de part en part mais la mélancolie est remplacée par un sentiment d'espoir :

For however many kumquats that I eat
I'm not sure if it's flesh or rind that's sweet,
and being a man of doubt at life's mid-way
I'd offer Keats some kumquats and I'd say:
*You'll find that one part's sweet and one part's tart:
say where the sweetness or the sourness start.*
(*Selected*, 192-3)

Le poète emprunte ici la philosophie de William Blake exprimée dans les œuvres de la maturité comme « Auguries of Innocence » : « Man was made for Joy & Woe / And when this we rightly know / Thro the world we safely go. »³³⁰ Le kumquat symbolise la joie et la douleur de l'expérience : « the flesh, the juice, the pith, the pips, the peel, / ... this is how a full life ought to feel. » (*Selected*, 193). L'agrume qui ressemble à une petite orange est une métaphore de l'acceptation difficile de l'existence et de la célébration de sa nature essentiellement douce amère. L'ambivalence fondamentale de la vie est caractérisée par la figure récurrente de l'oxymore : « The limes, like Galway after weeks of rain, / glow with a greenness that is close with pain, / the dew-cooled surfaces of fruit that spent / all last night flaming in the firmament » ou encore la figure de Proserpine, déesse romaine de la mort, partagée entre la lumière et l'obscurité.

Toute la première strophe est une ode à ce que Tony Harrison appellera plus tard « Fruitility » (*Laureate*, 45-56), un plaisir exquis inextricablement mêlé à un sentiment de futilité et de ruine inspiré notamment par l'histoire. La deuxième strophe abandonne ainsi les délices gustatifs pour évoquer les terreurs du 20^{ème} siècle.³³¹ Si le poète croque un kumquat « chilled by morning dew / against my palate » (*Selected*, 195), au lieu de croquer le grain de raisin du jeune Keats, il cannibalise en même temps le texte de son prédécesseur. Sur le mode de la répétition avec une différence, le poète de « A Kumquat for John Keats » met en avant son âge et sa maturité pour subvertir et parodier les images positives de son intertexte. Keats sert paradoxalement à décrire une atrocité autrement indescriptible. Tony Harrison concrétise la devise de son prédécesseur,

³²⁹ Lettre de Keats à ses frères George et Thomas, 21 décembre 1817 (*The Longman Dictionary of Poetic Terms*, 540).

³³⁰ William Blake, *Blake's Poetry and Designs*, 210.

³³¹ Cf. *Selected*, 193-4, cité ci-dessus, p.234.

inscrivant la vérité historique dans le corpus poétique. Ainsi, « ‘Beauty is truth, truth beauty’ » dans « A Kumquat for John Keats ».

Le poème qui commence à l’aube dans une lumière naissante « where the night became the day », se termine, certes, sur une image caractéristique dans la poésie de Tony Harrison, celle du monde du travail et de la vie qui continue (cf. Barker, *Bloodaxe*, 53), mais inextricablement mêlée à la mort :

I search for buzzards as the air grows clear
and see them ride fresh thermals overhead.
Their bleak cries were the first sound I could hear
when I stepped at the start of sunrise out of doors,
and a noise like last night’s bedsprings on our bed
from Mr Fowler sharpening farmers’ saws. (*Selected*, 195)

Les critiques ont tendance à évacuer l’ambivalence du message pour ne retenir que celui de la célébration de la jouissance. Douglas Dunn et Maureen Duffy³³² interrompent tous deux leurs analyses à l’avant-dernière strophe :

O kumquat, comfort for not dying young,
both sweet and bitter, bless the poet’s tongue!
I burst the whole fruit chilled by morning dew
against my palate. Fine, for 42! (*Selected Poems*, 195)

Luke Spencer, en revanche, remarque l’influence de la coda, une strophe de six vers rimant ababc, sur le sens général du poème : « A kumquat-like reconciliation of life and death is at least challenged, if not subverted, by Harrison’s refusal to end the poem at the carefully poised well-being of ‘Fine, for 42!’ » (Spencer, 101). La coda fonctionne comme un kumquat, laissant une impression aigre-douce dans l’imagination du lecteur. La réécriture parodique de Keats et la soudaine élaboration formelle des rimes sont autant d’indices dénotant l’importance de cette strophe dans la structure générale du poème. Les images positives d’amour et de renaissance y sont « compromises », voire « subverties », par l’évocation de « Mr Fowler », dont le nom, de mauvais augure, donne une réverbération sinistre aux scies qui ne sont pas sans évoquer la faux de la mort. La notion d’ambivalence est donc confirmée par ces derniers vers.

³³² Cf. Douglas Dunn, « Acute Accent », *Bloodaxe*, 215 ; Duffy, Maureen, « The Progress of Love », *Bloodaxe*, 340.

c. Mise en scène de la littérarité

Dans « A Kumquat for John Keats », la mise en abyme de la textualité a pour effet de détruire l'illusion réaliste. Les références au réel, au contexte notamment historique, tendent à s'éclipser derrière les références intertextuelles aux poèmes de Keats. Tony Harrison s'inscrit ainsi dans ce que Linda Hutcheon décrit comme la littérature moderne, une littérature consciente d'elle-même qui utilise la métafiction pour mieux souligner la dualité ontologique de l'œuvre d'art, à savoir sa référentialité mais aussi son artifice. Le texte moderne devient ainsi une parodie de l'ancien, au sens de « contre-chant » :

Le terme « contre » (« face à ») suggère une idée de comparaison, ou mieux de contraste, ce qui est fondamental dans l'acception du terme « parodie ». Le radical *odos* (« chant ») contient l'élément formel et littéraire de la définition.³³³

Au lieu de superposer les personae, d'opposer les tendances contradictoires de son âme, Tony Harrison met en relief la littérarité de l'illusion provoquée par son texte, en plaçant un autre texte à l'arrière-plan de son propre texte. Il entraîne ainsi véritablement le décalage textuel dans l'arène ludique. Point de critique évaluative dans ce montage littéraire, exemple de parodie moderne qui combine « un « hommage » respectueux » (Hutcheon, *ibid.*, 469) et une distance ironique « plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice » (Hutcheon, *ibid.*, 468). Libéré des contraintes inhérentes au réel, Tony Harrison peut désormais s'adonner à des plaisirs élitistes, ceux de la métafiction ou parodie, tout en restant fidèle à sa nature duale :

Toute parodie est nécessairement une forme littéraire sophistiquée. L'auteur – et par conséquent le lecteur – effectue une sorte de superposition structurelle de textes, l'enchâssement du vieux dans le neuf. La parodie, elle-même, devient alors une synthèse bitextuelle.

(Hutcheon, *ibid.*, 469)

Le poète signale sa différence par le truchement d'une parodie littéraire formelle, tout en témoignant d'un profond respect pour le texte parodié :

Peut-être que l'action qui consiste, pour la parodie, à structurellement incorporer et synthétiser (stratégie ou fonction qui, pour le lecteur, est paradoxalement celle d'un contraste et d'une mise à l'écart), pourrait être, pour certains écrivains, le moyen de se débarrasser d'influences stylistiques, de vaincre et de surpasser quelque prédécesseur influent. [...] ce phénomène suggère que l'auteur éprouve le besoin, à un moment de sa carrière – même si c'est seulement à travers l'ironie – de pactiser avec les conventions littéraires et formelles elles-mêmes.

³³³ Linda Hutcheon, « Ironie et parodie », *Poétique*, no.36, 468.

La parodie pourrait alors devenir exorcisme, acte d'émancipation. (Hutcheon, *ibid.*, 471)

La mise en scène des épigraphes de *The School of Eloquence* est caractéristique de cette ironie des influences. Il faut en effet convoquer E.P. Thompson, Milton et les oncles Joe et Harry avant de pouvoir affirmer « On Not Being Milton ». La critique évaluative opère moins vis-à-vis des textes anciens que du texte moderne.

Le lecteur de *Selected Poems* découvre *The School of Eloquence*, non pas par l'intermédiaire de la voix du poète mais par une citation, celle de E. P. Thompson, imprimée en petits caractères sous le titre de la séquence, sur une page où le blanc domine, une page non numérotée, non répertoriée dans la table des matières (cf. *Selected*, 109). Tony Harrison positionne d'emblée sa séquence poétique sous le signe de l'engagement politique et s'affirme comme l'héritier des idéaux révolutionnaires du militantisme ouvrier de la fin du 18^{ème} siècle et du 19^{ème} siècle qui prônent l'éloquence et l'éducation comme conditions sine qua none au progrès social. Le poète est pourtant un poète sans voix, qui parle à travers celle des autres. Hormis les paroles rapportées entre guillemets, ne figurent sur cette page que le titre de la séquence, lui-même une citation, et le blanc typographique qui occupe les deux tiers de la page et matérialise le silence dans lequel le poète se trouve symboliquement prisonnier au début de sa quête d'émancipation. Mais des détails jurent trop pour qu'on le prenne au pied de la lettre. Celui qui a lu Thompson et qui le cite est déjà nécessairement passé par l'école de l'éloquence. La position d'humilité de l'apprenti, au service de son maître (mais de quel maître s'agit-il ? De Thomson comme l'épigraphe le professe ou de son père comme le suggère « A Good read » ?) n'est donc qu'un rôle que le poète se donne. Il entre en clandestinité et s'évertue à exprimer ses intentions par le biais d'un discours oblique, ici la citation, qui impose au lecteur un travail de déchiffrement. Clandestinité avérée ou bien symbolique, le poète se positionne à la marge de son œuvre, dans une position très paradoxale, à la fois secrète et engagée.

La deuxième page de la séquence est peut-être plus énigmatique encore. Toujours non répertoriée, non numérotée, le poème qui y figure ne porte pas de titre et est en latin. Pourtant, les signes de l'ironie sont visibles sous la forme des parenthèses qui indiquent l'auteur, Milton, et l'année, 1637, exactement trois cents ans avant la naissance de Tony Harrison. Les lecteurs qui osent ou qui ont les moyens linguistiques de s'aventurer dans ce poème y trouvent des points de suspension qui réduisent le latin canonique du long poème « Ad Patrem » à quelques seize vers, soit justement la forme typique d'un sonnet de Tony Harrison. De cet hommage vibrant de Milton à son père, Tony Harrison ne cite que les onze premiers et les cinq derniers vers, se permettant de glisser des points de suspension à l'endroit de la coupe :

Nunc mea Pierios cupiam per pectora fontes
Irriguas torquere vias, totumque per ora
Volvere laxatum gemino de vertice rivum;

Ut, tenues oblita sonos, audacibus alis
 Surgat in officium venerandi Musa parentis.
 Hoc utcunque tibi gratum, pater optime, carmen
 Exiguum meditatur opus, nec novimus ipsi
 Aptius a nobis quae possint munera donis
 Respondere tuis, quamvis nec maxima possint
 Respondere tuis, nedum ut par gratia donis
 Esse queat, vacuis quae redditur arida verbis . . .

Si modo perpetuos sperare audebitis annos,
 Et domini superesse rogo, lucemque tueri,
 Nec spisso rapiant obliviam nigra sub Orco,
 Forsitan has laudes, decantatumque parentis
 Nomen, ad exemplum, servo servabitis aevo.

(John Milton, 1637)³³⁴

(*Selected*, 110)

Les vers qu'il cite effectivement évoquent le désir du poète de laisser parler son cœur pour écrire l'éloge de son père ; un hommage à la mesure de son admiration n'est possible que par l'intermédiaire de la poésie, médium qui sublime la banalité des mots du langage de tous les jours. Une remarque mise en apposition, « Hoc utcunque tibi gratum, pater optime », laisse entrevoir les différends qui opposèrent père et fils. Or, Tony Harrison tronque la partie du poème dans laquelle ce thème est développé pour passer sous silence, dans cette épigraphe du moins, les incompréhensions réciproques qui l'éloignèrent de son propre père. Il se distingue néanmoins de Milton dans sa conception socioculturelle de la poésie : si, pour ce dernier, elle est divine et sacrée, élitiste qui plus est, dans la mesure où il considère une langue morte comme éloquente au mépris des langues populaires dégénérées et barbares ; si l'éducation qui le hisse parmi les savants est le moyen d'échapper à la vulgarité de la populace inculte, Tony Harrison souffre précisément de ces préjugés qui conduisirent son propre père à se sentir trahi. Dans ce contexte, on comprend que Tony Harrison puisse admirer l'éloquence de Milton, tout en rejetant et donc en censurant le discours idéologique qu'elle véhicule. Les points de suspension qui interrompent le flot du poème « Ad Patrem » sont donc bien plus qu'un simple silence : en s'autorisant à couper la parole à son illustre prédécesseur, le poète contemporain prend sa revanche sur un discours poétique auquel il n'adhère pas complètement. Symboliquement et paradoxalement, ces points de suspension marquent une prise de parole engagée. Ainsi, le silence et l'absence de mots se font éloquence.

La citation du poème de Milton est donc un hommage ambigu aux pères. Chez Milton, il reconnaît un grand poète capable de dire mieux que quiconque son admiration filiale qui, en outre, sait habilement passer du registre privé au registre public : « I think how Milton's sonnets range from the directly outward to the tenderly inward, and how the public address of the one makes a clearing for the shared privacy of the other. » (*Bloodaxe*, 9).

³³⁴ Cf. John Milton, « Ad Patrem », *The Poetical Works of John Milton*, 551-4 ; « To My Father », *ibid.*, 608-610.

Ainsi, l'acte de citation est une marque de respect de la part d'un poète qui n'ose rivaliser avec son prédécesseur. En même temps, il indique les limites de cette révérence et prend ses distances. Cet héritage est ambivalent, tout comme la relation oscillant entre admiration et frustration qu'il eut avec son propre père. Le recours au latin matérialise la distance linguistique, culturelle et sociale qui ne cessa de les séparer. Dans *The School of Eloquence* qui s'inscrit sur le plan individuel comme une quête de réunification familiale, à la marge de l'œuvre, le poète ne possède pas encore les outils langagiers nécessaires, comme en témoigne ironiquement le latin de Milton, incarnation de ces fractures. Plutôt qu'une deuxième épigraphe, cette citation se lit comme une dédicace à son père et la double page 110-111, qui oppose le latin de Milton au quatrain « Heredity », comme un écho parodique de la dédicace à ses parents que l'on trouvait originellement dans *Continuous: 50 Sonnets from 'The School of Eloquence'* :

for
mam
&
dad

in memoriam

F.H. 1906-1976
H.A.H. 1903-1980

Cette dédicace³³⁵ est à présent sublimée par le medium de la poésie et étendue à tous les « inglorious Miltons » qui marquèrent l'enfance de Tony Harrison dans son quartier populaire de Beeston Hill. C'est au nom de tous ceux-là que le poète veut parler dans *The School of Eloquence* qui s'ouvre, après les mises en garde et les professions de foi, sur le poème intitulé « On Not Being Milton ».

On remarque un changement de tonalité et d'intention entre *The School of Eloquence*, séquence dans laquelle le poète s'efforce de maintenir délibérément la nature sociolinguistique de son argument et les poèmes américains (cf. *Selected*, 190-234), pourtant écrits à la même époque.³³⁶ L'ironie des sonnets serait donc de nature satirique, « sociale dans son intentionnalité », alors que les longs poèmes américains revisitent les mêmes dualismes depuis une perspective littéraire et « purement formelle » (Hutcheon, *ibid.*, 470) désormais assumée. L'autodérision de l'homme simple à l'égard de sa tentation littéraire qui oppose les classes et les langages, qui oppose aussi la persona à elle-même en se focalisant sur l'aliénation et l'exclusion, est remplacée, dans ces poèmes plus longs, par une ironie parodique qui, tout en mettant en contraste des textes, c'est-à-dire « la déviation par rapport à une norme littéraire », promeut l'« inclusion de cette norme comme matériau d'arrière-plan intériorisé. » (Hutcheon, *ibid.*, 470). Le lecteur qui était malmené dans *The School of Eloquence* redevient

³³⁵ *Continuous*, 6.

³³⁶ « A Kumquat for John Keats » fait partie de ces poèmes écrits depuis la Floride.

alors l'interlocuteur privilégié d'une « communication amicale »,³³⁷ d'un « acte d'incorporation » (Hutcheon, *ibid.*, 476).

L'acceptation de la dualité est en effet inscrite dans la forme même de « The Fire-Gap », sous-titré « *A Poem With Two Tails* » (*Selected*, 214). D'emblée, ce poème se présente comme un jeu poétique de par sa présentation formelle. Publié sous forme d'un *poster-book* en 1985, il faut déplier le poster pour découvrir une grande feuille sur laquelle le poème zigzague à la manière d'un serpent pour se terminer, ou peut-être plus exactement pour s'ouvrir, sur une double coda. Le serpent à deux queues est aussi un poème relatant deux histoires, comme l'homophonie « *Tails* » / *tales* le suggère. Dans « The Fire-Gap », le serpent incarne la complémentarité entre les opposés. Dès le titre, le lecteur est mis sur la voie de la dichotomie, grâce à l'évocation d'un pare-feu, espace qui sépare la forêt naturelle et sauvage du monde civilisé :

Where we live is much the same
as other land in the US,
half kept cultivated, tame,
and half kept wilderness,
and living on this fire-gap
between wilderness and tilled
is the snake my neighbours want to trap (*Selected*, 214)

La structure syntaxique, qui place le sujet logique de la phrase à la fin, contribue à attirer l'attention du lecteur sur cette figure mythique. Alors que les hommes s'acharnent à séparer les deux mondes, le domaine du serpent, lui, franchit allègrement les limites :

I've seen it span the fire-gap,
its whole six feet stretched out,
the wild touched by its rattle tip,
the tilled field by its snout. (*Selected*, 218)

Il transcende les dualités entre lumière et obscurité, vie et mort :

I've seen you basking in the sun.
I've seen you entering the earth.
Darkness and Light to you are one.
You link together birth and death. (*Selected*, 217)

Sa dimension sacrée a d'ores et déjà été signalée par l'annonce d'une rencontre avec le poète dans l'espace liminaire du pare-feu, locus propice à un rite d'initiation : « This fire-gap I walk on 's where / the snake and I will meet. » (*Selected*, 214). Symboliquement, ce pare-feu est le chemin qui mène le poète à son atelier d'écriture. Ici, le rituel d'initiation traditionnel est parodié : au lieu d'affronter son adversaire, l'initié promet d'emblée la réconciliation :

Against all truculent advice
I've let the rattler saty,

³³⁷ W.C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, 28.

and go each day with my flask of ice
to my writing shed this way.
I think the land's quite big enough
to contain both him and me. (*Selected*, 214)

Il s'agit explicitement de transcender le manichéisme chrétien qui veut que le serpent soit l'incarnation du mal. Le poète ne se prive pas du plaisir subversif de la parodie, offrant à son lecteur une révision grotesque de la bataille mythique opposant Saint Georges au dragon, épisode fondateur de la culture britannique, dans une description de son propre combat avec un serpent africain :

Once with matchet and domestic broom
I duelled with a hooded snake
with frightened children in the room
and all our lives at stake.
The snake and I swayed to and fro.
I swung the broom. Her thick hood spread.
I jabbed the broom. She rode the blow
and I hacked off her hooded head.
Then I lopped this 'laithly worm'
and sliced the creature into nine
reptilian lengths that I saw squirm
as if still one connected spine. (*Selected*, 216)

On remarque immédiatement le passage du pronom possessif masculin (« him »), dans la citation précédente, au féminin (« her »), qui tend à transformer le duel en un affrontement des principes masculin et féminin. Or, quelques vers plus loin, l'argot rimé met en lumière une autre dimension du serpent : « So, snake, old rhyming slang's / equivalent for looking glass » (*Selected*, 217). Le serpent se révèle être un miroir projetant le reflet du poète. C'est donc contre lui-même qu'il s'est battu.

Dans *v.*, quatre ans plus tard, le poète a tiré la leçon de ce combat : « Half versus half, the enemies within / the heart that can't be whole till they unite. » (*Selected*, 244). Le serpent, animal mythique à la symbolique complexe et contradictoire, apparaît comme le parfait emblème d'unification : « the snake has always been regarded as a combination of the male and the female. The tail in the mouth and those kind of things, and that's what I saw in the snake too » (*Bloodaxe*, 45). Le serpent est par essence issu d'un couple d'opposés aux dimensions cosmiques qui réunit les valeurs du jour et de la nuit, du bien et du mal, de la vie et de la mort, du masculin et du féminin. A ce titre, il incarne ce que Mircea Eliade nomme « *coincidentia oppositorum* », la réconciliation des opposés.³³⁸ Le serpent transcende sa nature dialectique pour symboliser à la fois l'unique et le multiple, selon l'antique axiome *hen ta panta*, « l'Un-toutes-les-choses », représenté par la figure de l'ouroboros, le serpent qui se mord la queue. Le *hen ta panta* est véhiculé par la juxtaposition des trois pronoms de la troisième personne du singulier pour déterminer le serpent : « the hidden

³³⁸ Cf. Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*.

it/him/her » (*Selected*, 216). Le serpent, *coincidentia oppositorum*, est le principe structurant du poème qui annonce dans son sous-titre la double coda. Le poète offre à son lecteur un choix parmi deux fins. D'un côté, il dénonce obscurantisme et fanatisme ; de l'autre, il célèbre la sagesse ironique :

Once you cross my boundary line
the Bible-belters exorcize
all traces of the serpentine,
from Satan plain to demon drink
the flesh you're blamed for keeping hot,
all earth-embracing snake that slink
whether poisonous or not,
the fairy, pacifist, the Red,
maybe somebody who loves the Muse
are all forms of the serpent's head
their God tells them to bruise,

<p>the God invoked in Titusville on last night's local news against the enemies they'd kill with the blessed and baptised Cruise.</p>	<p>I fear they're not the sort to see, these Christians of the South, the only real eternity is a tale (like your tail) in the mouth.</p>
--	--

(*Selected*, 214-9)

Le poème se termine par deux *tales / tails*, deux codas placées côte à côte mais divisées, qui mettent en lumière l'idée selon laquelle trop nombreux sont ceux qui refusent le principe holistique d'une coexistence pacifique des opposés. Le poète n'a aucune solution à apporter à la menace d'extinction qui guette le serpent comme l'homme, à l'ère de la dissuasion nucléaire ; mais son scepticisme et sa mise en contradiction des discours officiels sont un premier élément de réponse.

La récurrence des références à l'écriture poétique oriente le poème vers une interprétation métatextuelle. La découverte des ambivalences apparaît ainsi comme une métaphore de l'ironie, c'est-à-dire de la relation entre texte, poète et lecteur. Le seul lieu où la réconciliation peut avoir lieu est, outre l'amour et la sexualité parfois invoqués, l'écriture elle-même qui reste ouverte à toutes les voix et permet à la voix de l'autre d'être entendue. En se dévoilant comme artifice, le texte poétique, auquel Tony Harrison veut donner une raison d'être à l'époque contemporaine, joue le jeu de la société de consommation. Attentif à ses lieux de production (cf. *Poetry or Bust*) ou à son image (cf. « The Fire-Gap »), il devient un bien de consommation parmi d'autres. Il devient même consommateur à son tour, dévorant à pleines dents le langage et le canon littéraire. Les multiples effets de redoublement de la textualité contribuent à exhiber la facture poétique. Le texte se théâtralise ; la poésie se donne en spectacle. Le langage de la représentation devient un langage en représentation.

III.2 Poésie et récréation

Dans ses poèmes, Tony Harrison mélange les tons, les personae, les genres et les codes littéraires. L'écriture autobiographique est moins écriture de soi que célébration de la soif d'écriture. La révélation de l'identité cohabite avec les truchements formels qui engagent une partie de cache-cache entre poète, personae et lecteur. Le texte se donne à voir, non pas comme un simple miroir de la réalité, mais comme un miroir de l'écriture elle-même avec ses artifices, ses techniques et ses mises en œuvres. Il crée un jeu quasi-érotique de voilement et dévoilement, de frustration et gratification, qui met la perspicacité herméneutique du public à rude épreuve. L'ambivalence est à l'honneur dans ces parcours poétiques qui s'offrent comme des carrefours de sens : doubles sens mais aussi sens interdits sur lesquels le lecteur est entraîné à ses risques et périls. Le poète détourne en effet la signalétique traditionnelle pour provoquer des « accidents du sens ».³³⁹ La société, les institutions et les conventions poétiques défilent en une procession qui oscille implacablement entre sérieux, grotesque et sourire ironique de manière déroutante.

³³⁹ Cf. « accident of meaning », *Selected*, 240.

a. Provocations jubilatoires d'un philistin averti

Dans *v.*, dès le seuil du poème, Tony Harrison met en scène la textualité et le langage. L'épigraphe, citation d'Arthur Scargill, se présente comme un fragment de texte évoquant le lien entre maîtrise des codes langagiers et pouvoir : « 'My father still reads the dictionary every day. He says your life depends on your power to master words.' » (*Selected*, 235). La confrontation centrale entre le poète et son alter ego philistin qui a tant attiré l'attention des critiques, supporters et détracteurs confondus, correspond à une double théâtralisation, d'une part celle de la personnalité ambivalente du poète, d'autre part celle du langage lui-même et de la textualité. Personae et types littéraires défilent aux côtés des genres et des codes dans la procession carnavalesque de Beeston Hill, alliant tradition et iconoclasme, littéarité et vulgarité.

La dimension métatextuelle de *v.* se décline tout au long du poème. La première strophe décrit en effet le poète dans l'acte d'écriture :

Next millenium you'll have to search quite hard
to find my slab behind the family dead,
butcher, publican, and baker, now me, bard
adding poetry to their beef, beer and bread. (*Selected*, 236)

De plus, il cite ces aïeux, père et grands-pères, devenus familiers pour le lecteur de *Selected Poems* après la séquence *The School of Eloquence*, avec notamment les sonnets « Marked With D. » et « Lines to my Grandfathers » qui font explicitement référence aux métiers des hommes de la famille Harrison. Cette énumération allitérative, « butcher, publican, and baker », répétée plusieurs fois, va devenir un leitmotiv dans *v.*, créant ainsi un effet de reprise textuelle. La deuxième strophe convoque deux poètes majeurs de la poésie romantique britannique, tradition mêlant élégie et commentaire social dans laquelle le poète de *v.* s'inclue :

With Byron three graves on I'll not go short
of company, and Wordsworth's opposite.
That's two peers already, of a sort (*Selected*, 236)

Une référence indirecte aux fleurs emblématiques du romantisme, « daffodils » (*Selected*, 236), et le choix de la métrique, un quatrain en rimes croisées, invitent à établir un rapprochement ironique entre les Wordsworth et Byron de Beeston Hill et les « mute inglorious Miltons » de l'élégie de Thomas Gray, « Elegy Written in a Country Churchyard », car, entre temps, le poète a révélé la véritable identité de ces défunts, non pas de célèbres poètes mais des artisans locaux :

Wordsworth built church organs, Byron tanned
luggage cowhide in the age of steam,
and they knew their place of rest before the land
caves in on the lowest worked-out seam. (*Selected*, 236)

Tony Harrison reprend le modèle de Thomas Gray, opposant sa propre éloquence au silence des simples gens, avec cependant une différence : son

élégie moderne est écrite dans un cimetière urbain où le repos des morts est interrompu par les revendications violentes et désespérées de quelques hooligans de retour d'Ellen Road, le stade de football de Leeds United. Symbole de réunion sociale, le cimetière se tient emblématiquement à la croisée des chemins entre lieu de divertissement populaire et cité. Au loin, la pierre blanche de l'université de Leeds se détache indistinctement de la grisaille hivernale, dans le film/poème de Richard Eyre, comme dans les photographies de Graham Sykes (cf. annexe, 696-9).

La topographie urbaine permet au poète d'envisager son futur lieu de sépulture comme l'articulation entre deux sphères culturelles, le jeu populaire d'un côté et l'éducation classique de l'autre :

If buried ashes saw then I'd survey
the places I learned Latin, and learned Greek,
and left, the ground where Leeds United play
but disappoint their fans week after week,

which makes them lose their sense of self-esteem
and taking a short cut home through these graves here
they reassert the glory of their team
by spraying words on tombstones, pissed on beer.

(Selected, 236)

Les hooligans offrent dès le début du poème un double ambigu du poète. Eux aussi sont décrits dans un acte d'écriture, même si leur relation au langage est de nature différente. Les textes s'imbriquent ensuite les uns dans les autres lorsque le poète entreprend un inventaire du langage du cimetière :

The language of this graveyard ranges from
a bit of Latin for a former Mayor
or those who laid their lives down at the Somme,
the hymnal fragments and the gilded prayer,

how people 'fell asleep in the Good Lord',
brief chisellable bits from the good book
and rhymes whatever length they could afford,
to CUNT, PISS, SHIT and (mostly) FUCK!

Or, more expansively, there's LEEDS v.
the opponent of last week, this week, or next,
and a repertoire of blunt four-letter curses
on the team or race that makes the sprayer vexed.

Then, pushed for time, or fleeing some observer,
dodging between tall family vaults and trees
like his team's best ever winger, dribbler, swerver,
fills every space he finds with versus Vs.

Vs sprayed on the run at such a lick,
the sprayer master of his flourished tool,

get short-armed on the left like that red tick
they never marked his work much with at school.
(*Selected*, 237)

Il y a ici un double effet de mise en abyme, le poème décrivant des hooligans taguant des monuments funéraires eux-mêmes emblématiques d'un espace textuel qui, par ailleurs, reprend le texte canonique de la Bible. En superposant les textes et les signes à interpréter, *v.* montre un poète engagé à la fois dans un acte d'écriture et de déchiffrement, à la fois auteur et lecteur. Les sources textuelles se multiplient et, avec elles, les registres de langage, allant du littéraire au vulgaire. La comparaison avec le jeu pour décrire les actes de vandalisme provoque une tension ironique : le bon mot du poète qui oppose le /v/ oppositionnel au symbole de réussite scolaire, dans le contexte de misère sociale et d'exclusion des années quatre-vingts, transforme le comique de la réparti verbale en pathos. Au-delà de l'effet d'empathie, le mélange des styles et des statuts sociaux rappelle la tradition du *memento mori*. C'est ici le langage qui est mise en scène dans une danse macabre. En effet, l'annonce du destin commun à tous les hommes au début du poème (« we'll all be thrown together », *Selected*, 236) se traduit littéralement par un effet de nivellement entre les différents registres de langage : « good book » rime avec « FUCK » lorsqu'on accepte de prendre pour modèle de prononciation poétique l'accent dialectal *loiner* qui est précisément celui des vandales ; l'abréviation « v. » de *versus* rime avec « curses » mais encore avec *verses* ! Dans la strophe suivante, le modèle poétique, le quatrain en rimes croisées, oblige le lecteur à prononcer cette même abréviation « Vs » [vi :z] pour la faire rimer cette fois-ci avec « trees ». Le lecteur, grâce à l'acte de lecture, est ainsi inclus de fait dans cette réflexion sur la nature du langage.

Le poète est lui aussi un lecteur, tentant de faire sens des signes qui l'entourent. Pourtant, son désir de réconciliation culturelle et sociale se heurte à sa conscience de l'artificialité du texte et de l'objet esthétique, lorsqu'il attribue une signification métaphysique au graffiti qui défigure la tombe de ses parents :

Though I don't believe in afterlife at all
and know it's cheating it's hard not to make
a sort of furtive prayer from this skin's scrawl,
his UNITED mean 'in heaven' for their sake,

an accident of meaning to redeem
an act intended as mere desecration
and make the thoughtless spraying of his team
apply to higher things, and to the nation. (*Selected*, 239-40)

Ce qu'il a précédemment dénoncé comme « a sham » (*Selected*, 239) se poursuit lorsqu'il compare la signature des tagueurs dans le cimetière à d'autres types de signatures, celles des enseignes publicitaires qui ont envahi les paysages urbains. « HARP » et « KRUPP » en majuscules d'imprimerie se confondent alors avec les insultes sexistes et racistes, « FUCKS », « CUNT and SHIT », « PAKI GIT » et « NIGGER »

(*Selected*, 239-41). Dans le film/poème, la succession rapide de gros plans d'enseignes lumineuses donne un équivalent visuel à la disruption de la régularité typographique du poème. Le nom de « HARRISON », célèbre compagnie britannique du bâtiment, prend lui aussi ironiquement part à ce tourbillon de lettres et de revendications, des rues du Yorkshire à celles de New York :

And there's HARRISON on some Leeds building sites
I've taken in fun as blazoning my name,
which I've also seen on books, in Broadway lights,
so why can't skins with spraycans do the same?
(*Selected*, 240)

A la mention du nom de l'auteur du poème *v.*, le poète se révèle derrière le masque de sa persona et rompt l'illusion textuelle. Le poème est ainsi lui aussi dénoncé comme un artifice, un objet culturel qui participe à la société de consommation.

La dimension universalisante de *v.* rappelle celle de l'élégie de Gray dans laquelle le petit enclos paroissial est un prétexte à la méditation métaphysique. Pourtant, ici, la tentative d'empathie, le désir du poète d'être un porte-parole pour les exclus, un médiateur pour les « inglorious Miltons » qui n'ont trouvé d'autre moyen d'expression que le graffiti et la vulgarité, tourne court, précisément à cause de la question du langage. La position sociale et éthique ambiguë du poète, devenu étranger aux classes populaires du fait même de l'acquisition et de la maîtrise des codes élaborés, le disqualifie dans sa tentative d'interprétation :

What is it that these crude words are revealing?
What is it that this aggro act implies?
Giving the dead their xenophobic feeling
or just a *cri-de-coeur* because man dies?

*So what's a cri-de-cœur, cunt? Can't you speak
the language that yer mam spoke. Think of 'er!
Can yer only get yer tongue round fucking Greek?
Go and fuck yerself with cri-de-coeur!* (*Selected*, 241)

La voix populaire qui fait soudain irruption dans le texte interrompt le flot tranquille de la méditation pour interroger la nature du langage poétique et sa validité éthique. Le poète est symboliquement défié par une voix marginale qui lui refuse le droit de s'appropriier sa parole. Ironiquement, cette voix adopte la métrique du poème, défiant ainsi la poésie de l'intérieur. S'engage alors un débat entre les deux protagonistes. La voix du vandale s'insère non seulement dans la métrique du poème, mais également dans celle de Thomas Gray, prouvant ironiquement que « inglorious » ne signifie pas forcément « mute ». Au contraire, typographiquement, la voix du vandale se détache du reste du texte grâce aux italiques. Ainsi, Tony Harrison radicalise l'effet qu'il avait cherché à créer dans *The School of Eloquence* où ses sonnets devaient être des espaces pour libérer la parole des exclus : « the italic could somehow take over from the roman – I mean a pun on roman, since what I designate in roman type in the poems is me as a

poet – so that in the end I could become a mouthpiece. » (*Bloodaxe*, 229). Alors que, dans la séquence précédente, la parole se limitait à des propos rapportés, souvent sous forme de citations, ici le vandale s'en empare ; il la confisque au poète et le prend à parti. Sa stratégie offensive est ironiquement fondée sur une mise en scène du langage.

La confrontation s'apparente à la tradition du duel verbal, un rituel satirique populaire qui se retrouve dans de très nombreuses cultures. Dans la tradition anglo-saxonne, en particulier écossaise, la tradition du *flyting* reposait jadis sur l'invective. Ce divertissement caractéristique de la culture orale consistait en une représentation de la colère. Dans cette forme de rituel, grâce à la mise en scène de l'agression et la transposition d'une agression physique à une agression verbale, c'est-à-dire une esthétisation de l'agression, le sang des conflits réels est remplacé par le rire : « the humor comes from a series of put-downs in which the audience participates vicariously in verbal aggression that in real life would probably draw blood instead of laughs. »³⁴⁰ Ce rituel a donc à l'origine une fonction sociale sérieuse, d'où un lien intrinsèque entre jeu verbal et réalité. Dès le début de la confrontation, la référence à la mère du poète oriente le duel vers la ritualisation de l'insulte pratiquée essentiellement au sein de la culture noire américaine, connue sous le nom de « dozen », fondée sur le pouvoir d'imagination des participants, leur éloquence, leur capacité de mémorisation et leur agilité verbale. D'autre part, la présence du public, mise en évidence dans le film/poème, est caractéristique de cette tradition orale (cf. Test, 86). La version réalisée par Richard Eyre alterne des scènes filmées dans le cimetière ou à Beeston Hill avec des extraits d'une lecture publique du poème au cours de laquelle le silence recueilli des auditeurs est régulièrement brisé par les rires que provoque le duel verbal. De même, dans le poème, le lecteur joue le rôle du public, la mise en scène typographique du poème rappelant alors la dimension orale de cette tradition satirique. Le lecteur se laisse prendre au jeu de l'inventivité verbale, comptant les points au fur et à mesure. L'impression d'ignorance du vandale qui méprend du français pour du grec, crée dans un premier temps un effet d'ironie dramatique qui soude poète et lecteurs dans une complicité culturelle. Celle-ci est ensuite invalidée par la référence implicite du vandale au sonnet « Bringing Up » (cf. *Selected*, 166) dans lequel le poète relate l'incompréhension maternelle engendrée par *The Loiners* :

'She didn't talk like you do for a start!'
I shouted, turning where I thought the voice had been.
She didn't understand yer fucking 'art'!
She thought yer fucking poetry obscene!

I wish on this skin's head deep aspirations,
first the prayer for my parents I can't make,
then a call to Britain and to all the nations
made in the name of love for peace's sake. (*Selected*, 241)

³⁴⁰ George Austin Test, *Satire: Spirit and Art*, 85.

L'utilisation de la troisième personne du singulier pour faire référence au vandale renforce l'impression d'un aparté complice du poète avec le public. Mais le vandale contre-attaque pour regagner la sympathie du public en ridiculisant une fois de plus le discours de son adversaire sur la forme. Il procède par une reprise du terme, ici « aspirations », qu'il soumet à une déformation grotesque :

*Aspirations, cunt! Folk on t'fucking dole
've got about as much scope to aspire
above the shit they're dumped in, cunt, as coal
aspires to be chucked on t'fucking fire. (Selected, 241)*

Ainsi, le mouvement ascendant des aspirations sociales, leitmotiv de la rhétorique conservatrice dans les années quatre-vingts, est contredit par le mouvement descendant du registre vulgaire. Le poète perd du terrain, réticent à affronter le vandale qui s'empare alors de l'espace poétique pendant cinq strophes. Ceci a pour effet de rompre momentanément la rapidité de l'alternance satirique. Ce ralentissement provoque un effet de pathos toutefois entrecoupé de piques comiques fondées sur l'intertextualité. Il reprend implicitement le fragment de texte utilisé au début du poème, énonçant les professions des défunts, « butcher, publican and baker » ; il reprend aussi, explicitement, le nom de Byron et offre une parodie d'épithaphe :

*When dole-wallahs fuck off to the void
what'll the mason carve up for their jobs?
The cunts who lieth 'ere wor employed?*

*This lot worked at one job all life through.
Byron, 'tanner', Lieth 'ere interred'
They'll chisel fucking poet when they do you
and that, yer cunt, 's a crude four-letter word.
(Selected, 242)*

Le retour à l'invective directe fait sortir le poète de ses gonds et l'entraîne sur le terrain de la vulgarité. Il se retrouve alors pris au piège du burlesque, mêlant registre vulgaire et références littéraires :

*'You piss-artist skinhead cunt, you wouldn't know
and it doesn't fucking matter if you do,
the skin and poet united fucking Rimbaud
but the autre that je est is fucking you.'*

*Ah've told yer, no more Greek... That's yer last warning!
Ah'll boot yer fucking balls to Kingdom Come.
They'll find yer cold on t' grave tomorrer morning.
So don't speak Greek. Don't treat me like I'm dumb.
(Selected, 242)*

Par delà l'effet comique de la répartie qui réitère l'ignorance linguistique, creusant davantage le fossé culturel entre lui et le lecteur dont la culture littéraire vient d'être flattée par la parodie de Rimbaud, le vandale fait ironiquement écho aux doutes du poète au début de v. quant à l'efficacité

politique de la poésie. « This pen's all I have of magic wand » (*Selected*, 239) est repris par l'alter ego du poète sur le mode vulgaire :

*Don't talk to me of fucking representing
the class yer were born into any more.
Yer going to get 'urt and start resenting
it's not poetry we need in this class war.* (*Selected*, 244)

Pourtant, la disqualification de la poésie reste ambiguë. Le vandale émerge lui-même comme un artiste post-moderne, mi-« skin » mi-« skald » (*Selected*, 245), prenant la ville pour terrain d'expression au lieu de l'espace restreint du poème, lorsqu'il signe son graffiti sur la tombe de la famille Harrison :

He took the can, contemptuous, unhurried
and cleared the nozzle and prepared to sign
the UNITED sprayed where mam and dad were buried.
He aerosolled his name. And it was mine. (*Selected*, 244)

Le poème se termine par une proposition d'épithète pour le poète, comme dans l'élégie de Thomas Gray :

*Beneath your feet's a poet, then a pit.
Poetry supporter, if you're here to find
how poems can grow from (beat you to it!) SHIT
find the beef, the beer, the bread, then look behind.*
(*Selected*, 249)

Pourtant, la résurgence du registre vulgaire et des italiques à cet endroit rappelle la parodie d'épithète proposée plus tôt par le vandale. A l'instar des nombreuses strates géologiques du sous-sol de Leeds qui fournissent une métaphore récurrente, le poème est lui-même un enchâssement de discours et de textes qui se reprennent, se superposent, s'imitent et se parodient.

Avec son lot de grossièretés et d'obscénités, *v.* s'inscrit dans la tradition culturelle et littéraire du carnivalesque. Les intrusions répétées du registre vulgaire et de marques publicitaires « contribuent à créer l'atmosphère particulière de la place publique avec son jeu libre et joyeux dans lequel le supérieur comme l'inférieur, le sacré comme le profane, acquièrent des droits égaux et sont entraînés en chœur dans la ronde verbale. »³⁴¹ Dans l'environnement politique surveillé des années quatre-vingts, et particulièrement de 1984, année de la grève des mineurs pendant laquelle *v.* fut écrit, le vocabulaire grossier du poème « porte l'empreinte du caractère non officiel et de la liberté de la place publique » (Bakhtine, 155-6), une place publique incarnée en outre par la diffusion télévisée, la polémique médiatique et parlementaire. Selon Bakhtine, « [l]a place publique [...] point de convergence de tout ce qui n'était pas officiel, [...] jouissait en quelque sorte d'un droit « d'exterritorialité » dans le monde de l'ordre et de l'idéologie officiels, et le peuple y avait toujours le dernier

³⁴¹ Mikhael Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, 163.

mot. » (Bakhtine, 156). On comprendra d'autant mieux les inquiétudes de l'*establishment* quant à l'impact de la diffusion du film/poème.

Dans *v.*, Tony Harrison joue sur des contrastes entre formalisme et « non-conformité aux canons et règles de l'art littéraire » (Bakhtine, 10). Ce que dit Bakhtine à propos de Rabelais pourrait assez bien s'appliquer à Tony Harrison :

Si Rabelais est le plus difficile des auteurs classiques, c'est parce qu'il exige, afin d'être compris, la refonte radicale de toutes les conceptions artistiques et idéologiques, l'aptitude à jeter par-dessus bord un grand nombre d'exigences du goût littéraire profondément enracinées, la révision d'une foule de notions et surtout une incursion profonde dans les régions de l'œuvre *comique* populaire (Bakhtine, 11)

La création de la persona du vandale participe à la réhabilitation du rire populaire, sans toutefois détruire le sérieux de la réflexion sociolinguistique qui sous-tend toute l'œuvre. On peut donc considérer l'espace poétique harrisonien comme « *un second monde et une seconde vie* », « délibérément non officiel, extérieur à l'église et à l'Etat » (Bakhtine, 13-4). Comme le carnaval, cet espace, limité dans le temps (celui de la lecture du poème), est une parenthèse dans la vie ordinaire, un spectacle rituel et un jeu, organisés sur le mode satirique : « [Le carnaval] se situe aux frontières de l'art et de la vie. En réalité, c'est la vie même présentée sous les traits particuliers du jeu. » (Bakhtine, 15). Chez Tony Harrison, la vie est essentiellement représentée sous les traits d'un jeu de langage. Le vandale du cimetière de Beeston Hill fait office de bouffon se situant « aux frontières de l'art et de la vie ». Dans cette satire carnavalesque, spectateurs, lecteurs et poète sont incorporés grâce au rire, rire d'inclusion, très rarement d'exclusion, produit par le texte de Tony Harrison.

Les gros mots et le registre familier caractéristiques de sa poésie contribuent à la création d'une atmosphère de liberté. Le réalisme grotesque qui imprègne *The Loiners* de manière souvent ambiguë se retrouve avec infiniment plus de clarté dans les poèmes républicains de *Laureate's Block*. Dans ce recueil, le genre carnavalesque se donne en spectacle : « le principe corporel et matériel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liés, comme un tout vivant et indivisible. Et ce tout est joyeux et bienfaisant » (Bakhtine, 28) ce qui n'exclue pas la verve satirique.

Provocation délibérée à l'encontre de la monarchie britannique sur le mode de la parodie, « A Celebratory Ode on the Abdication of King Charles III » fut d'abord publié dans le *Guardian*, avant d'être collecté dans *Laureate's Block* (2000) aux côtés d'autres poèmes républicains. Le poète y emprunte le masque du poète lauréat, le poète officiel de la couronne qui immortalise les événements marquants de la monarchie, et propose un pastiche de *Birthday Letters* de Ted Hughes, explicitement cité dans la strophe d'introduction. Sur un ton irrévérencieux et familier qui mélange modernité et syntaxe poétique ampoulée, il disqualifie Ted Hughes, fervent

défenseur de la monarchie, pour se poser en anti-poète lauréat ou poète lauréat de l'opposition républicaine.

« A Celebratory Ode on the Abdication of King Charles III » fonctionne sur le motif du renversement carnavalesque. Le poète inverse la tradition qui consiste à célébrer la monarchie, à sanctifier sa continuité pour, au contraire, acclamer sa fin. Le poème est en effet bâti sur l'abdication imaginaire du Prince Charles devenu le Roi Charles III. Le poète, ici dans le rôle du bouffon,³⁴² prend ses désirs pour des réalités : les modes du réel et de l'imaginaire sont inversés et la monarchie est, elle aussi, renversée par la prétendue abdication de Charles III :

It's not surprising that the Muse
has had to bypass Laureate Hughes
and chooses me to be the bard
to hymn the close of this charade,
and hymn the Crown's demise I will
with this black goose-feather quill
I've saved for ages just to write:
Goodbye! Good riddance, Divine Right! (*Laureate*, 1)

Le poète oppose la fonction officielle honorifique, « Laureate », avec la simplicité et néanmoins légitimité populaire du statut du « bard ». Il légitime sa stance subversive en dénonçant l'imposture du régime qui vient de s'éteindre, grâce à la mise en relief des termes « charade » et « pretends » en fin de vers et promet l'église, jusqu'alors garante de la continuité monarchique, à une mort abjecte : « No *Fidei Defensor* now can guard / the worn-out Church from knacker's yard. » (*Laureate*, 1). Convoquant le spectre de Milton et les tétramètres en rimes suivies, forme de la poésie satirique du 17^{ème} siècle, période phare de l'anti-monarchisme, le poète oppose de manière caricaturale la déliquescence de l'*establishment* à la maturité politique du peuple britannique :

First with its feather end I'll dust
the eyeballs of the Milton bust
I've kept as a constant inspiration
towards a now maturer nation,
Milton, whose Latin justified
to Europe England's regicide,
with his marble and blind eyes
sheds no tears for this demise.
We only weep we had to wait
so long to have an adult state. (*Laureate*, 1-2)

Le changement de régime est présenté comme un désir démocratique, grâce à l'allégorie du pays comme « a grown-up girl like France » dans la strophe suivante (*Laureate*, 2). L'immobilisme monarchique est opposé au mouvement. Pourtant, la métaphore des vagues de la modernité demeure ambivalente. Promesse de révolution et de changement, l'élément liquide se

³⁴² L'un des poèmes républicains de *Laureate's Block* fait référence à *The Prince's Play*, l'adaptation de *Le Roi s'amuse* dans laquelle Scotty Scot, le fou du roi, occupe cette même fonction (cf. *Laureate*, 18).

métamorphose en salive avec laquelle les petits lèchent les bottes des plus grands :

Britain's watched as waves have swept her
last king with his crown and sceptre
into the tides of change Canute
saw lapping at his well-licked boot. (*Laureate*, 2)

Lassé d'attendre une révolution qui tarde à venir, le poète, armé de sa plume miltonienne, entreprend de descendre la monarchie, au sens littéral à défaut de pouvoir le faire au sens figuré :

let's begin by hauling down
the Rs in names that mean the Crown,
the R from every acronym
that's lost its use along with him.

Remove that R that's everywhere!
First, you, my friend (Sir?) Richard Eyre
take that R from RNT
always a sore point with me
so I'm the first to shout hurrah
that the National's free to drop its R.
They claimed the added R would raise
much needed cash much more than plays. (*Laureate*, 2)

Le changement de registre de langage, du registre relevé de « hauling down » à la vulgarité de « drop », crée un effet burlesque. La dialectique du haut et du bas est pervertie par un chiasme imparfait (« drop – R – R – raise »), figure qui tend à dénoncer l'inversement des valeurs dans la société moderne, fruit d'une illusion manipulatrice (« claimed »). La lettre R, emblème de fierté nationale, se trouve corrompue par son utilisation commerciale. Par un procédé d'ironie dramatique, le monde réel apparaît comme le monde à l'envers, celui de l'inversement des valeurs où l'argent compte plus que l'art, alors que le monde fictif du carnaval se présente comme le monde à l'endroit. Prônant la supériorité du travail sur les distinctions honorifiques, le poète rêve de l'abolition des privilèges, d'une constitution démocratique pour son pays et par une pirouette verbale dont lui seul a le secret envoie la monarchie se faire enculer :

A UK with a prefix 'Former'
sends tiaras into trauma
but *King*-dom's nothing when the King
's been taken under history's wing.
It's probably just British luck
the acronym comes out as FUK! (*Laureate*, 4)

Dans « A Celebratory Ode », la dissidence a le parfum du sacrilège. Pourtant, c'est une révolution verbale que promeut le poète, le satiriste préférant le jeu et la représentation, « display », à la violence physique, d'où l'affinité entre parodie, satire et jeu ironique. L'exagération burlesque s'apparente à ce « mal, qui serait foudroyant aux doses moyennes, [mais qui] acquiert, à très haute dose, des vertus thérapeutiques. » (Jankélévitch,

103). Tony Harrison qui se revendique blasphémateur est « un passionné qui veut, pour ainsi dire, aller jusqu'au fond du sacrilège afin d'être vacciné contre la malice » (Jankélévitch, 105). La dernière strophe du poème articule d'ailleurs profanation et récréation :

If Britain goes back where she was
and Republicans all flee to Oz
and there's a new ode to be written
to welcome King Charles back to Britain
I rather fear the Royal Muse
will have to go to Laureate Hughes.
An 'Ode on Monarchy Restored'
could make a Laureate a Lord. (*Laureate*, 1-4)

Le poète joue sur la polysémie de la référence à « Oz ». Surnom familial de l'Australie divisée entre attachement au Commonwealth et velléités d'indépendance républicaine, historiquement refuge des bannis de la mère patrie, « Oz » est aussi le pays d'Oz du conte pour enfants dans lequel, le temps d'un rêve, l'imagination prend le dessus sur la réalité. Entre blasphémateur et magicien d'Oz, Tony Harrison louvoie entre registres familial et littéraire :

the confident switches of linguistic register serve to confirm Harrison's subversive political stance as well, the classical and colloquial assorting together; an effect intensified by the skilful rhyming (like a shotgun marriage) of the elevated word with the demotic, 'RP' with dialect, English with other languages. Yorkshireman loose on the world, Harrison conducts a one-man brass-band of Bakhtinian polyphony.³⁴³

La seule subversion que le poème concrétise appartient au domaine de l'imaginaire, du jeu verbal ironique. Magicien ou chef d'orchestre,³⁴⁴ Tony Harrison brandie les mots, les sonorités et les images avec virtuosité. Dénonçant le monologisme de l'idéologie dominante, il s'attache à composer une œuvre qui donne à entendre une pluralité de voix simultanées : il projette la poésie du plain-chant à l'ère polyphonique. Sa figure de style privilégiée, le jeu de mots (en anglais *double entendre*), fonctionne comme un prisme sémantique, diffractant un lexème ou une image en une multiplicités de reflets. Ses pitreries verbales s'ancrent pourtant toujours dans la réalité et le sérieux :

Harrison is adept at taking small incidents or commonplace material objects and turning them into extended metaphors by puns and other forms of word-play that seem to embody a greater strength and assurance than one finds in the much better known 'Martian' poets, Craig Raine, Christopher Reid especially, whose sharp verbal wit is often achieved at the expense of any sustained moral seriousness.

³⁴³ Damian Grant, « Poetry *Versus* History: Voices off in the Poetry of Tony Harrison », *Bloodaxe*, 106-7.

³⁴⁴ Cf. « Fire-eater » (*Selected*, 168) pour la comparaison avec un magicien et « The Rhubarbarians II » (*Selected*, 114) pour la comparaison avec le chef d'orchestre.

(Worpole, *Bloodaxe*, 70-1)

Qu'on les appelle comique ou humour, les jeux de représentation que Tony Harrison met en œuvre vont de pair avec une poésie publique et engagée :

Le comique peut être gratuit ou engagé, témoigner simplement d'une humeur joyeuse ou viser à détruire des institutions ; son champ est vaste. L'important c'est que, dans un cas comme dans l'autre, il doit nécessairement prendre la forme d'un divertissement. Cette notion de jeu est capitale, car elle est à la base de toutes les manifestations de sa démarche. (Sareil, 21)

Telle est la nature du comique carnavalesque qui réunit le jeu, la licence et la fonction de régulateur social, permettant de désamorcer les conflits.

Historiquement, le carnaval correspondait à une période particulière de l'année réservée aux divertissements. Il intervenait dans un cadre temporel bien précis, du jour des rois (épiphanie) à la veille du carême. Les règles du jeu étaient clairement définies. L'échelle sociale était renversée, l'autorité subvertie ; le serviteur échangeait sa place avec le seigneur, les églises étaient désacralisées. Le poème « Deathwatch Danceathon » s'inscrit dans cette atmosphère particulière, l'imbrication des images sexuelles et religieuses provoquant un renversement métaphorique, contrepoint à l'effondrement littéral des édifices officiels soumis aux ravages de l'horloge de la mort ou vrillette dans leurs charpentes. La musique sacrée est remplacée dans le poème par le rythme frénétique de la copulation entomologique :

Six centuries of insect sex
make hallowed rafters hollow wrecks,
the high and holy upheld by
oak-beams gnawed to casks of ply,
and their *Totentanz* tattoos
percussive in half-empty pews
are sex-sex-sex, the tapping crown
of cruising bugs brings churches down. (*Laureate*, 5)

Le renversement caractéristique du genre carnavalesque est explicité par les références au haut et au bas. L'atmosphère licencieuse est véhiculée par une structure prosodique délibérément jouissive. Les rimes suivies ont un effet satirique et populaire ostentatoire, voire populiste. D'autre part, l'utilisation du tétramètre allitératif renforce l'aspect de divertissement populaire en s'opposant à la norme pentamétrique :

A four-stress line seems to be inherent in the structure of the English language. It is the prevailing rhythm of the earlier poetry, though it changes its scheme from alliteration to rhyme in Middle English; it is the common rhythm of popular poetry in all periods, of ballads and of most nursery rhymes. (Easthope, 54)

On retrouve d'ailleurs les éléments mnémotechniques de la ballade dans les allitérations et les répétitions incrémentales caractéristiques de la poésie orale. Ainsi, « the tapping crown / of cruising bug brings churches down » est repris par « that dry staccato sound / brings old institutions to the ground » (*Laureate*, 5-6) ; « the sick man in the bed below » devient « The mortal patient in the bed » puis « the sick man who's about to die » (*Laureate*, 6-7) ; « mansions, palaces and courts » est répété par « Old palaces, old churches, courts » (*Laureate*, 6-7). Ces répétitions avec modulations aident l'auditoire à s'imprégner mentalement des images. Elles soulignent ainsi la dimension orale et sensuelle du poème.

Le folklore populaire est introduit par le biais de l'allusion à la chanson emblématique du Yorkshire, « On Ilka Moor Baht'at », et la comparaison des insectes à des « cloggies », nom argotique donné aux paysans et ouvriers du nord jadis chaussés de sabots. Si les sabots ont disparu de la vie quotidienne, ils subsistent dans le folklore grâce à une danse populaire, *clog dancing*, qui utilise les sabots comme des claquettes,³⁴⁵ d'où la métaphore filée de la musique et de la danse. Le rythme allitératif et les rimes suivies, s'ils confèrent un caractère populaire au poème, contribuent également à mettre en avant l'artifice textuel. Différents codes littéraires et artistiques sont convoqués, mis en scène et parodiés. Le *memento mori* de la danse macabre auquel le titre fait allusion, devient une apologie du plaisir. Le passage du temps est mesuré par le tic-tac de la copulation effrénée de l'insecte xylophage appelé communément horloge de la mort (« deathwatch »). Le message religieux de la danse macabre est détourné pour devenir un hymne athée prônant les plaisirs de la chair, de l'ici et du maintenant. Le langage s'incarne et devient charnel, langue débridée et licencieuse qui jouit du plaisir régressif du jeu sur les sonorités.³⁴⁶ Le registre recherché du vocabulaire architectural technique se mélange à l'argot, créant ainsi une profusion d'agréments consonantiques, de fricatives et de glottales :

Carved escutcheon, scuncheon-squatters
 more bug cloggies than gavotters,
 rafter-feasters, roodscreen-wreckers
 send morse-a-mate from mite maracas.
 In oak as old as Robin Hood
 the midnight maters knock on wood. (*Laureate*, 5)

Le sens s'abandonne au son et au plaisir de la (pro)création langagière. Des mots composés originaux enlacent des onomatopées : « He hears the termite dancers tapping / tattoos that terminate in tugging » (*Laureate*, 6) ou encore « The rat-a-tat-tat of rafter roaches / tapping their sexual approaches, / a frolic of phallic infestation » (*Laureate*, 6-7). Le patrimoine culturel est

³⁴⁵ Tony Harrison utilise cette danse dans ses créations théâtrales, grâce à son chorégraphe fétiche Lawrence Evans, notamment dans *The Trackers of Oxyrhynchus* et *Poetry or Bust*.

³⁴⁶ « Poetry is with us from our earliest days. A baby's first attempts to make speech sounds are a kind of word-play [...] In this early word-play, the main features of poetry are already present: the use of speech rhythms [...], and the use of phonic, or sound, patterns » (Philip Davies Roberts, *How Poetry Works*, 13).

glosé de manière prosaïque et irrévérencieuse et le réalisme grotesque de *On Ilka Moor Bacht'at* renie la symbolique de l'ascension spirituelle :

Other lives get nourished by
the sick man who's about to die.
On Ilka Moor Bacht'at
declares: man's himself a habitat
where worm and duck and fellow Tyke'll
help complete the foodchain cycle. (*Laureate*, 7)

La glose du poème d'Andrew Marvell produit un effet parodique burlesque :

So 'never send' and 'had we but'
and such like thoughts sublimely put
by poets who've used the tolling bell
to cast an otherworldly spell,
or 'time's winged chariot' as a ploy
to make a mistress act less coy.
Put less ornately 'we're soon dead,
my sweetest darling, come to bed!' (*Laureate*, 9)

La licence carnavalesque qui s'apparente au comique engagé défini précédemment permet de véhiculer un contenu subversif particulièrement virulent :

Beetle bonkers in the beams
spell the end of old regimes.
Down come beams and joists and doors
to the foreplay of the xylovores,
ancient truss and cruck
cracked by fronsaphonic fuck. (*Laureate*, 6)

La jouissance langagière permet, une fois de plus, d'enculer la monarchie, mais toujours sous couvert du jeu carnavalesque. Le poète s'autoparodie à double titre. Il glose ses propres vers ; les six vers ci-dessus sont résumés en un distique irrévérencieux et vulgaire : « Bluntly put the bugger's fucked yer / entire infested infrastructure » (*Laureate*, 6). Ce faisant, il réitère l'image déjà utilisée dans le poème précédent. Ce comique engagé, qui tente d'exorciser des enjeux idéologiques éminemment polémiques et potentiellement dangereux sous couvert des excentricités verbales, est profondément satirique mais les épines de la satire sont toujours protégées par le règne du jeu. L'humour carnavalesque offre ainsi un espace communal, voire un sauf-conduit permettant de pénétrer en territoire adverse impunément. Il fait partie à ce titre de l'armature de la vie sociale. Pourtant, la nature ambivalente du poète, sa passion pour le langage et les lettres, mais aussi son républicanisme avoué, ne permettent pas au lecteur de déterminer si la rhapsodie verbale est un masque satirique ou si la thématique est un prétexte à la jouissance poétique.

En fait, la satire est présente dans « Deathwatch Danceathon », non pas comme une fin en soi, mais comme un intertexte dont le poète explique les mécanismes. Schématiquement, la satire consiste à railler une idée avec laquelle le satiriste est en désaccord pour lui en opposer une autre, qui est la

vérité du satiriste. Or, cette vision dichotomique, presque manichéenne, n'est pas pour satisfaire Tony Harrison, adepte du dialogisme. Il avertit le lecteur contre une lecture satirique univoque : « So don't imagine it's all gloom / to hear the deathwatch in the room » (*Laureate*, 7), pour ensuite promouvoir l'association des opposés : « *Eros / Thanatos* a pair » (*Laureate*, 9), principe auquel il fait allusion de manière implicite avec l'intertexte d'Andrew Marvell, de la poésie métaphysique et des *conceits*. Il définit son idéal dialogique comme « Two pulses slightly out of synch » (*Laureate*, 10). Le lecteur doit rechercher le décalage dans sa poésie, le contretemps entre deux pulsations légèrement asynchroniques qui suspendra et figera le rire en sourire ironique : « the beat whose very ictus / turns smiling kiss to smirking rictus » (*Laureate*, 9). Il ne faut pas chercher à privilégier l'aspect comique ou l'aspect satirique, les deux faisant partie intégrante du genre carnavalesque.

On ne peut donc pas séparer le divertissement de la critique sociale, l'engagement affectif de l'engagement intellectuel. L'humour engagé conserve inévitablement une coloration affective primordiale. L'humour de Tony Harrison appelle une réponse spontanée et immédiate de la part du spectateur. Il y a quelque chose de très anglais dans cet humour fondé sur « une sorte de dialectique entre des tendances contradictoires dont chacune sert alternativement de masque à l'autre, la plaisanterie venant humaniser la mélancolie ou la morosité venant tempérer une vitalité trop exubérante. » (Escarpit, 23). Tony Harrison confirme que « toute l'histoire de la littérature anglaise et de l'âme anglaise à travers sa littérature nous livre le double et énigmatique visage d'un optimisme triste et d'un pessimisme gai » (Escarpit, 23). La portée politique des poèmes républicains de *Laureate's Block* est compliquée par le mélange qu'opère le genre satirique entre questionnement et provocation d'une part et, d'autre part, un jeu littéraire et formel ostentatoire. La satire fleurit en effet aux époques de censure et de restrictions dans la liberté d'expression, lorsque le recours à l'ironie et au mode de discours indirect devient indispensable. Les diatribes républicaines de Tony Harrison à la fin des années quatre-vingt-dix, alors que la monarchie britannique traversait une période de doute, flirtent effectivement avec la censure. Pourtant, la satire politique très explicite tend à s'éclipser derrière l'atmosphère délibérément ludique de ces poèmes qui mettent l'accent sur la représentation littéraire, l'artifice, la parodie et l'hybridation des genres davantage que sur les effets de réels. De tels jeux formels sont-ils de nature à invalider la dimension révolutionnaire du contenu politique ? En s'acoquinant avec le canon littéraire, Tony Harrison prend le risque délibéré de l'élitisme qu'il tient pour synonyme de conservatisme. Il met ainsi en scène l'ambiguïté fondamentale de la satire par rapport à la praxis : « the conservative and the revolutionary are more akin than they may realize. The conservative wants to conserve the best of tradition, the radical or revolutionary wants to return to the *roots* to find a purity that has been corrupted. Each is oriented toward an ideal in the past. »³⁴⁷ En réalité, la très grande lucidité de Tony Harrison par rapport au statut de la poésie et à son impact sur la réalité politique nous pousse à soupçonner un montage

³⁴⁷ Dustin H. Griffin, *Satire: a Critical Reintroduction*, 148.

métatextuel encore plus complexe qui consisterait à ironiser sur sa propre satire. La dimension parodique de ses constructions formelles finit par remettre en question l'authenticité même de l'indignation satirique. Le poème reste irrémédiablement confiné aux limites de sa forme :

Like all works of literature or art, satire is inescapably a product of and therefore implicated in the social, political, and economic culture that produced it. [...] We mistake satire's power if we see it simply as an attack from outside. Any critique so constructed within the walls of the dominant culture is, one could argue, easily absorbed or accommodated by that culture. The "subversive" force of satire is "contained". (Griffin, 159-60)

Pour preuve, *Laureate's Block* a attisé les vitupérations des critiques littéraires mais n'a guère causé de remous dans l'*establishment* politique car, dans ces satires, c'est le langage qui occupe le devant de la scène :

Though we often casually assume that « political satire » is written from a clearly defined political position, we should suspect that what looks like principle is often a blend of literary and political opportunity [...] The satirist's primary goal *as writer* is not to declare political principles but to respond to a particular occasion and to write a good satire. (Griffin, 150)

Une œuvre littéraire n'a jamais causé de révolution à elle toute seule et le pouvoir politique réel de la satire n'a jamais été prouvé. Il n'est pas sûr non plus que les lecteurs soient influencés dans leur opinion. Le pouvoir de la satire se limite sans doute tout au plus à renforcer des opinions déjà existantes.

Si pouvoir politique il y a, *Laureate's Block* agit comme soupape de sécurité, renouant ainsi avec la fonction sociale et rituelle traditionnelle de la satire : « If the licensed disruptions and misrule of pre-Lent carnival, the medieval Feast of Fools, and the Ass's Mass serve finally to reinforce communal norms and established authority, perhaps we should view political satire as a similar kind of safety valve. » (Griffin, 156). Le carnaval, élément libérateur que Bakhtine attribue à un besoin de subversion du monde sacré dans la culture de la Renaissance, fonctionne sur un mode comparable au drame satyrique, pièce burlesque qui concluait traditionnellement une trilogie tragique, mêlant des dieux tournés en dérision et des satyres revendiquant la primauté des plaisirs sensuels. La dimension éthique de la satire pourrait bien être un écran à la jouissance esthétique : « Any full account of satire as a form and as a social transaction is going to have to pay more attention to the pleasure-seeking satyr in the writer – and in the reader – of satire. » (Griffin, 184). Comme toute autre forme de littérature, la satire est destinée à procurer le plaisir qui est la raison d'être de l'œuvre esthétique. Aussi, l'édification morale revendiquée comme l'une des caractéristiques principales de la satire ne suffit pas à expliquer la survivance du genre dans la poésie de Tony Harrison. Le plaisir satirique est un plaisir complexe et ambigu qui consacre une complicité

entre lecteur et auteur. Or, Tony Harrison revendique délibérément le plaisir de déplaire : « when I'm conscious of satisfying the literate, cultured reader of poetry [...], I know that my next temptation is to take away his satisfaction [...] I work to give the reader of poetry maximum gratification, but he has to pay for it » (*Bloodaxe*, 232). Le plaisir de sa poésie ne dépend donc pas seulement de son esprit (*wit*) mais également de la douleur de l'attaque infligée au lecteur ou au public. Dans ces conditions, elle apparaît comme une forme de sadisme intellectuel : « Both satirist and reader derive pleasure from participation in an act of rhetorical violence. [...] the pleasure derives not only from the release of aggression but also from the reassurance that such release, normally unacceptable, is under the control of the conscious mind. » (Griffin, 162). Dans cette relation tripartite entre poète, texte et lecteur, le lecteur devient complice du poète, participant au déchiffrement des sous-entendus du texte, à sa re-création. Le plaisir du lecteur ne se limite donc pas au plaisir freudien d'un quelconque sentiment de supériorité qui viendrait du simple fait de ridiculiser l'ennemi. Cette vision réductrice ne permet pas en effet de rendre compte de la relation ambivalente que le poète entretient avec l'objet satirisé, qu'il soit social ou textuel. Elle ne permet en outre pas d'expliquer pourquoi l'on peut éprouver du plaisir par rapport à une attaque qui est potentiellement dirigée contre soi-même, qu'il s'agisse des effets d'autodérision et d'autoparodie ou de la stratégie ambiguë de frustration et gratification du lecteur : « a Freudian account does not say enough about the satirist's self-consciousness and self-delighting activity. » (Griffin, 165). C'est cette conscience de soi et le plaisir même de l'écriture célébrés dans la poésie de Tony Harrison qui en font toute la particularité. En effet, les enjeux de la satire sont autant extratextuels que métatextuels. La satire ne doit pas être envisagée exclusivement en termes de cibles et d'attaques mais en termes esthétiques : « The ironic satirist and the reader revel in the technical operation of the irony. » (Griffin, 165). Ainsi, au-delà des questions éthiques et des polémiques sociopolitiques que soulève Tony Harrison, le plaisir formel de la représentation réconcilie tous les acteurs de son texte ironique.

L'intensité de l'activité intertextuelle qui culmine dans des effets d'intratextualité lorsque Tony Harrison se parodie lui-même, attire l'attention sur la représentation en tant qu'artifice formel. Ces procédés de mise en abyme de la textualité poussent le lecteur à pénétrer les structures textuelles et ainsi jouir du plaisir du décodage et de la re-création qui flatte le lecteur dans sa reconnaissance et lui donne l'illusion de maîtriser le texte et, peut-être, à travers lui, le poète. Pourtant, comme le suggère Dustin Griffin, « Such pleasures, I suspect, are short-lived and never enjoyed without some partial consciousness that they are delusions. » (Griffin, 168). Y aurait-il alors un plaisir réel, celui de l'invective satirique, et un plaisir factice, celui de l'artifice littéraire ? En réalité, les montages textuels ostentatoires de la poésie de Tony Harrison mettent les deux dimensions sur le même plan. Agression satirique et textualité ne font qu'un. L'efficacité politique de la satire est constamment remise en question par les jeux de réflexivité textuelle si bien que le satiriste est souvent éclipsé par l'ironiste, le rebelle par l'amoureux des belles lettres. A moins que la satire ne soit qu'un prétexte à une débandade exubérante de vilains mots :

But satirists do not simply delight in *words*; they are connoisseurs of abuse, taking pleasure (and giving it) in the unrestrained flow of invective. [...] The satirist seems almost to forget the target and to delight instead in the range, inventiveness, and even the euphony of abusive vocabulary. [...] These delights, one might say, are properly those of the demotic lexicographer, in love with the richness and variety of the language of insult.

(Griffin, 169)

Le vocabulaire de l'insulte et sa vulgarité appartiennent au registre du réalisme grotesque et du genre carnavalesque. La prédilection pour le plaisir sexuel peut être envisagée dans ces conditions comme une métaphore du plaisir satirique : « [there is] a kind of carnal pleasure in the very exercise of our capacity for indignation, in both the arousal and the discharge. » (Griffin, 171). Le lien entre plaisir satirique et plaisir sexuel remonte d'ailleurs aux satyres de l'antiquité grecque et leur goût immodéré pour les plaisirs charnels et la scatologie.

b. A la recherche des satyres perdus

Dans *The Trackers of Oxyrhynchus*, Tony Harrison exploite la dimension satirique du drame satyrique, genre originellement rattaché à la tragédie mais tombé dans l'oubli à l'époque moderne. Fidèle à la tradition, le chœur de satyres mené par Silène (Silenus) met en scène la sensualité et la jouissance, symbolisées par leur phallus en érection et leurs sabots servant à exécuter une danse appelée *Sikinnis* dont Tony Harrison donne un équivalent anglais, à savoir la danse en sabots traditionnelle du nord de l'Angleterre. Pourtant, contrairement aux festivals dramatiques de Delphes dans l'antiquité, le poète moderne renverse l'ordre canonique. Au lieu de conclure la trilogie tragique par une célébration de la lumière et de la vie, le drame satyrique qui utilise les thèmes, le langage et la métrique de la tragédie qu'il parodie devient un prélude à un basculement vers une vision tragique de la société britannique de la fin des années quatre-vingt-dix. *The Trackers of Oxyrhynchus* propose en même temps une réflexion métatextuelle sur la quasi extinction du genre satyrique à l'époque moderne dans laquelle les différents textes s'entrechoquent, mettant en scène jeux sportifs, dramatiques et textuels.

La propension du drame satyrique à servir les intentions satiriques de l'auteur provient du statut des satyres, intermédiaires marginaux entre l'état sauvage et la civilisation. Leur extraterritorialité place ces créatures mythologiques dans un rôle privilégié d'observateurs et de critiques. Ils sont traditionnellement les premiers à tester de nouvelles inventions, en particulier dans les domaines de l'art, de l'artisanat ou encore de la technologie : la lyre et la musique, la métallurgie, le vin, le feu, la peinture, les équipements sportifs, et peut-être également les masques tragiques (cf. Taplin, *Bloodaxe*, 461). Tout d'abord hostiles, voire effrayés par l'objet nouveau, ils finissent traditionnellement par se laisser séduire par ses avantages. Leur instinct naturel est à la célébration mais leur enthousiasme excessif se retourne généralement contre eux. Ainsi, derrière le grotesque et la farce, les satyres véhiculent une critique sur les dangers potentiels du monde civilisé. A la frontière entre culture et anarchie, ils sont également à la frontière entre les genres, celui de la tragédie auquel ils appartiennent de fait et celui de la comédie avec lequel ils ont des affinités, bien que drame satyrique et comédie fussent des genres bien distincts dans l'antiquité.

Peut-être l'envie de Tony Harrison d'adapter un drame satyrique ne fut-elle pas étrangère à son rôle dans *Les Cyclopes* d'Euripide lorsqu'il était à l'école, le seul drame satyrique qui nous soit parvenu dans son intégralité et qui témoigne de la célébration sensuelle de la vie en conclusion d'une tétralogie. Oliver Taplin va d'ailleurs jusqu'à comparer les satyres au poète lui-même :

These borderline creatures are very Harrison. That would be clear enough from his poetry, quite apart from any knowledge of his "real" life. In so many ways he, "the poet", is caught between two worlds, belonging to both and belonging to neither. There is a both working-class Yorkshire and the society of polite letters, the in-turned

terraces of Leeds and jet-setting cosmopolitanism, the safe den in Newcastle and the inevitable communication-centre of the Metropolis. There is a both-and-neither quality about his whole personality as well as externals. He is gregarious yet private, even misanthropic, an organiser yet a loner, highly organised yet impulsive and intuitive. He is passionately life-asserting and generous in his vitality, yet given to spells of withdrawal and ruminations half-in-love-with-easeful-death.

Harrison has an insatiable, encyclopaedically acquisitive intelligence; yet he is deeply ambivalent about the world that this has led him into. (Taplin, *Bloodaxe*, 461-2)

Cela ne suffit pourtant pas à expliquer l'irrésistible attrait du poète pour un genre presque éteint. Les indices, Tony Harrison les donne dans ses divers discours et préfaces, lorsqu'il explique sa conception de la tragédie grecque qui s'articule autour de l'imbrication de la souffrance et de la joie, ambivalence incarnée dans le petit cercle calciné sur les pavés de sa rue natale. Dans le drame satyrique, l'esprit de célébration tenu à distance au cours de la trilogie tragique est précipité dans le culte de Dionysos par des satyres amateurs de vin et de bonne chère.

Le drame satyrique est selon Tony Harrison un genre essentiel pour appréhender le rôle cathartique de la tragédie. Sans lui, la vision que l'on a du théâtre grec est nécessairement une vision erronée :

The satyrs are included in the wholeness of the tragic vision. They are not forgotten or forced out by pseudo-‘refinement’[...] The residue of a few tragedies might give us the illusion of something resolutely high-minded, but it is a distortion, with which post-Christian culture has been more comfortable than with the whole picture. (*Plays* 5, 8)

Il ajoute même, avec une pointe de provocation à l'égard des universitaires et des garants de la morale puritaine :

The unease that is felt and has long been felt at the idea of the bloated celebrant following hard on the heels of the sufferer has been responsible, along with natural oblivion, for the loss of these plays, which amount to a quarter of the whole large output of the great dramatists, Aeschylus, Sophocles and Euripides. (*Plays* 5, 7)

Au manichéisme de l'éthique protestante, il oppose la catholicité du théâtre grec représentée par l'unité entre tragédie et drame satyrique, arbitrairement falsifiée dans la culture moderne par l'équation sérieux / élitiste / poétique d'une part, et non sérieux / populaire / vulgaire d'autre part. Or, Tony Harrison refuse de laisser la culture et l'art auxquels il participe s'enfermer dans ce carcan :

Poetic language, as we know from Shakespeare, can take in the crude and the holy in the same line, and that English talent seems to me to be a very important one. The Classics

have come down to us from high-minded Victorians with Anglican persuasions and a love of justice, along with the notion that poetry can only be read with an R.P. voice.
(*Bloodaxe*, 243)

Il est intéressant de remarquer le parallèle qu'il établit entre le théâtre antique et celui de Shakespeare, illustre exemple du mélange des genres et des registres qui fut lui aussi victime de la même façon des préjugés idéologiques victoriens. Dans la préface à *The Trackers of Oxyrhynchus*, pièce écrite à partir des fragments d'un drame satyrique de Sophocle, Tony Harrison cite Sir Arthur Pickard-Cambridge, éminent classiciste pourtant représentatif du « malaise » provoqué par le genre satyrique :

The problem which is baffling to modern and Christian readers – how it was possible for the same audience, possibly even on the same day, to be absorbed in the noblest tragedy and pass immediately to the grossness, which... comedy displayed for at least a century and a half – would not have been appreciated by the Athenians of the fifth century, and it is one which will never be completely solved. (in *Plays* 5, 8)

C'est en des termes beaucoup moins précautionneux que Robert Bridges, poète lauréat de 1913 à 1930, tentait d'extraire Shakespeare du mauvais goût et de l'immoralité :

Shakespeare should not be put into the hands of the young without warning that the foolish things in his plays were written to please the foolish, the filthy for the filthy, and the brutal for the brutal ; and that if out of our veneration for his genius we are led to admire or even tolerate such things, we may be thereby not conforming ourselves to him, but only degrading ourselves to the level of his audience, and learning contamination from those wretched beings who can never be forgiven their share in preventing the greatest poet and dramatist of the world from being the best artist. (in *Plays* 5, 9-10)

Pourtant, d'après Alfred Harbage, le théâtre anglais ne doit sa décadence après l'époque shakespearienne qu'à la disparition du « grand amalgame » que formait alors le public du théâtre.³⁴⁸ Dès lors que la cohésion sociale est rompue, que le théâtre cible des catégories sociales, il s'étiolle ; et réciproquement, une société divisée produit un théâtre divisé : « The divided art is perpetuating divided audiences, divided societies. » (in *Plays* 5, 10). La position qu'occupe aujourd'hui le genre satyrique dans la critique ou la production théâtrale est pour Tony Harrison le symptôme d'une fracture socioculturelle persistante dans la société britannique. Longtemps considéré comme un égarement de la part de tragédiens respectés, une parenthèse marginale au sein d'une production tragique volumineuse, le drame satyrique fut évacué de l'héritage culturel grec parce qu'il ne s'accordait

³⁴⁸ « The drama reached its peak when the audience formed a great amalgam, and it began its decline when the amalgam was split in two. » (Alfred Harbage, in *Plays* 5, 10).

guère avec l'idéal néoclassique de pureté, d'ordre et de sérieux. Aussi, les satyres de Tony Harrison se présentent comme le retour du refoulé, comme une revanche des opprimés sur les oppresseurs, tant dans la sphère sociale que culturelle et esthétique.

Contrairement à la fréquentation des théâtres britanniques modernes dont le public est essentiellement composé des classes privilégiées et de l'élite intellectuelle, le public du 5^{ème} siècle avant J.C. était représentatif de la démocratie athénienne. Lorsqu'il s'agissait de désigner la pièce gagnante du concours de tragédie ou de comédie, la voix de l'artisan, du fermier ou du commerçant avait autant de poids que celle du poète ou du philosophe. De nos jours, il n'y a guère que la télévision qui réussisse cette mixité sociale mais, à la différence du théâtre grec, les téléspectateurs, isolés dans leurs fauteuils et leurs salons, n'ont pas conscience de partager une expérience commune. Quant au médium cinématographique, il va sans dire que les salles obscures ne permettent pas de recréer les conditions de réciprocité entre acteurs et spectateurs qui étaient celles du théâtre antique de plein air, clef de voûte de la tragédie et de sa capacité à représenter les terreurs les plus indescriptibles sans pour autant compromettre l'instinct de vie :

When drama lost those conditions it became less able to bear and digest the worst things it could imagine. Dramas became texts divided into 'high' and 'low' art. The loss of satyr plays is both a symptom and a consequence of this division. What is lost is a clue to the wholeness of the Greek imagination and its deep compulsion to unite sufferer and celebrant in the same space and light.

(*Plays* 5, 11)

Scindé en deux, le théâtre a perdu contact avec ses racines spectaculaires ; la représentation s'est figée en texte littéraire et est devenue incapable d'accomplir son rituel cathartique. L'enjeu pour Tony Harrison réside dans l'étroite imbrication entre éthique et esthétique. En effet, au-delà des préoccupations académiques, Tony Harrison déplore la perte d'un régulateur social lors de la déformation de l'essence tragique. Incapable d'aider le public à faire face aux bouleversements du 20^{ème} siècle, l'élitisme du théâtre moderne pourrait en outre être autodestructeur : « In the end those who feel excluded from 'high' art and relegated to 'low' will sooner or later want to destroy what they are not allowed to inhabit. » (*Plays* 5, 11). En 1988, Tony Harrison relevait le défi de réhabiliter le genre satyrique, en s'appuyant sur les fragments de *Satyroï Ichneutai* de Sophocle, travaillant comme à son habitude avec un mélange de traduction et d'adaptation.

Les fragments de ce drame satyrique perdu de Sophocle, dont ne subsistait que le titre, furent découverts à Oxyrhynchos en Egypte en 1907 par Bernard Grenfell et Arthur Hunt, surnommés les « Holmes et Watson de la papyrologie britannique » (*Plays* 5, 27, ma traduction). Mis bout à bout, ces fragments représentent environ quatre cents vers, soit probablement la moitié du texte intégral. Sur ces quatre cents vers, les trois quarts sont

complets ou peuvent être complétés facilement. L'ouverture de *The Trackers of Oxyrhynchus* met en scène la découverte des manuscrits, Grenfell et Hunt étant les « traqueurs » éponymes. Personne avant Tony Harrison n'avait tenté de mettre en scène ce drame satyrique, ne serait-ce qu'à cause du problème posé par la reconstitution du texte original. Il semblerait en revanche que, pour Tony Harrison, ce soit justement l'état fragmentaire de la pièce qui l'ait incité à insérer le texte de Sophocle entre une première partie qui représente les aléas de la préservation des textes antiques et une troisième partie qui transporte les satyres à l'époque moderne. Les trous du texte original ont été raccommodés et les fragments de papyrus rapiécés dans ce qui constitue un patchwork textuel et théâtral. Le poète a ensuite lui-même brodé sur son propre script pour adapter sa pièce aux différents lieux de représentation : Delphes, Londres, Saltaire ou encore Carnuntum. Le titre, *The Trackers of Oxyrhynchus*, recouvre en réalité plusieurs productions dont deux textes sont publiés, celui de la première et unique représentation à Delphes (*Delphi text*) et celui du National Theatre où la pièce fut créée le 27 mars 1990 (*National Theatre text*).

Dans la scène d'ouverture, les explorateurs britanniques, en tenue traditionnelle (short large kaki et casque colonial) s'affairent dans leur camp. Assis près d'une tente, Hunt range dans des malles marquées de l'inscription « Egypt Exploration Fund » les papyrus que Grenfell lui tend. Ils surveillent un chœur de douze fellahs. Ces paysans égyptiens extraient des papyrus d'un monticule de sable, se les passent de main en main avec plus ou moins de précaution jusqu'à ce qu'ils arrivent à Grenfell qui les inspecte et les déchiffre rapidement. Tout en travaillant, les fellahs scandent une chanson faite des pièces manquantes de Sophocle, sur le refrain de : « Ichneutae (Ιχνευτες) Ichneutae (Ιχνευτες) Ichneutae (Ιχνευτες) » (*Plays 5, 27*), le titre du drame satyrique de Sophocle d'après lequel est intitulée la pièce de Tony Harrison. C'est ensuite Grenfell qui se présente comme un « traqueur » : « We're trackers (Ιχνευτες) and what we seek / are fragments of papyri in ancient Greek. » (*Plays 5, 27*). Son activité de chercheur annonce celle du poète / adaptateur : « First we dig, then we decipher, then we must / deduce all the letters that have mouldered into dust. » (*Plays 5, 28*). Hunt confie au public ses inquiétudes à propos de la santé mentale de son collègue :

I worry about Grenfell. Only last year
he said the god Apollo was shouting in his ear.
[...]
He heard Apollo yammering for scraps and tatters
of some lost Sophoclean play called *The Tracking Satyrs*.
(*Plays 5, 30*)

Grenfell se met à déchiffrer un papyrus dont le texte a été partiellement abîmé par le temps, comme en attestent ses hésitations, transcrites par des points de suspension. Ces manques, ce déficit textuel, conduisent Grenfell à interpréter le texte, comme le précise la didascalie (*Plays 5, 27*). Quelques vers plus tard, il glose sarcastiquement le contenu des papyrus découverts : « Petition concerning repayment of loan... / Petition complaining of...

moan...moan...moan... » (*Plays* 5, 30). Toute cette première partie met en avant la fragilité de la mémoire et le devenir incertain de l'œuvre d'art. D'autre part, sur le plan structurel, elle constitue une métaphore des procédés utilisés par l'auteur pour pallier les lacunes du texte original et interpréter la source.

La plainte séculaire des villageois enregistrée dans ces papyrus prépare le terrain pour la plainte tragique de Cyllène³⁴⁹ décrite dans les didascalies comme « *the tragic moan* ». La voix de la Nymphé, incarnation parodique de la tragédie, n'est entendue que par Grenfell : « φοβος ζχει με του τοτε κακωυ / η Δημυια χθωυ Υψιπυληυ... woe, O woe! » (*Plays* 5, 31-32). Petit à petit, l'activité de déchiffrement s'accélère. Les chercheurs d'Oxford découvrent un péan de Pindare qui fait surgir la voix d'Apollon de l'esprit tourmenté de Grenfell. Apollon se met alors à réciter les premiers vers de la pièce de Sophocle et ordonne au chercheur de retrouver le reste : « That Paean was fine and full of my praises / but I want that play where I speak the phrases. » (*Plays* 5, 35). « Find the papyrus and fill in the gaps. [...] Somewhere there's a play where I come on first. » (*Plays* 5, 36). Ces bribes de textes sont des mots épars, des lettres disjointes par de nombreux trous qu'il faudra rapiécer pour réparer l'usure du temps. Dans *The Trackers of Oxyrhynchus*, on distingue deux types de reprises : celle du texte originel qui est représenté au cœur de la pièce (deuxième partie) et celle qui consiste à rénover le texte, à broder sur le texte ancien pour lui donner une portée contemporaine (troisième partie).

Le texte de Sophocle est mis en scène avant même que son intrigue ne soit jouée. Il devient objet de discours, d'où la dimension métatextuelle évidente de la pièce de Tony Harrison. La rupture de l'illusion dramatique est en outre accentuée par les métamorphoses des protagonistes. Grenfell (Jack Sheperd) se transforme progressivement en Apollon avec lequel il a une conversation qui joue sur les décalages culturel, temporel et linguistique :

Grenfell

Where may I ask did you learn your Greek?

Apollo

What's dead to you, dear, I actually speak.
I know Greek a damn sight better than you.
επτατονον χειρεσσι... shall I construe ?

Reads Greek rapidly:

επτατονον χειρεσσι λυρην πολυηχεα κρουων
τηναυτος τα πρωτα καμες παρα ποσσι τεκουσης
'The lyre in exchange for the bulls of Apollo' ...
The rest's difficult Greek that you might not follow.

Grenfell

³⁴⁹ Dans la pièce, la Nymphé, nourrice d'Hermès, est désignée par le nom du mont où se trouve la grotte dans laquelle Hermès est né, « Kyllene » en anglais.

Almost an alpha, I think that you pass.

Apollo

You'll get gamma minus rammed up your arse.
But you know very well that this fragment won't do,
there's not enough of it, I'm mute, and the you
isn't me that the poem's lines address.
I want my play, my play, the *Ichneftés*
alas, long ago vanished into nothingness. (*Plays 5, 37*)

Petit à petit, la pièce de Sophocle pénètre dans celle de Tony Harrison, par un effet de mise en abyme de la théâtralité. Grenfell tente de résister à ce glissement en faisant feu sur ce qu'il imagine être le fantôme d'Apollon. Ce coup de feu, au contraire, donne le départ d'une course de relais entre les douze fellahs, répartis en trois équipes de quatre, avec des rouleaux de papyrus en guise de témoins, métaphore de la course contre le temps de Grenfell et Hunt. Le coup de feu marque également le lancement de la représentation du drame satyrique de Sophocle dans lequel Hunt (Barrie Rutter) s'est transformé en Silène. Ainsi, la pièce fait un bond en arrière dans le temps pour se retrouver à l'époque où Apollon était le protagoniste principal de *Ichneftés*, à l'époque des jeux pythiques, lorsque le stadium de Delphes accueillait des manifestations sportives auxquelles assistaient des milliers de spectateurs. Pendant la course de relais, les voix de quelque huit mille spectateurs des jeux pythiques se font entendre grâce à un système de hauts parleurs disposés dans tout le stadium.³⁵⁰ Ils scandent des fragments du chœur de satyres. La mise en abyme de la théâtralité se double d'une mise en abyme de la traque. Les traqueurs éponymes, Grenfell et Hunt, sont à la recherche du manuscrit de Sophocle, lui-même une histoire de traque inspirée de la mythologie. Ces traques enchâssées sont insérées dans la pièce de Tony Harrison, lui-même sur les pas de Sophocle et du genre satyrique.

Dans son adaptation, Tony Harrison reprend fidèlement l'intrigue de son texte source, une mise en scène du célèbre mythe des exploits d'Hermès, l'enfant prodige, du vol du troupeau d'Apollon et de l'invention de la lyre. Au début de la pièce de Sophocle, Apollon annonce la perte de son troupeau de vaches qu'il a vainement cherché et offre une récompense à qui les retrouvera. Apparaît alors Silène qui se propose de se joindre à la traque avec ses acolytes satyres, en prenant néanmoins le temps de préciser la nature de la récompense attendue : points d'honneurs précieux mais des plaisirs simples et immédiats comme le vin, l'or ou la bonne chère feront leur affaire. Encouragé par Silène, le chœur de satyres se met en quête : ils sont les traqueurs d'après lesquels la pièce de Sophocle est intitulée. Ils trouvent rapidement les traces des vaches d'Apollon qui mènent à l'entrée d'une grotte. Mais, effrayés par d'étranges bruits qu'ils ne parviennent à identifier, ils n'osent poursuivre : ce sont les sons de la lyre qu'Hermès vient d'inventer. Silène les réprimande pour leur poltronnerie et finit par

³⁵⁰ Ce dispositif fut repris dans *The Kaisers of Carnuntum* en 1995. Un effet similaire est également exploité dans la scène qui se déroule dans le stade de Dresde dans *Prometheus*.

frapper lui-même à la porte lorsqu'une Nymphe se présente. En réponse à leurs questions, elle avoue s'occuper du nouveau-né de Zeus, à la croissance extraordinaire, et leur révèle l'invention de la lyre. Mais elle nie toute implication d'Hermès dans le vol du troupeau. Les satyres doutent car, d'une part, la lyre a été fabriquée à partir de cuir de vache et, d'autre part, il y a des empreintes compromettantes. Apollon revient et, convaincu par la version des satyres, il leur accorde la récompense promise. C'est là que s'arrête le papyrus ; sans doute, dans la suite du texte original, Hermès se réconcilie-t-il avec Apollon en lui faisant don de la lyre, ainsi que le raconte Homère.

Chez Tony Harrison, Apollon est un personnage burlesque, conformément aux conventions du genre. Non seulement le dieu éprouve des sentiments typiquement humains, à savoir le chagrin causé par la perte de ses chères vaches auxquelles il a donné des petits noms affectueux, mais ce renversement entre le haut et le bas est caractéristique de son langage qui met côte à côte des expressions appartenant au registre soutenu, voire littéraire, et l'argot contemporain : « some light-fingered lout has filched my kine / that now could be kebabs washed down with wine. » (*Plays* 5, 41). Les mots de grec moderne que Tony Harrison fait habilement rimer avec l'anglais sont un écho parodique des fragments de grec ancien mis en scène dans la première partie de la pièce :

Some villain, some unscrupulous thief's
probably turned my cows into ροσβιφ [*rosbif*]
I want them back at once or even sooner
before they're barbecued καρβουνα [*sta karvouna*]
(*Plays* 5, 41)

Il crée un mélange de termes archaïques et de références culturelles modernes, effet qui met en lumière l'imbrication des textes et ainsi la théâtralité. Tony Harrison ne se contente donc pas d'une simple traduction du texte de Sophocle. Sa reprise implique une conscience du rapport entre son texte et l'original, un rapport inédit et audacieux, à la fois fidèle à la source et très inventif, mélangeant sans scrupules des éléments contemporains et apparemment incongrus. Cela contribue à créer une polyphonie linguistique, textuelle et culturelle qui est à l'image du genre satyrique, genre de l'hybridité et du mélange par excellence.

Le drame satyrique était par essence une parodie du genre tragique auquel il appartenait. Il en empruntait d'ailleurs les sujets, la métrique et la diction. La reprise des *Ichneftés* de Sophocle ne manque pas à cette convention. Silène se compare explicitement aux Eniryes à la poursuite d'Oreste : « I'm as furious as the Furies in the *Oresteia*. » (*Plays* 5, 42). Le parallèle est confirmé du point de vue formel puisque le « sniff, sniff » (*Plays* 5, 48-9) des satyres utilise la même métrique que celle adoptée dans le « Seek seek scour the ground » de *The Oresteia* (*Plays* 4, 152). Or, dans *The Trackers of Oxyrhynchus*, il y a un double effet : parodique et auto-parodique. L'imbrication de textes littéraires a pour effet de détruire l'illusion dramatique au profit d'une célébration du jeu théâtral. En outre, la pièce de Tony Harrison, consciente de l'histoire littéraire et de sa propre

littérarité, est une métafiction, un texte qui commente le texte dont il s'inspire. Sa dimension parodique n'implique pas une critique dévalorisante du texte parodié mais une mise en différence. Or les différences, quelles qu'elles soient, sont une obsession dans la poésie de Tony Harrison. Les trous de l'œuvre originale deviennent des catalyseurs de la créativité et permettent au poète de s'éloigner de la trame textuelle en y introduisant des décalages :

l'auteur peut choisir de mettre en relief la « littérarité » de l'illusion provoquée par son texte en usant d'un certain type de parodie : à l'arrière-plan de son texte sera posé un autre texte en fonction duquel sera mesurée la nouvelle œuvre. L'intéressant, c'est que, à la différence des parodies plus classiques, ridiculisantes et dévalorisantes, cette forme moderne n'implique pas qu'un texte ait un destin meilleur ou pire que l'autre ; c'est leur action de *différer* qui est mise en relief, et en réalité actualisée, par cette parodie. L'ironie – principal mécanisme rhétorique qui attire l'attention du lecteur sur cette actualisation – est en elle-même, aussi, une sorte de procédé d'actualisation.
(Hutcheon, *Poétique*, 467)

La présence d'un autre texte en arrière-plan auquel il est constamment fait référence contribue à détruire l'illusion réaliste, une veine théâtrale à laquelle Tony Harrison est farouchement opposé. Grâce au texte de Sophocle, miroir de la littérarité de son propre texte, Tony Harrison met en scène la difficile résurrection du genre satyrique au 20^{ème} siècle.

Après l'intervention de Silène qui propose les services de ses acolytes pour retrouver le troupeau d'Apollon, Tony Harrison intercale un passage dans lequel les satyres s'agitent en ombres chinoises derrière l'immense papyrus tendu en travers de l'espace scénique, sans réussir (ou vouloir ?) entrer en scène. Malgré les exhortations de Silène, ceux-ci ne sortent pas du texte dans lequel ils sont prisonniers. Cela donne lieu à un traitement comique qui repose sur le décalage entre la prétendue autorité de Silène sur ses compères et la réalité. Ses coups de sifflet n'y changeront rien, ce qui fait dire à Apollon sur un ton railleur : « You've lost your herd like me. I see no sign. » (*Plays* 5, 45). Il faut toute la force de persuasion de Silène pour les faire apparaître, encouragés par le public qui est invité à scander les premiers vers en grec du chœur de satyres de Sophocle. Silène déroule un papyrus sur lequel figure le texte incomplet. Il fait répéter le public jusqu'à ce que le texte soit repris en chœur. L'effet est ensuite amplifié par le son des hauts-parleurs. Après plusieurs tentatives infructueuses, les satyres finissent par sortir comme par magie des caisses de l'expédition archéologique. C'est grâce au texte lui-même et aux fragments de Sophocle que Silène réussit à les convoquer sur scène. Symboliquement, les satyres négligés par la critique et le théâtre modernes se refusent à entrer dans le 20^{ème} siècle. L'accumulation de signaux de différence, de marques de décalage, entre texte original et texte moderne tisse progressivement la texture ironique de l'œuvre de Tony Harrison :

Dans chacun de ces cas, un texte se fait explicitement démarquer – ou parodier -, mais d’une manière non conventionnelle. L’ironie a été substituée à la dérision ou à la moquerie classiques ; la dérision a été remplacée par une ironique distanciation critique. (Hutcheon, *Poétique*, 468)

Dans *The Trackers of Oxyrhynchus*, Tony Harrison restaure une œuvre d’art au sens archéologique du terme mais il introduit également une réflexion critique sur le genre satyrique à notre époque.

L’espace pour lequel *The Trackers of Oxyrhynchus* fut créé est déterminant dans la structure de la pièce. La nature fragmentaire du stadium de Delphes, pillé au cours du temps et mis à jour il y a seulement une centaine d’années, fut sans doute une source d’inspiration essentielle pour cette reprise de Sophocle, miroir non seulement de la thématique de la quête mais aussi de la technique de l’adaptation dramatique, comme l’invite à penser cette description d’une autre ruine archéologique :

I live on yet another border of the Roman Empire, and often walk on the wall built by the Emperor Hadrian to divide the Romans from the barbarians. It has survived, or not, in various ways, ways that affect all monuments whether physical or spiritual. There are portions that have survived pretty well and can give a reasonable idea of the scale of the original enterprise. Then there are the bits of it – stones, milestones, altars, columns – from the wall and adjoining camps that have been recycled to become barns, church pillars as at Chollerton. And there are sections – like the marble hewn from Mount Pentelicus to make the stadium seats in Delphi – which have gone into the limekilns, some of which you can still see, to become mortar for building new structures in a modern style, or fertiliser for depleted fields. Representing an ancient play uses all these processes. Sections can be revealed intact. Some are cannibalised as elements of modern structures, some transformed into bonding or fertilising matter, generating new growth here and now. (*Plays 4*, 192-3)

Pour combler les trous de *Ichneftés*, Tony Harrison aurait pu « cannibaliser » l’épisode mythologique raconté par Homère, dans lequel le vol du troupeau d’Apollon se termine par une réconciliation entre Hermès et Apollon grâce au don de la lyre. Mais cette version pacifique est en contradiction avec d’autres représentations d’Apollon comme un dieu vengeur, violent et despotique. D’après Pausanias, dans la vallée des Muses près du petit village d’Askra, lieu de naissance d’Hésiode où Tony Harrison se rendit en 1987 et, de nouveau, après la première de *The Trackers of Oxyrhynchus*, se trouvait un bronze représentant Apollon et Hermès se disputant la lyre. Il existait également une autre statue de Thamyris aveugle, sa lyre fracassée à ses pieds, parce qu’il avait osé défier Apollon. Non loin de là, se trouvait une statue de Linus, tué par Apollon pour l’avoir défié en chant. Pausanias ne mentionne pas la présence d’un bronze de Marsyas, le

satyre brûlé vif pour avoir concurrencé Apollon à la flûte mais, d'après Hérodote, la peau de Marsyas fut exposée sur la place publique et sa flûte pendue comme trophée dans un temple du Péloponnèse. Tony Harrison incorpore la figure tragique de Marsyas dans *The Trackers of Oxyrhynchus*, tandis qu'Apollon devient un symbole ambivalent, à la fois patron de la poésie et du théâtre et emblème de torture : « For the divine patron of music and poetry, the Parnassian supremo, this is appalling savagery, but this pugnacity and paranoid possessiveness are characteristic of Apollo's early transition from macho cowpoke to cultural impresario. » (*Plays 5*, 17). La lyre, attribut conventionnel d'Apollon, devient elle-même un symbole ambivalent, à la fois créatrice et destructrice :

Tony Harrison shows the power of the lyre to create and destroy, destroy and create a song for the world celebrating creation over destruction, but also sending a warning through its blazing message. He has taken the Sophoclean satyr play and broken the classical mould, allowing papyrological fragments to fuel a burst of tragi-comic fireworks in his *Trackers of Oxyrhynchus*, based on Sophocles' satyr play, *Ichneutae*. As the ancient play is reconstructed in a modern frame, it becomes a commentary on elitist art and society. Cultural imperialism is lifted from its ancient setting, as modern punks put a torch to the salvaged manuscript and the trackers obliterate themselves along with their masters – a bitter warning to those who would like to reserve the benefits of art and society for themselves. (McDonald, *Bloodaxe*, 470)

La remarque de Marianne McDonald a le mérite de mettre en avant la dualité ontologique de l'œuvre, à savoir sa structure parodique au sens où l'entend Linda Hutcheon, ainsi que sa dimension satirique, dénotée par des termes comme « warning », « message » ou encore « commentary ». En effet, c'est de l'hybridité générique qu'émanent les effets satiriques de *The Trackers of Oxyrhynchus*.

Les lieux de représentation informent non seulement la structure mais aussi le contenu de la pièce. Dans le stade antique de Delphes, Tony Harrison explore la division entre art et sport, culture élitiste et culture populaire dans la société moderne : « In the Pythian Games with its athletics and flute contests, poetry and drama, held on this site, such a division would have been incomprehensible. As would the division between tragedy and satyr play, 'high' art and 'low' art. » (*Plays 5*, 19). Lorsque les satyres demandent à essayer la lyre nouvellement inventée, un rôle qui leur revient traditionnellement dans la convention du genre satyrique, Apollon se met soudain en colère :

[...] NO ! NO ! NO !
My advice is stick to being satyrs
and don't go meddling with musical matters.
You don't need lyres. You're natural celebrators,
stuck between animal and human status.
You need no consolations of high art – (*Plays 5*, 70-1)

Cet Apollon devient le patron d'une culture élitiste qui renie ses origines et méprise la culture populaire. Tandis qu'il s'en va avec la lyre, il fait distribuer les récompenses par Cyllène. Les satyres, déçus et humiliés, font la queue pour obtenir les gros paquets dorés qui ne contiennent rien d'autres que des radiocassettes, au lieu de l'or promis. Symboliquement, il leur refuse l'accès à la lyre et au monde de la musique savante qu'elle représente mais leur donne en échange accès à la culture populaire incarnée par les radiocassettes et la musique rock qu'ils diffusent. Typiquement, les satyres prennent peur et s'enfuient.

Entre alors Silène qui fait taire les radiocassettes un à un à coups de pieds et « *s'adresse sérieusement au public* » (*Plays 5, 75*, ma traduction) dans une tirade qui explicite le rôle satirique dévolu aux satyres :

We're not just the clowns sent in to clear the ring,
we're here to show surprise at everything.
We satyrs are on hand to reassess
from basic principles all you possess,
to show reactions apparently naïve
to what you take for granted or believe. (*Plays 5, 76*)

La satire de la civilisation est un aspect essentiel du genre satyrique, avec le satyre dans le rôle archétypal de l'ingénu. Dans un geste tragicomique, Silène, seul en scène, brave le tabou qu'Apollon a posé sur l'art élitiste :

We've all served our time with that weight on our heads
but no satyr ever trod where tragedy treads.
Gods, kings and heroes have all walked there.
High and low divided by just a stair.
Now's my big chance! Do I dare, do I dare!

Spotlight on papyrus.

... ως απολλυμαι κακως ... O woe, O woe.

Enter Silenus through papyris.

Not bad for a satyr for his first go! (*Plays 5, 76-7*)

Symboliquement, il transgresse les barrières génériques conventionnelles entre culture savante et culture populaire, refusant de se laisser enfermer dans le rôle d'un simple supporteur, comme le fit Marsyas : « It confounded the categories of high and low / when Caliban could outplay Prospero. » (*Plays 5, 80*). Silène tente de mettre en garde contre le risque de voir débarquer des satyres modernes, c'est-à-dire des exclus de la culture élitiste, moins soumis que ceux du 5^{ème} siècle avant J.C., qui voudront se venger et détruiront tout ce dont ils sont privés. C'est pourtant ce qui se produit. Malgré les exhortations à la modération, les satyres reviennent en scène, transformés en hooligans, énervés et bruyants. Ils se mettent à saccager l'espace scénique : ils défigurent le papyrus en le taguant du nom de leur martyr, *Marsyas*, d'abord en lettres grecques rouges et blanches, couleurs de l'Olympiakos d'Athènes, puis en bleu pour symboliser l'Angleterre. Ils lacèrent le papyrus à coups de cutter, l'aspergent d'essence et y mettent le feu. Le nom de Marsyas disparaît dans les flammes. Ils donnent ensuite des

coups de pieds dans les radiocassettes qui se mettent à hurler. Les satyres/hooligans détruisent symboliquement la culture élitiste incarnée par Sophocle et son papyrus et, du même coup, la pièce dans laquelle ils jouent et par laquelle, ironiquement, ils existent : « Aschylus, Sophocles, gerroff our backs. / We're hijacking Culture and leaving no tracks. » (*Plays* 5, 83). Ils n'écoutent donc pas les appels à la modération et au compromis lancés par Silène : « Don't burn the papyrus. We're all inside. / Don't burn the papyrus. It's satyricide! » (*Plays* 5, 84). Si Silène se satisfait du statu quo, il lance tout de même un avertissement à l'attention du public, quant à la rage des satyres modernes : « My lads, they're different. They don't agree. / When they call for freedom, they really *mean* free. » (*Plays* 5, 85). Le dernier papyrus de *Ichneftés*, froissé en boule, devient un ballon de football, achevant ainsi le parallèle avec l'époque contemporaine. Si le théâtre est un jeu inoffensif et sans risque, la réalité extratextuelle à laquelle il fait référence est tout autre.

Dans la version de Delphes, Tony Harrison choisit de mettre en scène un malaise socioculturel, le hooliganisme, facilement exportable à l'étranger et confronte de manière déroutante le sport et la poésie originellement unis dans les jeux pythiques. Dans l'épilogue, il y a comme un semblant d'unité retrouvée. Les satyres réapparaissent avec des torches, comme des torches olympiques, et reprennent le péan de Pindare qui est cette fois-ci chanté. Huit d'entre eux ramassent les couvercles des malles de l'expédition archéologique et les présentent au public. Sur chaque couvercle se trouve une des huit lettres grecques qui composent le nom de Sophocle. Apparaissent alors Grenfell et Hunt qui aident le public à remettre les lettres dans le bon ordre. Ainsi, à sa manière, le public participe lui aussi à la reconstruction ludique du texte.

Dans l'adaptation pour le National Theatre l'année suivante, la pièce a subi une réécriture radicale, d'où l'existence de deux textes différents. Il y a d'une part les changements et les adaptations géographiques : par exemple, Apollon s'en va au *Royal Festival Hall* au lieu de descendre vers son temple. Mais le changement le plus frappant concerne le remplacement du hooliganisme par une critique amère de la Grande Bretagne thatchérienne ancrée dans le contexte immédiat des environs du National Theatre, à savoir les laissés-pour-compte et sans-abris qui hantent les abords du théâtre et se retrouvent nombreux dans le quartier de Waterloo, à la fin des années quatre-vingts et début des années quatre-vingt-dix. Cette version est donc très liée à une époque et un lieu particulier : « Space is important for Harrison and his choices make the setting into something like a chorus with its own commentary. » (McDonald, *Bloodaxe*, 473). En fait, la version de Delphes contient déjà les ferments de cette rébellion sociale, implicite notamment dans les répétitions du verbe « aspire » dans la longue tirade finale de Silène (*Plays* 5, 79-81), qui prépare à un autre terme très connoté et mis en évidence par la rime : « Unlike my poor flayed brother, Marsyas, / I never yearned to move out of my class. » (*Plays* 5, 84). Cette thématique est soutenue par une mise en scène particulièrement efficace et saisissante. Avec l'aide de Jocelyn Herbert, Tony Harrison insista pour que le fond de la scène du théâtre Lawrence Olivier fût laissé nu, littéralement séparé de

l'extérieur, de la rue et des exclus par un simple mur. Ainsi, la pièce crée une proximité perturbante avec la précarité et la misère réelles.

Il n'est pas surprenant que cette troisième partie, en prise directe avec l'actualité contemporaine, soit celle qui ait suscité le plus de commentaires. Pour Tony Harrison, les divisions culturelles dont la disparition du genre satyrique est un avatar sont le symptôme le plus manifeste d'un profond malaise dans la société britannique. Le débat concernant la légitimité de l'objet satyrique ou le positionnement politique de l'auteur ne me semble pas être très pertinent dans la mesure où Tony Harrison se refuse à être un satiriste conventionnel et à prêcher. Conscient de ses propres ambivalences par rapport au système culturel britannique auquel il appartient, son écriture est plus blasphématoire que satyrique, visant à une prise de conscience du public qui suscitera un débat. « There was a whiff of sanctioned blasphemy here », commente Oliver Taplin à propos de la représentation à Delphes, non loin du temple d'Apollon (*Bloodaxe*, 460). C'est également le cas pour la production du National Theatre qui critique la culture élitiste tout en profitant des facilités offertes par le système. La pièce pose en outre la question de l'influence de l'art sur la politique.

The Trackers of Oxyrhynchus est un drame satyrique, tout autant qu'une tragédie, mais la tragédie des exclus. C'est aussi une comédie aristophanesque très liée à l'actualité,³⁵¹ qui mêle le fantastique et la magie. Tony Harrison parvient à transformer un genre marginal exhumé du passé en une réflexion sans concession sur le présent. Le texte antique devient un signe à interpréter à travers le prisme du contexte moderne. A la fin de la version londonienne, on semble avoir quitté le monde satyrique de Sophocle. Si l'optimisme domine dans la version de Delphes avec la disparition des fragments de *Ichneftés* comme un feu d'artifice (cf. *Plays* 5, 85) et l'atmosphère bon enfant de l'épilogue, dans la seconde version, on est plus près de l'atmosphère des *Troyennes* que de celle d'un drame satyrique. L'oméga, « Oh! » final,³⁵² y est remplacé par la plainte tragique de Silène : « WOE! WOE! WOE! » (*Plays* 5, 148). L'effet comique de la transgression générique, lorsque Silène s'essaie au genre tragique se renverse aussitôt en geste tragique. Son clin d'œil au public (« Not bad for a satyr for his first go! », *Plays* 5, 148) se fige en un regard terrifié face au châtement apollonien qui l'attend. Alors que, dans le drame satyrique, le monde chaotique représenté par les satyres est réconcilié aux normes sociales à la fin de la pièce, ici, comme dans la tragédie, la voie du chaos est ouverte par le mépris de la norme. Tony Harrison mélange donc les genres pour nous présenter à travers le genre satyrique une « tragédie de l'altérité » (McDonald, *Bloodaxe*, 482, ma traduction), un monde déréglé qui finit par exploser.

En contrepoint à la gravité tragique, Tony Harrison amplifie le jeu comique. Le style et le langage, ludiques et audacieux à l'instar des satyres,

³⁵¹ A chaque représentation, les radiocassettes distribués par Cyllène étaient emballés dans les journaux du jour.

³⁵² Cet oméga est le premier mot d'Apollon dans les fragments retrouvés à Oxyrhynchos.

sont des vecteurs importants de plaisir dans la pièce. Aux rimes originales que cite Marianne McDonald, à savoir les rimes « think us » / « Oxyrhynchus », « track » / « seabakh » (mot arabe pour *engrais*), « matter's » / « satyrs », s'ajoute une grande créativité verbale, comme en témoigne le néologisme « satyricide » qui rime avec « inside » (*Plays 5*, 84). Le nom propre Hunt est sujet à jeu de mots dans une pièce dont le thème est la traque. On trouve même dans les carnets de Tony Harrison, l'invention du mot « grenfelling », hybridation du nom propre Grenfell et du mot grec « grenfello » (chercher). Les fragments eux-mêmes sont matière à des jeux de mots originaux, notamment l'oméga final transformé en cri tragique puis en cri de supporter de football. La création verbale est elle-même mise en scène dans le passage où Apollon et les satyres tentent de trouver un nom au nouvel instrument inventé par Hermès. Apollon propose « boucelloniphone », en hommage aux vaches (*bous*) et à la tortue (*chelone*) qui furent nécessaires à sa confection (*Plays 5*, 69). Puis les satyres suggèrent « satyroboucelloniphone » pour rappeler leur rôle dans la traque et la découverte de l'instrument, aussitôt surenchéris par Apollon avec « Apollosatyroboucelloniphone ». Cette esthétique de l'excès atteint son paroxysme avec l'intervention délirante de Silène : « Apollosilenosatyroboucellon- / and-all-the-bloody-rest-i-phone! » (*Plays 5*, 70). C'est une véritable rhapsodie verbale qui s'éloigne des conventions tragiques très présentes dans la pièce de Sophocle. Cette reprise est donc plus aristophanesque que sophocléenne, notamment grâce à une prédilection pour la scatologie et les sous-entendus sexuels. La parodie du langage tragique de Cyllène vire au burlesque lorsque les satyres glosent en argot sa syntaxe empruntée et son registre de langue littéraire.

Bestial creatures! Wherefore have you brought
to this secluded spot your uproar foul?
What novel sports are these? They are not they
wherewith of old you made your master glad,
who clad in his fawnskin and with thyrsus high
was wont to chant of yore the holy hymns
with, for escort, nymphs and youthful throngs?

devient prosaïquement : « She means Dionysos, pissed, sang us old songs. » (*Plays 5*, 56). Le langage met face à face Oxford et Leeds et concrétise les divisions sociales dont il est question. Le principe de l'édification comique de la Comédie Ancienne est donc palpable dans *The Trackers of Oxyrhynchus*.

La pièce composite de Tony Harrison est peut-être au fond un anti-genre, ce « miroir déformant de la littérature », ainsi que Sophie Duval définit la satire ménippée.³⁵³ Mélange de comique et de critique, de scatologie et de sérieux, *The Trackers of Oxyrhynchus* est une création féconde, hétéroclite et subversive, qui présente de nombreuses variations tonales. A l'agression verbale de la satire juvénalienne, cette pièce préfère la confrontation avec les différents genres dramatiques. En effet, alors qu'elle décrit / décrit les divisions entre cultures élitiste et populaire, elle

³⁵³ Sophie Duval, discours d'ouverture du colloque sur la satire littéraire, 16 mars 2006, Bordeaux (cf. Sophie Duval, Marc Martinez, *La Satire*).

transgresse en même temps les barrières génériques conventionnelles, faisant ainsi en sorte que la dichotomie sociale soit contredite par une impression de catholicité du point de vue esthétique. Autrement dit, la pièce de Sophocle est métaphoriquement le bouc émissaire que Tony Harrison est prêt à sacrifier dans l'espoir de réconcilier une société en conflit avec elle-même. Dans *The Trackers of Oxyrhynchus*, comme dans l'ensemble de sa poésie, la dimension satirique reste donc imparfaite. Le poète ne prétend pas apporter de réponse aux maux de la société contemporaine mais, par le biais de la représentation théâtrale, il questionne et établit un dialogue, ce qui constitue un premier pas dans le refus du statu quo. Si certains de ses protagonistes sont volontiers moralisateurs ou didactiques, le poète, lui, se garde bien de donner des leçons à son public, sinon des leçons d'histoire littéraire. C'est précisément dans l'oscillation entre éthique et esthétique que naît le jeu ironique. Parallèlement à la tragédie sociale qui est jouée et de celle qui est annoncée dans la *National Theatre version*, parallèlement au sérieux de l'argument esthétique, à savoir la résurrection d'un genre oublié, *The Trackers of Oxyrhynchus* se présente comme une grosse farce, une bouffonnerie grotesque dans laquelle les phallus en érection des satyres sont exhibés avec délice, les jeux de mots à connotation sexuelle sont d'autant plus jouissifs qu'ils sont faits avec la conscience du blasphème, au sein même de la plus grande institution théâtrale du pays. Entre avertissement et divertissement, le mélange est savoureux.

c. Entre élitisme et scatologie

Cette volonté de conjuguer les extrêmes, de se jouer des conventions littéraires et des attentes des lecteurs, n'a pas quitté Tony Harrison après *The Trackers of Oxyrhynchus*. Au contraire, dans le dernier poème de *Under the clock* (2005), la dimension récréative du jeu ironique est portée à son paroxysme, grâce à un grand écart permanent entre élitisme culturel et tentation scatologique. Le recueil, qui s'ouvre sur plusieurs poèmes inspirés par la guerre en Irak et les attentats de New York, se poursuit par quelques sonnets que le lecteur prendra soin d'ajouter à la longue séquence *The School of Eloquence* qui jalonne toute la carrière du poète. Il s'achève sur un poème de onze pages au titre délibérément provocateur : « Reading the Rolls: An Arse-Verse ». Le poète aurait-il perdu la tête, se demande-t-on à la lecture de ce titre ? Cette hypothèse pourrait être confirmée par la maquette tout à fait atypique de *Under the clock*, petit recueil sur lequel l'édifice emblématique de la ville de Leeds apparaît de travers, tourné à quatre-vingt-dix degrés vers la gauche, alors que le titre et le nom du poète sont simplement manuscrits, sans majuscules. Drôle de testament littéraire pour un poète qui fait le point sur une longue carrière : « Through over thirty years of writing » (*Clock*, 47). Dans ce dernier poème, il promène le lecteur à travers les œuvres marquantes de son immense production, à travers la littérature, la mythologie et la philosophie classiques et finit par envoyer tout le monde promener.

Le poète propose une leçon d'interprétation (« Reading »). Mais que donne-t-il à lire ? A première vue, les vers d'un troublions, des vers dont la thématique centrale est scatologique... mais s'appuie néanmoins sur une légitimité étymologique, insérée entre le titre et l'épigraphe par une note entre crochets : [note: arse-verse: West Yorkshire: a spell on a house to ward off fire. *ars* > *ardere* Lat; burn, as in *arson*.] (*Clock*, 46). Son érudition paradoxale lui permet de tisser des liens entre dialecte populaire et latin et de contredire une première interprétation scatologique du titre. Le poète renforce même la contradiction en proposant une épigraphe en latin, tirée de *De Rerum Natura* de Lucrèce :

Quin etiam passim nistris in versibus ipsis multa elementa
vides multis communia verbis, cum tamen inter se versus
ac verba necesses confiteare et re et sonitu distare sonanti.
tantum elementa queunt permulato ordine solo.

(Lucretius, *De Rerum Natura*, I.823-827) (*Clock*, 46)

Le poète s'apprête à son tour à proposer une adaptation en anglais de *De Rerum Natura*, elle-même libre traduction de la philosophie d'Epicure, qui révélera la nature du monde et la voie du plaisir. En même temps qu'elle annonce la thématique du poème, l'épigraphe fonctionne comme un avertissement au lecteur, un commentaire proleptique sur l'écriture du poème : « dans ces vers eux-mêmes tu aperçois çà et là mille lettres, éléments communs de mille mots, et pourtant tu es obligé de reconnaître que les mots et les vers ont chacun leur sens et leur harmonie distincte, tant les éléments ont de puissance, même quand ils ne font que changer leur

ordre ! »³⁵⁴ A l'instar des rimes qui semblent à première vue avoir été abandonnées avant d'apparaître en filigrane au fil des vers sous forme de rimes suivies imparfaites, le poète engage une partie de cache-cache avec le lecteur. Le sujet et les circonstances de composition ne sont dévoilés qu'au fur et à mesure, par bribes, au cours des trois parties que compte le poème.

La première partie est à l'image du périphrase, titre, note et épigraphe, un mélange de références classiques et de scatologie :

The Pythia on her rock seat
inhaling rot learned to recite
before Homer's age the very first
hexameters a human voiced.
Full of reek, dead dragon slouch,
the reptile on its rocky ledge,
the putrid serpent, was the true
inspirer of pure poetry. (*Clock*, 46)

D'emblée, la création poétique et la culture classique sont désacralisées grâce au champ lexical de la putréfaction. Le poète semble prendre plaisir à cette subversion, démultipliant l'effet grotesque à grand renfort de jeux de sonorités, allitération et paronomase notamment (« rock », « rot », « reek », « reptile », « rocky »). L'allitération en [p] dans « putrid serpent » annonce « pure poetry » au vers suivant et donne ainsi une connotation antiphrastique à l'adjectif « pure ». Aussitôt après, le poète s'empresse de justifier cette alliance d'éléments incongrus en évoquant une anecdote tirée de sa vie domestique, à savoir une ancienne fuite de gaz dans sa maison de Newcastle qui l'obligea un jour à faire effectuer des travaux pour se prémunir de tout risque d'incendie :

With thoughts like these I'd reconcile
those years of writing with the smell
of leaking gas and fantasized
of serpents when the gas-fire hissed. (*Clock*, 46-7)

Le bruit du gaz est associé au sifflement du serpent, alors que la vieille canalisation en plomb exhumée de sous le plancher incarne l'animal mort en état de putréfaction :

Through over thirty years of writing
miasma from the monster's rotting,
seeping through pine and carpet wool,
was the inspiration I'd inhale.
I've tolerated that vague whiff
but now they've turned my gas taps off...
rank reptile guts, bad gas escapes
from my dodgy cracked lead pipes. (*Clock*, 47)

Il donne ainsi à voir en fonctionnement une imagination féconde et débridée dans laquelle réalité quotidienne et récits mythologiques s'entremêlent de manière irrésistible. Grâce à une simple comparaison, le poème repart sur le

³⁵⁴ Lucrèce, *De la nature des choses*, Traduction (légèrement adaptée) de M. Nisard. Paris, 1857 (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/LUCR/I.html#Empedocle>).

terrain mythologique et métatextuel. Les anecdotes maniées avec une agilité déconcertante offrent en effet une évocation des œuvres de Tony Harrison. A travers Apollon et la lyre, le poète réitère le motif de l'alliance de l'art élitiste et de la terreur, central à *The Trackers of Oxyrhynchus*, *The gaze of the Gorgon* ou encore *The Kaisers of Carnuntum* :

It helped me concentrate, the hiss
like that of the clobbered Pythoness
Apollo clubbed to one long bruise,
a serpent pelt the champion's prize,
clobbered so Apollo could
be Delphi's one presiding god.
He clubbed his way to serpent's lair
then swapped flesh-coated club for lyre,
but still rank bits of snake-gut fly
when the god's in full lyre-maestro flow.
The Muse who did his manicure
forgot to clean his nails of gore.
So when Apollo plucks the strings
pure music comes with serpent stinks. (*Clock*, 47)

Les mauvaises odeurs qui infestent la première partie reviennent avec force dans la deuxième, qui poursuit la tension entre élitisme métatextuel et scatologie : « I'm aware today the earliest verse / I ever mumbled wiped my arse » (*Clock*, 49). Cette dichotomie est renforcée par les rimes : « verse » / « arse » ; « reads » / « haemorrhoids » ; « epic saga » / « cloaca » ; « ditty » / « netty » ; « words » / « turds » ; et « Odes » / « turds » (*Clock*, 49). Ce mélange carnavalesque entre le haut et le bas est légitimé, une fois de plus, par une anecdote réelle, à savoir l'utilisation de papier journal, ancêtre du papier toilette moderne, sur lequel figurait parfois des poèmes que le jeune Tony Harrison lut depuis son plus jeune âge. L'anecdote se conclue par une déclaration d'influence encore plus (d)étonnante que celle de « Heredity » dans *The School of Eloquence* :

Those moments I communed with metre
set me on course to be a writer.
From those rough sheets I learned to read
verses in the smell of rot,
dumped dactyl, and turd-smear'd trochee
primed the prosodics of decay. (*Clock*, 49)

Le poète introduit ainsi le motif du recyclage, mis en scène dans *The Trackers of Oxyrhynchus* et commenté dans l'introduction de cette même pièce :

Lise, Ragueneau,
the baker's wife in *Cyrano*
wrapped brioche and quiche and tart
in poems by the baker / bard.
Poor old Heine dreamed his *Lieder*
made baccy wrap or fire lighter.
Two centuries ago
Drury Lane made storms of snow

from the shredded pages of the plays
of poets who had failed to please.
Shred me for snow, I'd like these pages
drifting down while Lear rages.
Or feel free in need to use these verses,
if not too rough, to wipe your arses. (*Clock*, 50-1)

Alors même qu'il disqualifie la valeur esthétique du poème, il met en avant le jeu ironique. Dérouté par ces changements brutaux de registres, le lecteur peine à identifier les intentions du poète. Se moque-t-il du monde ? Quelle est la voix la plus authentique, celle de l'érudit ou celle du personnage grossier ? Le connaisseur de l'œuvre de Tony Harrison est bien vite forcé de reconnaître que le poète est les deux à la fois : « In the unabashed coupling of 'high' and 'low' the theatrical poet finds his most persuasive voice » (*Plays* 4, 5), Tony Harrison écrit-il dans l'introduction de *The Oresteia*. Certes, mais on a envie de rétorquer : ceci n'est pas du théâtre mais un poème et la grossièreté semble l'emporter sur le reste ! Comme pour contredire cette interprétation, le poème se théâtralise, remplaçant les mimiques faciales de l'humoriste par des gesticulations typographiques. Les deuxième et troisième parties sont en effet reliées par deux phrases entre crochets à la fonction ambivalente. A la fois en retrait du texte, la typographie a paradoxalement pour effet de les singulariser. Ainsi, le poète « ironiste se cache, mais pas trop, pour qu'on ait envie de le trouver » (Jankélévitch, 76). Dans la première de ces apartés, il enjoint le lecteur de continuer sa lecture, c'est-à-dire de ne pas le prendre au mot : « [but there is no perforation here / continue sitting do not tear...] » (*Clock*, 51).³⁵⁵ Pourtant, le retour au registre littéraire dans la troisième partie est retardé par un second aparté qui moque à la fois les détracteurs du poète, créant un effet de complicité entre poète et lecteur puis, moque le lecteur lui-même, désormais encore plus incertain des intentions du poète :

[If you've not yet wiped your arse
it's either 1. because my verse,
more captivating than reputed,
grips you, or 2. you're constipated!] (*Clock*, 51)

Par ces clins d'œil ironiques, le poète dénonce le poème comme une joyeuse farce carnavalesque, un jeu avec le lecteur qui n'est « au service de rien : ayant sa finalité en lui-même, il n'est pas orienté vers quelque chose d'autre ; il n'a pas d'intention, il n'est pas aimanté par une fin transcendante ; ce qu'on exprime quand on le dit désintéressé. Le jeu est pour rire et pour le plaisir. » (Jankélévitch, 56). La mise en scène typographique du texte, les effets d'intratextualité ou d'autoréférentialité, ne seraient-ils alors que de simples pirouettes verbales ? Cette interprétation serait finalement assez décevante pour le lecteur qui a accepté d'entrer dans le jeu du poète et a fait le pari d'une récompense de sa prise de risque. Les manœuvres textuelles font à juste titre soupçonner un sens à découvrir.

³⁵⁵ Ces vers font immédiatement suite à la citation ci-dessus, p.526.

En effet, « Reading the Rolls: An Arse-Verse » est plus que le simple torche-cul pour lequel il se donne. Après cette plongée dans les abysses de la scatologie et du jeu, le poète reprend le fil de la méditation philosophique, d'après Lucrèce et Epicure, annoncée dans l'épigraphe. Le poème propose en réalité de déchiffrer et d'interpréter des rouleaux, non pas de papier toilette, mais de papyrus :

Life is atoms and the void
of which we shouldn't be afraid,
says Titus Lucretius Carus,
poet / follower of Epicurus,
in scrolls still buried from the doom
that fell on Herculaneum. (*Clock*, 55)

Le poète démontre ainsi ses talents d'ironiste, « un acrobate qui se livre à des rétablissements vertigineux au bord de la crédulité et ne tient, en bon funambule, que par la précision de ses réflexes et par le mouvement. » (Jankélévitch, 59). Tony Harrison, à l'instar de Lucrèce, agrémenté la difficulté de son argument philosophique avec le plaisir de l'artifice poétique devenu jeu ironique avec le lecteur. La comédie scatologique garantit la curiosité du lecteur jusqu'à la fin d'un poème qui s'avère souvent déroutant, de par la complexité de ses idées et la richesse des références littéraires et philosophiques. La parodie maintient le suspense d'un bout à l'autre. L'érudition des références, convoquant en l'espace de quelques lignes Philodemos, Cicéron et Piso, passerait presque pour du pédantisme sans la légèreté parodique qui « dilue Epicure » (*Clock*, 52, ma traduction) pour réduire sa doctrine à deux vers parodiques, précipitant de nouveau le poème vers le bas matériel : « all life boiled down to getting pissed, / the diem carpeed in good booze » (*Clock*, 52). Le « O », symbole d'annihilation dans *The Blasphemers' Banquet*, de tragédie dans *The Trackers of Oxyrhynchus*, est déchiffré dans la poésie épicurienne comme un symbole de jouissance et d'extase. L'analyse de texte que propose le poète ouvre la voix à une jubilation verbale, mélange de classicisme et de vulgarité :

an O or exclamation mark
before or after all the bits
a sensual lover celebrates:
ω γλουτων, ωκτενος, ω λαγονων.
O plus the lingered-over noun
from cunt with little comb-like fringe
to kissing (definitely French!)
foot, shoulders, breasts, all get
the last letter of the alphabet –
ω ω ω ω (*Clock*, 53)

L'oscillation entre classicisme et vulgarité trouve alors soudain une justification métaphysique, lorsque le poète conclue à l'irréductible continuité entre Eros et Thanatos :

This is philosophy reduced
to loving flesh that turns to dust
entropy's attractive butt
[...]

Colours intensify, not fade
against annihilating void.
But all it needs to do that O
as we *carpe diem* is to grow
and we'll get straight into its maw. (*Clock*, 54)

La déroute du lecteur n'était pas vaine. Comme Lucrèce avec Epicure, Tony Harrison procède à une libre adaptation de *De Rerum Natura* afin d'en communiquer l'essence au lecteur moderne. Le vertige entropique de « Reading the Rolls » finit même par s'apaiser à la fin qui propose une libre traduction du passage cité en épigraphe :

Maybe the *De Rerum Natura*
made accessibly much clearer
on how the chemistry that recombines
the consonants of verbs and nouns
is like the void where atoms dance,
alliteration, assonance,
the voiced and voiceless counterparts
used in *cynghanedd* by Welsh bards,
p/b k/g s/z t/d
pairs in disparate unity
which makes the listener or reader
through a great O-sweeping radar
aware of bright life *and* life's undertow
of chaos tugging from below. (*Clock*, 55)

Finalement, la dualité ontologique entre célébration et annihilation résume toute l'œuvre de Tony Harrison. Véritable testament poétique, « Reading the Rolls » célèbre l'ambivalence de la vie et met en scène la poésie et la textualité comme participants essentiels de cette célébration. A la lumière de ce poème, toute l'œuvre de Tony Harrison apparaît comme une tentative d'illustrer la philosophie épicurienne. Joignant l'acte à la parole, il met ici en pratique la philosophie qu'il prêche, à savoir la continuité entre corps et intellect, par une oscillation constante et caricaturale entre réflexion philosophique et comédie scatologique.

La lecture des fragments carbonisés de Lucrèce, « the Rolls » évoqués dans le titre et au cours du poème, offre une métaphore de l'activité herméneutique du lecteur :

but iridescences deciphered claim
all radiance enhanced by gloom,
and knowing this the soul is freed
from what before made it afraid. (*Clock*, 56)

Tony Harrison promène son lecteur à travers la poésie et la philosophie sur des sentiers inattendus. Le texte, construit comme un véritable jeu de piste, court le risque de perdre le lecteur à tout moment. Il crée des attentes qu'il s'empresse aussitôt de renverser. Ainsi, lorsque l'atmosphère sérieuse est installée, il bascule vers la scatologie, avant un nouveau tour de passe-passe qui tend à prouver qu'en fait ce n'était nullement une digression mais faisait

partie intégrante de l'argumentation philosophique. Si ce mouvement d'oscillation est caractéristique du jeu ironique - « L'ironiste [...] est une bonne conscience joueuse qui peut tour à tour faire et défaire, évoquer et révoquer » (Jankélévitch, 54) - il y a pourtant dans l'ironie une dimension supplémentaire par rapport au jeu. L'ironie n'est pas un jeu pour rien. L'ironiste a une intention, comme la doctrine d'Epicure a une fin, la liberté. L'ironie serait donc un instrument de liberté. Sous l'apparence du jeu et du plaisir, Tony Harrison cherche à créer les conditions de la liberté intellectuelle et du délassement de la pensée : « l'ironie ne se contente pas, tel le jeu, d'annuler le faire par le défaire en sorte que le *statu quo* se reforme après la partie comme s'il ne s'était rien passé. L'ironie est un progrès, et non point une île de vaine gratuité : là où l'ironie est passée, il y a plus de vérité et plus de lumière. » (Jankélévitch, 58). L'image de la lumière rappelle celle du poème où la lumière est une métaphore de la découverte du sens. Cette liberté est finalement la liberté d'interprétation du lecteur que le décodage du texte ironique encourage et promet : « Les principaux acteurs du jeu de l'ironie sont en effet l'interprète et l'ironiste. »³⁵⁶ Malgré les diverses tentatives de déroute, c'est la réciprocité entre poète et lecteur qui domine dans le texte ironique car « [l]'ironie fait ensemble honneur et crédit à la sagacité divinatoire de son partenaire ; mieux encore ! Elle le traite comme le véritable partenaire d'un véritable dialogue » (Jankélévitch, 64), un dialogue avec le texte que la parodie met déjà en scène.

La nature profondément ironique de la poésie de Tony Harrison est synthétisée dans les tout derniers vers de « Reading the Rolls ». Lorsque le lecteur est parvenu à une interprétation intellectuellement satisfaisante du texte, qu'il a réussi à rassembler les différentes pièces du puzzle herméneutique disposées devant lui, ses fragiles certitudes sont de nouveau remises en question. L'ironiste renoue avec l'acception étymologique de l'*eiron*, celui qui questionne. Il propose en effet un épilogue grotesque qui, tout en résumant l'argument inspiré par Lucrèce et Epicure, ne résiste pourtant pas à un clin d'oeil comique :

The soul goes with cloacal matters
as much as tragedy with satyrs,
so, If you're still sitting on the loo
where your ω fits in an O,
peruse these prosodics from my pen,
then use, and flush them down the pan.

[Though perhaps for average shits
I've given you too many sheets.] (*Clock*, 56)

Mais de qui se moque-t-il à la fin ? Du lecteur ? De lui-même ? Du texte parodié ? De l'ensemble de son œuvre ? Tony Harrison signe là une réponse pleine d'ironie et de malice au sonnet « Bringing Up » : « It was a library copy otherwise / you'd've flung it in the fire in disgust. » (*Selected*, 166). La première longue collection de poèmes de Tony Harrison, *The Loiners*,

³⁵⁶ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, 291.

publiée en 1970, avait provoqué le dégoût de sa mère. Elle n'y reconnaissait pas l'éducation (*bringing up*) qu'elle avait dispensée à son fils. La complexité de l'esthétique de cette collection, mêlant sexualité et culture élitiste, symbole de l'ascension sociale du poète (*bringing up*), lui avait donné la nausée (*bringing up*). Avec « Reading the Rolls: An Arse-Verse », Tony Harrison pousse le sacrilège jusqu'à réitérer la provocation, au risque de faire se retourner sa pauvre mère dans sa tombe. Pourtant, avec cet ultime poème, le testament poétique pourrait bien se métamorphoser en promesse d'immortalité, le bas matériel du réalisme grotesque étant le prélude à une renaissance ultérieure.

Ce mouvement de renversement répété dans « Reading the Rolls », qui se meut en un véritable vortex, nous ramène au vent révolutionnaire qui souffle dans le tout premier poème de *The Loiners*, « Thomas Campey and the Copernican System », qui est aussi celui qui ouvre *Selected Poems*. Cette séquence de poèmes publiée en 1970 qui marqua le début de la carrière de Tony Harrison est très peu commentée. C'est une collection qui force le respect mais qui semble encore intriguer les critiques. Le lecteur s'y heurte, bute et souvent préfère l'accessibilité des sonnets au malaise et à la perplexité d'un univers qui reste étrangement hermétique, à moins que l'on accepte précisément le réalisme grotesque comme clef de lecture permettant de comprendre comment poésie, politique et ironie sont indissolubles dans ce corpus fascinant mais, il faut l'avouer, souvent déroutant, au risque parfois même d'être dégoûtant.

III.3. L'extrémisme carnavalesque : sexe, politique et esthétique

Les balbutiements de la carrière poétique de Tony Harrison sont intimement liés à la ville de Leeds, sa ville natale et également la ville où il étudia dans les années soixante. Quarante ans après, il aime encore à le rappeler : « Leeds, where I grew up and I studied » revient comme un refrain dans sa conversation (Conversation privée, Newcastle, 10 février 2006).³⁵⁷ Dans les pages de *Poetry and Audience*, hebdomadaire édité par la faculté de Lettres de l'Université de Leeds, dont il fut éditeur pendant deux ans, les poèmes complexes³⁵⁸ du jeune étudiant côtoyaient ceux d'autres poètes locaux, d'étudiants (James Simmons, Wole Soyinka, et plus tard Ken Smith, Brendan Kennelly et Jeffrey Wainwright) ou encore d'enseignants (Geoffrey Hill par exemple). Les Gregory fellows, poètes et artistes parmi lesquels Jon Silkin, contribuaient également à l'étonnante richesse culturelle sur le campus universitaire et à travers toute la ville vers la fin des années cinquante et le début des années soixante. Leeds devint à cette époque l'une des universités anglaises les plus actives dans le domaine poétique, comme en attestent les anthologies éditées à partir du magazine universitaire : *Out on the Edge* (1958) et *Poetry and Audience 1953-60: An Anthology* (1961).³⁵⁹ Désireuse de s'ouvrir aux arts et au monde politique, l'Université de Leeds s'internationalisa et favorisa les échanges. La rencontre avec Wole Soyinka joua incontestablement un rôle dans le désir de voyage de Tony Harrison puis l'écriture de *The Loiners*. Le théâtre universitaire, doté d'une toute nouvelle salle de représentation, encourageait une production riche et cosmopolite. Tony Harrison était un fidèle du théâtre, en qualité de spectateur, de critique, ou encore d'auteur et d'interprète : ses *rag reviews*, spectacles comiques estudiantins, créés et représentés au profit d'œuvres caritatives, mêlant traditionnellement musique, chant, comédie et danse, remportaient un franc succès à Leeds.³⁶⁰

L'activité artistique et politique du campus débordait largement dans la ville. Les contacts continus avec les communautés juives et populaires qui jouxtaient l'université nourrissaient un débat politique riche et parfois contradictoire qui se retrouvait dans les pages des nombreux magazines politiques alors en circulation. Une question en particulier préoccupait les acteurs de ce que Romana Huk a appelé la « Leeds Renaissance »,³⁶¹ à

³⁵⁷ Tony Harrison a fini par accepter un doctorat honoraire de l'université de Leeds, moins par envie des honneurs (« it doesn't mean anything ! » m'a-t-il lancé en souriant lorsque je l'ai questionné à ce propos) que par sentiment de loyauté envers la ville qui l'a fait devenir poète.

³⁵⁸ Cf. « What Plato Might Have Said », « When Shall I Tune My "Doric Reed" ? », *Poetry and Audience*, vol.4.

³⁵⁹ La première, éditée conjointement par A.R. Mortimer et James Simmons, contient six poèmes de Tony Harrison. La seconde, éditée par A.R. Mortimer, en contient quatre.

³⁶⁰ « These were so lively and popular that Cryer, later to become scriptwriter for Morecambe and Wise (and other well-known TV comedians), wanted to take Harrison as his "straight man" on his first touring engagements as a stand-up comic. » (*Bloodaxe*, 77).

³⁶¹ Titre de l'article de Romana Huk, *Bloodaxe*, 75-83 : « Despite its inadequacies, such a term helps to convey the inclusiveness of that upsurge of interest in the international world

savoir la relation entre art et politique, création et militantisme. L'engagement devint d'ailleurs le sceau du magazine *Stand*, créé par Jon Silkin à Londres et poursuivi à Leeds où il occupa le poste de *fellow*. *Stand* constituait alors un forum pour de jeunes poètes comme Tony Harrison qui y publia dès 1960. Il profita de l'extraordinaire dynamisme dans sa ville de province pour publier sa toute première collection, neuf poèmes réunis sous le titre *Earthworks* (1964) édités par Northern House, la petite maison d'édition créée par Jon Silkin la même année.

En 1962, Tony Harrison abandonna sa recherche doctorale sur les traductions en anglais de l'*Enéide* de Virgile et, un diplôme d'anglais langue étrangère en poche, il emmena femme et enfant au Nigeria assouvir une passion pour l'Afrique qui couvait en lui depuis qu'une voisine lui avait offert les *Voyages* de Livingstone dans son enfance.³⁶² Cet épisode africain de quatre ans marqua un tournant décisif dans la carrière du poète : « What Africa did for me was literally to put in perspective my own education [...] I found the drama of my own education dramatically posed in black and white » (*Bloodaxe*, 236). La distance géographique que Tony Harrison instaura avec la ville de Leeds, au lieu de l'éloigner de ses origines, le força paradoxalement à les examiner avec attention. Il vit dans l'Afrique coloniale une transposition de ses conflits intimes : « Harold Acton talked about external and internal colonialism, and I found in the history of colonial Africa a very broad, dramatic portrayal of some of the things that had happened to me. » (*Bloodaxe*, 236). L'hégémonie culturelle britannique dont il fut témoin au Nigeria n'était pour lui que l'exportation, voire la contamination,³⁶³ de conflits ancrés au sein même de la société britannique, une société divisée dont, en tant que membre de la classe ouvrière, il avait pu éprouver tout le poids. Le contexte culturel qu'il découvrit lui permit de poser un regard critique sur son parcours personnel. L'Afrique coloniale devint un miroir de l'Angleterre provinciale dans laquelle il avait grandi. Mais dans ce miroir déformant, tout se trouvait exagéré, caricaturé, poussé à l'excès,³⁶⁴ une caractéristique qui allait marquer profondément son écriture.

Dans *The Loiners*, collection de poèmes publiée à son retour en Angleterre, Tony Harrison utilise l'Afrique à la fois comme cadre de référence et comme métaphore. Les interférences et les interpénétrations sont constantes entre Leeds et l'Afrique, entre l'intérieur (sexualité, autobiographie) et l'extérieur (histoire, politique). L'Afrique est un livre

of art and politics which overtook provincial Leeds in the 1950s and early 60s » (*Bloodaxe*, 75).

³⁶² Dans l'un de ses premiers essais, « The Inkwell of Dr Agrippa », publié initialement dans *Corgi Modern Poets in Focus: 4*, en 1971, Tony Harrison écrit avec humour : « Somehow it seems that my two early ambitions to be Dr Livingstone and George Formby, were compromised in the role of poet, half missionary, half comic, Bible and banjolele, the Renaissance *ut doceat, ut placeat*. » (*Bloodaxe*, 33).

³⁶³ La métaphore de la contamination et de la maladie occupe une place importante dans *The Loiners*.

³⁶⁴ « people coming from illiterate backgrounds and reading about Wordsworth's daffodils because it was set in their exam papers, when they didn't know what a fucking daffodil was. There was an almost surrealist perversion about 'O' Level questions, which were set by a board in England for African students. » (*Bloodaxe*, 236).

ouvert ; la rhétorique et le jeu de mots des citations ci-dessus en sont témoins. Les conflits de l'expérience vécue s'envisagent en termes « dramatiques »³⁶⁵ et s'écrivent « en noir et blanc » : les antagonismes entre culture africaine et culture européenne deviennent sujet littéraire, en même temps qu'ils sont une image caricaturale d'une dichotomie manichéenne représentative de la métropole colonisatrice. On remarque une rupture très nette entre les premiers poèmes, publiés sous le nom de T.W. Harrison dans *Poetry and Audience*, *Stand* et même *Earthworks* et cette première collection, « débarrassée de la mystification des poèmes précédents. » (Byrne, *H, v. & O*, 7, ma traduction). Le style s'épure ; la métrique se perfectionne ; le lexique et la syntaxe se simplifient. Les poèmes, ancrés dans « l'expérience de la vie, mais qui la transcendent aussitôt en la poussant à ses extrêmes, au point que [...] la médiocrité des personnages ou du milieu devient elle-même excessive », se caractérisent par « leur abondance, leurs exagérations, leurs trouvailles verbales, leurs rythmes, leurs inventions sans cesse renouvelées » (Sareil, 17-8). Tout cela contribue à créer une langue poétique comique, directe et énergique.

Le style de *The Loiners* doit beaucoup à l'œuvre dramatique précédente : « *The Loiners* (citizens of Leeds, *citizens* who bear their loins through the terrors of life, 'loners') was begun in Africa, after I had thawed out my tongue on a Nigerian version of the *Lysistrata* » (*Bloodaxe*, 34). Avec James Simmons en 1966, Tony Harrison voulut mettre à profit la prédilection des comédiens nigériens pour le mime, la musique et la danse présents dans *The Lion and The Jewel*, une pièce de Wole Soyinka que les étudiants venaient d'interpréter et qui leur avait permis de remporter le premier prix au festival d'art dramatique universitaire d'Ibadan. La tradition théâtrale nigérienne autorise une mise en scène assez proche de l'esprit originel de la comédie grecque : « Masquerades like the Yoruba *Egungun* of Oshogbo with their dual sacred and profane functions as ancestor spirits and as comic entertainers seem closer to Greek Comedy than anything one has in modern Europe. » (*Bloodaxe*, 85). Tony Harrison n'eut pas de mal à transposer l'intrigue comique d'Aristophane dans un pays où la parité n'existait pas et où la guerre des sexes était un sujet récurrent d'humour. Le titre est lui-même un hommage aux jeux de mots aristophanesques : *Aikin Mata* signifie littéralement en dialecte Hausa le « travail de femmes » et désigne aussi en argot la « relation sexuelle ». Grâce à une tradition satirique très vivante au Nigeria, la division moderne entre anglais standard et anglais *Pidgin* représente facilement la division originelle entre grec attique et dorique, tandis que les guerres du Péloponnèse trouvent un écho dans les tensions ethniques déjà très fortes dans le pays au début des années soixante et qui allaient mener à une longue guerre civile. Bien que jamais publiée en métropole,³⁶⁶ cette adaptation comique constitua un exercice de style déterminant dans l'œuvre poétique de Tony Harrison.

³⁶⁵ Tony Harrison répète ici, comme dans d'autres entretiens, le terme « drama », confirmant que le conflit constitue « une situation dramatique en soi » (Sareil, 10).

³⁶⁶ La pièce et sa préface furent publiées par Oxford University Press à Ibadan, en 1966 mais seule la préface est rééditée dans *Bloodaxe*, 84-7.

The Loiners, intitulé d'après *Dubliners* de James Joyce, explore l'articulation entre politique et sexualité, le titre proposant un effet de paronomase avec « loins » et « loners ». Sphères publique et privée s'éclairent ainsi mutuellement : « To go back to *The Loiners*, which dealt with sex and history: the intimacies of the private life are a kind of earthing area for the lightning of history and of political struggles. » (*Bloodaxe*, 231). Dans cette série de portraits, de voix et de rencontres, les fils conducteurs sont la solitude, la marginalité et des identités sexuelles problématiques. Le travail sur la sexualité dans *Aikin Mata* coïncide avec la publication, trois ans plus tôt, de *Eros et civilisation* d'Herbert Marcuse, un ouvrage qui marqua profondément la décennie et l'interprétation des relations entre sexualité et histoire. Les protagonistes de *The Loiners* sont représentatifs d'une société effrayée par la sexualité. Qu'il s'agisse de Thomas Campey, de Ginger, de Peanuts Joe, du narrateur de « Allotments », du pédophile homosexuel de « The White Queen » ou des autres, tous contribuent à replacer la sexualité au cœur du débat politique : « Separating those issues is done by people who need to separate those issues, people who find culture more comfortable if it is ahistorical and apolitical, and I don't believe it can be. » (*Bloodaxe*, 231). Avec *The Loiners*, Tony Harrison posa les fondations de son engagement public.

Dans les années soixante-dix, alors que peu de poètes utilisaient les formes traditionnelles, encore moins les rimes, la virtuosité métrique de Tony Harrison s'affirma d'emblée comme subversive. Davantage tourné vers W.H. Auden, ou encore Robert Lowell, le style de Tony Harrison dénote une volonté de se singulariser de la poésie moderniste et post-moderniste. Plus qu'un contenant, la forme s'impose comme un protagoniste anonyme, un agent ou un « instrument de découverte »³⁶⁷ qui a toute sa pertinence dans ces tribulations géographiques, politiques et subconscientes : « Because the associations are sometimes irrational, it keeps the subject in focus in a molten state, it doesn't set too soon; that's the other thing that strong forms and rhymes do for me, they keep the subject alive and still raw till the last, until the true form has been discovered. » (*Bloodaxe*, 44). La métrique est intrinsèquement associée à la pulsation cardiaque, à la sexualité qu'Herbert Marcuse désigne comme instinct de vie. Elle est non pas téléologique mais orientée vers le processus, la transition et l'entre-deux. *The Loiners* propose en effet un voyage initiatique ironique, avec comme point de départ une figure paternelle symbolique mais ambivalente, Thomas Campey, suivi d'un parcours dans un univers glauque et claustrophobe, avant une renaissance équivoque du poète dans « Ghosts: Some Words Before Breakfast ». Chemin faisant, l'acuité psychique exacerbée du poète nous fait entendre éclats de rire et extases grotesques qui font irruption dans les poèmes de manière incongrue.

³⁶⁷ Tony Harrison cite W.H. Auden au cours de son entretien avec Richard Hoggart, (*Bloodaxe*, 43-4).

a. De la répression à l'hyperbole

De par sa position délibérément liminaire, « Thomas Campey and the Copernican System » est offert au lecteur comme une dédicace à la mémoire d'une figure emblématique du panthéon personnel du poète : « The first poem in *The Loiners* is about a man named Thomas Campey, who – without partaking of this culture – dragged books to market with his bad back, and enabled me to equip myself with a 'gentleman's' library. » Au seuil de la collection, Thomas Campey figure comme une allégorie du poids de la culture et des conventions sociales, un martyr dont Tony Harrison serait le bourreau malgré lui. Littéralement acculé au pied de l'échelle sociale, il permet ironiquement au jeune Tony Harrison d'accéder à ce qui lui est interdit : la littérature et le savoir auxquels le titre fait déjà allusion de manière oblique. Le motif ambivalent de la révolution, copernicienne ou sociale, est à l'image du traitement de la relation entre le personnage et le poète, faite d'un mélange de distance et d'empathie, de culpabilité et de rage. Thomas Campey et les symboles du poème éponyme sont les filtres par lesquels *The Loiners*, mais également toute l'œuvre de Tony Harrison, doivent être lus.³⁶⁸ « In all my books I now have a bookplate with a drawing of this man – Thomas Campey, with his 'warped spine', this man from whom I bought my books – and that's exactly the kind of reminder that is in my poetry. » (*Bloodaxe*, 233). Sur son ex-libris, le nom de Tony Harrison est symboliquement placé au-dessous du croquis représentant le chiffonnier, l'échine courbée par la syphilis. La souffrance de cette silhouette arc-boutée domine l'identité du poète. On ne sait donc plus très bien si le dessin crayonné représente le poète ou bien le personnage évoqué dans les deux vers extraits du poème éponyme : « And every pound of this dead weight is pain / to Thomas Campey (books)... ». Une confusion ironique s'opère entre les deux. *The Loiners* est devenu un livre, un volume, « a dead weight » qui assaille la conscience du poète par la frappe régulière de ces pentamètres iambiques (« pound »). Chaque pulsation du texte poétique est un coup porté à la culpabilité du poète, un coup qui le fait entrer progressivement dans le monde des exclus et des morts, comme s'il espérait témoigner de leur existence miséreuse.

Personnage clef de cet univers, Thomas Campey figure comme emblème de subordination sociale et culturelle. Le portrait à la troisième personne du singulier, qui oscille entre idiome et références populaires d'un côté et de l'autre références littéraires et intonation miltonique dans le dernier quatrain, véhicule un certain cynisme de la part du poète à l'encontre du système social qui exclue Thomas Campey :

Thomas Campey, who, in each demolished home,
Cherished a Gibbon with a gilt-worked spine,
Spengler and Mommsen, and a huge, black tome
With Latin titles for his own decline:

Tabes dorsalis; veins like flex, like fused

³⁶⁸ « Thomas Campey and the Copernican System » est également le premier poème de *Selected Poems*.

And knotted flex, with a cart on the cobbled road,
He drags for life old clothing, used
Lectern bibles and cracked Copeland Spode,

Marie Corelli, Ouida and Hall Caine
And texts from Patience Strong in tortoise frames.
And every pound of this dead weight is pain
To Thomas Campey (Books) who often dreams

Of angels in white crinolines all dressed
To kill, of God as Queen Victoria who grabs
Him by the scruff and shoves his body pressed
Quite straight again under St Anne's slabs. (*Selected*, 13)

Le cynisme, que Vladimir Jankélévitch définit comme une « ironie frénétique » (Jankélévitch, 15) poussée à son paroxysme, est véhiculé par une série d'images contradictoires jouant sur la polysémie d'un même terme dans les registres littéral et figuré. Ainsi, l'évocation des reliures à l'or fin (« gilt-worked spine ») contrastent avec la colonne vertébrale (littéralement *spine*) décrite dans la strophe précédente comme « His back's strained arch », expression qui annonce le nom latin de l'affection dont il souffre : « *Tabes dorsalis* » ; les maisons démolies dans lesquelles Thomas Campey va récupérer ses objets sont des versions burlesques de l'empire romain dont l'histoire est retracée par Gibbon dans *The Rise and Fall of the Roman Empire*. Ces oppositions créent une ironie dramatique qui cimente la complicité entre lecteur et poète, seuls à goûter au privilège des plaisirs stylistiques qui échappent totalement à Thomas Campey dont la vie est synonyme de peine : la pénibilité de son travail est aussi une peine capitale, une condamnation à mort : « He drags *for life* old clothing » (mes italiques). Le protagoniste apparaît comme la victime d'une injustice sociale, condamnée pour un crime inexistant. Le poète crée ainsi un espace d'empathie dans les écarts de sens du jeu de mots. Les sentiments du lecteur hésitent ainsi entre proximité et distance envers Thomas Campey, entre collusion sentimentale et collision de l'ironie dramatique, une oscillation délibérément orchestrée par le poète :

I would say that where the poems seem to become most satisfying in a "literary way" to the readers of poetry, it is at precisely those moments that I want to remind them that there is a vast group of people who don't read poetry, and to remind them of the privilege of their literacy. That is certainly a very determined strategy, consciously and artfully subversive in that sense. (*Bloodaxe*, 231)

Placé au seuil de la collection et de l'œuvre de Tony Harrison, ce poème est la mauvaise conscience qui vient contaminer les plaisirs intellectuels des lecteurs.

La structure de « Thomas Campey and the Copernican System » est représentative de l'ensemble des poèmes de la collection. Ils s'appuient sur la dramatisation d'une saynète ou d'un portrait. L'accent est mis sur les

incongruités et les contradictions, de manière à créer des effets d'ironie : ironie situationnelle, se dégageant de l'arrangement des faits eux-mêmes ; ironie verbale, née des jeux de mots ; ou encore ironie dramatique, fondée sur l'écart entre l'aveuglement du protagoniste et la compréhension du lecteur. Les jeux de mots sont le point de contact entre littérature et banalité, sublime et burlesque. Ainsi, le motif de l'ascension suivi d'une chute, évoqué implicitement par le biais de la référence à Gibbon, reproduit dans le rêve de Thomas Campey,³⁶⁹ revient à la fin du poème où l'apostrophe lyrique subit une chute burlesque :

Leeds! Offer thanks to that Imperial host,
Squat on its thrones of Ormus and of Ind,
For bringing Thomas from his world of dust
To dust, and leisure of the simplest kind. (*Selected*, 14)

Gardant à l'esprit la fonction d'ex-libris de Thomas Campey, le poème se prête naturellement à une interprétation métatextuelle dans laquelle le vent qui souffle dans les deux premières strophes serait une métaphore de la révolution poétique que Tony Harrison entendait causer avec *The Loiners* :

The other day all thirty shillings' worth
Of painfully collected waste was blown
Off the heavy handcart high above the earth,
And scattered paper whirled around the town.

The earth turns round to face the sun in March,
He said, resigned, *it's bound to cause a breeze.*

Leeds et, à travers elle, la province entendent désormais occuper une position centrale dans la poésie, balayant les textes du passé. Même si la révolution est comiquement requalifiée de simple brise, la dernière strophe du poème explicite la nature du changement : au lyrisme du passé qui colle à la peau de la poésie dans l'esprit populaire, Tony Harrison veut faire succéder, après la terre de *Earthworks*, la poussière et la simplicité : « dust, and leisure of the simplest kind. » Pour mettre en œuvre cette ambition, le poème fonctionne par analogie et correspondances, procédés stylistiques plus directs et immédiats que ne le sont la métaphore ou l'allégorie. Probablement influencé par son séjour en Afrique, Tony Harrison s'appuie sur l'anthropologie du corps. Cette discipline s'intéresse en effet aux « interactions permanentes et multiformes entre le corps et le contexte social et culturel ». ³⁷⁰ Ainsi, la maladie est considérée comme un reflet d'un dysfonctionnement social. Corps organique et corps politique entretiennent un rapport de correspondance dans la mesure où « le corps, c'est en effet d'abord ce qu'une culture fait de lui » (Despujol, 14). Celui de Thomas Campey est un corps affaibli par la syphilis, une affection hautement

³⁶⁹ Dans la dernière strophe de la citation ci-dessus, l'opposition entre le haut et le bas est à la fois spatiale et stylistique : le registre convenu de la description des anges (« angels in white crinolines ») contraste avec l'argot qui domine la fin de la strophe (grabs / Him by the scruff and shoves his body pressed / Quite straight again under St Anne's slabs »), plus approprié dans la bouche d'un voyou de rue que dans celle d'un poète mondain.

³⁷⁰ Franck Despujol, « Corps et culture : l'apport de l'anthropologie », Eugène Detape (éd.), *Le Corps*, 13.

symbolique qui resurgit dans un autre poème de la collection, « Distant Ophir », où elle incarne la rétribution coloniale (*Selected*, 29-30). D'autre part, la syphilis, maladie vénérienne, introduit la thématique de la sexualité qui est le fil conducteur de *The Loiners*.

Thomas Campey annonce le personnage tragicomique de Ginger, adolescent irlandais catholique qui peine à faire sens des liens pour le moins paradoxaux entre religion et sexualité. Une certaine naïveté se dégage de la confession de Ginger qui met sur le même plan de menus larcins, une scène de voyeurisme et le récit d'une masturbation :

Grateful, anonymous, he catalogued his sin,
The stolen postcards and allotment peas;
How from his attic bedroom he'd looked in
On Mrs Daley, all-bare on her knees,
Before her husband straddled in his shirt,
And how he'd been worked up by what he saw;
How he'd fiddled with his thing until it hurt
And spurted sticky stuff onto the floor.
And last his dad's mauve packet of balloons
He'd blown up, filled with water, and tried on;
And then relief. (*Selected*, 15)

L'effet de naïveté est renforcé par une syntaxe familière et répétitive, ainsi que l'utilisation de périphrases et d'euphémismes pour désigner la masturbation, les organes génitaux ou les préservatifs. Le rythme rapide de la description donne une tonalité comique à cette énumération. La montée du suspense, créée par un effet d'accumulation, suit la montée de l'excitation sexuelle jusqu'au soulagement de l'orgasme. Ironiquement, la narration, au lieu d'être un acte de contrition et d'expiation, fait revivre au personnage les troubles de ses premiers émois. La conclusion ironique de la strophe, construite comme une chute comique, joue de cette confusion : le soulagement annoncé vient-il de la confession ou de l'orgasme lui-même ? Cet écart de sens paradoxal est renforcé par la réponse absurde et inattendue du prêtre qui se contente de dire : « *Remember me to Mrs Kelly, John.* »

Le rire comique qui accompagne l'annonce de l'immunité apparente de Ginger tourne rapidement au tragique. Dans la seconde strophe, Ginger est rattrapé par sa sexualité et la diabolisation dont elle est l'objet. L'éveil et l'innocence du désir adolescent sont violemment réprimés. La familiarité attachante de la première strophe cède la place à un environnement hostile et menaçant :

He loitered, playing taws until the dark
Of bad men with their luring spice and shell-
shocked feelers edged onto the empty park,
And everything that moved was off to tell.

Les pédophiles – eux-mêmes avatars d'une sexualité réprimée - qui attirent avec leurs bonbons les jeunes garçons le soir dans le parc ajoutent à la confusion et la culpabilité de Ginger. Structurellement, cette évocation contribue à faire monter le suspense de nouveau, avant la chute ironique

fondée sur un renversement des attentes du lecteur. Cette chute est pourtant devenue tragique, du fait du sentiment d'empathie précédemment créé envers le personnage :

And no Hail Marys saved him from that Hell
Where Daley's and his father's broad, black belt
Cracked in the kitchen, and, blubbering, he smelt
That burning rubber and burnt bacon smell. (*Selected*, 15)

La rétribution ne vient pas du prêtre comme on aurait pu s'y attendre ; le danger présagé par la présence des pédophiles au crépuscule ne se concrétise pas non plus. La violence vient paradoxalement des figures paternelles, père et voisin, traditionnellement protectrices, une violence inattendue qui contraste avec l'obsession naïve de Ginger pour le salut. Face au mystère et aux terreurs de son imagination, l'adolescent brandit ses prières comme des talismans investis d'un pouvoir quasi magique. Pourtant, sa foi dans le pardon est réduite à l'absurde. Du même coup, la religion est parodiée. Les prières en latin deviennent de simples noms communs, vidés de leur contenu spirituel. L'enfer tant redouté n'est pas dans l'au-delà mais dans le présent immédiat, décrit avec un réalisme saisissant : le mouvement, les bruits et les odeurs de la scène de châtement corporel sont convoqués et insérés dans le texte par un effet de synesthésie. La violence est inscrite dans les sonorités du texte, grâce aux allitérations en [b] et [k] et le rythme spondaique des monosyllabes. Aucune explication n'est fournie par le narrateur. Le prêtre a-t-il trahi l'adolescent ? Ginger avait-il été surpris par son voisin ? Le narrateur nous laisse face à l'incompréhension, à la manière d'une nouvelle de *Dubliners*. La solitude et l'isolement de la victime dominant dans le huis clos du foyer familial.

Paradoxalement, l'introduction de la première personne du pluriel dans le poème suivant ne contribue en aucun cas à dissiper l'indécidabilité du poème. Le poète étant à la fois observateur et protagoniste de la scène, il se dégage une impression d'étrange familiarité. Les satyres qui menaçaient Ginger réapparaissent dans « The Pocket Wars of Peanuts Joe », dans une version grotesque et inoffensive, sous les traits d'un exhibitionniste pathétique dont les fantasmes sexuels constituent un pendant burlesque au climat héroïque des célébrations de l'armistice d'août 1945. Archétype du bouc émissaire, Joe est accusé de tous les maux de la société. Il est l'expression de la peur de la sexualité véhiculée par l'église et relayée par les membres de la communauté ouvrière :

The *-nuts* bit really *-nis*. They didn't guess
Till after he was dead, then his sad name
Was bandied as a dirty backstreet Hess,
A masturbator they made bear the blame
For all daubed swastikas, all filthy scrawl
In Gents *and* Ladies, YANK GO HOME
Scratched with a chisel on the churchyard wall;
The vicar's bogey against wankers' doom. (*Selected*, 16)

Contrairement à Ginger, les adolescents ne sont plus dupes des superstitions colportées par les adultes. Le ton est à la défiance et à la transgression des interdits :

We knew those adult rumours just weren't true.
We did it often but our minds stayed strong.
Our palms weren't cold and tacky and they never grew
Those tell-tale matted tangles like King Kong.
(*Selected*, 16)

Le discours convenu des adultes est démenti par le poète qui répète parodiquement leurs phrases stéréotypées à la forme négative. La réserve et le non-dit incarnés par le laconique pronom « it » du deuxième vers cité ci-dessus se déchaînent en une rapsodie lubrique qui mélange des images extrêmement familières et attachantes, parce que touchant à l'enfance et aux clichés, avec des images grotesques, parfois sordides ou dérangeantes :

We knew that what was complicated joy
In coupled love, and for lonely men relief
For Joe was fluted rifling, no kid's toy
He fired and loaded in his handkerchief.
[...]
In allotment dug-outs, nervous of attack,
Ambushing love-shadows in the park,
His wishes shrapnel, Joe's ack-ack *ejac-*
ulatio shot through the dark
Strewn, churned up trenches in his head.
Our comes were colourless but Joe's froze,
In wooshed cascades of ebullient blood-red,
Each flushed, bare woman to a glairy pose. (*Selected*, 16)

Le plaisir du poète à filer la métaphore militaire est manifeste. Le sujet s'efface presque au profit du délire verbal. Même la théorie d'une sexualité subversive est réduite à l'absurde. Le non conformisme sexuel de Joe est une grotesque parodie d'anarchisme :

Two coppers came, half-Nelsoned, frog-
marched poor Penis off to a cold clink.
He goose-stepped backwards and crowds saw the cock
That could gush Hiroshimas start to shrink.

A sergeant found him gutted like a fish
On army issue blades, the gormless one,
No good for cannon fodder. His last wish
Bequeathed his gonads to the Pentagon. (*Selected*, 17)

Le jeu de mots sur le terme « half-Nelsoned », tout comme la métaphore atomique, placent la fin du poème sous le signe du burlesque. Les ambitions patriotiques de Joe sont ridiculisées par l'absurdité de son geste final et du sens qu'il lui donne, un décalage souligné par le contraste entre le registre héroïque et argotique.

Luke Spencer critique ce qu'il analyse comme une tentative de satiriser la politique militaire de l'OTAN dans la dernière phrase du poème :

Unfortunately, the extravagance of this – though it is certainly funny – dissipates the force of the poem's argument. Instead of being finally opposed to militarism, Joe's cock is comically aligned with the phallic pretensions of organised male violence. This would not matter in a poem that was aiming to discredit the phallic in sex as much as in war; but this is obviously not the text's intention. We are clearly meant to sympathise with Joe, yet that sympathy is compromised – for me at least – by Joe's own non-ironic treatment of his 'weapon' as a weapon.
(Spencer, 24)

Les termes relatifs à l'exagération comique (« extravagance », « funny », « comically ») sont porteurs d'une connotation péjorative, comme si le comique était une faiblesse (« dissipates the force ») ou une maladresse (« Unfortunately »), tandis que la justesse serait du côté du sérieux de l'intention satirique (« aiming to discredit », « the text's intention »). Là où Luke Spencer voit une signification univoque (« clearly »), je prônerais plutôt l'ambiguïté ironique. Le portrait de Joe est davantage du côté de la caricature, de l'excès et du grotesque que de celui du réalisme et de la compassion. L'anecdote est traitée sur le mode ludique, comme d'ailleurs l'indique d'emblée le titre qui sonne vaguement comme un titre de dessin animé ou un nom de jeu pour enfants. L'empathie envers le personnage est donc délibérément minée par le traitement caricatural. Le sérieux pathétique car « non ironique » de Joe sert de repoussoir à la vision comique du poète et à ses jeux linguistiques. Dans cet écart entre sens littéral et sens métaphorique réside l'ironie du poème.

A rechercher à tout prix une interprétation satirique formatée selon le modèle rigide de la source et de la cible, on risque de passer à côté de l'originalité de cette collection dans laquelle l'extravagance va crescendo pour culminer dans la séquence africaine. La métaphore sexuelle est poussée à l'extrême. La caricature n'est plus l'instrument de la satire mais on peut considérer que c'est la satire elle-même qui est caricaturée et, avec elle, le désir du lecteur d'appliquer systématiquement une grille de lecture préconçue. L'écriture hyperbolique de Tony Harrison met à mal les codes conventionnels et instaure ainsi un jeu avec le lecteur dont il subvertit les attentes. Le poète s'amuse du monde auquel il appartient et qu'il décrit sans le juger. L'humanisme du comique est ainsi privilégié au détriment de la distance satirique. Si l'on doit chercher la satire ou la subversion, c'est dans la forme même du langage que cela se joue, plutôt que dans l'explicitation d'une intention, non pas qu'il n'y ait aucune opinion dans *The Loiners* mais les opinions, lorsqu'elles sont exprimées, sont toujours en contradiction avec d'autres. Ainsi, le poète se place du côté des enfants et du jeu, de la transgression des tabous, refusant d'endosser le rôle du satiriste, bien trop sérieux et bien trop moral.

L'instabilité éthique est véhiculée notamment par la multiplication des personae et des énonciateurs. « Allotments » est le premier poème de la collection dans lequel apparaît la première personne du singulier. L'exploration de la sexualité adolescente y est menée depuis une double perspective, celle du jeune protagoniste et celle du narrateur, avec un mélange d'empathie et de distance ironique. Le poème se présente comme une parodie du poème d'amour conventionnel. Dans la communauté populaire à laquelle appartient le poète, une communauté qui réprime la sexualité autre que maritale mais valorise hypocritement la virilité, les lieux des premières expériences sexuelles sont sinistres :

In Leeds it was never *Who* or *When* but *Where*.
 The bridges of the slimy River Aire,
 Where Jabez Tunncliffe, for love of God,
 Founded the *Band of Hope* in eighteen odd,
 The cold canal that ran to Liverpool,
 Made hot trickles in the knickers cool
 As soon as flow. The graveyards of Leeds 2
 Were hardly love-nests but they had to do –
 Through clammy mackintosh and winter vest
 And ruffled jumper for a touch of breast.
 [...]
 And young, we cuddled by the abattoir,
 Faffing with fastenings, never getting far. (*Selected*, 18)

A l'excitation légitime des adolescents, le poète substitue des adjectifs tous connotés péjorativement (« slimy », « cold », « clammy »). L'acte sexuel est lui-même déprécié : l'éjaculation n'est que « trickles ». Le corps féminin est également désérotisé parce que morcelé (« knickers », « breast », « bum »), caché par des vêtements fonctionnels mais dépourvus de charme (« knickers », « mackintosh », « winter vest ») et qui entravent la spontanéité des gestes. Les sonorités discordantes, en particulier l'allitération en [f] du dernier vers cité ci-dessus, traduisent cette absence de romantisme. La comparaison explicite de manière prosaïque et comique l'effet produit par les plosives amassées en agrégats consonantiques :

Stroked nylon crackled over groin and bum
 Like granny's wireless stuck on Hilversum.
 (*Selected*, 18)³⁷¹

Le corps est soumis au regard distancé du microscope, grossi de manière burlesque, de sorte que l'idéal romantique de l'étreinte amoureuse se matérialise dans « a touch of breast ». L'effet burlesque est renforcé par la rime entre « bum » et « Hilversum », station de radio de musique jazz, qui contraste avec le style de musique que la grand-mère écoutait effectivement.

Les adolescents ne trouvent jamais la tranquillité dans un lieu qui serait reclus du monde alentour. Au contraire, leur histoire individuelle entre constamment en collision avec la grande histoire collective. Les jardins ouvriers évoqués dans le titre, « Allotments », sont redéfinis dans le premier

³⁷¹ Il faut surtout entendre la richesse gutturale de l'accent du Yorkshire qui fait exploser toutes ces consonnes, mises en valeur par des sons vocaliques très brefs.

vers comme « *Dig for Victory plots* », allusion à la contribution individuelle à l'effort de guerre. La connexion entre public et privé est rappelée avec force à la fin du poème, lorsque les adolescents sont surpris près de l'abattoir :

The Pole who caught us at it once had smelt
Far worse at Auschwitz and at Buchenwald,
He said, and, pointing to the chimneys, *Meat!*
Zat is vere zey murder vat you eat. (Selected, 18)

En remettant sans cesse le corps et la sexualité au centre de la vie publique, de la vie politique, le poète subvertit la tendance moderne d'« un certain retrait du corps du champ social » (Despujol, 25). Convaincu qu'« on ne peut isoler le corps, comme objet d'étude, d'un champ social de significations dont il n'est qu'un maillon » (Despujol, 13), le poète prend la théorie de l'anthropologie du corps au pied de la lettre : « And after love we'd find some epitaph / Embossed backwards on your arse and laugh. » (*Selected*, 18). Cette image à l'envers, tatouée sur le derrière, sculptée dans la chair humaine, est un miroir de la société. Au lieu d'une histoire d'amour, c'est une histoire de mort qui s'inscrit. Parmi ces images de corps et de société déréglés, se trouvent naturellement des motifs carnavalesques, typiques d'une époque où le public et le privé étaient liés, « le démembrement du corps allant de pair avec celui de la société » (Bakhtine, 348). L'esthétique qui domine dans ce poème est celle du réalisme grotesque, caractérisé par une prédominance « du *principe de la vie matérielle et corporelle* : images du corps, du manger et du boire, de la satisfaction des besoins naturels, de la vie sexuelle. » (Bakhtine, 27). Le corps grotesque est un corps « en état de changement, de métamorphose encore inachevée » (Bakhtine, 33). A ce titre, il présente une image subversive de la société contemporaine. La thématique de la chaîne alimentaire dans l'hymne du Yorkshire cité dans le poème, « On Ilka Moor Baht 'at », s'inscrit dans le genre carnavalesque du franchissement des limites corporelles et sociales, tout comme le registre argotique abondant symbolise le franchissement des règles langagières et poétiques incarnées par une métrique impeccable.

Dans la seconde strophe du poème, la voix poétique change. A la conscience ironique de l'adulte succède la voix de l'adolescent, une voix apparemment naïve qui fait émerger la possibilité du changement :

Nearly midnight and that gabbling, foreign nut
Had stalled my coming, spoilt my appetite
For supper, and gave me a sleepless night
In which I rolled frustrated and I smelt
Lust on myself, then smoke, and then I felt
Street bonfires blazing for the end of war
V.E. and J. burn us like lights, but saw
Lush prairies for a tumble, wide corrals,
A Loiner's Elysium, and I cried
For the family still pent up in my balls,
For my corned beef sandwich, and for genocide.
(Selected, 19)

Après la relative impersonnalité de l'évocation des expériences adolescentes qui n'impliquait le poète que par l'intermédiaire d'un pluriel « we », la seconde strophe nous fait entrer dans la conscience de l'adolescent. En contraste avec la distance amusée de la première strophe, la fin dévoile des sensations intimes, introduites par des verbes de perception involontaire (« smelt », « felt », « saw »). Les normes morales pèsent sur le désir individuel qui, frustré (« frustrated »), est désigné par un terme à connotation péjorative (« lust »). Pourtant, au-delà d'une apparente paralysie, l'esthétique grotesque introduit l'image d'un potentiel de changement. Les seuils corporels que sont le phallus et la bouche représentent des lieux d'échanges, de franchissement, entre les sphères publique et privée. La juxtaposition des préoccupations individuelles, voire individualistes, de l'adolescent avec les drames de l'histoire, qui peut paraître a priori dérisoire, est néanmoins légitimée par l'ambivalence des images qui mêlent vie (sexualité, famille en devenir) et mort (génocide nazi, famille annihilée). La sexualité masculine, le phallogentrisme, sont ici confrontés à un dualisme fondamentalement ironique. L'instinct de vie de l'adolescent, potentiellement rebelle à l'ordre établi et productif, est pourtant indissociable de son opposé, une soif de pouvoir et de domination destructrice. On trouve ici l'une des plus précoces expressions de la vision ironique de Tony Harrison. L'image du feu, du feu destructeur à celui de la victoire, a en effet marqué pour l'enfant qu'il était la fin de l'âge d'innocence. Cette métaphore traverse son œuvre jusqu'au film *Prometheus* comme un Janus incitant à une prudence de jugement. Le narrateur du poème qui prend conscience des deux visages de l'histoire et de la sexualité se prépare symboliquement à franchir le seuil de l'adolescence pour entamer ses pérégrinations à travers un territoire inconnu, l'âge adulte, l'Afrique, la rencontre avec des sexualités différentes.

Le poème suivant, « Doodlebugs », invite le lecteur à accompagner le narrateur dans son aventure. On quitte soudain l'univers provincial, familial et réaliste, pour un sonnet de seize vers, surréaliste, grotesque, partagé entre un imaginaire débridé et la précision du coup de crayon du caricaturiste. Jamais commenté par les critiques, ce poème constitue néanmoins le seuil d'entrée de la séquence suivante, jouant sur un brouillage synesthésique des frontières entre poésie, dessin et musique pour offrir une variation sur le thème du prépuce :

Even the Vicar teaching Classics knows
how the doodled prepuce finishes as man,
a lop-eared dachshund with a pubis nose,
Caspar the friendly ghost or Ku-Klux-Klan,
and sees stiff phalluses in lynched negroes,
the obvious banana, those extra twirls
that make an umbilicus brave mustachios
clustered round cavities no longer girls'.

Though breasts become sombreros, groins goatees,
the beard of Conrad, or the King of Spain,
bosoms bikes or spectacles, vaginas psis,
they make some fannies Africa, and here it's plain,

though I wonder if the Vicar ever sees,
those landmass doodles show a boy's true bent
for adult exploration, the slow discovery
of cunt as coastline, then as continent. (*Selected*, 20)

Dans ce sonnet composé de deux octets, écrit plus tardivement que les autres poèmes de la séquence,³⁷² le poète énumère des représentations adolescentes des organes génitaux masculins et féminins, sur le mode de l'eckphrasis. La plume du poète suit le trait d'un croquis de David Hockney représentant le teckel de l'artiste.³⁷³ Le titre est à double sens, projetant d'un côté une image dévalorisée du phallus, celle d'une larve d'insecte (« doodlebug » en américain) ; renouant de l'autre avec le réalisme grotesque et l'idée d'une métamorphose, la larve devenant chrysalide puis papillon, s'envolant pour se reproduire à son tour. Pourtant, ce papillon ne pondra pas des œufs mais des bombes meurtrières de la Seconde Guerre Mondiale, familièrement appelées « doodlebugs ». A l'instar de l'adolescent bravant les tabous de l'Eglise, le poète enfreint les conventions qui excluent les registres familiers et vulgaires de la poésie. Des termes comme « fannies » et « cunt » sont choisis pour les allitérations qu'ils créent avec les autres mots du poème, devenant ainsi des sortes de mantras au fort pouvoir d'évocation. La métaphore de la puberté comme phase d'exploration et de découverte amorce le passage en Afrique effectif dès le poème suivant, « The White Queen ». Comme l'adolescent élargit petit à petit le champ de ses expériences, comme le poète enrichit son lexique de la représentation sexuelle, la séquence entraîne le lecteur sur un autre continent à la rencontre de nouveaux désirs.

Dans ces cinq premiers poèmes de *The Loiners*, on remarque une structuration très rigoureuse de l'espace géographique et textuel. On évolue de poèmes à l'atmosphère claustrophobe vers des poèmes plus ouverts, tournés vers l'extérieur (la Seconde Guerre Mondiale, principalement). Dans le même temps, la voix poétique est personnalisée, progressant d'une troisième personne, distanciée bien qu'empathique, à une première personne autobiographique. La position que le poète assigne au lecteur évolue elle aussi. Spectateur des premiers poèmes, le lecteur pénètre peu à peu l'univers du poète qui se fait plus familier. Chaque poème met en scène un personnage ou un événement de son enfance. L'espace textuel restreint du poème incarne l'« aire de jeu » (Hamon, 11) où va se jouer la communication entre poète et lecteur. Faite de transitions (l'adolescence), de limites et de franchissements (interdits et tabous posés par l'Eglise et les adultes, notamment), cette scénographie est propice à une communication ironique dans laquelle les regards et les points de vue sont démultipliés et ambigus. Le ton grotesque adopté de plus en plus expressément par le poète est lui-même marginal, décalé. Il déstabilise la position du lecteur, partagé entre désir de complicité avec le poète et perplexité face à un ton

³⁷² Comme en témoigne la forme sonnet, ainsi que l'absence de la majuscule systématique en début de vers.

³⁷³ Le gribouillis ou « doodle » que suggère le poème rappelle de manière surprenante le teckel aux oreilles tombantes de David Hockney (« a lop-eared daschund with a pubis nose »), un dessin devenu l'emblème du restaurant de Salts Mill, Salts Diners.

relativement non conventionnel. Le lecteur est en quelques sortes tenu à distance du texte et du poète, à moins qu'il n'accepte le rire grotesque pour ce qu'il est, un jeu qui le lie déjà, malgré lui, au poète. *The Loiners* apparaît comme une « question des signes (à comprendre) et des signaux (à reconnaître), [un] jeu de « rôles » et [une] aire de jeu théâtralisée » (Hamon, 12). La théâtralisation de la scène poétique est en effet l'une des préoccupations majeures de Tony Harrison lorsqu'il écrit *The Loiners* :

There's not a lot of good poetry about city life. The tradition still is to assume that poetry is synonymous with poems about nature, that's still a popular belief, so you have to go, you have to look for literature which is about the city. It is very hard to dramatise it. In poetry not in fiction. [...] I wanted poetry to have the range of the novel, the reality of the novel, and I also wanted it to have the immediacy and accessibility of drama. (*Bloodaxe*, 40-1)

Ses poèmes témoignent d'une recherche de qualité dramatique et formelle. Ses talents de scénariste et de scénographe sont issus de son admiration pour le roman, son réalisme, mais aussi pour le théâtre qui communique avec le public de manière directe et immédiate.

b. Aliénation satyrique

Avec la séquence intitulée « The White Queen », Tony Harrison réussit à conjuguer poésie et dialogisme romanesque. Dans les cinq parties qui la composent,³⁷⁴ relativement distinctes de par leur style, le poète fait entendre différentes voix, à la manière d'un ventriloque. Rompant avec une tradition qui considérait la poésie monologique et indépendante des questions politiques,³⁷⁵ les poèmes deviennent dialogiques, dramatiques, voire même polycentriques, d'après Romana Huk :

when the poet mediating between the voices steps back to implicate his/her own role in their construction [...] [t]he effect is akin to diversification, dialogue and debate in response to destabilisation in the political sphere, only here the sphere is the poem which cannot be closed upon any one central voice within the poet. (Huk, *Bloodaxe*, 79)

Sur le sol africain, le « I » du personnage éponyme, « The White Queen », ne peut être confondu avec l'auteur, bien qu'il soit comme lui, professeur d'anglais. Le moi autobiographique du poète est mis en sourdine pour faire émerger une nouvelle voix, marginale et dérangeante. S'ensuivent de nombreux autres personnages qui contribuent à l'instabilité du point de vue, à sa pluralité aussi, ajoutant à l'effet polycentrique de la collection qui provient moins de la multiplicité des voix que du refus de l'auteur de privilégier telle ou telle (*Bloodaxe*, 80-2). Les changements de narrateurs, ainsi que les digressions géographiques contribuent à dérouter le lecteur. Dans cette deuxième partie de *The Loiners*, on quitte l'univers relativement familier de Leeds pour l'Afrique. La problématique sexuelle et politique est rejouée dans un contexte postcolonial, où les tensions entre désir sexuel et répression sont exacerbées. Peur, colère, dépit et dégoût dominent ces récits d'aliénation et d'exclusion. Le *dramatis personae* de « The White Queen » est composé d'individus solitaires en proie aux interdits de la collectivité.

Poème en cinq tableaux, « Satyrae » inverse les conventions de la satire traditionnelle. Au lieu de condamner le vice pour prôner la vertu, le narrateur fait au contraire l'éloge de ce que l'on nomme aujourd'hui tourisme sexuel. Il alterne pitié et rodomontades, des extrémités qui confèrent à ses satires un caractère parodique. En fait, le narrateur est plus « satyre » que « satiriste ». Le titre se révèle être un jeu de mots exploitant la confusion étymologique et orthographique qui se produit dans l'histoire littéraire, notamment à l'époque élisabéthaine, entre la satire (du latin *satira*, ou *satura*, signifiant mélange) et la créature mythologique, *satyre*, d'origine grecque. Cynique et débauché, lubrique, obscène parfois, et exhibitionniste, le « White Queen » est le protagoniste d'un drame satyrique, subversif et rebelle.

Professor! Poet! Provincial Dadaist!
Pathic, pathetic, half-blind and half-pissed

³⁷⁴ 1. Satyrae ; 2. The Railroad Heroides ; 3. Travesties ; 4. Manica ; 5. *from* The Zeg-Zeg Postcards.

³⁷⁵ Même s'il reconnaît que la poésie peut être dialogique, Bakhtine laisse la poésie à l'écart de sa théorie.

Most of these tours in Africa. A Corydon
 Past fifty, fat, those suave looks gone,
 That sallow cheek, that young Novello sheen
 Gone matt and puffed. A radiant white queen
 In sub-Saharan scrub, I hold my court
 On expat pay, my courtiers all bought. (*Selected*, 21)

Les rimes suivies (*heroic couplets*) évoquent le 17^{ème} siècle, époque phare de la satire. D'ailleurs, « They flee from me », poème de Sir Thomas Wyatt, figure en intertexte. Le narrateur du poème, le « White Queen », professeur d'anglais lui aussi, comme Tony Harrison dont il est un double ironique et discordant, s'approprié le ton de « They flee from me », entre amertume, pitié et réminiscence érotique. Ce narrateur lettré révisé le poème de Wyatt,³⁷⁶ reprenant par la négative ses propres mots (« not gentle, tame or meek »), et transformant le poème canonique d'amour hétérosexuel en un poème moderne d'amour homosexuel :

Things can be so much better. Once at least
 A million per cent. Policeman! Priest!
 You'll call it filthy, but to me it's love,
 And to him it was. It *was*. O he could move
 Like an oiled (slow-motion) racehorse at its peak,
 Outrageous, and not gentle, tame, or meek –
 O magnificently shameless in his gear,
 He sauntered the flunkied restaurant, queer
 As a clockwork orange and not scared.
 God, I was grateful for the nights we shared.
 My boredom melted like small cubes of ice
 In warm sundowner whiskies. Call it vice;
 Call it obscenity; it's love; so there;
 Call it what you want. *I just don't care.* (*Selected*, 22)

Tout comme les conventions de l'amour courtois qui représentent une inversion de pouvoir apparente entre l'ardeur du courtisan et l'indifférence de la femme aimée chez Wyatt, l'idée de domination du White Queen par l'objet de son désir n'est que superficielle. Le jeune Africain qui peut virtuellement accepter ou refuser ses clients est en réalité un symbole des inégalités entre colonisés et colonisateurs. A ce titre, le surnom de la persona, White Queen, outre le jeu de mots évident sur son homosexualité, est l'indice d'un rapport de force fondé sur la couleur de peau. Chez Tony Harrison comme chez Wyatt, la persona décrit les sentiments de l'être aimé, du point de vue de l'homme dominant dans les deux cas.

Tony Harrison introduit audacieusement une voix marginale et méprisée. Même après *the swinging sixties*, la pédophilie que le White Queen tente de justifier reste hors-la-loi, contrairement à ce que laisse entendre Luke Spencer.³⁷⁷ C'est donc une séquence extrêmement

³⁷⁶ Wyatt, « The Lover Sheweth How He is Forsaken of Such as He Sometime Enjoyed », *The Penguin Book of English Verse*, 1.

³⁷⁷ « It was a major achievement of the 1960s that whole categories of the despised and rejected began to gain some sympathetic recognition, not least for the critical light which

dérangante et déstabilisante. Vérifiant la théorie selon laquelle le « corps s'impose aussi comme structuration de l'espace » (Despujol, 17), les corps exhibés au cours des cinq tableaux de « The White Queen », avec leurs orifices ouverts, la circulation de liquide séminal, sont une image de la contamination de l'Afrique par l'Europe. Aucun des personnages que présente le White Queen à travers ses portraits d'expatriés en mal de sexualité ne trouve ce qu'il cherche en Afrique. L'Afrique leur renvoie leur propre image de désespoir. Cité dans le deuxième tableau, « l'abîme ouvert » de Pascal réapparaît dans le dernier :

It is this Nothingness and nothing else
Throbs in the blood. Nothing is no little part
Of time's huge effort in the human heart.
There's love. There's courage. And that's all.
And the *itus et reditus* of Pascal. (*Selected*, 26)

L'image métaphysique est contaminée par une lecture grotesque inévitable. Le lecteur est pris en étau entre les références littéraires et philosophiques et une imagerie sexuelle vulgaire qui le malmène. La lecture devient elle-même un effort, avec un rythme et une syntaxe maladroite qui accentuent l'impression de malaise.

Le tableau suivant, « The Railroad Heroides », s'inscrit dans la même veine. Dans cette épopée parodique en quatre sections, l'anti-héros est un vieil homosexuel dépressif avec, en guise de hauts faits guerriers, une tentative de suicide burlesque :

Again I feel my school belt with the snake-
Hook, silver buckle tauten and then break
From the banisters I swung off. Suicide –
The noose's love-bites and a bruised backside.
I laughed a long time and was glad I fell. (*Selected*, 27)

Il n'est pas forcément évident d'adhérer au rire grotesque du narrateur d'emblée. Le ridicule de la situation a toutes les chances de provoquer un rictus embarrassé plutôt qu'un rire franc et communicatif. En effet, on se demande assez longtemps quelles sont les intentions du poète, avec l'étrange impression d'avoir été abandonné en territoire inconnu. Pourtant, un motif commence à s'imposer dont la récurrence signale l'intention comique. Comme avec « l'abîme ouvert » de Pascal précédemment, « The Railroad Heroides » est un jeu de mots qui met en dissonance la référence littéraire (le style héroïque) et l'allusion sexuelle grâce à un effet de paronomase (Heroides / haemorrhoids).

Le titre suivant, « Travesties », joue lui aussi sur cette dichotomie. Le narrateur homosexuel, peut-être travesti à l'occasion, signe une traduction d'un traité en latin intitulé *Syphilis*. Le poème se revendique comme une adaptation relativement libre (travestie plutôt que traduite), « after Hieronymi Fracastorii », une stratégie déjà mise en avant par l'épigraphe :

their off-centre perspective might throw on the ideological structures of 'normal' social life. » (Spencer, 27).

‘...the vanity of translation; it were as wise to cast a pansy into a crucible that you might discover the formal principle of its colour and odour, as seek to transfuse from one language into another the creations of a poet.’

(Shelley, *A Defence of Poetry*) (*Selected*, 29)

Après cette mise en scène minutieuse du péri-texte, visant à multiplier les signaux de distanciation, la voix du narrateur n’apparaît vraiment que dans les deux derniers vers. Les dix tercets précédents en *terza rima*, entre guillemets, émanent de la voix d’un oiseau prophétique. Celui-ci prédit un fléau pour l’Occident, comme rétribution des crimes politiques et sexuels perpétrés en Afrique :

‘Westerners, who laid the Sun’s fowl low,
the flocks of Apollo, now stand and hear
the dreadful sufferings you must undergo.

[...]

You’ll go on looking, losing more and more
to the sea, the climate, weapons, ours *and* yours,
your crimes abroad brought home as civil war.

And also *Syphilis*: sores, foul sores
will drive you back through storms and calenture
crawling like lepers to our peaceful shores.

The malaise of the West will lure
the scapegoats of its ills, you and your crew,
back to our jungles looking for a cure. –

You’ll only find the Old World in the New,
and you’ll rue your *discubrimiento*, rue
it, rue Africa, rue Cuba, rue Peru!’ (*Selected*, 29-30)

La syphilis, rapportée d’Amérique en Europe, est une métonymie des dangers de l’expansionnisme. Le poème va à contre-courant de l’image romantique et héroïque de l’impérialisme, célébrée dans le poème de John Masefield, « *Cargoes* », dont Tony Harrison tire son sous-titre, « *Distant Ophir* ». La rétribution annoncée par l’oiseau abolit la distance entre Europe et Afrique qui était pourtant l’alibi moral des exactions sexuelles du *White Queen*. La prophétie renvoie de manière brutale l’Occident face à ses responsabilités et ses dysfonctionnements. Symboliquement, dans la séquence tragicomique qu’est « *The White Queen* », « *Travesties* » figure comme l’*anagnorisis*.

Les deux derniers tableaux de « *The White Queen* » s’enfoncent d’ailleurs encore plus profondément au cœur de la confusion politique, sexuelle et géographique. Dysfonctionnements corporels, guerre et impérialisme se superposent dans des vers qui martèlent l’urgence au son de :

Boom! Boom! And now here comes

the endless roll of danger drums
[...]
Boom! Boom! World War 3's
waging in my arteries. (*Selected*, 34)

Mêlant à loisir langues et langages (anglais, espagnol, français et dialectes africains), la métaphore de la maladie domine, de la tonalité maniaco-dépressive de « Manica » à l'infection bactériologique et éthique de « The Foreign Body ». Le style cru, brutal et disjoint de « The Zeg-Zeg Postcards » annonce les allers-retours et le cynisme de la persona suivante, le pronom laconique de la première carte postale (« Africa – London – Africa – / to get it away ») explicité par le lyrisme hypocrite de la dernière (« Mon égal! / Let me be the Gambia / in your Senegal. », *Selected*, 37). « The Songs of the PWD Man » et « The Death of the PWD Man » sont une variation sur le thème de « The White Queen ». Le narrateur, un natif du Yorkshire, âgé de soixante ans, se vante de ses exploits sexuels. Sur un ton familier et conversationnel, véhiculé par des vers en rimes suivies,³⁷⁸ il tente de justifier ses rencontres avec de jeunes prostituées noires, à force d'hypocrisie et de mépris.

A la différence du *White Queen*, professeur lettré et érudit, ce narrateur est un employé des travaux publics (*Public Works Department*). Avec lui, point de jeux d'esprit ni de tension ironique entre registres littéraire et sexuel. Le PWD Man se caractérise par sa vulgarité, son racisme, son sexisme et sa mauvaise foi non dissimulés. Pourtant, l'ironie opère encore dans ces poèmes à un degré différent. Tony Harrison provoque une réponse ambiguë et, encore une fois, déstabilisante, de la part du lecteur qui se laisse titiller par la sensualité érotique des descriptions jusqu'à ce que le charme soit brutalement rompu. Le poème bascule alors de la séduction au dégoût du lecteur :

At kerbside markets out of done-up-fancy gourds,
Black as tar-macadam, skin shining when it's wet
From washing or from kissing like Whitby polished jet.
They're lovely, these young lasses. [...]
[...] No Boy Scout's fleapit dreams
of bedding Brigitte Bardot could ever better these.
One shy kiss from this lot has me shaking at the knees.
[...] so I'd just as soon
Have a feel of those titties that hang down just below
That sort of beaded bolero of deep indigo blue;
And to the woven wrapper worn exactly navel high,
All's bare but for ju-jus and, where it parts, a thigh
Sidles through the opening with a bloom like purple
grapes. (*Selected*, 41)

On remarque un plaisir évident dans la description. Les vers avancent au rythme des caresses, réelles ou fantasmées. Les comparaisons font appel à des images populaires auxquelles il est facile d'adhérer. Pourtant, le lecteur

³⁷⁸ De forme moins stricte, ces vers oscillent entre douze et quinze syllabes, tantôt pentamétriques, tantôt hexamétriques.

est brusquement réveillé de son rêve par des remarques cyniques et politiquement incorrectes :

[...] Those colonial DO's
Knew what they were up to when they upped and chose
These slender, tall Fulanis like Rowntrees coffee creams
To keep in wifeless villas. [...]
It's not that they're casual, they're just glad of the lifts
I give them between markets and in gratitude give gifts
Like sips of fresh cow-juice off a calabash spoon.
But I'm subject to diarrhoea, [...](*Selected*, 41)³⁷⁹

Deux discours émanant pourtant du même narrateur entrent en collision. La focalisation interne confère au poème une tonalité déstabilisante. Le monologue intérieur est ininterrompu. Le vieil homme est laissé libre de pérorer. Il dépeint l'Afrique et sa sexualité comme promesses de jeunesse éternelle, par contraste avec l'Angleterre, le vieil âge et la mort. L'idiome du Yorkshire et la syntaxe très familière rendent cette voix étrangement attachante, alors que les images dépréciatives et sexistes font grincer les dents :

I don't do bad for sixty. You can stuff your Welfare State.
You can't get girls on National Health and I won't
masturbate.
They're pleased with my performance. I'm satisfied with
theirs.
No! I think they're very beautiful, although their hair's
A bit off-putting, being rough like panscrub wires,
But bums like melons, matey, lips like lorry tyres.
They all know old Roller Coaster. And, oh dear, ugh!
To think I ever nuzzled on a poor white woman's dug,
Pale, collapsed and shrivelled like a week-old mushroom
Up at Kirkgate City Markets. Jesus bleeding wept!
(*Selected*, 42-3)

Dans la deuxième partie du poème, l'homme envisage sa mort, violente et soudaine, dans un accident de voiture. L'évocation d'une voix féminine du Yorkshire, compatissante comme celles de son enfance, apporte une note d'empathie très fugitive :

As kids when we came croppers, there were always some
old dears
Who'd come and pick us up and wipe off blood and tears,
And who'd always use the same daft words, as they tried to
console,
Pointing to cobble, path or flagstone: *Look at the hole
You've made falling.* [...] (*Selected*, 44)

Comme lors de la description du début, le lecteur peut se laisser attendrir par ce retour aux aphorismes populaires, ce retour à une familiarité

³⁷⁹ Ces deux passages correspondent aux points de suspension de la citation précédente.

rassurante. Pourtant, comme précédemment, la parole affectueuse est détournée en une épitaphe ironique, cynique et obscène :

[...] I want a voice like that soft tone,
Disembodied Yorkshire like my mother's on the phone,
As the cook puts down some flowers and the smallboy
scrapes the spade,
To speak as my epitaph: *Look at the hole he's made.*
(*Selected*, 44)

Le poème abonde en jeux de mots vulgaires. Un zeugme exploite la polysémie du verbe « lay » : « I drive in their direction, my right foot pressed right down / Laying roads and ladies up as far as Kano town. » (*Selected*, 42). Le jeu de mots de l'épigraphe de « The Death of the PWD Man » a lui-même une connotation obscène : « 'Chivo que rompe tambor con su pellejo paga.' » (*Selected*, 45).³⁸⁰ Malgré l'abondance de cet intertexte grotesque et souvent grossier, les remarques critiques à ce sujet restent rares. La métaphore sexuelle du trou dans le proverbe Abakua n'est signalée que de manière allusive par l'adverbial « with humour » par Romana Huk qui en fournit pourtant une traduction (cf. *Bloodaxe*, 81). S'il est pertinent d'analyser *The Loiners* comme un texte poétique polyphonique (cf. Huk, *Bloodaxe*, 81), il est également important de mentionner la cacophonie que produit la collection.

Politiquement incorrect et provocateur, le sujet suscite le malaise. Une revue parue à l'occasion de la récente réédition de *Selected Poems* décrit l'auteur de *The Loiners* comme « A giggling poet of Eros [who] coined some memorable bons mots when writing about sex. ».³⁸¹ Ce ricanement est toutefois davantage la manifestation de l'embarras du lecteur que celle du poète. Le rire du poète n'a rien de timide ou de gêné ; il est au contraire exagéré ; c'est la bouche bée du réalisme grotesque. En s'éclipsant derrière la voix de sa persona, le poète laisse son lecteur faire l'expérience de sentiments contradictoires : plaisir et culpabilité ; empathie et rejet. Paradoxalement, la persona, elle, n'est guère tentée par l'introspection. L'ironie du poème réside principalement dans la manipulation du lecteur par le poète. Au-delà de la persona, Tony Harrison engage un dialogue avec le lecteur. Le poète joue avec la tentation de confondre auteur et persona. Laisant parler des voix qui pourraient ressembler à la sienne, de par leur idiome, leur origine géographique commune ou leur culture littéraire, son numéro de ventriloque permet de désinvestir la poésie de sa composante autobiographique. L'ambiguïté demeure néanmoins. Le poète n'est pas toujours radicalement en marge de ses personae. Il cultive le doute, autorisant une certaine empathie, voire séduction, de temps à autre. C'est particulièrement le cas dans « The Songs of the PWD Man » dans l'attaque de la mentalité britannique étriquée étouffant tous les instincts de vie :

Out here I'm as sprightly as Old George Formby's uke.
I think of Old Folk's England and, honest, I could puke.
[...]

³⁸⁰ Traduction française : la chèvre qui crève le tambour paie de sa peau.

³⁸¹ Aingeal Clare, « The Gambia in your Senegal », *Guardian*, May 13 2006, 18.

I used to cackle at that spraycart trying to put down
 That grass and them tansies that grew all over town.
 Death's like the Corporation for old men back in Leeds,
 Shooting out its poisons and choking off the weeds.
 But I'm like them tansies or a stick cut in the bush
 And shoved in for a beanpole that suddenly grows lush
 With new leafage before the garden lad's got round
 To plucking the beans off and digging up the ground.
 Yes, better to put the foot down, go fast, accelerate,
 For Death to drop the darkness over twittering age
 Like a bit of old blanket on a parrot's cage. (*Selected*, 43)

Ici, la persona exprime les revendications de la jeunesse de l'époque, éprise de liberté et de changement. Les références culturelles (« George Formby ») et lexicales (« Old Folk ») se retrouvent de manière récurrente dans *The School of Eloquence* comme gages d'affection envers le père. La mauvaise herbe comme symbole de vitalité, d'indépendance et de rébellion apparaît également dans un autre poème, un *limerick* de quatre vers :

*There was a young man from Leeds
 Who swallowed a packet of seeds.
 A pure white rose grew out of his nose
 And his arse was covered with weeds. (Bloodaxe, 5)*

Dans le passage de « The Songs of the PWD Man » cité ci-dessus, la voix commence à devenir familière et le texte se donne implicitement valeur de manifeste poétique. Pourtant, dès que le poème devient sérieux, se rapproche d'un style plus conventionnel, le poète cède à la tentation de choquer le lecteur. Il fait voler en éclats cette identification entre poète et persona en introduisant des doubles sens grossiers : les herbes folles se déclinent en un bâton qui prend racine spontanément et l'imagerie phallique du bâton (« stick ») est explicitée par la connotation sexuelle du verbe « shove ». Le poète, qui chérit son insaisissabilité, fait des pieds de nez au lecteur dès que celui-ci croît l'avoir cerné. Ses stratégies ludiques sont caractéristiques d'une « ironie frénétique [...] qui s'amuse à choquer les philistins pour le plaisir » (Jankélévitch, 15). Les écarts entre les extrêmes, de la rigueur de la métrique au politiquement incorrect du propos, sont emblématiques du jeu carnavalesque. Sa conception de la vie comme mouvement³⁸² évoque le jeu ironique : « L'ironie, qui ne craint plus les surprises, joue avec le danger. Le danger, cette fois, est dans une cage ; l'ironie va le voir, elle l'imite, le provoque, le tourne en ridicule, elle l'entretient pour sa recreation » (Jankélévitch, 9). Paradoxalement, la multiplication des personae, des registres et des discours, au lieu d'un éparpillement du texte poétique, résulte dans un mouvement centripète. Leeds est l'œil du cyclone, le centre auquel tout renvoie.

« The Death of the PWD Man » clos la séquence africaine, tout en annonçant une nouvelle déterritorialisation de la problématique à l'est du

³⁸² « Life's movement and life's danger and not a sit-down post » (*Selected*, 43).

rideau de fer. La couleur rouge est à la fois celle du bloc soviétique et le stigmate d'une culture occidentale agonisante :

*Anxious, anxious, anxious, anxious, perhaps the train'll
crash.*

*Anxious, anxious, anxious, Doctor Adgie, there's a rash
The shape of bloody Britain and it's starting to spread.
My belly's like a blow-up globe all blotched with Empire
red.*

*Chancres, chancres, Shetlands, spots, boils, Hebrides,
Atlasitis, Atlasitis, British isles Disease! (Selected, 46)*

La brise évoquée dans le tout premier poème de *The Loiners* s'est métamorphosée en un véritable tsunami qui avance, incontrôlable et morbide. Une impression d'urgence et d'impuissance domine, véhiculée par les effets d'accumulation à l'intérieur du refrain, lui-même répété quatre fois dans la seconde partie de « The Death of the PWD Man ». Le retour à « *Worstedopolis* » dans le nord de l'Angleterre tant redouté est enfin arrivé. Le passage constitue une nouvelle crise dans *The Loiners*, tant sur le plan dramatique que sur le plan médical. Le PWD Man semble être victime d'une attaque d'apoplexie ; ses répétitions haletantes et saccadées, ainsi que les points de suspension finals, sont symptomatiques de ses troubles. Pour affiner le diagnostic, force est de constater que le PWD Man figure comme synecdoque du malaise britannique, fidèle en cela aux croyances africaines, notamment le proverbe bambara (Mali) selon lequel « *Le corps de l'homme, c'est l'univers en moindre* » (Despujol, 16). Le symbolisme centrifuge du corps, le jeu de correspondances et d'analogies avec l'univers, est renforcé par la métaphore de la contamination. En outre, l'isomorphisme entre le corps et le monde est à double sens : si le corps est un miroir du monde, il lui sert aussi de modèle : « The railway line's the X-Ray of her twisted vertebrae. » (*Selected*, 46). Si « [l]e corps apparaît [...] comme la structure fonctionnelle la plus apte à signifier un univers ordonné, symétrique » (Despujol, 17), ici il s'agit d'un corps malade, souffrant certainement de syphilis. La métaphore de la colonne vertébrale tordue rappelle le premier portrait de *The Loiners*, la silhouette courbée de Thomas Campey. Ainsi, de manière oblique, Tony Harrison réaffirme le lien intrinsèque entre abus de pouvoir (colonisation / contamination), répression de la sexualité et dysfonctionnements sociaux.

Le trope corporel est le leitmotiv de *The Loiners*. Sexualité et maladie sont ironiquement mises en contrepoint dans « The Foreign Body » :

Desperately I call these app-
rehensions Africa but the map
churns like wet acres in these rains
and thunder tugging at my veins.
That Empire flush diluted is
pink as a lover's orifice,
then Physical, political run
first into marblings and then one
mud colour, the dirty, grey,

flat reaches of infinity. (*Selected*, 34)

On retrouve ici la corrélation entre corps et cartographie, veines et cours d'eau. La circulation, fluviale, sanguine, ou de liquide séminal, s'étiole. Les couleurs elles aussi s'affadissent, se « diluent », passant du rouge (« Empire flush » qui fait écho à « Empire red » cité ci-dessus) au rose, puis au marron et au gris. Ces variations chromatiques reflètent les changements géographiques, des tonalités chaudes et colorées de l'Afrique à la grisaille britannique. C'est un pays paralysé qui attend la mort du PWD Man. Les images de pourriture (« rot ») et de délabrement (« rusty ») annoncent le mot « suicide » et l'évocation ironique du violet, couleur du deuil :

The rot sets in at Redford and the stations beyond;
Coffles of coupled, rusty coaltrucks chalkmarked COND.
But at each abandoned station shunned like a suicide
There's that loveliest of flourishers, the purple *London*
Pride. (*Selected*, 46-7)

La connotation hyperbolique du superlatif « loveliest » suggère une lecture antiphrastique du dernier mot du vers, « *Pride* », d'autant plus qu'il rime avec « suicide ». Couronnant cette abondance d'images morbides, la mort ricane tout au long du poème : « *Veni, vidi, vici*, Death's cackling in my ear. » (*Selected*, 47). La séquence africaine, qui avait débuté sur le registre carnavalesque caractérisé par le réalisme grotesque, l'exagération parodique, la transgression des tabous, s'achève finalement sur un ton pessimiste. La gaieté satyrique a succombé à la tragédie. Pourtant, les points de suspension qui ponctuent le dernier vers dénotent une certaine réticence à conclure :

Night and silence, and the Scotsman rushing, second
Coupled to anxious, anxious SEcond... COND... COND...
COND... (*Selected*, 49)

La toute dernière syllabe continue de résonner jusqu'à ce que le lecteur se rende compte du clin d'œil que lui adresse le poète : *you've been COND / conned!* Comme une dernière révérence à la fin du spectacle, avant de tirer le rideau, le poète ôte son masque. Il s'adresse au lecteur avec une révélation qui lève l'incertitude herméneutique. Peut-être que ce n'était après tout qu'un jeu, un jeu textuel.

c. *Aventures*

COND... est aussi le début d'un autre mot, un mot que le père Harrison n'a jamais réussi à prononcer devant son fils : *condom* (cf. *Selected*, 117). Il amorce la troisième partie de *The Loiners* qui commence par « Schwiegermutterlieder ». Ces chansons inspirées par la belle-mère tchécoslovaque sont directement liées au préservatif non utilisé qui a dicté le mariage du poète avec « Ru-, Ru-, Ruzenka Maria » (*Selected*, 51), alias Rosemarie Crossfield. La métaphore musicale du titre permet d'envisager cette troisième et dernière partie comme un cycle, c'est-à-dire un groupe de mélodies sur un thème commun, celui de la sexualité bien sûr, dans lequel le dernier des *lieder* est une réexposition du premier. En effet, le mariage et la grossesse discrètement évoqués dans « Schwiegermutterlieder » réapparaissent plus longuement dans le dernier poème, « Ghosts: Some Words Before Breakfast » :

After the wedding she insisted on
a head-and-shoulders photograph that just
got her real violets on your breast
but not your belly in. (*Selected*, 51)

[...] Empress, Queen,
here slender, beddable, your clean-
living family image drove
my mother venomously anti love,
and made her think the stillbirth just
retribution for our filthy lust;
our first (the one we married for) (*Selected*, 72)

Dans ce cycle de poèmes, la sexualité qui reste un leitmotiv subit un traitement esthétique différent de celui des parties précédentes. La tonalité de la voix poétique, après l'entropie de la séquence africaine, semble peu à peu se fixer. Elle se fait plus personnelle et autobiographique. A la cacophonie de la deuxième partie succède une partition de musique de chambre dans laquelle le public et le privé sont intimement liés, bien qu'en contradiction constante.

La sexualité qui était auparavant le stigmaté d'une relation entre dominant et dominé est à présent envisagée comme un symbole d'échange interculturel, défiant l'oppression étatique et transgressant les frontières. Alors que les deux premières séquences appréhendaient le corps individuel comme une analogie du corps politique, ici le mouvement fonctionne en sens inverse : l'attention est portée sur les individus. Les poèmes opèrent une privatisation de l'expérience qui participe à leur accessibilité, sans pour autant gommer la portée sociopolitique. Dans ces poèmes dont la moitié sont situés en Tchécoslovaquie et Union Soviétique, la subjectivité apparaît comme subversive au communisme en place. A ce titre, Tony Harrison semble instaurer ce qui sera théorisé neuf ans plus tard par Herbert Marcuse : « le besoin d'un changement radical doit avoir ses racines dans la subjectivité des individus eux-mêmes, dans leur intelligence et leurs passions, leurs pulsions et leurs buts. » (Marcuse, *La Dimension esthétique*,

18). La subjectivité, en tant qu'intériorité, suppose en effet une fuite de la réalité imposée, un retrait du système bourgeois capitaliste. Elle apparaît donc comme une force potentiellement révolutionnaire. On rejoint là l'argument de *Eros et civilisation* de 1963. La subjectivité, histoire intérieure de l'individu, libérée et autonome, s'oppose à l'existence sociale, contrainte et opprimée. On remarque donc une double relation à la réalité : d'un côté, le style autobiographique ancre les poèmes dans le réalisme, alors que, de l'autre, le projet émancipatoire vise à en transcender les contraintes : « l'art transcende sa détermination sociale et s'émancipe de l'univers du discours et du comportement reçus, tout en en préservant la présence écrasante. L'art crée par là le domaine dans lequel devient possible cette subversion de l'expérience qui lui est propre. » (Marcuse, *La Dimension esthétique*, 20). Le concept de l'essence dialectique de l'art, opposant ses contradictions et ses paradoxes à l'optimisme souvent unidimensionnel de la propagande, peut se réinterpréter en termes d'ironie littéraire.

Dans « Schwiegermutterlieder », l'histoire, la culture et les tensions internationales interfèrent avec les destins individuels. Le poète se concentre sur l'exil de celles qui sont devenues sa femme et sa belle-mère, des réfugiées juives allemandes d'origine tchèque, de leur arrivée en Angleterre au mariage des deux jeunes gens en 1960. Le poème s'ouvre sur le récit des pérégrinations des deux femmes. L'accent est mis sur les tensions nationalistes, interreligieuses et sociales :

Mother and daughter German refugees
 were not much wanted in nineteen
 forty five. She had to skivvy for rich Jews
 in Manchester's posh 'Palestine'.

I never really could believe
 her story of your being thrown out
 by some, one *snowy* Christmas Eve,
 for having real wax candles on your conifer,
 their children shouting: *Kraut! Kraut!*
 until she brought the tea-chests out of store.

(*Selected*, 50)

L'utilisation de guillemets, d'italiques et de termes allemands sont autant de marques de distanciation qui dénotent l'ironie un brin sarcastique du poète. Son point de vue critique est explicité dans l'épigraphe du poème suivant, une citation de Yevtushenko : « 'frontiers oppress me... I want to wander as much as I like... to talk, even in a broken language, with everybody.' » (*Selected*, 52). Dans « Schwiegermutterlieder », le poète explore effectivement les frontières du langage. Si typographiquement, les mots d'allemand et de tchèque se détachent du reste du texte, du point de vue poétique en revanche, ils sont parfaitement assimilés à l'anglais. « *Kraut! Kraut!* » rime avec « thrown out » ; « *Stollen* » avec « stolen » ; « *Schiegermutter* » avec « butter » ; le proverbe « Mein Heim ist Mein Stolz » avec « I've seen her waltz » ; « Dietzsch » avec « bitch »... Ainsi, ceux que l'histoire a divisés sont réunis artificiellement par le langage, un

langage inédit qui cherche à franchir les limites elles aussi artificielles des frontières politiques qui parasitent les histoires individuelles :

But dying uncle Bertolt
made his '14-18 amputation tender
by stamping his tin foot, when he was told
you'd married an *Engländer*.

III

Else Crossfield, Dietzsch,
née Schubert – *British bitch!* (*Selected*, 51)

Signes de collision fortuite entre l'histoire publique et l'histoire familiale, l'oncle et la mère de Rosemarie Crossfield portent l'un un prénom, l'autre un patronyme célèbres. « Schubert » renvoie au genre romantique par excellence revendiqué dans le titre du poème, le lied dont le compositeur révéla tout le potentiel. Mais « Schwiegermutterlieder » est une anti-romance qui proclame un mépris sarcastique de la morale chrétienne et des nationalismes. L'atmosphère du poème a plus d'affinités avec le théâtre de l'absurde de Bertolt Brecht qu'avec la passion romantique des lieder de Schubert. L'attention portée aux noms propres conduit à interpréter l'autre patronyme, Crossfield, de manière littérale.

Le motif de l'amour transgressant les frontières en dépit des forces de répression morales et politiques est poursuivi dans le poème suivant, « The Curtain Catullus ». Dès la première phrase, le poète inverse les conventions du poème d'amour traditionnel. Le corps de l'être aimé est décrit dans des termes péjoratifs. Pourtant, le désir physique est bel et bien présent. Il est indissociable du désir d'échapper à un environnement protocolaire répressif :

Your fat, failed ballet dancer's calves
Bulge left, right, left. I'm out of breath and stop
To get a peep in at the skirted halves,
Those pale four inches past the stocking top.
That sight's more in my line. I'm not so sold
On all this Gothic and this old Baroque.
My fur hat tickles and I'm freezing cold. (*Selected*, 52)

Le registre de langage familier cache, derrière une apparente nonchalance, des jeux de mots qui résonnent dans le contexte politique local. Ainsi, « line » oppose la doctrine du parti communiste (*party line*) aux vers (*lines*) du poète. Quant à l'adjectif « cold », il désigne moins la rigueur des températures que celle du climat politique, à savoir la Guerre Froide, qui étouffe les relations intimes :

He'd shop us if he saw my bourgeois hand
Slide down the zip-line of your dress and pass
The vertebrae, your parted Party lips
Against my lips. Relax! No cause or class
Can take the pleasure from between your hips.
[...]

We're human, young, and lustful, sick of wars.
I want this gorgeous red bird for my friend.
(*Selected*, 52)³⁸³

La fin du poème se présente comme un manifeste esthétique, prônant la libido comme mode de libération :

[...] Come
To my bugged bedroom. Leave mausoleum,
Church, museum be. Leave your clothes there – Cold War
Bashing its dead torches on our door. (*Selected*, 53)

Le poème s'appuie sur le motif de la continuité entre public et privé. Lorsque la société s'infiltré dans l'intimité individuelle, alors la réciproque est vérifiée ; la sphère individuelle, en particulier la sexualité, est engagée dans le débat public :

I see them all as intimately related: the historical, the autobiographical, and the metaphysical if you like. I think I have a mind and sensibility which keeps running up and down that kind of ladder, that scale or spectrum, and it seems to me that what you call the psychological issues are as historical as the historical issues are psychological. I see them as part of the same scale, the same historical spectrum. (*Bloodaxe*, 230)

Pourtant, le ton délibérément provocateur du poème suivant laisse planer le doute sur la sincérité du poète de « The bedbug » :

Comrade, with your finger on the playback switch,
Listen carefully to each love-moan,
And enter in the file which cry is real, and which
A mere performance for your microphone. (*Selected*, 54)

Brisant l'illusion dramatique, le poète apostrophe le pouvoir symboliquement placé dans le rôle d'un hypothétique lecteur. Il remet explicitement en question la mimesis, mode de représentation réaliste. Cette réflexion sur les rapports entre esthétique et politique apparaît comme un précurseur de la théorie formulée par Herbert Marcuse dans *La Dimension esthétique*.

Dans sa révision critique de l'esthétique marxiste, Marcuse interroge, non pas l'idéologie marxiste elle-même, mais l'exégèse selon laquelle l'art est subordonné aux réalités politiques et sociales. Pourtant, son potentiel politique ou « révolutionnaire » réside dans l'art même, rendu différent de la réalité ou « praxis » (le donné social) par la forme. Esthétiquement, l'œuvre politique doit présenter « un changement radical de

³⁸³ Notons le clin d'oeil humoristique de l'expression « red bird », variation sur le titre de *The Blue Bird*, film qui conduisit Tony Harrison à Leningrad avec Jane Fonda à qui le poète dédie le premier des sonnets de « Curtain Sonnets » (*Selected*, 55).

style et de technique » (Marcuse, *La Dimension esthétique*, 11), proposer une image « autre » de la praxis, de manière à transcender la réalité sociale :
on peut appeler révolutionnaire l'œuvre d'art qui représente, grâce à la transformation esthétique opérée sur le sort de certains individus, donné comme exemplaire, le défaut de liberté régnant et les forces de rébellion existantes, perçant ainsi à jour la mystification (et la pétrification) de la réalité sociale pour ouvrir l'horizon du changement (de la libération). (Marcuse, *ibid.*, 11)

Les variations tonales dans *The Loiners* témoignent des tâtonnements du poète à la recherche d'un style et d'une technique radicalement différents. Le soin apporté à la forme poétique (métrique, rimes) contribue à distinguer l'art du social. Dans cette transcendance du social réside l'espoir, l'essence politique de l'œuvre. Elle doit donc parvenir à se libérer du social. Marcuse situe le potentiel politique et subversif dans la subjectivité (conscience, subconscient, émotions et imagination), l'aspect strictement matériel du réalisme entérinant au contraire la « réification » de la société : « le besoin d'un changement radical doit avoir ses racines dans la subjectivité des individus eux-mêmes, dans leur intelligence et leurs passions, leurs pulsions et leurs buts. » (Marcuse, *ibid.*, 18). L'intériorité de la subjectivité est une force potentiellement révolutionnaire :

En fait, cette fuite de la réalité a entraîné une expérience qui pouvait devenir, et qui est devenue, une force puissante pour *invalidier* les valeurs bourgeoises effectivement dominantes ; ainsi le lieu de l'épanouissement de l'individu a-t-il été transféré du domaine du principe d'efficacité et de la recherche du profit à celui des ressources intérieures de l'être humain : passion, imagination, conscience morale.
(Marcuse, *ibid.*, 19)

La subjectivité, histoire intérieure de l'individu, libre et autonome, s'oppose alors à l'existence sociale, contrainte et opprimée. Pourtant, l'œuvre doit rester paradoxalement liée à la réalité pour pouvoir exercer une fonction critique. Il y a un hiatus inhérent entre autonomie et dépendance, affirmation et négation critique, optimisme et pessimisme.

L'œuvre engagée ne doit donc pas se limiter à la représentation des rapports sociaux. Un art véritablement populaire ne saurait être révolutionnaire. Le peuple ayant intériorisé la répression en auto-répression, il s'ensuit que son langage ne peut être celui de la libération. Donc, face à un peuple aliéné, l'écrivain se situe nécessairement en marge : « plus les classes exploitées, plus « le peuple » est subjugué par les pouvoirs en place, plus l'art est coupé du « peuple ». » (Marcuse, *ibid.*, 44). Marcuse propose une théorie paradoxale selon laquelle l'art tourné vers le peuple ne doit pas parler le langage du peuple : « il est fort possible que l'« élitisme » d'aujourd'hui ait un contenu radical. » (Marcuse, *ibid.*, 47). L'élitisme, dont l'intertextualité est une forme possible, pourrait donc participer à la subversion politique.

Le degré de stylisation et d'abstraction du premier des « *Curtain Sonnets* » est certainement un avatar de cet élitisme révolutionnaire. Forme classique par excellence, le sonnet composé de deux quatrains en rimes croisées et deux tercets rimant *abc dbc* proclame dans son titre à la fois sa dimension politique et sa distanciation par rapport à la praxis : « *Guava Libre* » est un écho du slogan anti-communiste cubain. Effet de réécriture, de détournement, le fruit substitué à Cuba, la goyave, est le point de départ d'une rhapsodie érotique :

Pickled Gold Coast clitoridectomies?
Labia minora in formaldehyde?
A rose pink death mask of a screen cult kiss,
Marilyn's mouth or vulva mummified?

Lips cropped off a poet. That's more like.
That's almost the sort of poet I think I am.
The lips of Orpheus fished up by a dyke
Singing 'Women of Cuba Libre and Vietnam!'

The taste, though, taste! Ah, that could only be
('Women! Women! O *abajo* men,
the thought of it's enough to make you come!)

the honeyed yoni of Eurydice
and I am Orpheus going down again –
Thanks for the guavas soaked in Cuban rum. (*Selected*, 55)

Le texte du poème entre en résonance avec son périphrase : le titre est explicité à la fin du second quatrain, les italiques du titre, signes du caractère de reprise, se redressant entre des guillemets ; la dédicace à l'actrice Jane Fonda est élucidée dans le tout dernier vers par un remerciement. Le texte poétique est ainsi mis en scène, tout comme le bocal de goyaves qui devient un prétexte pour un traitement politico-érotique. Le sonnet décrit le poète en train de savourer ces fruits exotiques. Le plaisir gastronomique devient plaisir sexuel par un jeu de correspondances métaphoriques entre lèvres buccales et organes génitaux féminins. La série de trois questions rhétoriques dans le premier quatrain donne d'emblée le ton du poème. Cette stylisation se poursuit par la convocation du mythe d'Orphée descendant aux enfers. L'image répétée de cette descente (« *down again* ») se métamorphose en une description d'acte sexuel. Entre plaisir du cunnilingus, jouissance des papilles, du langage et de la transgression des tabous, l'expression de la sexualité se pose comme une image de liberté politique.

Les métaphores sexuelles et l'intertexte littéraire contribuent à cette transcendance du cadre social et individuel que prône Marcuse. Le sonnet tend ainsi vers une universalité qui réside dans la révélation « des dimensions de la réalité qui sont réprimées ou font l'objet de tabous » (Marcuse, *ibid.*, 33). Le mythe d'Orphée introduit une proximité étrange entre mort et sexualité qui participe à l'esthétique révolutionnaire :

La protestation « secrète » de cette littérature ésotérique réside dans l'intégration des forces érotiques-destructrices primaires qui font éclater l'univers de la communication et du comportement ordinaires. Ces forces, asociales par leur nature même, sont clandestinement rebelles à l'ordre social. Dans la mesure où une telle littérature révèle l'empire d'Eros et de Thanatos par-delà toute emprise sociale, elle évoque des besoins et des satisfactions qui sont essentiellement destructifs. Du point de vue de la praxis politique, cette littérature demeure élitiste et décadente. Elle ne fait rien pour le combat libérateur, si ce n'est d'ouvrir les zones taboues de la nature et de la société, zones dans lesquelles même la mort et le démoniaque sont enrôlés comme alliés lorsqu'il s'agit de refuser de s'incliner devant la répression. Cette littérature est une des formes historiques d'une transcendance esthétique critique.

(Marcuse, *ibid.*, 34)

La dimension politique protestataire du sonnet est intrinsèquement liée à sa stylisation, à sa littérarité car « [q]uand l'art abandonne cette autonomie et, avec elle, la forme esthétique par laquelle s'exprime l'autonomie, il succombe à la réalité qu'il cherche à comprendre et à accuser. » (Marcuse, *ibid.*, 60). Marcuse propose de redéfinir le concept de mimesis, non plus comme imitation de la réalité, mais comme une « intensification de la perception » (Marcuse, *ibid.*, 57) ayant pour objectif d'illuminer les zones d'ombre de la praxis. L'art pourrait ainsi conjuguer « mimesis critique » (Marcuse, *ibid.*, 57), accusation du mal, et « mimesis transformatrice » (Marcuse, *ibid.*, 58), promesse de libération dans l'art. Il s'ensuit que le monde représenté n'est ni tout à fait une image miroir, ni tout à fait une pure fantaisie. L'art présente une « réalité fictive » (Marcuse, *ibid.*, 65) où la vérité est libérée et démystifiée. L'art n'a donc pas la prétention d'influencer directement la praxis mais seulement de contribuer au changement des consciences.

Tony Harrison s'est lui aussi posé la question du rôle de l'histoire dans *The Loiners*. Alors que tous les poèmes de la collection se situent à l'époque contemporaine, « The Nuptial Torches » se singularise du fait qu'il est le seul poème qui traite de personnages et d'événements non connectés à Leeds, ni à l'Angleterre, ni même au 20^{ème} siècle. Il est également le seul poème qui adopte un point de vue féminin. Le sujet s'inspire de la pièce de Federico Garcia Lorca, *Bodas de Sangre* (1932),³⁸⁴ traduite et représentée à l'université de Leeds lorsque Tony Harrison y était étudiant. Dès sa création à Madrid en 1933, cette tragédie avait connu le succès, grâce à un traitement antiréaliste, symbolique et stylisé, faisant appel au chant, à la poésie et à la musique. Elle met en scène le conflit entre les désirs individuels et les lois de la société, la frustration de l'amour entre les deux protagonistes principaux, Leonardo et la mariée. Alors que Leonardo en a épousé une autre et que son premier amour s'apprête elle-même à être mariée, les

³⁸⁴ Titre français : *Noces de sang*.

amants s'enfuient. Le châtement qui frappera Leonardo représente l'extrémisme et l'intolérance d'une société dont les normes ont été bafouées.

« The Nuptial Torches » transpose l'intrigue tragique au jour des noces d'Isabelle avec Philippe II d'Espagne. L'intimité des deux protagonistes et la consommation de leur nuit de noces sont inextricablement mêlées à des images violentes de souffrance et de torture. Le spectacle de la mort au bûcher des hérétiques sous l'Inquisition est rendu par des images domestiques :

[...] Flesh, wet linen wrung
Bone dry in a washerwoman's raw, red,
Twisting hands, bed-clothes off a lover's bed,
Falls off the chains. At Valladolid
It fell, flesh crumpled like a coverlid.

Young Carlos de Sessa stripped was good
For a girl to look at and he spat like wood
Green from the orchards for the cooking pots.
Flames ravelled up his flesh into dry knots

[...] Their souls
Splut through their pores like porridge holes. (*Selected*, 60)

Le détour par les références familières, renforcées par une prédilection pour la comparaison plutôt que la métaphore, révèle la nécessité de médiatiser l'horreur. La mise en forme poétique permet la mise en mots de l'indicible. Rendue différente de la réalité, la souffrance est à présent accessible au lecteur qui, comme Isabella, peut donc garder les yeux ouverts devant des images autrement insoutenables. La forme joue un rôle essentiel dans le devoir de mémoire de l'art qui, selon Marcuse, a « l'exigence de rappeler sans cesse ce qui peut survivre même à Auschwitz et peut-être un jour rendre les Auschwitz impossibles. » (Marcuse, *ibid.*, 60). Grâce à un processus de distanciation de l'horreur, le poème provoque une « catharsis atténuante » (Marcuse, *ibid.*, 67) qui autorise le plaisir esthétique. Or, celui-ci aurait précisément une portée politique :

Par la création d'une forme esthétique dans laquelle l'horreur du fascisme continue de hurler malgré toutes les forces d'oubli et de répression, les instincts de vie se rebellent contre la phase sado-masochiste de la civilisation contemporaine. Le retour du réprimé, accompli et conservé par l'œuvre d'art, est peut-être capable d'intensifier notre rébellion. [...] Et l'œuvre d'art est belle dans la mesure où elle oppose son ordre propre à celui de la réalité – son ordre non répressif dans lequel même la malédiction parle au nom d'Eros. (Marcuse, *ibid.*, 75)

Le Beau est à la fois reconnaissance de l'infâme et sa dénonciation. Cette esthétique rebelle à l'ordre établi, que Marcuse nomme « Eros politique », est incarnée par la narratrice qui oppose la vie à l'instinct de mort de Philip :

O let the King be gentle and not loom

Like Torquemada in the torture room,
 Those wiry Spanish hairs, these nuptial nights,
 Crackling like lit tapers in his tights,
 His seed like water spluttered off hot stone.
 [...]
 Mare Mediterraneum, la mer, la mer
 That almost got him in your gorge with sides
 Of feastmeats, you must flush this scared bride's
 Uterus with scouring salt. O cure and cool
 The scorching birthmarks of his branding-tool.
 (*Selected*, 61)

Dans un régime répressif, la mort, comble du manque de liberté et de la défaite du désir individuel, devient elle-même un instrument de répression (cf. Marcuse, *Eros et civilisation*, 236). Associé à la torture et au feu, Philip est une figure diabolique. Son sadisme sexuel provoque la terreur de la narratrice au moins autant que le retour des condamnés lors de sa nuit de noce :

Let them lie still tonight, no crowding smoke
 Condensing back to men float in and poke
 Their charcoaled fingers at our bed, and let
 Me be his pleasure, though Philip sweat
 At his rhythms and use those hateful tricks
 They say he feels like after heretics. (*Selected*, 61)

« The Nuptial Torches » apparaît sans doute comme la manifestation la plus aboutie de l'Eros politique, cette dimension esthétique révolutionnaire. Offrant un contrepoint à la perspective phallogocentrique qui domine *The Loiners*, la narratrice figure moins comme « une représentation sensible d'une expérience féminine » (Spencer, 35, ma traduction) que comme principe dialectique :

Isabella's experience in the poem is an objectification of the dark side of Harrison's glorification of sexuality in other poems. [...] Philip of Spain is at one extreme and the 'I' of 'The Lords of Life' and 'Cypress & Cedar' at the other of a gender continuum, polarised with the concepts of male and female, aggression and sensitivity, destruction and creation, ignorance and education.
 (Byrne, *H, v. & O*, 75)³⁸⁵

Cette interprétation fait écho aux déclarations de Tony Harrison lui-même, à propos de sa narratrice : « a woman who stands for life and continuity is married on the day when she sits next to her husband watching people burning at the stake, and there is a struggle between what she sees and her instinct for continuity. » (*Bloodaxe*, 227). Ce poème amorce la problématique du Doppelgänger qui devait prendre de plus en plus d'importance dans la poésie de Tony Harrison. « The Nuptial Torches » clôt un cycle d'explorations géographiques, sexuelles, politiques et poétiques

³⁸⁵ « The Lords of Life » (*Selected*, 209-213), « Cypress & Cedar » (*Selected*, 230-4).

dans lequel le poète devient aventurier, les poèmes aventureux. Malgré ce goût du risque inhérent à la découverte, la séquence ne fait pas naufrage. Les différentes étapes de *The Loiners* se retrouvent en effet unifiées grâce aux trois derniers poèmes en forme d'épilogue : « Newcastle is Peru » publié en 1969 avant de rejoindre la collection en 1970 ; « Durham » et « Ghosts: Some Words before Breakfast ».

Après un long parcours, « Newcastle is Peru » marque le retour au pays du poète, l'aboutissement imminent de sa quête esthétique :

After Nigeria and Prague I come
back near to where I started from,
all my defences broken down
on nine or ten *Newcastle Brown*. (*Selected*, 63)

Le motif de l'exploration territoriale fait place à une divagation, sorte de réminiscence des épisodes précédents. La brise qui avait ouvert la collection dans « Thomas Campey and the Copernican System » réapparaît : « A sudden, stiff September breeze / blows off the sea along the quays / and chills us » (*Selected*, 63). Aidée par la fatigue et la bière, elle se métamorphose en un tourbillon qui entraîne le narrateur dans un *regressus ad uterum* fécond :

I lay down, dizzy, drunk, alone,
life circling life like the Eddystone
dark sea, but lighting nothing; sense
nor centre, nor circumference. (*Selected*, 64)³⁸⁶

Le titre est une reprise du *conceit* métaphysique de John Cleveland, cité en épigraphe : « Correct your maps: Newcastle is Peru! » (*Selected*, 63). Le poète s'embarque dans un vertige d'images métaphysiques avant de venir se recentrer, apaisé, à Newcastle :

And now with vistas like Earl Grey's
I look out over life and praise
from my unsteady, sea-view plinth
each dark turn of the labyrinth
that might like a river suddenly
wind its widening banks into the sea
and Newcastle is Newcastle is New-
castle is Peru! (*Selected*, 65)

La sexualité revient, grâce à l'intertexte métaphysique très présent, qui utilise la découverte géographique comme métaphore de la découverte du corps féminin :

This moment when my hand strays
your body like an endless maze,
returning and returning, you,
O you; you also are Peru. (*Selected*, 67)

³⁸⁶ Eddystone, le phare le plus célèbre des îles britanniques, se situe au sud-ouest de Plymouth.

L'emphase sur « New », associée à l'apostrophe à l'être aimé, fait écho à l'élégie 19 de John Donne : « O my America, my new found land ». ³⁸⁷ Le poème évolue vers une variation sur le thème de la sexualité, proposant avec une certaine mélancolie une oscillation entre affirmation de l'instinct de vie et sa négation :

*Plain, Gossamer and Fetherlite
and US Trojan, knotted tight,
ferry their unborn semen, free
for ever from discovery. (Selected, 66)*

Le plaisir individuel est souillé par l'intrusion du public dans la sphère privée, à l'image de la main noircie par le charbon : « I see my grimy fingers smudge / everything they feel or touch. » (*Selected, 67*). L'image finale mêle désir et danger :

*The fire I laid and lit to draw
you downstairs to the second floor,
flickers and struts upon my bed.
And I'm left gazing at a full-page spread
of aggressively fine bosoms, nude
and tanned almost to *négritude*,
in the Colour Supplement's *Test
Yourself for Cancer of the Breast. (Selected, 68)**

On retrouve cette dialectique dans le poème suivant, « Durham ». Le prétexte de cette méditation sur les liens entre sexualité et politique est l'attente d'un rendez-vous amoureux clandestin à Durham. Depuis sa perspective distanciée, au sommet du clocher de la cathédrale (« Quasimodo's bird's-eye view », *Selected, 69*), ³⁸⁸ le poète contemple les emblèmes de répression que sont pour lui l'église et la prison du château, réunies au sommet de la colline qui surplombe Durham et la vallée alentour de la Wear. L'aventure extraconjugale du poète est présentée comme une menace à l'ordre établi, annoncée de manière oblique par le premier mot du poème, « ANARCHY » :

*I've watched the golden maces sweep
from courtrooms to the Castle keep
through winding Durham, the elect
before whom ids must genuflect.*

*But some stay standing and at one
God's irritating carillon
brings you to me; I feel like the hunch-
back taking you for lunch;
then bed. All afternoon two church-
high prison helicopters search
for escapees down by the Wear
and seem as though they're coming here. (Selected, 69-70)*

³⁸⁷ John Donne, *The Poems of John Donne*, 107.

³⁸⁸ Cette perspective n'est pas sans rappeler celle adoptée dans « Prague Spring » : « The finest vantage-point in all of Prague's / this gagging gargoyle's » (*Selected, 59*).

Dès l'épigraphe, la date sonne comme un appel d'urgence ironique : « St Cuthbert's shrine, / founded 999' / (mnemonic) ». Les images morbides associées au boucher dans la première strophe (« A butcher dumps a sodden sack / of sheep pelts off his bloodied back, / then hangs the morning's killings out, / cup-cum-muzzle on each snout. ») représentent la répression portée à son paroxysme, comme dans « The Nuptial Torches ». Le point de vue omniscient du poète permet des allers-retours constants entre l'anecdote individuelle et la vie publique pour réaffirmer avec force le caractère éminemment politique de la sexualité :

You complain
that the machinery of sudden death,
fascism, the hot bad breath
of Powers down small countries' necks
shouldn't interfere with sex.

They *are* sex, love, we must include
all these in love's beatitude. (*Selected*, 70)

Pourtant, le poète remet ironiquement en question une interprétation simplificatrice de la théorie de Marcuse. Comme le souligne Luke Spencer, « Insistence on the political dimension of sexuality was a keynote of countercultural ideology, and one that sometimes came too readily to hand as an excuse for getting laid instead of engaging in more radical forms of action. » (Spencer, 22). Dans « Durham », la sexualité ne saurait se substituer à la politique :

Bad weather and the public mess
drive us to private tenderness,
though I wonder if together we,
alone two hours, can ever be
love's anti-bodies in the sick,
sick body politic. (*Selected*, 70)

Le poète dément l'image de la sphère privée comme refuge contre le social. La sexualité n'est qu'une des manifestations du social, un symptôme plutôt qu'un remède :

On the *status quo*'s huge edifice
we're just excrescences that kiss,
cathedral gargoyles that obtrude
their acts of 'moral turpitude'. (*Selected*, 70)

Le remaniement de la collection dans *Selected Poems* laisse apparaître une évolution vers davantage d'ambiguïté et de nuance dans la définition du lien entre politique et sexualité. Il est significatif que dans *Selected Poems* Tony Harrison ait omis un poème comme « The Chopin Express » qui professe à grand renfort d'images burlesques sa politique sexuelle :

Neutrality! Brave cocks and cunts
belong to no barbed continents.
[...] Look, I spurt
my seed into her Russian dirt.
The whole globe or the Bering Straits

divide the Soviets from the States;
They didn't then. (*The Loiners*, 69-70)

L'exagération comique de la théorie de Marcuse fait place au doute dans *Selected Poems*, à une certaine désillusion peut-être aussi.

Bien que publié avant *The Loiners*, « Ghosts: Some Words Before Breakfast » est placé en conclusion du recueil. Situé dans l'obscurité de la nuit, entre le crépuscule et l'aube, le poème s'achève au petit matin, sur un sentiment de peur :

An orderly brings tea and toast.
Mother, wife and daughter, ghost –
I've laid, laid, laid, laid
you, but I'm still afraid,
though now Newcastle's washed with light,
about the next descent of night. (*Selected*, 76)

Le dernier vers est l'une des rares images qui subsistent du poème original. Alors que dans la version antérieure, le poète exprimait son désir de paix, ici les ombres qui troublent sa psyché continuent de rôder. L'accident de la fille aînée, Jane, à qui le poème est dédié, qui réunit les trois générations, entraîne le poète dans une rêverie cauchemardesque, à travers sa ville, sa mémoire et sa conscience, un peu comme dans « Newcastle » et « Durham ». La figure maternelle est paradoxalement emblématique de la répression de l'instinct de vie très fort chez un jeune homme âgé d'à peine vingt-trois ans :

I used to dream of murder, war
And rape behind that solid door
You closed against the night and hate
When we together long and late,
Two lovers of more ardent kind,
To all but blinded love were blind.
My mother dreamt you bore a child;
Accused me, said that I defiled
Myself and you with thoughtless lust
My conjured senses, call from dust
Made war, and peace; I had to say
We would not meet again that way.³⁸⁹

Ces images d'amour, de sexualité, de naissance et de mort sont retravaillées dans *The Loiners* avec plus d'immédiateté, de vigueur et de violence aussi. Le rêve de la mère est devenu réalité : un enfant est né, « the one we married for », mais a été perdu. Les images de guerre et de violence de la première version trouvent leur expression dans la naissance d'un enfant mort-né :

our first (the one we married for)
red splashes on a LADIES floor...
inter urinam et faeces nasc-
imur... issues of blood. [...] (*Selected*, 72)

³⁸⁹ *Poetry and Audience*, vol.7, no.22 (20 May 1960), 6-7.

Le poète entretient la confusion entre les opposés. Cet hymne à la vie et à l'amour, dont l'épigraphe originale, « I gave you life » s'est transformée en une dédicace : « for Jane » et deux citations dont l'une de Rimbaud : « *C'est mon unique soutien au monde à présent* », ³⁹⁰ est jonché d'images morbides. Ainsi, la description du premier accouchement glisse imperceptiblement vers la situation présente, Jane luttant contre la mort sur son lit d'hôpital :

[...] You ask,
as brought to bed you blench and bleed,
then scream, insisting that I read,
as blood comes out in spurts like piss,
a bit of *Pride & Prejudice*.
I will her breaths. Again! Again!
My daughter heaves in oxygen
and lives, each heaved breath
another lurch away from birth. (*Selected*, 72-3)

Pour ajouter à la confusion du poème, les référents des pronoms personnels sont fluctuants : ainsi, le « you » qui s'adresse au début à la femme du poète s'adresse ensuite à sa fille. On passe d'un moment à un autre par association d'idées et analogies comme dans un rêve :

Weightless, like a stranger caught
loosely flapping on my mother's grate,
down corridors, a shadow man,
I almost sleepwalk, float past *An-*
aesthia, *X-ray*, *Speech*
Therapy and, come full circle, reach
again the apparatus where you lie
between the armless and the eyeless boy. (*Selected*, 74)

Le poète est le fantôme qui hante la ville, l'hôpital, sa mémoire. La sexualité qui s'inscrit sous le signe de la désobéissance à la mère n'apporte pourtant pas l'assurance escomptée. *The Loiners* s'achève sur l'image d'un poète qui a pris conscience de ses fragilités et de ses ambiguïtés : « L'art témoigne de la nécessité de la libération mais il témoigne aussi de ces limites. Ce qui a eu lieu ne peut plus être défait, ce qui est passé ne peut plus être sauvé ; l'histoire est faite mais sans rédemption. » (Marcuse, *ibid.*, 79). Il a symboliquement accepté la pluralité qui est en lui, symbolisée par la présence de tous les fantômes qui ont traversé la séquence et qui lui ont permis de rendre compte de la complexité de la dialectique sexuelle. L'effet d'éclatement de la voix poétique dans *The Loiners* trouve ici son aboutissement, grâce à la découverte d'une pluralité.

Bildungsroman poétique, *The Loiners* illustre le parcours d'un poète en quête d'identité dans une société elle-même déstabilisée et en pleine mutation. Chemin faisant, le lecteur est mis à rude épreuve. Dans « Ghosts » par exemple, les nombreuses références et abréviations locales à déchiffrer, l'apparence typographique non conventionnelle, avec ses parenthèses, points de suspension, italiques et autres termes latins, retardent la lecture et

³⁹⁰ Arthur Rimbaud, 2 Juillet 1891, *Œuvres*, 528.

rendent l'œuvre bien moins accessible que ne le sont les sonnets de *The School of Eloquence*. En effet, l'indétermination parfois, et la perplexité souvent, dominant. En cause principalement, la métaphore sexuelle poussée à son paroxysme : « In *The Loiners*, whose very title is a pun, sexual metaphor is on one level blown to hyperbolic proportions, into wild cartoon for the purposes of demystifying laughter. » (Huk, *Bloodaxe*, 82). Pourtant, le grotesque s'avère finalement être un masque impudique pour circonscrire la complexité de l'expérience du monde :

Harrison's Loiners resemble the *metoikoi* of Greek city-states (residents without the rights of natives); characters divided from one another, and within [...] Their sense of self is strong, however divided, but they are dispossessed from the very things which, for most people, constitute the sense of self: origin; family; language; culture; rights. Whether citizens of Leeds, expats, nameless travellers, or the narrative 'I', they are internal aliens within insecure communities clotted together by conformity against the threat of outside; often with strong affiliations, but at home nowhere. A Loiner may be dispossessed by politics, economics, or other intrinsic forces, but the resultant change which alienates him from his roots is internal.
(Byrne, *TH: Loiner*, 19)

L'exagération carnavalesque est représentative des bouleversements politiques et sociaux de l'époque. Ainsi, le langage se métamorphose ; il subvertit les genres traditionnels, voguant fréquemment entre références littéraires, parodie et jeux de mots grossiers. L'hétéroglossie s'inscrit comme mode de protestation contre une société répressive à laquelle le poète oppose son imagination débridée. La séquence ironise sur le concept de la sexualité comme subversion politique, que ce soit sur le mode de la caricature ou de manière plus nuancée sur le mode du questionnement et de l'ambivalence.

La réponse critique à ce projet poétique est sans doute révélatrice du malaise généré. Alors que le formalisme et les références conceptuelles et littéraires sont commentés, les jeux de mots vulgaires, sexistes et grossiers restent dans la clandestinité du texte. Or, cette dualité fait partie intégrante de la démarche ironique. Luke Spencer ne relève par exemple pas la connotation sexuelle de l'épigraphe dans « The Death of the PWD Man » (*Selected*, 45) : « Above all, he wants to be remembered for 'the hole he's made', even if, like the goat in the second poem's Abakua epigraph, he must pay with his own skin for breaking the drum. » (Spencer, 32-3). Rien non plus sur le jeu de mots qui exploite la même image du trou, image sexuelle s'il en est : « He is 'bored with almost all / The issues but the point of love', where 'the point' can be taken as both 'purpose' and 'moment'. » (Spencer, 28). En revanche, chaque commentateur de *The Loiners*³⁹¹ met un point d'honneur à analyser la *gender position* de Tony Harrison, un débat plus

³⁹¹ Principalement, Luke Spencer, Joe Kelleher et Sandie Byrne, auteurs de trois monographies sur Tony Harrison et qui consacrent une analyse à *The Loiners*, autrement relativement peu discuté par les autres critiques.

politiquement correct que le phallocentrisme parfois vulgaire des personae. Anne Cluysenaar, dès 1970, avait défini la collection comme « a fundamental test and sample of any man's attitudes to racialism, politics, conventional morality, the terror of dying. » (*Stand*, vol.12, no.1 (1970), 73-4). Luke Spencer la cite, en défendant cependant une certaine sensibilité du poète pour le point de vue féminin, notamment dans « The Nuptial Torches » : « This was certainly a valuable pointer in the right direction, despite its failure to acknowledge that the poems occasionally deal with women's sexuality as well as men's. » (Spencer, 22). Pourtant, comme le fait remarquer Sandie Byrne, le changement de perspective est plus le reflet d'une dualité interne, une expression de l'ambivalence par rapport à la sexualité masculine qu'une tentative réelle d'explorer le sujet depuis le point de vue féminin (cf. Byrne, *H, v. & O*, 75, cité ci-dessus, p.584). *The Loiners* propose donc une vision duale. La sexualité est certes parfois « life-affirming and life-enhancing, opposed to death and repression » (Byrne, *ibid.*, 78), mais parfois le « tsunami, overwhelming, unencompassable, dyke-bursting, fertilising » (Byrne, *ibid.*, 79) est lui-même destructeur. Le débat engagé entre les critiques et qui consisterait à essayer d'assigner une signification fixe à cette sexualité me semble nier tout le travail de questionnement qui est mené au fil de *The Loiners*. En multipliant les personae, les situations et les lieux, le poète introduit une diversité de points de vues qui va à l'encontre de l'univocité et privilégie la pluralité ironique.

Ces gens de Leeds, *Loiners* ordinaires, sont des solitaires, écrasés par le poids des conventions et de la morale publique dans une société qui culpabilise la sexualité. Ironiquement, ils ignorent tout de la théorie de Herbert Marcuse, à savoir le potentiel subversif de la sexualité comme force pour contrer l'autoritarisme et la violence. Isolés dans leurs dilemmes personnels, ils se posent en victimes plus qu'en rebelles. Pourtant, sous la plume de Tony Harrison, ils deviennent des emblèmes ambivalents de résistance. Les poèmes laissent apparaître un écart souvent béant entre les symboles que l'intellectuel voudrait en faire et la réalité d'un manque de conscience politique dans la classe ouvrière. D'autres protagonistes se risquent à des diatribes politiques pour légitimer leurs errances mais, là encore, l'ambivalence domine car dans ces poèmes, la première personne dénote la réticence du poète de cautionner le propos. La recherche d'une voix distinctive dans un contexte d'urgence politique et la lucidité qui se cache derrière l'ironie valurent à Tony Harrison le Geoffrey Faber Memorial Prize en 1972. L'esthétique de l'excès et de l'exagération, de l'hyperbole et de la caricature, domine *The Loiners*. L'analyse des différents réseaux d'images, leurs justifications structurelles, thématiques et poétiques, ne doivent pas faire oublier ce qui frappe à la première lecture : l'impression de provocation, de bizarrerie, d'étrangeté ; la difficulté de faire sens de ce qui apparaît comme une grosse farce. Tout l'intérêt du jeu de Tony Harrison est là, dans un espace marginal entre sérieux et non sérieux, non pas oscillant d'un extrême à l'autre, mais les deux à la fois. Son ironie se loge moins dans des doubles sens sémantiques que dans des doubles sens génériques : *The Loiners* louvoie entre satire et mascarade, comme un jeu philistin pourtant réservé à quelques initiés. Mrs. Harrison rejetta jusqu'au bout ce recueil infamant. Accueilli favorablement par la critique à sa sortie, *The Loiners* est

probablement l'œuvre de Tony Harrison la moins commentée. Elle ne possède pas l'ironie humoristique qui séduit tant dans *The School of Eloquence*. L'ironie de *The Loiners* est déconcertante et souffre du préjugé péjoratif associé au grotesque. Pourtant, on ne peut ici faire l'économie de cette esthétique, qui est aussi une vision du monde.

d. Entre fascination nihiliste et célébration

Aussitôt après la publication de *The Loiners*, Tony Harrison renoua avec ses premières amours, la poésie gréco-latine. Il se concentra sur les épigrammes de Palladas, poète d'Alexandrie du 4^{ème} siècle après JC dont le ton sombre, amer et sarcastique évoque l'atmosphère de « The White Queen ». En effet, lorsque Palladas écrivait, à la fin de sa vie, il témoignait des bouleversements qui marquèrent une période de transition entre l'époque classique et l'époque chrétienne.³⁹² Son ton délibérément abrupt, empreint de nihilisme, fascine Tony Harrison : « One of the things that draws me to translation is that – without keeping myself rawly open to every ramification of an issue – I can simply concentrate, for example, on the pessimism which drew me to Palladas. » (*Bloodaxe*, 235). Dans l'exercice de traduction auquel il se livre, la voix de l'autre sert d'alibi aux épanchements d'une persona qui fait fi du politiquement correct au cours des soixante-dix épigrammes que compte *Palladas: Poems* (1975), une collection incluse dans son intégralité dans *Selected Poems*. Comme dans la séquence africaine de *The Loiners*, le poète s'intéresse à une voix marginale, dont le sens de l'humour acerbe et ironique est le dernier rempart contre le désespoir : « His ironic poems [...] show that bitter sense of humour which prevents a man from toppling over into the abyss of his own creation. » (*Bloodaxe*, 135). A plusieurs reprises dans sa préface à *Palladas: Poems*,³⁹³ Tony Harrison loue le cynisme parfois burlesque du poète d'Alexandrie :

What is unique and even invigorating about Palladas is that there is no sense at all of “gracious” surrender either to the inevitability of death or to historical change. [...] there is certainly nothing stoical about Palladas. He is one of those embarrassing but heroic figures who are not dignified in despair, refusing to be noble on the gallows or to make peace with their maker. (*Bloodaxe*, 135)

Si le pessimisme de Palladas trouve un écho auprès de Tony Harrison, c'est qu'il lui permet d'évacuer l'une des deux facettes de sa personnalité : « I am deeply pessimistic if I regard only my intelligence. But my heart and my sensuality are committed to survival and celebration. Palladas is a way of siphoning off the pessimism. » (*Bloodaxe*, 235). Palladas offre en outre à Tony Harrison l'exemple d'un poète qui utilise la forme pour contrer la menace de la stase :

There is a strong sense of form in Palladas and it is something which barely seems able to contain the apoplectic energy of his nihilistic scorn. It is as if the formal endeavour and metrical tension were all that stood between Palladas and choking silence, sheer cosmic exasperation and what Beckett's Lucky calls 'divine aphasia'. (*Bloodaxe*, 135)

³⁹² Cette période se caractérise en particulier par la persécution des non-chrétiens, des destructions de temples grecs, des soulèvements anti-païens et le pillage d'objets de cultes païens par les chrétiens.

³⁹³ Préface non reproduite dans *Selected Poems* mais reproduite dans *Bloodaxe*.

Luke Spencer occulte donc la dimension ambivalente du nihilisme de Palladas, lorsqu'il commente : « The choice of two such unregenerate cynics for his only two books of non-theatrical verse translations is evidence of Harrison's fascination with the power of pure negativity. » (Spencer, 43).³⁹⁴ Dans *Palladas: Poems*, la rigueur formelle est l'unique garantie de la continuité de la voix poétique, elle-même emblème de célébration, d'un bout à l'autre de la séquence :

We really seem now to be in an historical cul-de-sac, and when you're in that situation you somehow need a running jump to get over it. For me that running-jump is achieved by plugging into the life-support system of metrical verse and all those who have practised it in the past. It's like standing on their shoulders to get over that enormous obstacle of blackness and self-defeat. (*Bloodaxe*, 235-6)

La métrique et le mouvement inébranlable de la voix poétique s'opposent au dégoût nihiliste de la persona. *Palladas: Poems* est en effet davantage que la traduction d'un texte. Fort de son succès au théâtre, Tony Harrison aborde les épigrammes de Palladas comme un texte dramatique, cherchant à transcrire des voix et des paroles. Sans toutefois occulter la littérarité de l'original, il crée une persona qui semble s'adresser au lecteur contemporain à travers quinze siècles d'histoire et de poésie, réussissant le tour de force paradoxal de nous rendre cette voix accessible et étrangement archaïque : « Palladas, when noticed at all, is generally regarded as the last poet of Paganism, and it is in this role that I have thought to present a consistent dramatic personality in this selection of slightly less than half the poems ascribed to him in the Greek Anthology. » (*Bloodaxe*, 134). La persona ainsi créée sert d'intermédiaire entre le lecteur contemporain et le poète Palladas, la traduction gardant en elle les stigmates de la distance qui sépare les deux extrémités.

Le premier poème, par exemple, donne le ton de la collection. Il s'agit pour le poète de trouver un verbe acéré et tranchant, qui fasse mouche auprès du lecteur. Il présente ainsi trois versions, trois visions de la naissance et de la vie :

Think of your conception, you'll soon forget
what Plato puffs you up with, all that
'immortality' and 'divine life' stuff.

*Man, why dost thou think of Heaven? Nay
consider thine origins in common clay*

's one way of putting it but not blunt enough.

Think of your father, sweating, drooling, drunk,
you, his spark of lust, his spurt of spunk. (*Selected*, 77)

³⁹⁴ Le second poète traduit étant Martial dans *U.S. Martial*.

La première proposition, platonicienne, est raillée à l'aide de l'argot et des guillemets. La deuxième, en italiques, est une parodie biblique qui augure des talents d'imitateurs de Tony Harrison.³⁹⁵ La troisième et dernière version, réaliste et grotesque, joue sur les sonorités des mots : rime, allitération et paronomase ajoutent à l'effet comique de l'ensemble. Le contraste est d'ores et déjà évident dans cette première épigramme entre l'écriture poétique et une impression d'oralité, véhiculée par la syntaxe relâchée et familière de l'argot contemporain, ainsi que par une idiosyncrasie de Tony Harrison qui fait ici son apparition dans un poème, ce qu'il désigne comme un « s » flottant (cf. *Plays* 2, 5). Dans l'épigramme no. 22, on trouve une des contractions verbales qui font « désordonné sur la page » :³⁹⁶ « If he's been poor and human, Zeus / 'd've suffered from the same abuse. » (*Selected*, 81). Cette écriture très oralisée doit beaucoup à l'expérience de Tony Harrison au théâtre et à son obsession d'accessibilité. Paradoxalement, il ne cherche pas à gommer les spécificités du texte original en gommant ses archaïsmes. Au contraire, il les exploite lorsqu'ils se présentent, en conservant par exemple les références à des personnages contemporains de Palladas (*Selected*, 83). Ces noms propres qui n'évoquent rien de familier pour le lecteur du 20^{ème} siècle témoignent de la distance qui sépare Palladas de Tony Harrison. Ils sont en outre l'indice de la distance qui séparerait déjà la vision du monde de Palladas de celle de la majorité de ses contemporains. Cet effet est exacerbé par le recours occasionnel à un lexique délibérément archaïsant :

Life's a performance. Either join in
lightheartedly, or thole the pain. (*Selected*, 77)

On ne sait finalement pas trop qui parle à travers la persona : est-ce le poète d'Alexandrie qui s'adresse à nous à travers la langue du traducteur ? Est-ce le traducteur qui s'adresse à nous par l'intermédiaire d'un poète de l'antiquité ? Le verbe anglo-saxon « thole » nous semble venu d'une époque lointaine et révolue. Cette étrangeté pourrait être l'image de l'âge du texte qui nous parvient en traduction. Pourtant, cette épigramme pourrait tout à fait être un clin d'œil du traducteur au lecteur, l'enjoignant soit d'adhérer au jeu textuel qu'il met en place grâce à un rire démystifiant, soit de subir ses abrasions répétées. Dans l'épigramme no.19, l'invocation d'Hercule provoque une mise à distance, alors que l'idiome est étrangement contemporain :

Knocked off his pedestal! THEY've
done *this* to Heracles?
Flabbergasted I began to rave
and went down on my knees:

*Giant, whose birth took three whole days,
whose image stands at each crossroad,
you to whom the whole world prays,
our Champion, KOed?*

³⁹⁵ Ces deux vers annoncent en effet la réplique du skinhead de v. (*Selected*, 243).

³⁹⁶ « Commentary », *Times Literary Supplement*, 16 March 1973, in *Bloodaxe*, 156 (ma traduction).

That night he stood at my bed-end
and smiled and said: *I can't complain.*
The winds of change are blowing, friend,
Your god's a weather-vane. (Selected, 92)

La technique de traduction de Tony Harrison a été à juste titre comparée à celle d'un archéologue, exhumant le texte ancien tout en préservant son authenticité.³⁹⁷ Pourtant, Tony Harrison est sans conteste l'auteur à part entière de *Palladas: Poems*. A la traduction, il ajoute le travail de création. Tel un équilibriste, le poète déploie ses talents poétiques, exhibe sa dextérité verbale, mélange différentes langues étrangères, le français et l'allemand, pour composer des bons mots mémorables :

Hope! Fortune! *Je m'en fous!*
Both cheats, but I've come through.

Penniless but free, I can ignore
wealth that looks down on the poor.

[...]

Just look at them, the shameless well-to-do
and stop feeling sorry you're without a sou. (*Selected, 81*)

La voix de Palladas qui nous parvient à travers *Palladas: Poems* est une voix très idiosyncrasique, cynique. Son ironie se partage entre désillusion philosophique et célébration de l'écriture.

Après le grotesque dans *Palladas: Poems*, Tony Harrison confirme son attrait pour « la philosophie de la surenchère » (Jankélévitch, 16) qui lui permet de neutraliser son penchant pessimiste, dans la mesure où « le cynisme, en proférant le mal à haute voix, l'exorcise, car l'appeler par son nom, c'est déjà, en quelque sorte, l'envoûter. De là la faiblesse de l'injure et la chasteté de l'obscène. » (Jankélévitch, 109). Six ans après la publication de ce recueil, il écrit *U.S. Martial* (1981) en quelques jours, donnant un pendant à sa première collection d'épigrammes. A la différence de *Palladas: Poems* qui pourrait s'apparenter à un idiolecte, cette seconde collection, adaptée du poète Martial, donne à entendre un dialecte. C'est en effet la langue de la communauté new-yorkaise qui a inspiré ces traductions :

I translated these poems of Marcus Valerius Martialis (A.D. c.40-c.104) in the first few days of March 1981 in my study in apt.841 of the Hotel Ansonia on 73rd and Broadway, New York. From an upper storey the stone head of the satyr on the cover looked in on my labours. His stare and the eyes of his co-satyrs taking in the multifarious life of New York City and missing nothing combined to season these versions. (*U.S. Martial*)³⁹⁸

³⁹⁷ Joe Kelleher, *Tony Harrison*, 25.

³⁹⁸ Les pages de ce recueil ne sont pas numérotées.

Cette nouvelle collection de « travesties » confirme le besoin de Tony Harrison de créer une échappatoire à sa morosité intellectuelle. Dans une année extraordinairement prolifique,³⁹⁹ l'ironie frénétique de Martial, son rire satirique et scatologique, lui offre une récréation salutaire. L'écriture des sonnets autobiographiques de *The School of Eloquence*, si elle fut facilitée par la distance géographique qu'il établit avec le Yorkshire lors de ses séjours prolongés aux Etats-Unis, fut aussi particulièrement éprouvante : « I felt I had to look at other subjects; I felt a little trapped in the sequence itself. Changing continents, going to America, helped me write different poems. » (*Bloodaxe*, 229). Avec *U.S. Martial*, il se place aux antipodes de la pudeur de *The School of Eloquence* : « ici l'on prohibe parce qu'on brûle d'envie de profaner, et là on profane pour approfondir le respect. Le cynisme moral [...] prononce tous les mots, accomplit tous les gestes, viole tous les tabous, brave tous les esclandres, afin que rien ne reste implicite et latent. » (Jankélévitch, 110). Témoin de la versatilité d'un poète qui refuse les catégories et se joue des conventions, *U.S. Martial*, avec son pessimisme et sa satire scatologique, propose l'irrévérence éthique comme pendant à la verve politique et à la subtilité des sonnets.

Ses excentricités new-yorkaises s'affichent comme une mascarade : « the historical pessimism is only part of my make-up. » (*Bloodaxe*, 235). Sur la couverture du livre-pamphlet édité par Bloodaxe, le nom de Tony Harrison figure au-dessous d'une photographie en noir et blanc d'un mascaron. Le gros plan renforce les traits caricaturaux déjà sculptés dans la pierre. La juxtaposition de l'identité et du masque se poursuit à l'intérieur. La courte préface citée ci-dessus est suivie d'une note de références bibliographiques des poèmes adaptés par Tony Harrison. Pourtant, la première épigramme ne fait entendre ni la voix de Tony Harrison ni celle de Martial mais « something betwixt and between. » (*U.S. Martial*, no.I). A travers ce masque poétique, la voix défie le lecteur : « Avoid looking too hippy / or boondocks Mississippi / & try if you can to keep clean. » Difficile cependant de ne pas se laisser contaminer une fois le recueil ouvert :

The tart passed round for sweet's so hot
no-one touches it. No-one, but NOT
Sabidius whose greed burns more.
He blows on it 1-2-3-4.
It's cool. Still no-one touches it –

Sabidius's breath turns all to shit. (*U.S. Martial*, no.III)

Sabidius serait-il un nouveau masque du poète ? Le poète qui se cache derrière les poèmes de Martial multiplie les écrans entre le lecteur et lui. A grand renfort de *names dropping*, qu'il s'agisse de marques (Dior, Fabergé, Chanel, Nina Ricci et Givenchy dans « Scentsong »), de noms de lieux (JFK, Bronx, New York, the MET) ou bien d'auteurs (Brecht, Weill), de peintres (Marc Chagall) et de personnages tragiques et mythologiques (Hecuba, Niobe), il déguise le texte. La dernière épigramme de la collection

³⁹⁹ En 1981, il publie *A Kumquat for John Keats* et *Continuous* qui complète la séquence de sonnets autobiographiques ; c'est l'année de la production de *The Oresteia* au National Theatre ; à la télévision, son premier film-poème, *Arctic Paradise*, est diffusé.

est d'ailleurs dédiée au metteur en scène John Dexter, alors que le titre est une citation extraite de *Songs of Mahagonny* (1927),⁴⁰⁰ étude préliminaire à l'opéra en trois actes *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1927-1929), née de la collaboration entre Bertold Brecht et Kurt Weill, tous deux mentionnés dans *U.S. Martial*. Le corps du poème est lui-même un pastiche d'air d'opéra, alternant des quatrains en rimes croisées et le refrain en italiques répété six fois : « *Oh, moon of Mahagonny / we now must say goodbye!* » (*U.S. Martial*, no.XVIII). Une telle mise en scène de la voix ne peut que renvoyer le lecteur à l'énigmatique sourire du mascaron en couverture qui, à l'instar de la persona de cette ultime épigramme, « smile my un-Smile Center sort of smile » (*U.S. Martial*, no.XVIII). La collection s'achève sur un pied de nez, un final d'opéra décidément disproportionné, sans que le lecteur n'ait vraiment eu le temps de comprendre ce qui lui arrivait ni qui lui parlait !

Les gesticulations et les nombreuses métamorphoses de la voix narrative, les changements de registres de langage, la juxtaposition de modèles littéraires formels et de vulgarité traduisent la volonté de la part de Tony Harrison de surprendre le lecteur, de le déranger, quitte à avoir recours à la provocation. En s'attaquant aux tabous de la sexualité et des jeux de mots obscènes, il désacralise la poésie et oblige le lecteur à remettre en question son statut et ses attentes. Sa plume caresse la tradition littéraire et les auteurs classiques à rebrousse-poil pour chatouiller le lecteur. Son écriture poétique oscille constamment entre création, récréation et récréation.

Qu'il s'agisse de brûler les icônes littéraires ou de s'en inspirer, la mise en scène du texte est très prégnante dans la poésie de Tony Harrison. L'intertextualité semble le seul mode d'écriture capable d'exprimer avec authenticité la nature ambivalente du poète. Ecrire le je devient un jeu d'écriture : « Ma personne tout entière n'est qu'un plagiat, l'ensemble de tous mes rôles. » (Jankélévitch, 29). La poésie se fait théâtrale, spectaculaire, donnant à voir son fonctionnement, les sources d'inspiration et l'imaginaire du poète en mouvement. Tony Harrison montre le langage comme une construction ludique, une feinte ou une manœuvre, davantage qu'une fiction ou une œuvre, ironique en ce qu'elle révèle tôt ou tard sa propre illusion.

Montré dans son fonctionnement, le texte est mis à nu, exhibé, et offert au plaisir du public. Pourtant, cette écriture jubilatoire qui célèbre la vie et le mouvement, pose la question de l'originalité : dans quelle mesure le re-créateur / récréateur est-il créateur ? En montrant les jeux du mécanisme textuel, Tony Harrison invite le lecteur à comprendre comment fonctionne cette poésie qui se donne à voir. Or, « [c]omprendre, c'est déjouer » (Jankélévitch, 27). On peut donc envisager le texte ironique comme une image de la vie et de la société dans la mesure où la scène ironique implique des relations de pouvoir au sein des relations de communication et, inévitablement, des enjeux délicats tels que l'exclusion et l'inclusion,

⁴⁰⁰ Titre original : *Mahagonny-Songspiel*.

l'intervention et l'esquive. Ce que certains choisissent de faire par la politique, l'action concrète, Tony Harrison le fait par la poésie, c'est-à-dire l'action sur les textes. Il joue pour mieux déjouer les manœuvres du langage quel qu'il soit (politique ou poétique) et invite le lecteur à faire de même. Si l'intertextualité est « exorcisme, acte d'émancipation » comme le suggère Linda Hutcheon (*Poétique*, 471), elle l'est aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur. L'ironie du poète donne en effet une image d'indépendance intellectuelle et invite le lecteur à juger par lui-même : « L'interprète, en d'autres termes, n'est jamais simplement quelqu'un qui saisit l'ironie, c'est-à-dire qui comprend presque passivement les intentions de l'ironiste ou les signaux du texte. » (Schoentjes, *Poétique*, 292). L'ironie promeut l'interaction entre poète, texte et lecteur. Elle est une transaction sociale à l'image de la société. La subversion dans la poésie Tony Harrison réside ainsi peut-être moins dans les idées que dans la mise en scène du langage, moins dans ce qu'il dit que dans la façon dont il le dit.

CONCLUSION

Dès le début de sa carrière, le canon littéraire et dramatique occupe une place de choix dans la création poétique de Tony Harrison. Alors qu'il s'attache à moderniser et redynamiser ce canon, il y imprime sa marque, entre fidélité et originalité. Son désir de contemporanéité se conjugue paradoxalement avec un profond respect pour la forme poétique. Si modernisation signifie pour beaucoup de ses contemporains abandon de la rigueur formelle, en particulier des rimes, la révolution harrisonienne consiste à imposer la modernité des formes poétiques traditionnelles. Pour cela, elles cessent d'être de simples enveloppes préconçues pour être interrogées, soumises au filtre de l'ironie, afin de révéler la politique de la forme. Minées de l'intérieur, elles sont ainsi réinvesties d'une réflexion sur la nature sociopolitique du langage. C'est par le biais de la traduction que le poète cherche à faire sortir les textes de leurs gonds. Alors que la canonisation littéraire les avait figés dans un passé révolu et idéalisé, Tony Harrison ressuscite les œuvres, leurs auteurs et leurs messages. La langue poétique s'incarne et se rebelle. L'acte de traduction devient herméneutique, grâce à une mise à nu des mécanismes textuels. Tony Harrison devient l'adaptateur qui rétablit le courant entre passé littéraire et époque contemporaine, entre auteurs et public.

Sous l'égide du National Theatre, Tony Harrison prend des libertés avec l'interprétation officielle du canon et se venge ainsi de l'éducation classique qui lui fut dispensée à la *grammar school*. Il brise l'étreinte du discours officiel, fait voler le canon en éclat, traduit les textes classiques dans un idiome provincial et populaire. Le théâtre lui offre une tribune publique pour mettre en mouvement sa révolution poétique fondée sur un profond désir de réconcilier le public contemporain avec la poésie, d'abolir les frontières entre culture savante et culture populaire. Qu'il adapte Molière, Racine, Hugo, Eschyle ou les auteurs anonymes du moyen âge, il fait constamment la preuve de son érudition et s'impose comme une figure incontournable de la scène britannique, forçant le respect de par la cohérence et l'audace de sa réflexion esthétique. Grâce à un travail rigoureux sur la langue et la communication, il acquiert au théâtre l'aisance verbale qui lui permet de se lancer dans une entreprise de dynamitage de ce qui constitue l'essence de la poésie anglaise, à savoir la tradition du sonnet.

Dans la continuité de sa création dramatique, Tony Harrison prend la société britannique et le langage à bras le corps. Entre violence et militantisme, résistance et rébellion, il réinvente la forme sonnet, convoque le canon, Keats et Wordsworth entre autres, mais choisit un dissident comme George Meredith comme modèle formel pour son sonnet de seize vers. L'autobiographie s'imbrique dans l'histoire ; forme et contenu fusionnent. La langue poétique est confrontée aux théories sur l'hégémonie culturelle et l'oppression linguistique. En hypotexte, Basil Bernstein, Richard Hoggart et E. P. Thompson hantent la séquence *The School of Eloquence* et la problématique alors galvaudée du *scholarship boy* s'invite dans l'Angleterre thatchériste. Le sonnet, symbole d'élitisme culturel, est miné de l'intérieur, parodié par la culture populaire. Il devient un espace d'affrontement linguistique, culturel, formel et idéologique dans lequel le poète cherche sa voix.

Entre maître d'œuvre et manœuvre des mécanismes poétiques, sa virtuosité verbale et formelle menace de transformer le révolutionnaire en réactionnaire. C'est paradoxalement dans le passé que Tony Harrison trouve des réponses au rôle du poète dans la société contemporaine. Il utilise une poésie très formelle pour transmettre la mémoire collective socioculturelle et témoigner de son époque. Son engagement poétique va de pair avec un engagement sociétal inspiré de la tradition bardique. Dans sa quête d'une poésie publique, il s'approprie des media, des lieux de production et de représentation non-conformistes. Son œuvre constitue une intervention dans les débats politiques et médiatiques. Le poète descend de sa tour d'ivoire pour s'emparer de la scène publique et ainsi commenter l'actualité. Il force la société britannique à prendre la poésie au sérieux en investissant non seulement les lieux culturels traditionnels mais en faisant défiler la poésie dans la rue aux côtés de la population, en s'affichant dans les quotidiens nationaux, à la télévision, pour finalement conduire la classe politique à débattre de la place de la poésie dans la société contemporaine.

Tony Harrison s'inscrit en porte-à-faux par rapport à bon nombre de poètes britanniques contemporains. Il brouille les frontières génériques entre poésie, théâtre et cinéma, entre art et reportage ; impose les rimes tantôt jugées archaïques et réactionnaires, tantôt forcées et populistes. Mais il démontre par là même l'ambiguïté de la langue poétique et de son interprétation idéologique. Il ironise sur l'*establishment* culturel londonien, préférant pendant plusieurs années les éditeurs de province, tout en collaborant avec les institutions culturelles, National Theatre et BBC en tête. Alors qu'il cherche à moderniser la poésie, il trouve ses modèles dans le passé. Entre remise en question et révérence, la tradition est omniprésente dans l'œuvre de Tony Harrison, hantée par les textes anciens et les références intertextuelles.

Bien qu'il remette en cause le bien-fondé sociopolitique de l'enseignement des lettres classiques avec brio dans la séquence de sonnets emblématique de sa rébellion, Tony Harrison apparaît sûrement comme le plus traditionnel, voire traditionaliste, des poètes anglais contemporains. Les sentiments ambivalents de l'ex-*scholarship boy* et du poète transfuge ne suffisent pas à expliquer l'apparent fossé entre la verve satirique dans une partie de son œuvre et son obsession, voire sa fascination, pour la souffrance, la guerre et la tragédie.

La quête d'une poésie publique, capable d'affronter les réalités du monde contemporain, pousse Tony Harrison à réinvestir l'esthétique tragique. Son désir de modernité trouve paradoxalement un modèle dans les lettres classiques qui ont formé sa culture littéraire. L'œuvre de Tony Harrison reflète une réinterprétation radicale de la dramaturgie classique. Sources de problème pour les metteurs en scène, le masque et le chœur tragiques deviennent des pivots de la poésie harrisonienne, tandis que la musique et la danse participent à la ritualisation de la représentation textuelle. Ainsi, Tony Harrison remet à l'honneur des éléments du théâtre antique jugés archaïques et anachroniques dans les productions modernes. Il

extrait l'essence tragique de la dramaturgie classique pour que la poésie puisse survivre dans la civilisation post-holocauste. La forme poétique est investie d'une dimension métaphysique. La représentation devient révélation, symbole du triomphe de la vie sur les terreurs représentées. Ces expérimentations donnent naissance à des œuvres inédites, à mi-chemin entre théâtre et opéra, classicisme et art contemporain. Dans ces mises en scènes formelles, l'abstraction esthétique domine et le langage tient le public à distance. La représentation est sacralisée et s'inscrit dans des lieux symboliques chargés d'histoire et de mémoire. Ces œuvres au genre hybride, s'appuyant sur des textes anciens, avec une forte dimension métatextuelle, occupent une place paradoxale dans l'œuvre de Tony Harrison. Apparemment à mille lieues de l'image du poète iconoclaste, l'histoire d'amour de Tony Harrison avec l'esthétique tragique est pourtant indispensable pour prendre la mesure de la cohérence et de l'originalité de son œuvre.

L'accent mis dans la tragédie sur la réciprocité du regard entre masques et spectateurs trouve un équivalent moderne dans le médium télévisuel et cinématographique. Ainsi, les films/poèmes de Tony Harrison qui proposent une réflexion sur la mémoire, la commémoration du passé et la célébration du présent, témoignent autant d'une volonté de désacraliser la poésie en la diffusant auprès du plus grand nombre que d'une tentative de transposer l'esthétique tragique aux media artistiques des 20^{ème} et 21^{ème} siècles. Passé et présent, mémoire culturelle, textuelle et histoire sont indissolublement mêlés. Images d'archives et intertextes littéraires viennent questionner la société et la création contemporaines. Chaque production apparaît comme une étape dans la réflexion sur le rapport entre mémoire et représentation. Entre les mains de Tony Harrison, le film n'est plus simple vecteur poétique mais devient une forme poétique à part entière. Il permet de démultiplier les images, de faire interagir textes, regards, images et musique.

Le mélange des genres et des époques est parfois explosif et détonnant. Si la guerre et l'holocauste obsèdent la poésie de Tony Harrison, l'écriture est une résistance au nihilisme et à l'entropie. L'humour rivalise avec l'horreur, le classicisme avec la contestation. La poésie de Tony Harrison, très engagée idéologiquement et esthétiquement, prend des risques pour se trouver une raison d'être au 21^{ème} siècle. Les mythes viennent au secours de l'histoire contemporaine pour tenter d'éclairer ses pages les plus sombres ; mais, lorsque les mots faillissent, les images et la musique, en particulier la musique chorale, prennent le relais pour faire parler le silence.

Ambitieuses et exigeantes du point de vue formel, ces œuvres le sont aussi dans la nature de la relation avec les spectateurs et téléspectateurs. La dimension cathartique de la tragédie classique se heurte à la densité des images et au degré de stylisation formelle. Pour apprécier le travail esthétique, ne faut-il pas partager les codes culturels et littéraires de l'auteur, son érudition, l'ensemble de son œuvre et le cheminement de sa réflexion esthétique développée au cours de ses nombreuses préfaces ? Bref, le simple

spectateur a-t-il encore sa place aux côtés du rat de bibliothèque et de l'érudit ?

Plein de sollicitude à l'égard de son public, Tony Harrison répond à ces questions au sein même de son œuvre. Si la conflagration entre éthique et esthétique, la richesse et la polysémie des symboles, peuvent à la limite mettre en danger le désir d'accessibilité, la tragédie dans la poésie de Tony Harrison tend par ailleurs volontiers vers la comédie musicale, la mythopoïesis vers la mythomanie. Le poète, très lucide par rapport au statut de la poésie et par rapport à son époque, exhibe en effet une tendance à l'ironie à la limite de l'autodestruction. La sacralisation de la représentation est dégonflée par la mise en scène de l'artifice de la forme poétique. L'ampleur du bagage mythologique et intertextuel est pointée du doigt par des protagonistes réminiscent de la persona désinvolte des sonnets. L'esthétique tragique est glosée, commentée et critiquée. Les effets d'intertextualité parodique prennent de telles proportions que l'on finit par se demander où s'arrête la création et où commence la récréation.

Entre iconoclasme et élitisme, Tony Harrison réinvente le canon littéraire et les conventions poétiques. Les phénomènes de reprise, à mi-chemin entre imitation et re-création contribuent à la création d'un jeu textuel. Le langage de la représentation devient un langage en représentation qui engage le public dans une activité herméneutique de déchiffrement et de reconnaissance.

Les mises en scène textuelles exploitent les effets baroques de miroirs et de repoussoirs. La mise en abyme de la représentation accentue l'artifice poétique et le vertige du divertissement. La dualité est portée à son paroxysme, grâce à la multiplication de personae incarnant des doubles ambigus du poète, à la fois alter ego et Doppelgänger. Ainsi, la poésie de Tony Harrison se lit comme un montage de tableaux égrenés au fil des pièces, des poèmes et des films/poèmes, une procession de types littéraires grâce auxquels le poète construit une persona d'ironiste, usant des ressorts comiques traditionnels, puis exploitant la position marginale et distanciée de la persona pour proposer une critique de mœurs, le tout dans une atmosphère qui oscille entre bienveillance humoristique et satire acerbe. La dualité s'incarne également dans les effets affectifs produits sur le public. Le rire comique se renverse souvent en un sourire ironique. Le poète, en véritable humoriste, exhibe sa maîtrise de l'art de la chute pour manipuler son auditoire. La pluralité des tons adoptés, des personae, des genres, des media poétiques, l'oscillation entre le rire grotesque, le sourire ironique et le sérieux didactique créent une instabilité du sens dans la poésie de Tony Harrison. Même dans les œuvres apparemment autobiographiques, la construction d'une persona et la mise en scène de la littérarité poussent le public à la plus grande prudence quant au message de l'auteur. On se demande donc si le poète est un satiriste ou bien un amuseur public qui joue les philistins.

Tony Harrison pousse ses jeux créatifs jusqu'à la limite du sacrilège. Ses poèmes républicains s'attaquent à la monarchie et aux institutions

nationales sous couvert d'une mise en scène ostentatoire du canon littéraire. Citations, gloses et réécritures métamorphosent les poèmes en un patchwork poétique, interrogeant la dualité ontologique du texte. La référence à une réalité extratextuelle semble parfois compromise par l'autoréférentialité et l'artifice textuel. La re-création poétique flirte avec la récréation. L'hybridité générique est célébrée, tandis que les conventions littéraires fournissent un alibi pour une débandade d'excès sexuels, scatologiques et vulgaires. Sous couvert du jeu, c'est finalement une poésie très exigeante et déconcertante. Le lecteur est constamment défié et malmené, frustré et titillé, de sorte qu'il entretient une relation érotique ambiguë par rapport au texte, entre plaisir et déplaisir.

La prédilection pour les extrêmes, les renversements et les contradictions s'exprime chez Tony Harrison par la tentation d'une ironie carnavalesque. Il s'adonne volontiers à une esthétique de l'excès et de la caricature, empruntant au réalisme grotesque les ressorts esthétiques de sa critique socioculturelle. Dans *The Loiners* par exemple, sexualité et politique sont intrinsèquement mêlés mais le brouillage incessant des repères, géographiques, éthiques, philosophiques et poétiques, oblige le lecteur à constamment remettre en question le discours de la voix poétique. Caractérisé par la déstabilisation des instances narratives et des points de vues, ce recueil de poèmes illustre la quête d'une voix poétique ironique. L'aventure littéraire se superpose à l'aventure géographique, grâce à une intertextualité très forte. Les aventures sexuelles se doublent d'une aventure non moins passionnée avec le canon littéraire sur les modes de la parodie et du carnavalesque. Entre cynisme et intimisme, hommage et sacrilège, littéarité et vulgarité, Tony Harrison écume les poètes, les langues, les dialectes et les idiolectes pour célébrer la magie de l'écriture poétique.

Parce qu'il louvoie constamment entre les extrêmes, surprenant son public là où il ne s'y attend pas, sa poésie est inclassifiable : « I don't like categories », se plaît-il à dire avec facétie (Entretien privé, Newcastle, 10 février 2006). Sa poésie, à l'instar de l'ironie, son mode d'écriture privilégié, est à la fois l'un et l'autre, iconoclaste et traditionaliste, populaire et élitiste, pudique et publique, inclusive et exclusive, entre imitation et originalité. Tenter de la circonscrire relève indubitablement d'une entreprise aporétique. Pourtant, il est une définition que le poète ne cesse de marteler depuis le début de sa carrière qui s'impose au terme de ce cheminement. La poésie de Tony Harrison a une dimension publique, non pas nécessairement synonyme d'accessibilité mais plutôt d'interactivité. Quelles que soient les réactions qu'elle suscite, elle questionne en permanence la société et la littérature. Elle instaure véritablement une place pour le public comme créateur du sens ou, probablement, des sens. Elle lui donne un rôle à jouer au sein de ses jeux de langage. La poésie de Tony Harrison valorise, en somme, la relation humaine. C'est une œuvre profondément humaniste, prenant pour fin la personne et son épanouissement, mettant en valeur l'esprit humain par la culture littéraire.

Grâce à l'accent mis sur l'interprétation et le décodage, sa poésie offre une image du détachement intellectuel, de l'attitude critique, à adopter

dans la vie, non pas seulement par rapport au discours littéraire mais par rapport à tous les discours. Le mouvement ironique invite ainsi l'esprit des lecteurs, spectateurs et téléspectateurs à se maintenir en mouvement, à la fois dynamique et attentif aux interférences et aux contradictions. Tony Harrison serait donc un véritable ironiste qui

cherche un mode de communication plus authentique que celui de l'expression langagière normale. S'il feint ou dissimule et établit des rapports saugrenus, c'est parce qu'il cherche à établir, à travers la langue, un rapport neuf, tant avec la réalité qu'avec les autres ; un rapport original dans lequel il aurait une part. (Schoentjes, *Recherche*, 248)

Tony Harrison est un ironiste conscient de sa technique. Sa pratique parodique consiste à superposer différents textes comme l'ironie superpose différents sens, non pas nécessairement dans une relation de contrariété mais plutôt de duplicité. Ainsi, le texte se donne comme un objet à interpréter, d'où une ambiguïté constante entre jeu formel et sérieux de la critique sociale, entre parodie et satire. Son œuvre toute en nuances permet des réactions variées et, si parfois ces nuances sont délibérément exagérées, que le trait est forcé du côté du jeu, cela ne signifie pas pour autant que le sérieux en est exclu. Tantôt l'un est mis en avant, tantôt l'autre, mais les deux dimensions sont toujours en équilibre :

le sens « littéral » ne doit pas être simplement rejeté, traduit, au profit d'un sens « figuré », mais [...] l'ironie naît précisément du rapport conflictuel entre les deux sens. [...] La pertinence du sens premier continue à s'exercer encore au-delà du rejet du sens littéral. Pour qu'il y ait ironie, le sens premier et le sens second doivent rester en balance. (Schoentjes, *ibid.*, 38)

Car enfin, même si le texte semble s'enfermer dans la forme, ce n'est finalement qu'une feinte de plus. La production littéraire n'est jamais tout à fait indépendante de son contexte. Même l'apparente futilité de « Reading the Rolls: An Arse-Verse » est par exemple insérée dans des circonstances de composition précises, insérée dans un recueil qui collationne des poèmes dans lesquels la dimension référentielle est indéniable, insérée finalement dans une collection éditoriale qui met explicitement l'accent sur la relation entre production culturelle et société.⁴⁰¹ Aussi, la pression du contexte est inaltérable. Il est donc bien difficile de découvrir si, dans la poésie de Tony Harrison, le plus important est la référentialité ou la métatextualité, le jeu politique ou la politique du jeu. Son écriture est sans doute l'un *et* l'autre, reflétant « [l]e désir d'aboutir à un art en perpétuel devenir, toujours inachevé » (Schoentjes, *ibid.*, 93), irrémédiablement tourné vers l'avenir et les futures générations de lecteurs, spectateurs et téléspectateurs. Dès 1971, Tony Harrison avait déclaré :

the choice [...] seemed to lie between making my poetry important against all odds of giving it up, renouncing all this fiddle for the more important thing. I can't see myself

⁴⁰¹ Cf. collection commémorant le 70^{ème} anniversaire de Penguin Books.

achieving the first, and however hard I try, I don't seem to
be able to manage the second, so I expect that like Virgil
I'll put off the final renunciation until my deathbed.
(*Bloodaxe*, 34)

Ce double pari est en passe d'être gagné avec un poète qui force
l'admiration et n'a pas encore dit son dernier mot. L'œuvre de Tony
Harrison a probablement encore de nombreux secrets à livrer et fera parler
d'elle encore bien longtemps.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Œuvres de Tony Harrison

Recueils de poèmes

A Cold Coming. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991.

A Kumquat for John Keats. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1981.

Anno 42. London : Scargill Press, 1987.

Collected Poems. London : Viking, 2007.

Continuous. 50 Sonnets from The School of Eloquence. London : Rex Collings, 1981.

Earthworks. Leeds : Northern House, 1964.

From 'The School of Eloquence' and Other Poems. London : Rex Collings, 1978.

Laureate's Block and Other Poems. London : Penguin Books, 2000.

Newcastle is Peru. Newcastle upon Tyne : Eagle Press, 1969.

Newcastle is Peru (second edition). Newcastle upon Tyne : Northern House, 1974.

Palladas : Poems. A Selection Translated and Introduced by Tony Harrison. London : Anvil Press, 1975.

Permanently Bard. Selected Poetry. Carol Rutter (éd.). Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1995.

Selected Poems. London : Penguin Books, 1984.

Selected Poems (second edition). London : Penguin Books, 1987.

Selected Poems. New York : Random House, 1987.

Ten Sonnets from 'The School of Eloquence'. London : Anvil Press, 1987.

The Fire-Gap. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1985.

The Gaze of the Gorgon. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1992.

The Loiners. London : London Magazine Editions, 1970.

Under the clock. new poems by tony harrison. London: Penguin, 2005.

U.S. Martial. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1981.

U.S. Martial (second edition). Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1989.

v. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1985.

v. *New Edition with Press Articles*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1989.

V. and Other Poems. New York : Farrar Straus Giroux, 1990.

Poèmes lus par Tony Harrison (supports audio et vidéo)

“v.” *and Other Poems*. London : Faber-Penguin Audiobooks, 1997.

Six Poems. (50-minute video plus notes). English and Media Centre, 1999.

Poésie dramatique

Aitkin Mata. Ibadan : Oxford University Press, 1966.

Bow Down. London : Rex Collings, 1977.

Bow Down. London : Universal Edition Ltd, 1983 (texte et partition de Harrison Birtwistle)

Dramatic Verse 1973-1985. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1985.

Hecuba. Euripides, in a new translation from the Greek by Tony Harrison. London : Faber & Faber, 2005.

Fram. London: Faber & Faber, 2007.

Le Misanthrope. Molière. Translated by Tony Harrison. London : Rex Collings, 1973.

Phaedra Britannica. After Racine's Phèdre. London : Rex Collings, 1975.

Poetry or Bust. Bradford : Salts Estates Ltd, 1993.

Square Rounds. London : Faber & Faber, 1992.

The Common Chorus. London : Faber & Faber, 1992.

The Mysteries. London : Faber & Faber, 1985.

The Oresteia. Aeschylus. Translated by Tony Harrison. London : Rex Collings, 1981.

The Prince's Play. Le Roi s'amuse by Victor Hugo in an English adaptation by Tony Harrison. London : Faber & Faber, 1996.

The Trackers of Oxyrhynchus. London : Faber & Faber, 1990.

Theatre Works 1973-1985. London : Penguin Books, 1986.

Tony Harrison: Plays. Vol.1. London : Faber & Faber, 1999.

Tony Harrison: Plays Vol.2. London : Faber & Faber, 2002.

Tony Harrison: Plays Vol.3. London : Faber & Faber, 1996.

Tony Harrison: Plays Vol.4. London : Faber & Faber, 2002.

Tony Harrison: Plays Vol.5. London : Faber & Faber, 2004.

Films-poèmes

Black Daisies for the Bride. London : Faber & Faber, 1993.

Prometheus. London : Faber & Faber, 1998.

The Gaze of the Gorgon. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 1992.

The Shadow of Hiroshima and other film/poems. London : Faber & Faber, 1995.

Collected Film Poetry. London : Faber & Faber, 2007.

Filmographie

A Maybe Day in Kazakhstan (1994). Channel 4. Réalisation : Mark Kidel et Tony Harrison. Musique : Richard Blackford.

Arctic Paradise (1981). BBC 2. Réalisation : Andrée Molyneux.

Black Daisies for the Bride (1993). BBC2. Réalisation : Peter Symes. Musique : Dominic Muldowney.

Crossings (2002). ITV. Réalisation: David Thomas et Tony Harrison. Musique : Richard Blackford.

Loving Memory (1987). BBC2. Réalisation : Peter Symes. Série de quatre documentaires : *The Muffled Bells, Mimmo Perella Non è Più, Cheating the Void, Letters in the rock*.

Metamorpheus (2000). BBC2. Réalisation : Peter Symes. Musique : Richard Blackford.

Prometheus (1998). Channel 4. Le premier long métrage. Réalisation: Tony Harrison. Musique : Richard Blackford.

The Big H (1984). BBC2. Réalisation: Andrée Molyneux. Musique: Dominique Muldowney.

The Blasphemers' Banquet (1989). BBC1. Réalisation : Peter Symes. Musique: Dominique Muldowney.

The Blue Bird (1975). Réalisation : George Cuckor (Tony Harrison compose uniquement le livret pour les chansons du film).

The Gaze of the Gorgon (1992). BBC2. Réalisation : Peter Symes. Musique : Martin Kiszko.

The Mysteries (1985). Réalisation : Derek Bailey, d'après la production du National Theatre (mise en scène : Bill Bryden).

The Oresteia (1983). Réalisation : Derek Bailey, d'après la production du National Theatre (mise en scène : Peter Hall).

The Shadow of Hiroshima (1995). Channel 4. Réalisation : Tony Harrison. Musique : Richard Blackford.

v. (1987). Channel 4. Réalisation : Richard Eyre.

Yan Tan Tethera (1987). Réalisation : Landseer Productions. Production télévisuelle et radiophonique enregistrée au Queen Elizabeth Hall le 23 août 1986. Musique : Harrison Birtwistle. House of Opera, DVDCC1506.

Prose (préfaces et introductions)

« **Egil and Eagle-Bark** » [*The Oresteia*]. *Tony Harrison: Plays Vol.4*. London : Faber & Faber, 2002.

« **Facing Up to the Muses** ». Neil Astley (éd.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991.

« **Fire & Poetry** ». *Prometheus*. London : Faber & Faber, 1998.

« **Flicks and this Fleeting Life** ». *Collected Film Poetry*, Faber & Faber, 2007

« **Hecuba to Us** » [*The Common Chorus*]. *Tony Harrison: Plays Vol.4*. London : Faber & Faber, 2002.

« **Introduction** » [*Phaedra Britannica*]. *Tony Harrison: Plays Vol.2*. London : Faber & Faber, 2002.

_____ Neil Astley (éd.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991.

« **Introduction** » [*The Trackers of Oxyrhynchus*]. *The Trackers of Oxyrhynchus*. London : Faber & Faber, 1990.

_____ *Tony Harrison: Plays Vol.5*. London : Faber & Faber, 2004.

« **Jane Eyre's Sister** » [*The Misanthrope*]. *Tony Harrison: Plays Vol.2*. London : Faber & Faber, 2002.

_____ Neil Astley (éd.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991.

The Inky Digit of Defiance. Pinter/PEN Speech. London : Faber & Faber, 2009.

« **[Poetry is all I write]** ». Neil Astley (éd.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991.

« **Preface to Aikin Mata** ». Neil Astley (éd.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991.

« **Preface to Palladas** ». Neil Astley (éd.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991.

« **Shango the Shaky Fairy** ». Neil Astley (éd.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991.

« **The Fanatic Pillager** » [*The Prince's Play*]. *Tony Harrison: Plays Vol.2*. London : Faber & Faber, 2002.

« **The Inkwell of Dr Agrippa** ». Neil Astley (éd.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991.

« **The Oresteia in the Making: Letters to Peter Hall** ». Neil Astley (éd.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991.

Entretiens publiés

« **In Conversation with Tony Harrison** ». Entretien avec Richard Hoggart pour ITV, 1986. Neil Astley (éd.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991, 36-45.

« **Interview with Tony Harrison** ». Entretien avec John Haffenden. Neil Astley (éd.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991, 227-46.

« **Tony Harrison's Interview** ». Marianne McDonald. *Ancient Sun, Modern Light. Greek Drama on the Modern Stage*. New York : Columbia University Press, 1992, 127-146.

« **Tony Harrison : Une république en Angleterre ?** ». Entretien avec Jacques Darras, *Aujourd'hui Poème*, no.18, février 2001, 8-9.

Les citations de Tony Harrison simplement repérées par des dates font référence à notre correspondance.

Articles

« Some Men Are brothers ». *Stand*, Vol.4 No.4, 1960-1961.

« Top o' the world, Dad ». *The Guardian*, April 6, 2007.

Manuscrits et archives consultés

National Theatre Archive, London.

Literary and Philosophical Society, Newcastle. Northern Arts Collection, vol.6.

Archives personnelles de Tony Harrison, Newcastle.

British Library, London.

Autres œuvres littéraires

ADDISON, Joseph et STEELE, Richard. *The Spectator*. Donald F. Bond (éd.). Vol.1. Oxford : Clarendon Press, 1965.

ALI, Tariq et BRENTON, Howard. *Iranian Nights*. London : Nick Hern Books, 1989.

ARISTOPHANE. *La Paix*. Trad. A. Willems. Paris : Le Livre de Poche, 2002.

_____ *Lysistrata*. A. Willems (trad.). Paris : Le livre de Poche, 1996.

BLAKE, William. *Blake's Poetry and Designs*. Mary Lynn Johnson, John E. Grant (éds.). New York : W. W. Norton & Company, 1979.

BROWNE, Elliott Martin (éd.). *Mystery and Morality Plays*. New York : Meridian, 1958.

BROWNING, Robert. *The Works of Robert Browning*. Vol.8. London : Ernest Benn Limited, 1912.

CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1971.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Cambridge : Cambridge University Press, 1920.

DICKENS, Charles. *Great Expectations*. Edgar Rosenberg (éd.). New York : Norton, 1999.

DONNE, John. *The Poems of John Donne*. Sir Herbert Grierson (éd.). Oxford : Oxford University Press, 1933.

DUNN, Douglas. *Barbarians*. London : Faber & Faber, 1979.

_____ *Terry Street*. London : Faber & Faber, 1969.

ELIOT, T.S. *Collected Poems 1909-1962*. London : Faber & Faber, 1963. _____ *Selected Essays*. London : Faber & Faber, 1966.

ESCHYLE. *Tragédies*. Paul Mazon (trad.). Paris : Le Livre de Poche, 1962.

EURIPIDE. *Tragédies complètes*. Marie Delcourt-Curvers (trad.). Vol. 1 et 2. Paris : Gallimard Folio Classique, 1962.

FITZGERALD, Edward. *The Rubaiyat of Omar Khayyam* (1859). New York : Dover, 1990.

GREGSON, Ian. « How Does It Feel? Thoughts On Tony Harrison's Poem 'A Cold Coming' ». *London Review of Books*, 14 May 1992, 23.

HAYWARD, John (éd.). *The Penguin Book of English Verse*. London : Penguin Books, 1956.

HEANEY, Seamus. *Open Letter*. Dublin : Field Day, 1983.

HOWARTH, W. G.. *Molière: a Playwright and his Audience*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.

- HUGHES, Ted. *Birthday Letters*. London : Faber & Faber, 1998.
- IBSEN, Henrik. *Letters and Speeches*. Arne Kildal (trad.). New York : Hill and Wang, 1964.
- KEATS, John. *Selected Poetry*. John Barnard (éd.). London : Penguin Books, 1988.
- _____ *The Complete Poems*. London : Penguin Books, 1973.
- KEEGAN, Paul. *Penguin Book of English Verse*. London : Penguin Books, 2004.
- LORCA, Federico Garcia de. *La maison de Bernarda Alba*. Suivi de *Noces de sang*. Marcelle Auclair, André Belamich, Jean Prévost (trads.). Paris : Gallimard, 1983.
- LUCRECE. *De la nature des choses*. Traduction (légèrement adaptée) de M. Nisard. Paris, 1857 <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/LUCR/I.html#Empedocle>
- MACNEICE, Louis. *The Agamemnon of Aeschylus*. London : Faber & Faber, 1967.
- MEREDITH, George. Gillian Beer (éd.). *Modern Love* (1860). London : Syrens, Penguin Books, 1995.
- MILTON, John. *The Poetical Works of John Milton*. Helen Darbishire (éd.). Oxford : Oxford University Press, 1958.
- MITFORD, H.S. *The Oxford Book of English Romantic Verse 1798-1837* Oxford : Oxford University Press, 1935.
- MOLIERE, Jean-baptiste Poquelin. *Le Misanthrope*. Paris : Gallimard, 1996.
- MORRISON, Blake, MOTION, Andrew (éds.). *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*. London : Penguin Books, 1982.
- MORTIMER, A. R.. *Poetry and Audience 1953-1960: An Anthology*. Leeds : Northern House, 1961.
- MOTION, Andrew (éd.). *101 Poems Against War*. London : Faber and Faber, 2003.
- OBERDORFER, Aldo. *Verdi, autobiographie à travers la correspondance*. Paris : Lattès, 1984.
- OPIE, Iona & Peter (éds.). *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford : Oxford University Press, 1991.
- OWEN, Wilfried. *The Poems of Wilfred Owen*. London : Chatto and Windus, 1933.
- PAULIN, Tom. *Seize the Fire*. London : Faber, 1990.
- PURVIS, John Stanley. *The York Cycle of Mystery Plays. A complete version*. London : S.P.C.K., 1957.
- RACINE, Jean. *Phèdre*. Paris : Gallimard, 1995.
- RIBAUD, André, MOISAN, *Le Roi : Chroniques de la cour*. Paris : Julliard, 1962.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres*. Paris : Garnier Frères, 1997.

RUSHDIE, Salman. *The Satanic Verses*. London : Vintage Books, 1988.

SASSOON, Siegfried. *Collected Poems*. London : Faber & faber, 1947.

SHELLEY, P.B.. Ed. Isabel Quigly. *Selected Poetry*. Harmondsworth : Penguin Books, 1956.

SILKIN, Jon (éd.). *Poetry of the Committed Individual*. London : Penguin Books, 1973.

_____ *The Penguin Book of First World War Poetry*. London : Penguin Books, 1981.

TOMLIN, Paul (éd.). *The Faber Book of Political Verse*. London : Faber & Faber, 1986.

WELLAND, Colin. *Anthology of Northern Humour*. Feltham : Hamlyn, 1982.

Sources secondaires

Recherches de thèse

BYRNE, Sandie. *Self-contradiction and self-construction in the poetry and personae of Tony Harrison*. University of Oxford, 1995.

HAIR, Lindsey. *The Right Words in the Proper Places. An Investigation of the Poetry of Tony Harrison, from Text to TV*. University of Sheffield, date non communiquée.

KENNEDY, David Gerard. *Ideas of Community and Nation in the Poetry of the Middle Generation. Douglas Dunn, Tony Harrison and Seamus Heaney*. University of Sheffield, 1999.

SMALLEY, Rebecca Emily. *The Role of Memory in the Poetry of Douglas Dunn and Tony Harrison with specific reference to Elegy*. University of Durham, 1991.

Monographies consacrées à l'œuvre de Tony Harrison

BYRNE, Sandie. *H, v., & O. The Poetry of Tony Harrison*. Manchester : Manchester University Press, 1998.

HARDWICK, Lorna (éd.). *Tony Harrison's Poetry, Drama and Film. The Classical Dimension*. Milton Keynes : The Open University, Faculty of Arts, 1999.

KAISER, John R.. *Tony Harrison. A Bibliography, 1957-1987*. London : Mansell, 1989.

KELLEHER, Joe. *Tony Harrison*. Plymouth : Northcote House, 1996.

ROWLAND, Antony. *Tony Harrison and the Holocaust*. Liverpool : Liverpool University Press, 2001.

SPENCER, Luke. *The Poetry of Tony Harrison*. Hemel Hempstead : Harvester Wheatsheaf, 1994.

Ouvrages collectifs consacrés à l'œuvre de Tony Harrison

ASTLEY, Neil (éd.). *Tony Harrison. Bloodaxe Critical Anthologies : 1*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1991.

- ASTLEY, Neil. « The Wizard of [Uz]: Preface ». *Bloodaxe*, 10-13.
- BARKER, Jonathan. « Peru, Leeds, Florida, and Keats ». *Bloodaxe*, 46-53.
- BURTON, Rosemarie. « Tony Harrison: An Introduction ». *Bloodaxe*, 14-31.
- DUFFY, Maureen. « The Progress of Love ». *Bloodaxe*, 338-345.
- DUNN, Douglas. « 'Importantly Live': Harrison's Lyricism ». *Bloodaxe*, 254-7.
- _____ . « Abrasive Encounters: v. ». *Bloodaxe*, 346-7.
- _____ . « Acute accent: *Continuous* ». *Bloodaxe*, 212-5.
- _____ . « Formal Strategies in Harrison's Poetry ». *Bloodaxe*, 129-132.
- EAGLETON, Terry. « Antagonisms: v. ». *Bloodaxe*, 348-350.
- EDWARDS, Stephen. « High and Low Notes: working with Tony Harrison on *The Trackers of Oxyrhynchus* ». *Bloodaxe*, 465-9.
- EYRE, Richard. « Such men are dangerous ». *Bloodaxe*, 362-6.
- FAY, Stephen & OAKES, Philip. « Mystery behind the mask ». *Bloodaxe*, 287-290.
- FORBES, Peter. « The Bald Eagles of Canaveral ». *Bloodaxe*, 486-495.
- GAROFALAKIS, Mary. « One Continuous Us ». *Bloodaxe*, 202-9.
- _____ . « The American Versus/Verses ». *Bloodaxe*, 331-7.
- GRANT, Damian. « Poetry *versus* History: Voices Off ». *Bloodaxe*, 104-113.
- HACKER, Marilyn. « Eloquent Ingloriousness: *Selected Poems* ». *Bloodaxe*, 247-253.
- HAMILTON, Ian. « Poet and Parent: Continuous ». *Bloodaxe*, 210-1.
- HERBERT, Jocelyn. « Filling the Space: working with Tony Harrison on *The Oresteia* and *The Trackers of Oxyrhynchus* ». *Bloodaxe*, 281-6.
- HUK, Romana. « Tony Harrison and the 'Leeds Renaissance' ». *Bloodaxe*, 75-83.
- LEVI, Peter. « Pagan Idioms: *Palladas* ». *Bloodaxe*, 136-7.
- LEVIN, Bernard. « When mystery was an open book ». *Bloodaxe*, 327-330.
- LUCAS, John. « Speaking for England? ». *Bloodaxe*, 351-361.
- McDONALD, Marianne. « Internal, External, Eternal *Medea* ». *Bloodaxe*, 303-312.
- _____ . « *Trackers* as People's Tract ». *Bloodaxe*, 470-485.
- MOLYNEUX, Andrée. « Cutting His Teeth: working with Tony Harrison on *Arctic Paradise* and *The Big H* ». *Bloodaxe*, 367-376.
- MORRISON, Blake. « Labouring: *Continuous* ». *Bloodaxe*, 216-220.
- _____ . « The Filial Art ». *Bloodaxe*, 54-60.
- MURRAY, Oswin. « Tony Harrison: Poetry and the Theatre ». *Bloodaxe*, 262-274.
- O'DONOGHUE, Bernard. « Disparate Virtuosity ». *Bloodaxe*, 258-261.
- _____ . « *The Mysteries* : T.W.'s Revenge ». *Bloodaxe*, 316-323.
- RUTTER, Barrie. « Observing the Juggler: an actor's view ». *Bloodaxe*, 416-422.
- RUTTER, Carol. « Men, Women, and Tony Harrison's Sex-War *Oresteia* ». *Bloodaxe*, 295-302.
- RYLANCE, Rick. « 'On Not Being Milton' ». *Bloodaxe*, 114-128.
- SAIL, Lawrence. « Harrison's Interno: Loving Memory ». *Bloodaxe*, 382-3.
- SHEPERD, Jack. « The 'Scholar' Me: an actor's view ». *Bloodaxe*, 423-8.
- SPENDER, Stephen. « Changeling: *Continuous* ». *Bloodaxe*, 221-226.
- STIVENDER, David. « An English Bride for the Met ». *Bloodaxe*, 198-201.
- SYMES, Peter. « Blasphemy and Death: on film-making with Tony Harrison ». *Bloodaxe*, 384-394.
- TAPLIN, Oliver. « Satyrs on the Borderline: *Trackers* in the Development of Tony Harrison's Theatre Work ». *Bloodaxe*, 458-464.
- WAINWRIGHT, Jeffrey. « Something To Believe In ». *Bloodaxe*, 407-415.
- WORPOLE, Ken. « Scholarship Boy ». *Bloodaxe*, 61-74.
- YOUNG, Alan. « Weeds and White Roses ». *Bloodaxe*, 167-173.

BYRNE, Sandie (éd.). *Tony Harrison. Loiner*. Oxford : Claredon Press, 1997.

- BRAGG, Melwyn. « v. by Tony Harrison, or Production No.73095, LWT Arts ». *TH: Loiner*, 49-56.
- BUTLER, Christopher. « Culture and debate ». *TH: Loiner*, 93-114.
- BYRNE, Sandie. « Introduction : Tony Harrison's Public Poetry ». *TH: Loiner*, 1-28.
- _____ . « On Not Being Milton, Marvell, or Gray ». *TH: Loiner*, 57-84.
- CRUCEFIX, Martin. « The Drunken Porter Does Poetry: Metre and Voice in the Poems of Tony Harrison ». *TH: Loiner*, 161-170.
- EYRE, Richard. « Tony Harrison the Playwright ». *TH: Loiner*, 43-8.
- FORBES, Peter. « In the Canon's Mouth: Tony Harrison and Twentieth-Century Poetry ». *TH: Loiner*, 189-200.
- GRAHAM, Desmond. « The Best Poet of 1961 ». *TH: Loiner*, 29-42.
- O'DONOGHUE, Bernard. « Command of English ». *TH: Loiner*, 201-2.
- POSTER, Jem. « Open to Experience: Structure and Exploration in Tony Harrison's Poetry ». *TH: Loiner*, 85-92.
- RUSBRIDGER, Alan. « Tony Harrison and the *Guardian* ». *TH: Loiner*, 133-6.
- RYLANCE, Rick. « Doomsongs: Tony Harrison and War ». *TH: Loiner*, 137-160.
- SILVER, Jonathan. « *Poetry or Bust*: Tony Harrison and Salts Mill ». *TH: Loiner*, 185-8.
- TAPLIN, Oliver. « The Chorus of Mams ». *TH: Loiner*, 171-184.
- THOMPSON, N. S.. « Public and Private in Tony Harrison's poetry ». *TH: Loiner*, 115-132.

Articles critiques en anglais

Arion, 4/1 (Spring 1996), 143-6.

BIRKAN-BERZ, Carole. « Public or Private Nation: Harrison v. Hill ». In *Intimate Exposure: Essays on the Public/Private Divide in British Poetry since 1950*. Emily Taylor Merriman and Adrian Grafe (eds.), McFarland: Jefferson, North Carolina (2010).

BYRNE, Sandie. « Studying Four-Letter Poems: Tony Harrison ». *The English Review*, November 1997, 12-15.

CLUYSENAAR, Anne. « Review of *The Loiners* ». *Stand*, vol.12, no.1, 1970, 73-4.

DOUGHERTY, Carol. « Tony Harrison's *Prometheus* ». Carol Dougherty, *Prometheus*, London : Routledge, 2006, 124-141.

DUNMORE, Helen. « Poem on the Obliteration of 100,000 Iraqi Soldiers ». *Poetry Review*, vol.82, no.2, 1992, 10.

FORBES, Peter (éd.). *Poetry Review*, vol.82, no.2, Summer 1992 (the Gulf War number).

FORD, Mark. « Missing the Vital Spark ». In *London Review of Books*, vol.21 no. 10, 1999.

GRAHAM, Desmond. « Review of *Palladas: Poems* ». *Stand*, vol.17, no.3, 1976, 75-6.

_____ . « Review of *From 'The School of Eloquence' and other poems* ». *Stand*, vol.20, no.4, 1979, 79-80.

HELIE, Claire. « The North begins inside: the public/private divide in poetry from Northern England since the 1960s ». In *Intimate Exposure: Essays on the Public/Private Divide in British Poetry since 1950*. Emily Taylor Merriman and Adrian Grafe (eds.), McFarland: Jefferson, North Carolina (2010).

MARSHALL, Cécile. « Inwardness and the quest for a public poetry in the works of Tony Harrison ». In *Intimate Exposure: Essays on the Public/Private Divide in British Poetry since 1950*. Emily Taylor Merriman and Adrian Grafe (eds.), McFarland: Jefferson, North Carolina (2010).

MORRISON, Blake. « The filial art: A reading of contemporary British poetry ». *The Yearbook of English Studies*, vol.17, 1987, 179-217.

PADLEY, Steve. « "Hijacking Culture": Tony Harrison and the Greeks ». Geneviève Chevallier (éd.), *Le théâtre britannique au tournant du millénaire*, vol.18 n°1, 2001, 93-108.

RYLANCE, Rick. « Tony Harrison's Languages ». Anthony Easthope, John O. Thompson (éds.), *Contemporary Poetry Meets Modern Theory*, Hemel Hempstead : Harvester Wheatsheaf, 1991.

SPENCER, Luke. « British working class fiction: the sense of loss and the potential for transformation ». R. Miliband, L. Panitch, et J. Saville (éds.), *Socialist Register 1988*, London : Merlin, 366-86.

SWARBRICK, Andrew. « Tony Harrison's Poetry: Collision and Collusion ». *Poetry Review*, September 1993, 18-21.

VEGEHAN-MARSHALL, Cécile. « Harrison, fanatic pillager ». Claude Maisonnat, Josiane Paccaud-Huguet, Annie Ramel (éds.), *Re-writing / Reprising in literature*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, à paraître en 2007.

WOODCOCK, Bruce. « Classical vandalism: Tony Harrison's invective ». *Critical Quarterly*, vol.32, no.2, Summer 1990, 50-65.

Articles critiques en français

HELIE, Claire. « Résistance poétique : Tony Harrison, un poète prolétaire du Nord de l'Angleterre. » *Sites de résistance – Stratégies textuelles*. Susanne Berthier-Foglar, Madhu Benoit et Linda Carter (éds.). Paris : Manuscrit, 2006 : 313-330.

_____ « Entre silence éloquent et parole vide : l'héritage en question dans *From The School of Eloquence* (1984) de Tony Harrison ». *L'Héritage en question(s)*. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (éd.). Toulouse: Inter-Lignes, 2009.

MARSHALL, Cécile. « “the *autre* that *je est* is fucking you” : modalités et langages de la rencontre dans v. de Tony Harrison ». In *Premières Rencontres avec l'autre dans les cultures anglophones*. Florence-Catherine Marie-Laverrou, Fabienne Gaspari, Michael Parsons (éds.). Rives. Paris : L'Harmattan, 2010.

_____ . « Les lettres dans *Crossings* (2002), film-poème de Tony Harrison ». Nicole Cloarec (éd.), *La Lettre au cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, à paraître en 2007.

_____ . « Métatragédie, musique et munitions dans *Prometheus* de Tony Harrison (1998) ». In *Créatures et créateurs de Prométhée : Sources et migrations d'un mythe dans les arts et la littérature* (éd. Claudine Armand, Pierre Degott, Jean-Philippe Heberlé), Presses Universitaires de Nancy (2010).

VEGEHAN-MARSHALL, Cécile. « Plaisirs philistins chez le poète Tony Harrison ». Hervé Fourtina, Nathalie Jaëck et Joël Richard (éds.), *Le Plaisir*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

_____ . « Sexe, politique et esthétique : les aventures de *The Loiners* (1970) de Tony Harrison ». Hervé Fourtina, Nathalie Jaëck et Joël Richard (éds.), *L'Aventure*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, à paraître en 2007.

Articles de presse

BISCOE, Stephen. « Happy Birthday for a Great Survivor ». *Yorkshire Post*, September 6, 2003.

BURROWS, Wayne. « Tony Harrison dusts off his stage tribute to a fellow Yorkshire poet ». *Big Issue*, September 8-14, 2003, no.482, 30.

CLARE, Aingeal. « The Gambia in your Senegal ». *Guardian*, May 13 2006, 18.

DODSWORTH, Martin. « The Land of as if. » *Guardian*, 9 January 1986.

D'UGO, Nicola. « Tony Harrison e la Guerra ». *Controluce*, giugno 1999, 2.

FORBES, Peter. « The mother-bear stirs ». *Guardian*, October 27, 1992.

_____. « Review of *The Gaze of the Gorgon* ». *Guardian*, October 27 1992, G2 section, 11.

GILBERT, Francis. « Tony Harrison: poet laureate of the hard left, the Bennite bard still awaits the revolution ». *New Statesman*, April 2, 1999.

JAGGI, Maya. « Beats of the Heart ». *Guardian*, March 31, 2007.

JAVIN, Val. Saga of the Mill Bard. *The Huddersfield Examiner*, August 30 2003.

KINSELLA, John. « Global Warming: He doesn't give a fig ». *Guardian*, May 28 2000.

KUSTOW, Michael. « Where Yorkshire grit meets Attic wit ». *Guardian*, 1 October 1992, 25.

LEZARD, Nicholas. « Fire in his Belly ». *Independent on Sunday*, 11 April 1999.

PATINKIN, Don. « A Bleeding Poet ». *Economist*, 23 January 1993.

POTTS, Robert. « Bathetic fallacies ». *Guardian*, 26 February, 2000.

SHUTTLEWORTH, Ian. « Square Rounds ». *City Limits Magazine*. October 1992.

TAPLIN, Oliver. « The Delphic Idea and After ». *The Times Literary Supplement*, no.4085, 17 (July 1981).

WINDER, Robert. « Robert Winder meets Tony Harrison ». *The Independent Weekend*, 5 August 1995.

WROE, Nicholas. « Man of Mysteries ». *Guardian*, April 1, 2000.

Articles internet

D'UGO, Nicola. « Tony Harrison e la Guerra ». *Controluce*, giugno 1999, 2.
<http://www.controluce.it/giornali/a08n06/a8n6-2.pdf>

FRIEDMAN, Maria. « A Passion for Performance ». *Theatre Magazine* May / June 1996.
<http://www.aboutmaria.com/i-theatremay96.html>

HALL, Edith. « Tony Harrison's *Prometheus*: A View from the Left ». www.bu.edu/arion/hall.pfd

HARDWICK, Lorna (éd.). *The Open Colloquium. Tony Harrison's Poetry, Drama and Film: The Classical Dimension*. Milton Keynes, October 1999.
www.open.ac.uk/arts/colq99/index.html

- HARDWICK, Lorna. « Placing Prometheus ».
- MacKINNON, Kenneth. « Film Adaptation and the Myth of Textual Fidelity ».
- POOLE, Adrian. « Harrison and Marsyas ».
- ROBINSON, Peter. « Facing Up to the Unbearable: The Mythical Method in Tony Harrison's Film/Poems ».
- WOODWARD, Steve. « Voices in the Past and in the Present: Tony Harrison's Reworking of the Prometheus Myth ».

JAGGI, Maya. « Beats of the Heart ». *Guardian*, 31 March 2007.
<http://books.guardian.co.uk/poetry/features/0,,2046670,00.html>

PALMER, Tom. « *Laureate's Block and Other Poems*. Book Review ». <http://books.guardian.co.uk/authors/author/0,5917,96814,00.html>

Poétique, histoire littéraire, esthétique, philosophie

AMALRIC, Jean-Claude et VIGOUROUX-FREY, Nicole. *Le théâtre moderne et contemporain de langue anglaise*. Paris : Ellipses, 1998.

ARISTOTE. *Poétique*. Eds. Séverine Auffret, Laurence Bériot, Odette Bellevenue. Paris : Mille et une nuits, 1997.

BAKHTINE, Mikhael. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1965). Paris : Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland. *Critique et Vérité* (1966). Paris : Seuil, 1999.

DARRAS, Jacques. *Les îles gardent l'horizon. Marches poétiques dans la littérature de langue anglaise*. Paris : Hermann, 2006.

_____ et HERSANT, Patrick. *La Rose au risque du chardon*. Collection In'Hui. Bruxelles : Le Cri, 2003.

DEGOTT, Bertrand et GARRIGUES, Pierre (éds.). *Le Sonnet au risque du sonnet*. Paris : L'Harmattan, 2006.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris : Editions de Minuit, 1976.

DUNN, Douglas. « The Grudge ». *Stand*, vol.16, no.4, 1975, 4-6.

EAGLETON, Terry. *Against the Grain. Essays, 1975-1985*. London : Verso, 1986.

EASTHOPE, Antony. *Poetry as discourse*. London : Methuen, 1983.

GOWDA, Anniah. *Dramatic poetry, from mediaeval to modern times: a philosophic enquiry into into the nature of poetic drama in England, Ireland and the United States of America*. Madras : Macmillan & Co. of India, 1972.

HAMON, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

HALL, Peter. *Diaries: The Story of a Dramatic Battle*. John Goodwin (éd.). Hamish Hamilton, 1983.

HARRIS SMITH, Susan. *Masks in Modern Drama*. Berkeley : University of California Press, 1984.

HEANEY, Seamus. *The Redress of Poetry*. London : Faber & Faber, 1995.

HOMBERGER, Eric. *The Art of the Real*. London : Dent, 1977.

HUGO, Victor. *Œuvres complètes. Critique*. Paris, Bouquins, Robert Laffont, 1985.

JORGENS, Jack J.. *Shakespeare on Film*. Bloomington : Indiana University Press, 1977.

KING, P.R.. *Nine Contemporary Poets. A Critical Introduction*. London : Methuen, 1979.

LA CASSAGNERE, Christian. *La mystique du Prometheus Unbound de Shelley ; essai d'interprétation*. Paris : Lettres Modernes, 1970.

- MACNEICE, Louis. *The Poetry of W.B. Yeats*. Oxford : Oxford University Press, 1941.
- MARIN, Louis. *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris : Seuil, 1993.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Œuvres philosophiques complètes, tome I : La Naissance de la tragédie. Fragments posthumes. Automne 1869-Printemps 1872*. Colli et Montinari (éds.). Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy (trads.). Paris : Gallimard, 1977.
- PAYA, Farid. *La Tragédie grecque. De la lettre à la scène*. Vic la Gardiole : L'Entretemps, 2006.
- POOLE, Adrian. *Tragedy: Shakespeare and the Greek Example*. Oxford : Basil Blackwell, 1987.
- ROSENBLOOM, David. « Shouting "Fire" in a Crowded Theatre: Phrynichos's *Capture of Miletos* and the Politics of Fear in Early Attic Tragedy ». *Philologos*, 137 (1993), 159-96.
- SARUP, Madan. *An Introductory guide to Post-structuralism and Postmodernism*. Hemel Hempstead : Harvester Wheatsheaf, 1993.
- STRAVINSKY, Igor. *Poétique musicale: sous forme de six leçons*. Myriam Soumagnac (trad.). Paris : Flammarion, 2000.
- TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. London : Mehtuen, 1978.
- _____. « The Delphic Idea and After ». *Times Literary Supplement*, no.4085, 17 July 1981.
- VON PEER, Willie (éd.). *The Taming of the Text: Explorations in Language, Literature and Culture*. London : Routledge, 1988.
- WEIL, Simone. *L'Iliade ou le poème de la force*, in Knox, Bernard et Weil, Simone, *L'Iliade, poème du XXI^e siècle*. Paris : Arléa, 2006.
- WOODS, Tim. *Beginning Postmodernism*. Manchester : Manchester University Press, 1999.

Ironie, intertextualité, humour, satire

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. The New Critical Idiom. London : Routledge, 2000.

BASIRE, Brigitte. « Ironie et métalangage », *D.R.L.A.V.* n°32, 1985.

BOOTH, W.C.. *A Rhetoric of Irony*. Chicago : Chicago University Press, 1974.

DECOTTIGNIES, Jean. *Ecritures ironiques*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1989.

DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc. *La Satire : littératures française et anglaise*. Paris : Armand Colin, 2000.

ESCARPIT, Robert. *L'Humour* (1960). 9^{ème} édition. Collection « Que sais-je ? ». Paris : Presses Universitaires de France, 1991.

GRIFFIN, Dustin H.. *Satire: a Critical Reintroduction*. Lexington : University Press of Kentucky, 1993.

HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette Supérieur, 1996.

HUTCHEON, Linda. « Ironie et parodie ». *Poétique*, no.36. Paris : Seuil, 1978.

_____. « Ironie, satire, parodie ». *Poétique*, no.46. Paris : Seuil, 1981.

_____. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London : Routledge, 1994.

JANKELEVITCH, Vladimir. *L'Ironie* (1936). 2^{ème} édition. Paris : Flammarion, 1964.

ROSE, Margaret. *Parody / meta-fiction: an analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*. London : Croom Helm, 1979.

_____. *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

SAREIL, Jean. *L'écriture comique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris : Seuil, 2001.

_____. *Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche*. Gand : Rijksuniversiteit, 1993.

STATES, Bert O.. *Irony and Drama. A Poetics*. Ithaca : Cornell University Press, 1971.

TEST, George Austin. *Satire: Spirit and Art*. Tampa : University of South Florida, 1991.

Histoire, sociologie, anthropologie

- BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu* (1949). Paris : Folio, 2002.
- BERGSON, Henri. *Le Rire* (1899). 4^{ème} édition. Paris : Alcon, 1932.
- BERNSTEIN, Basil. *Class, Codes and Control*. London : Routledge, 1971.
- CURRAN, Charles. « The New Model Bourgeoisie », *Crossbow*, 1962.
- DABYDEEN, David. « On Not Being Milton: Nigger Talk in England Today ». Christopher Ricks & Leonard Michaels (éds.), *The State of the Language*. Berkeley : University of California Press, 1980.
- DAY, Gary. *Class*. London : Routledge, 2001.
- DETAPE, Eugène (éd.). *Le Corps*. Rosny sous Bois : Bréal, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Méphistophélès et l'androgynie*. Paris : Gallimard, 1981.
- FOOT, Paul. *The Politics of Harold Wilson*. London : Penguin Books, 1968.
- FUSSELL, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Oxford : Oxford University Press, 2000.
- GONON, Anne (éd.). *La relation au public dans les arts de la rue*. Vic la Gardiole : L'Entretiens, 2006.
- GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude. *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Seuil, 1989.
- HOGGART, Richard. *A Local Habitation: Life and Times, vol.1 : 1918-1940*. London : Chatto & Windus, 1988.
- _____ . *The Uses of Literacy* (1967). London : Pelican Books, 1962.
- IBA, The. *Why did we broadcast v. ? A case study on how the IBA made its decision, and how the public responded*. London : Independent Broadcasting Authority, 1988.
- JACKSON, Brian & MARSDEN, Dennis. *Education and the Working-Class* (1962). London : Penguin Books, 1966.
- LANGER, Lawrence. *Admitting the Holocaust. Collected Essays*. Oxford : Oxford University Press, 1995.
- _____ . *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven : Yale University Press, 1975.
- LEHMANN, John. *Prometheus and the Bolsheviks*. London : Cresset Press, 1937.
- LIFTON, Robert Jay. *Death in Life*. New York : Basic Books, 1967.
- MACKINNON, Kenneth. *Greek Tragedy into Film*. London : Croom Helm, 1986.

MARCUSE, Herbert. *Eros et civilisation*. Jean-Guy Nény, Boris Fraenkel (trads.). Paris : Editions de Minuit, 1963.

_____ . *Eros and Civilisation*. Boston : Beacon Press, 1966.

_____ . *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*. Didier Coste (trad.). Paris : Seuil, 1979.

MARX, Karl. *Capital: a critique of political economy*. Ben Fowkes (trad.). Vol.3. London : Penguin, 1976.

ORWELL, George. *Collected Essays, Journalism and Letters, vol.2*. London : Penguin Books, 1970.

_____ . *The Road to Wigan Pier* (1937). London : Penguin Books, 1985.

PASSERON, Jean-Claude. *Richard Hoggart en France*. Paris : BPI – Centre Georges Pompidou, 1999.

STEVENS, Frances. *The Living Tradition. The social and educational assumptions of the grammar school*. London : Hutchinson, 1960.

_____ . *The New Inheritors: some questions about the education of intelligent 'first-generation' children*. London : Hutchinson, 1970.

THOMPSON, E.P.. *The Making of the English Working Class* (1963). London : Penguin Books, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society 1780-1950*. London: Penguin Books, 1968.

_____ . *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Glasgow : Fontana, 1976.

_____ . *Writing in Society*. London : verso, 1983.

Encyclopédies, dictionnaires et manuels

CAZENAVE, Michel (éd.). *Encyclopédie des Symboles*. Françoise Périgaut (trad.). Paris : Le Livre de Poche, 1996.

CUDDON, J.A. (éd.). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4th edition. London : Penguin Books, 1999.

DAVIES ROBERTS, Philip. *How Poetry Works*. London : Penguin Books, 1986.

HACQUART, Georges. *Guide mythologique de la Grèce et de Rome*. Paris : Hachette Education, 1990.

HAMILTON, Edith. *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes* (1940). Abeth Beughem (trad.). Paris : Marabout, 1978.

KELLETT, Arnold. *The Yorkshire Dictionary of Dialect, Tradition and Folklore* (1994). Otley : Smith Settle, 2002.

LENNARD, John. *The Poetry Handbook. A Guide to Reading Poetry for Pleasure and Practical Criticism*. Oxford : Oxford University Press, 1996.

MYERS, Jack, SIMMS, Michael (éds.). *The Longman Dictionary of Poetic Terms*. New York & London : Longman, 1989.

OPIE, Iona & Peter (éd.). *The Oxford Nursery Rhyme Book*. Oxford & New York : Oxford University Press, 1955.

RAMAGE, Heather (éd.). *The Chester Book of Nursery Rhymes and Children's Songs*. London : 2004.

INDEX

A

Addison, Joseph	343
Aristophane	17, 18, 30, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 175, 191, 204
Astley, Neil	15, 107, 482, 483

B

Bakhtine, Mikhael	377, 378, 386, 425, 429
Barker, Jonathan	360
Barthes, Roland	40, 356
Bernstein, Basil	76, 467
Blake, William	52, 330, 331, 359, 484, 485, 488, 490
Booth, W. C.	365
Browning, Robert	63, 69, 285, 484
Burton, Rosemarie	117
Byrne, Sandie	22, 105, 116, 282, 415, 447, 453, 454

C

Césaire, Aimé	90, 91, 97, 112
Clare, Aingeal	435
Cluysenaar, Anne	454
Coleridge, Samuel Taylor	49
Curran, Charles	99

D

Dabydeen, David	91, 93
Deleuze, Gilles	104
Dickens, Charles	85, 103
Donne, John	449, 484
Dougherty, Carol	290, 490
Duffy, Maureen	360
Dunn, Douglas	22, 94, 110, 113, 115, 118, 340, 360, 487
Duval, Sophie	403

E

Eagleton, Terry	22, 115, 116
Easthope, Antony	86, 92, 98, 108, 109, 382, 490
Edwards, Stephen	317
Eliade, Mircea	366
Eliot, T. S.	49, 61, 135, 137, 161, 170, 176, 312
Escarpit, Robert	339, 341, 343, 345, 349, 385
Eschyle	18, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 175, 180, 216, 248, 285, 286, 287, 288, 293, 294, 303, 305, 306, 307, 310, 311, 390, 467, 479, 485
Euripide	18, 21, 40, 129, 130, 139, 175, 181, 183, 191, 192, 204, 221, 259, 389, 390, 479
Eyre, Richard	19, 20, 44, 155, 157, 159, 160, 168, 169, 372, 375, 380, 481

F

FitzGerald, Edward	164
Frances, Stevens	99
Fussell, Paul	179

G

Gilbert, Francis	111
Gowda, Anniah	310, 311
Grant, Damian	381
Gregson, Ian	143
Griffin, Dustin H.	385, 386, 387, 388

H

- Hall, Edith 190, 236, 291, 297, 298, 299, 305, 311
Hall, Peter..... 64, 67, 180, 480, 482
Hamilton, Ian 494
Hamon, Philippe..... 332, 336, 338, 339, 346, 347, 427
Hardwick, Lorna 176, 286, 307
Harris Smith, Susan..... 180
Harrison, Tony
Œuvres
A Cold Coming 19, 135, 136, 137, 140, 142, 143, 151, 260, 271, 296, 477, 484
A Maybe Day in Kazakhstan..... 20, 265, 317, 480
Aikin Mata 17, 30, 38, 162, 193, 232, 415, 416, 482
Arctic Paradise 234, 235, 276, 461, 480, 488
Black Daisies for the Bride 20, 172, 234, 238, 249, 250, 251, 252, 254, 317, 480
Bow Down 18, 67, 187, 188, 191, 276, 479
Complete Film Poetry.. 21, 27, 175, 193, 229, 230, 231, 232, 233, 240, 243, 250, 275, 276, 351, 480
Continuous..... 18, 72, 116, 131, 171, 191, 230, 336, 341, 356, 364, 461, 477, 488
Crossings 20, 67, 232, 300, 480, 491
Earthworks 17, 27, 414, 415, 419, 477
Hecuba..... 21, 129, 130, 139, 195, 461, 479, 482
Laureate's Block 46, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 155, 169, 302, 359, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385
Loving Memory.. 20, 165, 234, 235, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 258, 261, 262, 265, 266, 283, 480, 488
Metamorpheus 20, 175, 182, 234, 480
Palladas Poems 175, 245, 457, 458, 460, 490
Permanently Bard..... 20, 162, 172, 337, 351, 477
Phaedra Britannica 30, 31, 40, 41, 42, 479, 482
Poetry or Bust..... 20, 47, 213, 214, 317, 319, 320, 321, 324, 325, 327, 329, 331, 332, 335, 367, 383, 479, 489
Prometheus 20, 67, 82, 91, 111, 170, 175, 193, 205, 210, 234, 249, 263, 265, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 426, 480, 482, 490, 493, 494, 497
Square Rounds..... 18, 21, 145, 195, 197, 198, 200, 202, 203, 204, 205, 208, 210, 211, 212, 213, 225, 251, 254, 296, 317, 331, 479, 492
The Big H. 59, 67, 96, 107, 164, 219, 234, 275, 277, 279, 280, 281, 282, 340, 480, 488
The Blasphemers' Banquet..... 19, 162, 163, 164, 167, 240, 255, 265, 409, 480
The Blue Bird..... 233, 250, 442, 480
The Common Chorus . 18, 121, 122, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 140, 142, 149, 184, 192, 195, 197, 198, 204, 212, 220, 247, 258, 296, 302, 479, 482
The Gaze of the Gorgon. 19, 44, 72, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 175, 177, 178, 179, 193, 203, 217, 234, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 258, 260, 263, 265, 266, 267, 268, 270, 272, 283, 289, 311, 477, 480, 492
The Loiners..... 17, 27, 32, 72, 104, 229, 232, 253, 375, 378, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 419, 420, 423, 427, 429, 435, 437, 439, 443, 445, 447, 448, 451, 452, 453, 454, 457, 471, 477, 490, 491
The Misanthrope..... 27, 30, 33, 35, 38, 39, 61, 113, 162, 164, 232, 482
The Mysteries. 18, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 61, 67, 107, 170, 187, 188, 197, 211, 226, 276, 282, 304, 479, 480, 488, 493
The Oresteia 18, 61, 64, 65, 67, 68, 122, 142, 180, 184, 188, 191, 197, 210, 226, 276, 304, 305, 396, 408, 461, 479, 480, 482, 488
The Prince's Play 20, 30, 31, 42, 43, 46, 47, 48, 107, 168, 379, 479, 482
The School of Eloquence 18, 22, 72, 73, 75, 76, 78, 84, 86, 89, 105, 107, 110, 112, 114, 117, 203, 266, 313, 318, 335, 336, 337, 338, 339, 349, 356, 362, 364, 371, 374, 405, 407, 436, 453, 455, 461, 477, 490
The Shadow of Hiroshima . 20, 144, 164, 165, 166, 167, 168, 193, 203, 221, 226, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 254,

	256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 283, 317, 480, 481
<i>The Trackers of Oxyrhynchus</i>	19, 20, 22, 47, 87, 107, 175, 177, 178, 193, 198, 210, 211, 213, 214, 217, 225, 226, 257, 258, 269, 289, 296, 297, 298, 311, 319, 321, 383, 389, 391, 393, 394, 396, 398, 399, 402, 403, 407, 409, 479, 482, 488
<i>U. S. Martial</i>	172, 175, 460, 461, 462, 477
<i>Under the clock</i>	21, 45, 72, 73, 172, 175, 405, 477
v.	19, 22, 33, 35, 37, 41, 49, 107, 113, 116, 128, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 175, 191, 192, 213, 238, 244, 248, 252, 280, 282, 292, 293, 297, 298, 313, 320, 325, 331, 345, 346, 366, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 415, 447, 454, 459, 478, 481, 487, 488, 489, 497
<i>Yan Tan Tethera</i>	67, 187, 188, 189, 190, 191, 195, 225, 275, 304, 481
Poèmes	
A Celebratory Ode to the Abdication of King Charles III	46, 378, 379, 380
A Good Read	354, 355
A Kumquat for John Keats	183, 357, 358, 359, 361, 364, 461, 477
Allotments	416, 424
An Old Score	114, 352
Art & Extinction	75
Book Ends	109
Breaking the Chain	84, 116
Bringing Up	338, 375, 411
Classics Society	177, 340
Confessional Poetry	108, 109
Cremation Eclogue	175
Curtain Sonnets.....	278, 442, 444, 449
Cypress & Cedar.....	357, 447
Deathwatch Danceathon	382, 384
Dichtung und Wahrheit.....	114
Doodlebugs	426
Fire-eater.....	84, 86, 137, 381
Frutility	359
Ghosts Some Words Before Breakfast	416, 439, 451
Initial Illumination	133, 135, 136, 141, 260
Lines to my Grandfathers	116, 371
Marked With D.....	82, 84, 86, 87, 115, 253, 371
Punchline	112, 343, 352
Reading the Rolls An Arse-Verse.....	405, 409, 410, 411, 412, 472
Sonnets for August 1945	178, 203, 266, 267, 296
The Curtain Catullus	441
The Death of the PWD Man	433, 435, 436, 437, 453
The Krieg Anthology.....	150
The Nuptial Torches	28, 445, 446, 447, 450, 454
The Pocket Wars of Peanuts Joe.....	421
The Queen's English	110, 116
The Rhubarbarians.....	94, 110, 116, 194, 282, 338, 340, 381
The Songs of the PWD Man	433, 435, 436
The White Queen.....	416, 427, 429, 431, 432, 433, 457
Them & [uz]	98, 99, 101, 103, 105, 110, 340, 341, 357, 358
Thomas Campey and the Copernican System	417, 448
Three Poems From Bosnia.....	143, 144, 146, 148
Turns.....	102, 342, 344, 352
What Plato Might Have Said	413, 478
When Shall I Tune My	413, 478
Wordlists.....	340
Working.....	64, 75, 77, 78, 82, 99, 108, 497, 498
Heaney, Seamus	98, 154, 155, 487
Herbert, Jocelyn	20, 45, 64, 142, 180, 210, 211, 212, 214, 222, 317, 401
Homberger, Eric.....	110
Hughes, Ted	20, 119, 154, 155, 329, 378, 379, 381

Hugo, Victor..... 20, 30, 31, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 172, 467, 479
Huk, Romana 413, 429, 435, 453
Hutcheon, Linda 331, 361, 362, 364, 397, 398, 399, 463

I

Ibsen, Henrik46, 354, 355

J

Jackson, Brian & Marsden, Dennis99
Jankélévitch, Vladimir 22, 23, 82, 117, 151, 152, 153, 154, 167, 207, 208, 337, 339, 343,
354, 356, 380, 408, 409, 411, 418, 436, 460, 461, 462
John Keats100, 101, 102, 105, 183, 201, 340, 341, 357, 358, 359, 360, 361, 467, 488
Jorgens, Jack J.304

K

Kelleher, Joe.....453, 460
Kinsella, John.....154
Kustow, Michael 212, 216, 225, 318

L

Langer, Lawrence.....143
Lehmann, John111
Levi, Peter160
Levin, Bernard.....50, 54, 187
Lezard, Nicholas289
Lifton, Robert Jay..... 143, 254
Lorca, Federico Garcia de 28, 445
Lucas, John.....159, 160
Lucrèce..... 37, 405, 406, 409, 410, 411

M

MacKinnon, Kenneth299, 304, 305
MacNeice, Louis21, 66
Marcuse, Herbert. 80, 111, 112, 113, 114, 416, 439, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 450, 451,
452, 454
Marx, Karl..... 99, 229, 305, 354, 355
McDonald, Marianne 399, 401, 402, 403
Meredith, George 18, 72, 78, 89, 106, 467
Milton, John 63, 89, 90, 91, 92, 95, 97, 98, 109, 112, 144, 231, 337, 338, 341, 362, 363,
364, 379, 485, 487, 488, 489, 493, 497
Molière..... 18, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 44, 153, 162, 165, 244, 467, 479, 484
Molyneux, Andrée.....275, 276, 281, 480
Morrison, Blake.....52, 98, 246, 331
Motion, Andrew52, 155, 161

N

Nietzsche, Friedrich177, 258

O

Orwell, George110
Owen, Wilfried..... 124, 140, 265, 269, 270, 485

P

Padley, Steve22, 63, 274
Patinkin, Don294
Paulin, Tom.....286
Poole, Adrian176, 180
Poster, Jem356
Potts, Robert.....154, 168
Purvis, John Stanley51, 56

R

Racine, Jean	18, 30, 31, 40, 41, 42, 44, 467, 479
Ribaud, André et Moisan	35
Rimbaud, Arthur	345, 376, 452
Robinson, Peter	176, 233, 265, 289, 313
Rose, Margaret	331
Rosenbloom, David	221
Rowland, Antony	143, 263, 271
Rushdie, Salman	19, 162, 163, 164, 165, 265
Rutter, Barrie	20, 49, 60, 64, 214, 216, 223, 277, 317, 319, 320, 322, 330, 332, 395
Rutter, Carol	20, 162, 172, 337, 477
Rylance, Rick	86, 97, 102, 104

S

Sareil, Jean	342, 382, 415
Sarup, Madran	116
Sassoon, Siegfried	124, 150
Schoentjes, Pierre	7, 22, 411, 463, 472
Shelley, P. B.	175, 285, 286, 287, 289, 302, 305, 310, 432, 494
Sheperd, Jack	60, 394
Shuttleworth, Ian	211, 212
Silkin, Jon	16, 17, 95, 413, 414
Silver, Jonathan	213, 302, 319, 320
Spencer, Luke	184, 265, 360, 423, 430, 431, 447, 450, 453, 458
Spender, Stephen	110, 118
Stravinsky, Igor	68, 71
Swarbrick, Andrew	22
Symes, Peter	162, 164, 165, 167, 234, 235, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 250, 265, 480

T

Taplin, Oliver	20, 182, 184, 194, 225, 282, 304, 305, 389, 390, 402
Test, George Austin	375, 449
Thompson, E. P.	75, 78, 79, 80, 86, 96, 110, 112, 117, 159, 337, 362, 467, 490

W

Wainwright, Jeffrey	16, 109, 413
Winder, Robert	233, 492
Woodcock, Bruce	22
Woodward, Steve	306, 307, 308, 309
Worpole, Ken	382
Wroe, Nicholas	85, 154, 169, 170

Parce qu'elle louvoie constamment entre les extrêmes, surprenant son public là où il ne s'y attend pas, la poésie de Tony Harrison est inclassifiable. A l'instar de l'ironie, son mode d'écriture privilégié, elle est à la fois iconoclaste et traditionaliste, populaire et élitiste, pudique et publique, inclusive et exclusive. Tony Harrison imprime sa marque dans le canon, entre résistance et rébellion, fidélité et originalité, grâce à des traductions audacieuses de textes dramatiques classiques. De même, il revisite la forme sonnet, confronte la langue poétique aux théories sur l'hégémonie culturelle et invite la problématique galvaudée du *scholarship boy* dans l'Angleterre thatchériste. Dans sa quête d'une poésie publique, ce trouble-fête socioculturel s'approprie des media, ainsi que des lieux de production et de représentation non-conformistes. Brouillant les frontières génériques entre poésie, théâtre et cinéma, entre art et reportage, Tony Harrison impose les rimes et les formes strictes, apparaissant paradoxalement comme le plus traditionaliste des poètes anglais contemporains. Il revisite ainsi l'esthétique tragique pour que la poésie survive aux traumatismes du vingtième siècle, tout en exhibant une tendance irrépressible à l'ironie. De la ritualisation de la représentation théâtrale à la mise en scène de la littérature, la poésie de Tony Harrison s'offre en spectacle, écumant les poètes, les langues, les dialectes et les idiolectes pour célébrer les plaisirs de l'écriture.