



HAL
open science

Edward James, poète hypnagogique (1939 -1984)

Didier Girard

► **To cite this version:**

Didier Girard. Edward James, poète hypnagogique (1939 -1984). Littératures. Université Montpellier III - Paul Valéry, 1995. Français. NNT: . tel-02571450

HAL Id: tel-02571450

<https://hal.science/tel-02571450>

Submitted on 12 May 2020

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.

Université Paul-Valéry



Montpellier III

Arts · Lettres · Langues
Sciences humaines & sociales

Edward James, poète hypnagogique (1939 – 1984)

Thèse de doctorat en études anglophones

Présentée par Didier GIRARD

Date de la soutenance :

10 mars 1995

Membres du jury :

Madame Luce BONNEROT, Professeure, Université Paris IV – Sorbonne (présidente)

Monsieur Bernard GILBERT, Professeur, Université de Bordeaux III (rapporteur)

Monsieur Alain BLAYAC, Professeur, Université Paul Valéry – Montpellier III (directeur)

- Université Paul Valéry -
MONTPELLIER III
Arts et Lettres, Langues et Sciences Humaines

EDWARD JAMES,
POÈTE HYPNAGOGIQUE
(1939-1984).

Thèse de doctorat en études anglophones
sous la direction de monsieur le Professeur Alain BLAYAC
soutenue par Didier GIRARD.

Our brand of anti-authoritarianism, however, thrives on baroque paradox; it favors states of consciousness, emotion and æsthetics over all petrified ideologies and dogma; it embraces multitudes and relishes contradictions. Ontological Anarchy is a hobgoblin for BIG minds.¹

¹ Hakim Bey, *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. (New York: Autonomedia, 1985, 141 p.) 67.

REMERCIEMENTS.

Nous tenons à exprimer ici notre gratitude envers monsieur le Professeur Alain Blayac pour nous avoir permis de mener à bien cette thèse de doctorat.

Nous voulons également remercier madame le Professeur Luce Bonnerot de nous avoir encouragé à entreprendre un D.E.A. puis une thèse sur Edward James.

Nos remerciements vont enfin à James Cant, Bertrand Fillaudeau, Leonor Fíni, Jean-Michel Ganteau, Christopher Gibbs, Desmond Guinness, Alain Lancelot, Annie Le Brun, Patrick Mauriès, Peter Sarginson, et Jill Wilkinson.

NOTE PRELIMINAIRE ET TECHNIQUE.

Pour la mise en forme des notes et de l'appareil critique, nous avons utilisé l'ouvrage de référence de Joseph Gibaldi et Walter S. Achtert, *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, 3ème édition, (1988; New York: The Modern Language Association of America, 1992).

Bien qu'elle ne soit pas encouragée dans l'ouvrage précédemment cité, nous avons toutefois conservé la pratique consistant à imprimer en italiques les titres normalement soulignés et à indiquer le nombre de pages des ouvrages cités et ceci, dans le but de rendre la lecture plus directement informative.

Toutes les citations sont données telles qu'elles apparaissent dans les éditions ou sources mentionnées. Les bizarreries de style, d'orthographe ou de syntaxe, en particulier chez Salvador Dalí et Edward James, ont été respectées. Les interventions du rédacteur de cette thèse à l'intérieur des citations sont signalées entre crochets < >.

INTRODUCTION.

"Every bed is piled high with manuscripts and file cases. It is a disorder through which only I could pick up my way, and since it is a madness with method, if anyone were to move these things in my absence the method would be lost and only the madness would remain".²

"One unpacked Rolls-Royce car from Southampton to New York"³, stipule un certificat d'assurance adressé il y a un peu plus d'un demi-siècle à "Edward Frank Willis James, Esquire" (1907-1984). Feuillet parmi des

² Edward James, lettre au Capitaine Ronald Button, 27 juin 1944, archives Edward James, The Edward James Foundation, West Dean (South Wessex, Angleterre).

³ Certificat d'assurance, 8 mai 1931, archives Edward James.

milliers d'autres, ce bout de papier a survécu, survit, survivra. Archivé, muséographié, porté au rang sacré du métatexte, il pourrait bien devenir la pièce à conviction d'un commentaire soit sévère soit servile sur le talent ou les insuffisances du poète. Deux ans plus tôt, en 1929, Jacques Rigaut, dont le talent poétique ne fait pas aujourd'hui l'objet de remise en cause, avait terminé son œuvre avec un dernier poème sous la forme d'une balle qu'il se tira en plein cœur. Quelques années plus tôt, ce "jeune homme pauvre" avait écrit : "Plutôt que de saluer les corbillards, les gens feraient mieux de saluer les Rolls-Royce (chaque Rolls-Royce que je rencontre prolonge ma vie d'un quart d'heure)"⁴. Rares, rutilantes, peu discrètes, la vie et l'œuvre d'Edward James sont à ce point uniques et dérangeantes qu'elles pourraient bien nous permettre d'accélérer notre compréhension de l'histoire artistique d'un brutal XX^{ème} siècle, même si la provocation tient très peu de place dans cette vie et dans cette œuvre... Refusant l'analyse marxiste, l'étude pseudo-psychanalytique ou la critique néo-structuraliste pour donner notre avis sur la question de savoir si le "milliardaire" Edward James peut être ou ne doit pas être considéré comme poète, cette thèse se propose plutôt de partir des divers textes d'un homme, dans ce cas Edward James, et de les mesurer à la hauteur des exigences qui furent les siennes ou celles des milieux artistiques dont on peut le rapprocher ou auxquels on peut l'opposer. L'auteur de ces pages tient à préciser sans tarder qu'il n'a pour l'homme Edward James aucun sentiment particulier et encore moins de jugement personnel ou d'ordre psychologique à formuler. La passion, la haine, le mépris ou l'intérêt douteux que l'on peut trouver dans les divers portraits d'Edward James n'ont, le plus souvent, rien à voir avec la littérature et encore moins avec la poésie, ainsi que nous aurons l'occasion de le voir dans les pages qui suivent. C'est en ce sens qu'Edward James devient dans ce qui nous préoccupe un "cas Edward James", sorte d'expérience chimique et

⁴ Jacques Rigaut, "Roman d'un jeune homme pauvre." *Trois suicidés de la société: Cravan, Rigaut, Vaché* (Paris: Losfeld - Union générale d'édition 10/18, 1974, 317 p.) 205.

littéraire que nous nous proposons de réaliser par application de différents révélateurs et en consignnant les réactions, rationnelles et irrationnelles, qui s'y attachent. Comme avant toute expérience de ce genre, une série de précisions sur la méthode, les circonstances et l'intitulé de cette recherche est nécessaire. Arrêtons nous donc un instant pour laisser passer les Rolls-Royce.

1. Circonstances de la recherche.

Lorsqu'elle n'est pas tout à fait éclipsée, la place d'Edward James parmi les poètes britanniques contemporains est tout à fait controversée. Il ne faudrait pas s'enthousiasmer des raisons d'une telle controverse : il ne s'agit pas en effet de se mettre d'accord sur la nature des messages contenus dans les poèmes, la technique employée ou encore les thèmes abordés. Non, on dispute tout de go à Edward James sa vocation même de poète sur les bases de sa trop grande fortune ou de sa personnalité turbulente, inconséquente, voire, pour beaucoup, tout à fait désaxée. Afin de rendre fidèlement le bruit qui vient brouiller toute première approche d'Edward James, nous voudrions reproduire ici deux exemples de l'attitude très répandue, en particulier parmi les Britanniques, et qui consiste à opposer talent ou même activité poétique à richesse personnelle. Encore une fois, il ne s'agit pas pour nous de mesurer l'éventuel talent de James à ce prix-là et encore moins de suggérer que la plénitude financière favorise en quoi que ce soit la productivité artistique. Cette dichotomie n'est pas la nôtre, mais c'est néanmoins une rhétorique qui ne cesse d'alimenter les pages littéraires des journaux d'Outre-Manche dont le pouvoir n'est pas à négliger dans l'estimation critique d'un poète contemporain. Le

premier témoignage vient d'une lettre, véritable leçon de morale édouardienne, du biographe "officiel" d'Edward James, John Lowe⁵ :

Edward did some good things, even a few important ones. But the tragedy is that he might have done far more had he had a kinder, wiser upbringing and, perhaps, less money. His poetry--and I think he had a genuine gift--could have been better; his patronage more effective. And above all else, he might have been a happier person, particularly more fulfilled in his creative ambitions.⁶

L'autre témoignage, plus spontané, vient de Diana Gould, aujourd'hui Lady Menuhin :

At lunch, Edward and I would try and compete with each other in producing the greatest amount of French past-tense subjunctives. Poor dear Edward always butterflying towards a new idea and rarely getting at the heart of anything. Dear Edward - always to be betrayed, to be imposed upon. Had he not been so rich might he not have gone further in one or other of the specific arts he embraced? Would he have written more profoundly, been content with running a picture gallery in London or Paris, had that been his only means of eating a square meal?

Or was it the combination of his wealth and his own lack of real talent that led him from venture to venture - allied to a certain inconsistency, a light weight approach to life that made him the perfect prey of the charlatan?⁷

Les jugements contenus dans ces témoignages ne sont pas d'une sévérité exceptionnelle. On les retrouve, exprimés d'une façon ou d'une autre --

⁵ John Lowe, *Edward James: Patron - Poet - Eccentric. A Surrealist Life* (Londres: Collins, 1991, xix + 262 p.)

⁶ John Lowe, lettre à Didier Girard, 30 janv. 1991.

⁷ Diana Gould, "Les Ballets 1933," *Dance Research* 2.2 (automne 1988): 76.

qui vont du mépris hostile au commérage mondain-- dans les souvenirs des personnalités et anciens amis de James, laissant le plus généralement de lui l'image d'un être faible, lâche, naïf, sans profondeur ni endurance, l'image, en bref, d'une victime pathétique. Nous n'avons jamais eu l'occasion de rencontrer une étude sérieuse sur l'influence quantitative ou qualitative de la situation matérielle des artistes, et en particulier des poètes, sur leurs productions. Nous doutons d'ailleurs qu'une telle étude existe. Sans tenter d'en faire un historique, on peut se pencher sur les rapports à l'argent qu'entretenaient les surréalistes --pour prendre un mouvement auquel James est le plus souvent rattaché-- ; ils sont éclairants. Par exemple, à la question de Roger Vitrac, "Pourquoi êtes-vous arriviste?", Tristan Tzara, conscient du fait que toute personne qui écrit y trouve un refuge, répondit : "Je le suis parce que je veux cultiver mes vices : l'amour, l'argent, la poésie".⁸

Edward James n'était pas non plus un complet idéaliste planant au-dessus des contingences matérielles --bien au contraire, il pouvait s'en repaître comme le prouvent certaines de ses lettres marathons (jusqu'à une centaine de pages) où il n'épargne rien, absolument rien, à ses destinataires des complications de sa vie quotidienne-- James ne reconnaissait à l'argent aucune valeur et sur ce point, les critiques font preuve à l'égard du milliardaire d'une grande naïveté : Edward James était à la fois très innocent⁹ et très pervers¹⁰

⁸ Roger Vitrac, "Pourquoi êtes-vous arriviste?," *Le journal du peuple* 14 avr. 1923.

⁹ Gâté dès l'enfance par l'abondance matérielle, James ne voyait dans l'argent que l'outil qui pouvait lui permettre de réaliser ses rêves. Le décorateur Norris Wakefield, qui travailla pour James à la décoration d'une de ses maisons, Monkton House, nous donne une idée de ce rapport à l'argent : "I'm not going to tell <how much Monkton cost>. If I did, the enormous sum would give a false impression. The money meant nothing to Edward James. To him, from start to finish, it was a toy. Nothing more." Cité par John Lowe, *Edward James: Patron - Poet - Eccentric. A Surrealist Life* op. cit., 129.

¹⁰ Dans les magasins de luxe, par exemple, James avait inventé un jeu qui consistait à ne jamais totalement régler ses factures. Un jour, ayant offert à sa nièce, Venetia Worthington, une robe de Schiaparelli, Edward la prévint de ne surtout pas réagir aux factures restées impayées que la boutique lui avait envoyées, à elle, et dont le montant diminuait curieusement de quelques dizaines de francs à chaque rappel : "'Good Heavens no!' exclaimed Edward 'It was a present from me. Let them wait' < . . . > 'Yes, you see, each time I am in Paris I always drop in there and give them all my loose change'." Cité par John Lowe, *Edward James: Patron - Poet - Eccentric. A Surrealist Life* op. cit., 145. James n'hésitait pas non plus à inventer des scénarios comparables pour confondre de façon sadique certains de ses amis qui briguaient de façon un peu trop assurée ses largesses.

dans ce domaine. Ce qui passait chez lui pour des caprices ou des excentricités de milliardaire, comme on peut le lire dans le livre de mémoires du chef d'orchestre et compositeur Igor Markévitch¹¹, l'un des nombreux artistes que James "patronna", était en fait l'expression maladroite de son énorme appétit artistique (l'achat de tableaux, les projets de mise en scène, etc.) et de son hésitation maladive. Les descriptions d'Igor Markévitch sont tout à fait typiques du genre de considération que lui portèrent ceux de ses amis qui abusèrent de sa fortune. Dans une lettre d'Edward James au même Igor Markévitch, James s'explique sur le sens qu'il donne au mot "générosité" :

Je n'y crois guère à la raison qu'il donne pour ne pas te payer maintenant: est-ce que Roussie <Mdivani, la maîtresse de J. M. Sert> manquerait pour un moment ses tubéroses, ses grosses caisses de truffes de pâtés de foie gras et de bouteilles de Marc, d'Armagnac et de Champagne? Toi et Kira <Nijinsky, la femme de Markévitch> et l'enfant pourrez très bien mourir de faim et de froid, mais Sert continuerait de bouffer du caviare et Roussie de s'habiller chez Chanel. Je connais trop bien ce monde dont la bonté consiste de tendres mots à l'occasion et de gestes beaux en apparence mais dans le fond inutiles et vides. Je comprends fort bien qu'entouré d'une telle inutilité la pauvre Roussie trouve souvent que la vie ne vaut pas la peine, et que rien ne vaut la peine, comme tout l'hiver dernier elle nous disait. Moi-même si je construisais ma vie sur de tels sables mouvants de fausses apparences, boursouflées et sans jouissance ni goût, si je me laissais moisir dans des amusements dépourvus de tout but et de tout développement je voudrais moi aussi me suicider comme elle.¹²

¹¹ Igor Markévitch, *Etre et avoir été* (Paris: Gallimard, 1980, 510 p.) 350-54.

¹² Edward James, lettre à Igor Markévitch, 13 oct. 1936, archives Edward James. Dans une lettre précédente, Markévitch venait de relancer James pour lui demander plus d'argent que celui-ci ne lui en avait déjà donné, en se justifiant d'une somme que José Maria Sert ne lui avait pas payée.

On voit, à travers ces quelques exemples empruntés à la biographie et pris au hasard tant ils sont récurrents dans la vie de James, combien le débat qui oppose ou rapproche fortune et talent poétique est faux. Faux mais non innocent, puisque formulé. Pour comprendre les reproches faits à Edward James de toute part sur sa trop grande fortune, il faut peut-être revenir à un contexte britannique et écouter les confessions d'un autre jeune poète contemporain de James, issu lui aussi d'une famille aisée, Harold Acton : "I was conscious of being a poet in my own right, whatever others might think of me. It was a happiness only marred by the interference of irksome duties. Life is always interrupting Art, and eventually one has to accept that fact. My brother, being a good athlete, was happier"¹³. L'Angleterre n'est pas tant impitoyable pour les esthètes, qui jouent leur rôle dans un "class system" en s'y opposant, qu'elle ne l'est pour les dilettantes qui le refusent de façon subversive. C'est cette dimension, celle de la place que peuvent jouer les dilettantes dans l'évolution de la littérature "expérimentale", qui nous a conduit à la poésie de James, une fois le portrait peu attirant et ambigu qui était fait de l'homme oublié. Pour reprendre la dichotomie que souligne Harold Acton entre l'art et la vie, il nous est apparu que pour James la vie ne s'opposait pas à l'art mais qu'elle pouvait, au pire, n'en être qu'une mise en scène ou en devenir, au mieux, le vecteur. Ce n'était là qu'une hypothèse de départ, il nous restait à aborder en direct l'œuvre d'Edward James. Dès lors, nous avons mis de côté les jugements à l'emporte-pièce et considéré l'écrivain comme poète, sur les seules preuves que l'intéressé s'était voulu tel et que de multiples poèmes existaient, composés par lui, rassemblés en livres ou recueils matériels. Le seul but de notre recherche était désormais d'étudier de façon critique la qualité ou les faiblesses de son art.

¹³ Harold Acton, *Memoirs of an Aesthete* (1948; Londres: Hamish Hamilton, 1987, 416 p.) 100-01.

La première difficulté de notre recherche fut de parvenir à une synthèse satisfaisante des légendes et des faits entourant Edward James afin, tout d'abord, de localiser et identifier les différents ouvrages ou recueils signés de sa main puis de faire le point sur le contexte biographique de ces œuvres diverses pour approfondir de manière fiable leur critique littéraire. Il faut savoir, en effet, que d'innombrables anecdotes circulant dans le monde artistique anglo-saxon et trois biographies¹⁴ n'ont pas encore réussi à ce jour à donner de la vie de James un aperçu satisfaisant d'un point de vue artistique. Le plus ambitieux des biographes d'Edward James, John Lowe, prétend avoir écrit par souci d'objectivité historique et s'est donné pour but de démontrer à quel point Edward James était un être calculateur et menteur. Le fait de savoir que l'auteur fait de grossières erreurs¹⁵, précisément historiques, n'est pas en soi très significatif, cela est tout juste regrettable dans un ouvrage qui défend avec véhémence une sacro-sainte objectivité. Dans le cas d'une existence aussi haute en couleurs que celle d'Edward James, un minimum de démesure, ou d'humour, ou encore de mordante satire semble nécessaire pour broser un portrait "fidèle". En revanche, il est fascinant de mesurer comment James a pu générer la

¹⁴ Cf. infra "Monographies," 405.

¹⁵ Quelques erreurs, prises au hasard, dans John Lowe, *Edward James: A Surrealist Life* op. cit.

:
- Le séjour à Ravello que J. Lowe commente p. 121 de son livre et qu'il situe en 1934, contient d'innombrables éléments appartenant à d'autres séjours entre 1932 et 1935. Si Lowe concentre toute cette joie de vivre et ces amitiés précisément à l'hiver 1934, c'est afin de confirmer sa thèse : "Having disposed of Tilly <T. Losch, la femme d'Edward James> with minimum expense, Edward's main emotion was relief", 103.

- "Dali did not really need him. He was not essential to Magritte." 105. Le prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, membre d'une association baptisée "Le Zodiaque" et créée à la fin des années vingt, pour aider les entreprises de Dalí a pourtant écrit "Ce financement dura cinq ou six ans jusqu'à ce que le patronnage du fantasque milliardaire anglais Edward James et les nouveaux prix pratiqués par Dalí (ou plutôt par Gala!) le rendissent inutile" J-L. de Faucigny-Lucinge, *Fêtes* (Paris: Herscher, 1986, 126 p.). Sans faire ici un historique des multiples collaborations artistiques amplement documentées ailleurs, précisons tout de même que le patronnage plus ou moins exclusif de Dalí par James de 1935 à 1939 a vu selon l'avis de nombreux experts la plus belle période créatrice du peintre.

Quant à Magritte, l'intéressé lui-même vient démentir les allégations de John Lowe : "Mais en 1930, la galerie "Le Centaure" fait faillite. Mon contrat était à l'eau. Je suis alors revenu à Bruxelles et j'ai dû - pendant quelque temps - recommencer mes travaux de décoration, etc. Un Anglais m'a alors passé une commande fort importante et j'ai depuis lors vendu chaque année un peu plus. Mais ce n'est qu'après 1945 < . . . >" René Magritte, *Écrits complets* (Paris: Flammarion, 1979, 761 p.) 561.

haïne qui pousse le biographe jusqu'à tronquer certains documents. La description, chargée de prétendues révélations, que l'auteur fait page cent-vingt-trois sur la façon dont James procédait pour acquérir des toiles, prouve que le biographe ne connaît rien au monde de la peinture, impression déjà amorcée dès le chapitre sept (p. 111) et confirmée jusqu'à la fin du chapitre huit (p. 155)¹⁶. Il faut savoir que John Lowe traite ici, en une quarantaine de pages, des dix années les plus actives de James sur la scène artistique européenne. Ces précisions ne concernent pas directement notre étude ; nous les avançons dans le seul but de prouver combien chez James le parcours biographique est jonché d'ornières et à quel point la quête d'objectivité dans ce domaine est une notion qui finit toujours par se révéler décevante.

La seconde difficulté fut de trouver accès aux archives Edward James. Celles-ci rassemblent diverses éditions personnelles de l'œuvre de James, sa collection de tableaux et d'objets ainsi qu'une correspondance tentaculaire avec de nombreuses personnalités du monde littéraire et artistique de ce siècle. L'accès aux archives, à la date de notre première visite à West Dean en 1989, n'avait jamais été accordé à un chercheur universitaire.

Nous ne nous apesantirons pas ici sur les autres difficultés inhérentes à toute recherche qui a pour sujet un auteur vivant ou récemment décédé (susceptibilités diverses, difficultés d'accès à certains documents

¹⁶ Obstiné, Lowe suggère ici et là que James trouvait plaisir à acheter les toiles directement aux artistes afin de les payer moins chers. Non seulement James n'a jamais acquis d'œuvres d'art par souci de spéculation --pas plus qu'il n'a décidé un jour de se constituer une "collection"-- mais il n'hésitait pas non plus à payer sur les œuvres de peintres qui étaient souvent des amis intimes un pourcentage à leur marchand, chose dont il aurait bien pu se passer s'il avait voulu "faire des affaires". A propos du *Mythe de Narcisse* de Dalí, par exemple, et d'une toile précédente, voici ce que le peintre lui écrit en juin 1937 : "yesterday on the telephone I was exaggerating to you (by 10,000 francs I didn't know the figures immediately) because I looked and you were right, for the big head which is one of the most beautiful pictures, you paid 19,000 for even though that takes into account your contribution to Levy <Julian Levy, New York>" S. Dalí, lettre à Edward James, 15 juin 1937, archives Edward James.

personnels, conflits d'intérêt, surabondance de témoignages disparates, peu de fiabilité des sources biographiques, etc.).

Enfin, il faut bien dire que la plus grande difficulté, et la plus éclairante aussi, tient à la psychologie même d'Edward James, même si comme nous l'avons dit plus haut, notre affaire n'est pas de porter de jugements personnels sur l'homme, à la fois fascinant et repoussant, qui a pu écrire :

My own life is filled with so many weird and improbable incidents that the world is divided into people who do not believe a word I say and those who believe some of what I say. Actually, it is very rare for me to depart from the precise truth; when I write down in letters I am even more scrupulously exact in my veracity, because I am able to read through what I have set down - and correct any inaccuracy¹⁷.

La correspondance de James est fort bavarde, mais elle ne cache rien. Dans ses excès même, extrême jusqu'à l'écoeurement, elle révèle des réalités obscènes, un curieux rapport à l'acte d'écriture, des traumatismes profonds, un mauvais goût très révélateur, une certitude sensible : la riche violence de notre siècle chaotique. De tous ces conflits et de ce désordre est né, par exigence liée à son objet, le besoin de penser *autrement* notre travail. Ce qui nous amène maintenant à préciser les termes de cette recherche, et en particulier son intitulé.

II. Précisions philologiques sur la méthode.

Notre thèse s'intitule "Edward James, poète hypnagogique (1939-1984)". Chaque terme de ce titre est en fait un questionnement, une hypothèse

¹⁷ Edward James, destinataire non identifié 18 avr. 1977, archives Edward James.

de travail, plutôt que l'un des éléments d'un enchaînement démonstratif absolu... A cet intitulé, en effet, faudrait-il peut-être apposer comme prolégomène ces vers d'Edward James : "my soul among strange silences yet sings" (14)¹⁸?

Pour commencer, le nom même d'Edward James évoque généralement bien peu de choses aux professionnels de la littérature, la critique de son œuvre étant pratiquement inexistante, et ses œuvres, introuvables, même dans les bibliothèques les plus spécialisées. De plus, si le nom d'Edward James a résonné de façon singulière et distincte dans les milieux d'avant-garde des années trente, la longue liste des pseudonymes que le poète choisit pour signer les ouvrages qu'il publia à partir de 1938/39 est révélatrice d'une aliénation progressive du monde des lettres et d'une métamorphose de l'identité, sujet sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans notre analyse des textes.

L'apposition ensuite tendrait à définir l'action artistique de l'homme par son activité littéraire. Bien sûr, c'est là notre sujet d'étude mais il est peut être intéressant de préciser en préambule qu'Edward James a également collaboré à la vie musicale, aux Beaux-Arts, aux arts décoratifs et, dans une certaine mesure, à l'architecture de ce siècle. De plus, après son exil vers le continent américain en 1939, la réalité d'Edward James s'est démultipliée, éparpillée, dans un geste que l'on pourrait qualifier de dadaïste, vers des domaines non artistiques, voire anti-artistiques.

Le "poète" Edward James est également l'auteur de longs textes en prose, des romans certes mais qui tiennent plus du récit onirique ou de l'épopée que du roman traditionnel. Ces textes furent écrits sur une période féconde et relativement courte entre 1936 et 1939, et il n'existe pas, dans les limites de notre connaissance actuelle, d'autres "romans" écrits par James après

¹⁸ Edward James, "Last Sonnet," *The Heart and the Word* op. cit., 195.

1940. Faut-il par ailleurs préciser que pour James, comme pour la plupart des artistes en activité après la seconde guerre mondiale, la notion de poésie dépasse largement le cadre du quatrain et de la forme pure? Depuis Auschwitz, en effet, comme l'annonça Theodor Adorno, auteur de *Negative Dialektik*, il n'est plus possible d'écrire de poésie. Ou bien peut-être s'agit-il de réinventer la notion même de poésie...

L'adjectif choisi pour qualifier les champs poétiques parcourus par James, "poète hypnagogique", n'a pas pour nous valeur de diagnostic médical ; les images hypnagogiques renvoyant aux "images qui surviennent à l'endormissement"¹⁹, avant le sommeil paradoxal. Ce terme met simplement en évidence la dimension visuelle des poèmes de James, caractéristique principale de la première manière de James pendant les années trente²⁰, et sert de métaphore au parcours du poète, depuis le néo-romantisme de ses années esthétisantes jusqu'au mysticisme "hippie" de ses poèmes américains ou mexicains (Beat Generation, hyperréalisme, etc.) en passant par le surréalisme. Ces -ismes, à la fois réducteurs et approximatifs --mais nous y reviendrons-- ont néanmoins cela en commun qu'ils mettent en avant un rapport particulier au réel, rapport qui est à la base de la poétique de James. En effet, il est peu de recueils dans son œuvre qui ne se présentent comme des mises en scène de rêves plus ou moins éveillés. Comme l'écrit Albert Béguin dans sa présentation, "Le rêve et la poésie", à son ouvrage *L'âme romantique et le rêve*²¹, "Aussi est-ce folie que de vouloir 'réduire' le rêve à la veille, de croire l'expliquer en

¹⁹ Michel Juvet, *Le sommeil et le rêve* (Paris: Odile Jacob, 1992, 220 p.) 63. Dans ce domaine, le précurseur est le professeur Alfred Maury (Collège de France) qui a mis en évidence au début du siècle les quatre stades du sommeil propices aux rêves : l'action de bruits extérieurs, les moments de douleurs intérieures, l'endormissement (images hypnagogiques) ou encore la période précédant le réveil (images hypnopompiques). Michel Juvet conclut : "Le phénomène du rêve devient ainsi dépendant de la qualité du sommeil et de son interaction avec l'éveil." *ibid.*, 41.

²⁰ Caractéristique mise en lumière dans D. Girard, "Les soleils d'Edward James," mémoire de D.E.A., Paris IV Sorbonne, 1987, 134 p.

²¹ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* (Paris: José Corti, 1939, 416 p.).

dénombrant les matériaux qu'il emprunte à notre existence individuelle, alors que justement sa dignité est de nous y soustraire et de commencer l'œuvre de métamorphose"²². Sur la production en arabesques d'Edward James, planent également, omniprésents, Morphée et Pégase, dieux tutélaires d'une imagination sincère, douloureuse et excentrique : "<...> as though an essence darkly / burned with a dark fire / deeply asparkle within the dark / centre of the whole terrible sleep / which is my soul. (14-18)²³.

Le terme "hypnagogique" ouvre par ailleurs le débat sur la fonction du rêve dans l'imaginaire : s'agit-il réellement d'un abandon du réel pour des mondes parallèles, ou d'un attachement aux rêves par rejet anticipé des confrontations avec le réel, ou de tout autre chose? Chez James, l'acte créateur ne se situe pas dans l'opposition traditionnelle entre la réalité et l'art, mais entre la réalité poétique omniprésente et les vertiges psychiques ou spirituels qui peuvent l'accompagner. Les poèmes-rêves de James n'ont en effet rien à voir avec des rêves physiologiques ou leur transcription à l'état de veille passive, comme ce fut le cas dans certaines expériences d'écriture automatique chez les surréalistes parisiens. De manière visionnaire et inconsciente, James développa, avant même de rencontrer Dalí, ou les textes de ce dernier relatifs à la méthode paranoïaque-critique²⁴, un délire créatif de l'interprétation de la réalité. Cette exploitation artistique des mécanismes du rêve, spontanée chez James et subtilement théorisée par Dalí, eut une influence profonde sur le mouvement surréaliste. Comme l'écrit avec à-propos R.S. Short dans un article traitant de la parution de la biographie de Dawn Ades, *Dalí*²⁵, "Thanks to his <Dalí's> 'delirium of interpretation', pictorial Surrealism moved decisively

²² Paru une première fois Remedios, *Trajectoires du rêve* (Paris: G.L.M., 1938, 126 p.).

²³ Edward James, "First Movement," *Sovenance: or the Fifth Daybreak* (sans lieu d'édition: édition personnelle, sans date <c.1962-65>, 9 p.) 1, reproduit, annexes, 505.

²⁴ Cf. infra, "Introduction," "Considérations en clair-obscur du surréalisme," 27.

²⁵ Dawn Ades, *Dalí* (Paris: Thames and Hudson, 1983, 216 p.).

beyond the passive conception of Surrealist mental activity as the recording of the interior message to the dynamic reinterpretation of the world in the act of perception itself."²⁶ Appliqués à l'écriture, ces schémas (ré)interprétatifs seront l'inconnue de notre équation "Edward James, poète hypnagogique."

Les précisions auxquelles nous amène l'intitulé de cette étude, à elles seules, témoignent d'une fracture, d'une ligne de partage révélatrice dans la production de James, et que l'on peut situer à l'année 1939. Un livre a lui seul se fait le symbole de cette fracture : il s'agit de *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop*²⁷ paru en deux volumes. Le premier tome, paru en 1938, contient principalement le début des aventures de "The Propagrandissimo Dog" avec, en frontispiece, une reproduction du célèbre portrait de James par René Magritte, *La Reproduction interdite*²⁸, sous laquelle l'auteur a inscrit la légende "The author's reflexion illudes him in the mirror. Portrait of Mr Selsey by R. M.". Le second volume, paru en 1940, contient la fin de "The Adventures of Propaganda, an International Dog" et le frontispice, la même "Reproduction interdite" passée cette fois à l'épreuve du magenta, est accompagné de cette autre légende : "The author's reflection still further eludes him in the mirror - Portrait by R.M.". Une comparaison sémantique entre les deux légendes, points de repères avant et après l'année 1939, renforce encore la sensation omniprésente dans l'œuvre de James qu'il s'agit là d'un tournant radical : la progression même du verbe "illude" à celui de "elude" et la disparition du

²⁶ R.S. Short, "Cultivated confusion," *Times Literary Supplement* 25 mars 1983: 309.

²⁷ Edward Selsey <Edward James>, *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop: A Collection of Stories and Letters*. Vol. 1. (Londres: The James Press, 1937/38, iii + vi + 284 p. Vol. 2. Londres: The James Press, 1939/40, 378p.), avec photos et illustrations non signées. Ces deux volumes, en plus du texte principal ("The Propagrandissimo Dog: A Sequel to the Conquest of Abyssinia", commencé par ailleurs en 1936, peut-être même 1935, mais terminé en 1939, fera, pour cette raison, partie des ouvrages étudiés ici), contiennent d'autres textes écrits entre 1931 et 1935 (comme nous l'apprend l'auteur dans son introduction générale, I: i-iii) et que nous n'utiliserons en l'occurrence que comme éventuels outils de comparaison.

²⁸ Le tableau représente un jeune homme de dos qui se regarde dans une glace de cheminée et ne voit rien d'autre que ce qui se trouve au premier plan, c'est-à-dire lui-même, de dos.

pseudonyme traduisent un glissement qui va de l'interrogation (le temps des avant-gardes, des doutes, et des anarchies idéales) à l'abandon (une perte d'identité et une désillusion qui s'accroissent dans un vertige des sens, et non plus des idées). En s'"exilant" sur le continent américain, James tournait le dos à ses années esthétisantes et grisantes, sujet qui, comme nous l'avons déjà précisé, a déjà eu l'occasion d'être étudié dans un autre travail universitaire. De façon paradoxale, sans avoir rien de commun avec les écrivains phares des années trente dont parle David Lodge²⁹, James allait toutefois parcourir d'une façon singulière les mêmes destinations, celles qui seront notre terrain d'étude : "1930s writing was, characteristically, antimodernist, realistic, readerly and metonymic <...> Leading writers of the 1930s became disillusioned with politics, lost faith in Soviet Russia, took up religion, emigrated to America or fell silent."³⁰

L'œuvre d'Edward James, reflet de sa personnalité, n'est pas fragmentaire ; elle est énorme, excessive, boulimique quelquefois jusqu'à l'absurde, du moins tel que l'entendait Alfred Jarry. C'est de cette globalité qu'il nous a semblé devoir partir. Ainsi, les œuvres étudiées dans cette étude qui va de 1939 jusqu'à la mort d'Edward James en 1984, comprennent tout d'abord le recueil posthume, actuellement disponible, publié sous le titre *The Heart and the Word*³¹. Parmi les inédits, il faudra ensuite tenir compte de deux ouvrages en prose signés "Edward Selsey" : *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop*³² puis *So Far, So Glad*³³, reproduit comme tous les recueils décrits ci-dessous dans le

²⁹ David Lodge, *The Mode of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature* (Londres: Edward Arnold, 1977, xii + 279 p.).

³⁰ Ibid., 212.

³¹ Edward James, *The Heart and the Word*, chargé d'édition, Noel Simon préface, Peter Levi (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1987, xix + 215 p.).

³² op. cit. Un exemplaire de cette édition rare et luxueuse en deux volumes sera mis à disposition du jury.

³³ Edward Selsey <E. James>, *So Far, So Glad* (Londres: Duckworth, sans date de publication <1939?>, sans pag.) avec illustrations d'Edward Carrick, reproduit, annexes, 5-116.

volume d'annexes joint au présent volume. Emigré aux États-Unis, James publie ensuite soit de façon tout à fait anonyme³⁴, soit sous un nouveau pseudonyme, plus radical : Edward Silence. Comme il le lance à la face du monde dans son poème épique, *Scherzo*³⁵, "Infinite Silence, this be my name now!"³⁶ En tout, ce sont huit recueils qui seront le fruit de ce silence : *To the Earth*³⁷ - *El día de los muertos*³⁸ - *Record of a Journey*³⁹ - *In Despite of Death*⁴⁰ - *The Leopard Night*⁴¹ - *The Rose*⁴² - *Xilitlan Taziol*⁴³.

Ces œuvres peuvent être lues comme un témoignage très singulier, pacifiste, apolitique et mélancolique, sur les enjeux artistiques de l'après-guerre, le dernier livre signé "Silence" étant daté de 1957. Pour James, le silence correspond à une disparition, mais il exprime également des valeurs

³⁴ En fait, après 1939, James a laissé sous cette forme un certain nombre de volumes, quatre exactement : *For the Lonely: A Sequence of Sonnets* (Sans lieu d'édition <Californie ou Mexique>: édition personnelle, 1949, sans pag.) reproduit, annexes, 167-300 - *Hexameters* (Sans lieu d'édition: édition personnelle, sans date, 9 p.) reproduit, annexes, 469-74 - *Sovernance: Or, the Fifth Daybreak* (Sans lieu d'édition: édition personnelle, sans date <c.1962-65>, 9 p.) reproduit, annexes, 503-14 - *Proem* (Sans lieu d'édition <Mexico City?>: édition personnelle, sans date <c.1967>, sans pag. <19 p.>) reproduit, annexes, 515-34.

³⁵ Edward James, *Scherzo <on a Theme from Far Away>: - A Fragment - Being the Second Movement of a Long Symphonic Poem named "Litany on a Theme Beyond the Years"* (Sans lieu d'édition <New York>: édition personnelle, sans date <pas avant 1941>, 18 p.) reproduit, annexes, 127-166.

³⁶ Ibid., reproduit, annexes, 134.

³⁷ *To the Earth and Other Poems From a Steep Place Above the Seas* (Sans lieu d'édition <imprimé à New York>: édition personnelle, 1939, 13 p.) reproduit, annexes, 117-26.

³⁸ *El día de los muertos* (Sans lieu d'édition <Mexico City>: édition personnelle, non daté <c.1945/46>, sans pag.) reproduit, annexes, 301-08.

³⁹ *Record of a Journey: Certain Poems that Trace the ---. Twenty Years Ago from Vienna to Greece and back through Albania* (Sans lieu d'édition <Mexico City?>: édition personnelle, non daté <1957>, 31 p.) reproduit, annexes, 309-46.

⁴⁰ *In Despite of Death* (Sans lieu d'édition <Mexico City?>: édition personnelle, non daté <1957>, sans pag.) reproduit, annexes, 347-52.

⁴¹ *The Leopard Night: Speech Before the Curtain and Prologue* avant-propos, E.J.S. <Edward James> (Sans lieu d'édition <Mexico City?>: édition personnelle, sans date <c. 1957/58>, 29 p.) reproduit, annexes, 353-88.

⁴² *The Rose* (Sans lieu d'édition <Mexico?>: édition personnelle, 1957, sans pag.) reproduit, annexes, 389-450.

⁴³ *Xilitlan Taziol* (Sans lieu d'édition <Mexico?>: édition personnelle, sans date <1957>, 24 p.) reproduit, annexes, 451-68

transcendantes au réel dans de longs poèmes visionnaires où la mémoire paraît plus douloureuse que jamais, le futur aussi peu tangible que le monde réel.

Oh! to be gone from all remembrances
 into a country new as mountains air
 into a kingdom whose ascendancies
 attain to ranges moonhigh, while the moon
 shines all the sunbasked morning everywhere (1-5)

< . . . >

Drowned are pain's memories there above
 of sanding snows there - and of sun resounding
 will silence, which absorbs the names of hate
 even though winging westward all grows late. (25-28)⁴⁴

Précisons enfin que *Saudade* ainsi que *Foresights and Footnotes*⁴⁵ et *El torreon del Espiritu Santo at Cape Dodecahedron*⁴⁶, sont trois recueils que James a publiés sous le pseudonyme d'Edward (ou Andrea) Vayarta au cours des années soixante.

Dans les ouvrages considérés dans cette étude, nous excluons les poèmes écrits avant 1939 que l'on peut trouver dans *Record of a Journey*, ou *The Heart and the Word*; nous n'aborderons que très rarement le recueil *The Next Volume*, puisque sa publication en 1939 est en fait une réédition du texte de 1933, et encore moins *The Sight of Marble* (1941), que John Lowe⁴⁷ est le seul à identifier et dont nous n'avons jamais pu localiser un exemplaire.

⁴⁴ *Saudade* (Sans lieu d'édition <Lisbonne>: édition personnelle, sans date <1962>, <9 p.>) reproduit, annexes, 475-84.

⁴⁵ *Foresights and Footnotes: Attached to Five Prophetic Poems as Moss Upon Milestones Marking the Insane Course of this Century. All Culled, Cozened and Collated by Andrea Vayarta* (Sans lieu d'édition <Lisbonne>: édition personnelle, sans date <années 60>, <8 p.>) reproduit, annexes, 485-90.

⁴⁶ *El torreon del Espiritu Santo at Cape Dodecahedron: A Quintet for Voice, Cello, Flute, Oboe and Bassoon Conceived in Four Movements Dedicated to Doña Teresa de Ahumada y Cepida formerly of Avila - and to Olympia, an Ivory-Feathered Cockatoo* (sans lieu d'édition <Mexico>: édition personnelle, 1962, sans pag.) reproduit, annexes, 491-502.

⁴⁷ John Lowe, *Edward James: A Surrealist Life* op. cit., 181.

Afin d'aborder de façon rationnelle une poésie qui ne l'est pas, le plan que nous adoptons dans notre étude de la seconde manière de l'art poétique d'Edward James est délibérément thématique. Ainsi, plutôt que de construire notre démonstration sur une grille de lecture partisane, nous nous proposons plus simplement de mesurer les écarts particuliers qui rapprochent ou éloignent la poésie de James des courants artistiques post-modernes⁴⁸. Un premier chapitre "Icones et graphies" traitera de l'héritage surréaliste --en particulier la notion ambiguë et souvent mécomprise qui lie l'écrit à la représentation-- ainsi que les rapports du poète avec l'acte d'écriture, sa matérialisation même : la page et le livre-objet. Les trois chapitres centraux de l'étude traiteront respectivement des rapports de l'artiste ou du *poetes* à l'autre, aux autres puis à soi. Le second chapitre, "Objets du désir", tentera de démonter la mécanique jamesienne du désir, qu'il soit sexuel, poétique, ou imaginaire. "L'inconscience de classe" (chapitre trois⁴⁹), explorera ensuite la

⁴⁸ Dans une première moitié de l'étude (jusqu'au chapitre trois exclus), le terme de post-modernisme est entendu, à moins d'indications contraires, dans sa dimension esthétique. Celle, par exemple, qu'analyse Susan Sontag dans les termes suivants : "Pop Art works by the opposite means to the same result; using a content so blatant, so "what it is", it, too, ends by being uninterpretable. < . . . > But programmatic avant-gardism - which has meant, mostly, experiments with form at the expense of content - is not the only defense against the infestation of art by interpretations. < . . . > Ideally, it is possible to elude the interpreters in another way, by working works of art whose surface is so unified and clean, whose momentum is so rapid, whose address is so direct that the work can be... just what it is." Susan Sontag, "Against Interpretation," reproduit, P. Waugh, chargée d'édition, *Postmodernism. A Reader*. (Londres: Edward Arnold, 1992, viii + 226 p.) 53.

Toutefois, notre recherche n'ayant pas pour ambition de prendre part au débat théorique sur ce que l'on regroupe sous le terme de "postmodernisme", mais simplement de mesurer l'écart qui sépare ou rapproche la poésie de James de ce courant incontournable, chaque occurrence du terme, à partir du chapitre trois, sera accompagnée d'une note de bas de page donnant le texte critique qui nous a servi d'hypothèse.

Précisons brièvement que l'acception du terme "postmodernisme" retenue dans cette étude, privilégie le pré-texte nietzschéen au débat postmoderniste à l'instar de l'analyse de l'ineffable, du non-dit, de l'irreprésentable, etc. et qu'elle tient compte de l'évolution épistémologique que note Patricia Waugh : "Certainly, by the early eighties, the term has shifted from a description of a range of aesthetic practices involving playful irony, parody, parataxis, self-consciousness, fragmentation, to a use which encompasses a more general shift in thought and seems to register a pervasive loss of faith in the progressivist and speculative discourses of modernity. < . . . > The only authentic reconciliation is not that which claims to reunite us with the world at some higher level of spirit, but that aesthetic shaping which knows itself, self-consciously, to be a provisional fiction. Here lies Nietzsche's legacy both to postmodern theories of desire and to those of radical fictionality." P. Waugh, chargée d'édition, "Introduction," *Postmodernism. A Reader* op. cit., 3 + 7.

place du poète dans la société, et la dimension politique de ses "romans". Le quatrième chapitre intitulé "Identité et suicide artistique" étudiera les conditions d'une renaissance de l'art poétique d'après-guerre, entre chaos et post-modernisme, dans le cas d'Edward James. Ce dernier chapitre abordera la dimension existentielle de l'acte poétique, vécu dans une problématique qui nous paraît caractéristique de la seconde moitié du XXème siècle, entre affirmation et annihilation. Enfin, la conclusion intitulée "Eloge de la simulation" tentera de faire le point sur le rapport du poète au temps et sur les valeurs de la modernité telles qu'elles peuvent apparaître dans la production de James après 1939.

III. Considérations en clair-obscur sur le surréalisme.

Lorsqu'Edward James est considéré comme écrivain, il est souvent qualifié de surréaliste, sur la base de ses seules amitiés avec de nombreux peintres ayant joué un rôle majeur dans le mouvement. Ce jugement repose sur un double paradoxe qu'il nous semble nécessaire d'explicitier ici, le terme de "surréalisme" donnant lieu, actuellement, à tant de malentendus : tout d'abord, très rares sont les poèmes de James strictement surréalistes --ses poèmes dans leur forme ont peu de points communs avec, disons, ceux de Paul Eluard, de Robert Desnos ou encore de Benjamin Péret-- mais il faut également nous empresser de rappeler dans cette introduction que le mouvement surréaliste n'a jamais été pour ses acteurs un mouvement littéraire, encore moins un mouvement pictural ; il s'agissait avant tout d'un état d'esprit, d'une affaire

⁴⁹ Jusqu'à ce chapitre, le terme de grotesque est utilisé dans son sens plastique pour décrire une qualité picturale ou illustrative et, à quelques rares occasions, dans son sens psychologique. Ensuite, et principalement dans ce chapitre trois, le terme "grotesque" est utilisé tel que l'a élaboré, entre autres, Walter Bagehot. On trouvera la citation qui nous a servi de référence à la première occurrence du terme "parodies grotesques" dans ce chapitre.

d'amitiés entre jeunes filles et mauvais garçons appartenant à une même bande. Le surréalisme poussait la littérature et l'art de plain pied dans la vie ou comme le précise Antonin Artaud dans la célèbre "Déclaration du 27 janvier 1925"⁵⁰ :

1°) nous n'avons rien à voir avec la littérature < . . . >

2°) le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la pensée. Il est un moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble. < . . . >

9°) le surréalisme n'est pas une forme poétique. Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves, et au besoin par des marteaux matériels.

Ces mots d'ordre venus des origines du surréalisme nous semblent importants à rappeler à ce stade car depuis les vingt dernières années, le mouvement surréaliste est devenu un terrain de fouilles privilégié pour de nombreux chercheurs dont les ouvrages, publiés à tour de bras, finissent par ressembler soit à une variante érudite d'un jeu de pistes, soit à un champ de bataille très encombré où il n'y a plus de place pour les véritables coups de feu. Les victimes, dans tous les cas, sont les poètes surréalistes eux-mêmes dont les textes sont oubliés ou détournés de l'élan et de la part de subversion qui les animaient au profit d'études érudites, le plus souvent historiques, du mouvement. Peut-être l'un des meilleurs livres sur le surréalisme est le *Court traité de philosophie surréaliste*⁵¹, de Jehan Mayoux. Ce traité tient en vingt-sept pages et en une seule phrase, sans doute la meilleure définition possible de la sensibilité surréaliste : "L'imaginaire est une des catégories du réel et réciproquement".

⁵⁰ "Déclaration du 27 janv. 1925," tract original, réserve de la Bibliothèque Nationale, Paris. Tract reproduit dans de nombreux ouvrages de référence.

⁵¹ Jehan Mayoux, *Court traité de philosophie surréaliste* (Ussel: Editions Peralta, 1977, 27 p.) 1-27.

Notre appréhension du surréalisme, nourrie à la lecture des textes, en particulier ceux parus dans les diverses revues surréalistes⁵², s'apparenterait plutôt, d'un point de vue critique, à celle de l'écrivain Cyril Connolly qui écrit :

Looking back upon Surrealism < . . . > we cannot fail to become more and more impressed by the spectacle of what was without question the greatest artistic commotion of the twentieth century and one of the few enlargements of sensibility in the last thirty years which stand to the credit of humanity. < . . . >. Surrealism as a new interpretation of life is the name of one of the fiercest explosions in our human consciousness which has been detonating since Heraclitus and Galileo. This last combustion, whose effects we are still experiencing, was brought about by a few young poets dreaming of what man ought to be.⁵³

Connolly, bien avant que le débat critique sur le mouvement ne soit à la mode, avait saisi la part du surréalisme appelée à jouer son rôle dans le monde puritain anglo-saxon d'après 1930. Dans son article, l'auteur souligne la dimension nervalienne du surréalisme face au réel ("le supernaturalisme") et précise :

Dali's red satin sofa <l'objet fut créé avec la collaboration d'Edward James>, shaped like two closed lips is another uneasy-chair. The suggestiveness of so much Surrealist art, based on liberating the unconscious, takes effect only on the repressed and so it is among the guilty, puritanical and bottled-up society of Anglo-saxon that these luxurious objects find new victims.⁵⁴

⁵² Cf. infra, "Bibliographie générale," 438-9.

⁵³ Cyril Connolly, "Farewell to Surrealism," *Ideas and Places* (New York: Harper and Brothers, 1953, 280 p.) 238-39.

⁵⁴ Ibid., 249.

Par ailleurs, notre démarche emprunte la voie ouverte par Annie Le Brun dans son pamphlet *Qui vive*⁵⁵ et dont le sous-titre, "Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme", illustre parfaitement notre perception critique du surréalisme. Comme l'écrit l'auteur, "Trop de chemins prétendument nouveaux empruntent les voix défrichées par le surréalisme < . . . > toute commémoration cache un cadavre dans la contemplation duquel se retrouvent très naturellement pour tourner en rond pauvres diables et tristes sires, alors que tout est à ébranler et que c'est ce qu'il y eut d'inactuel dans le surréalisme qui peut seul lui donner encore une actualité".⁵⁶ Par ailleurs, dans sa conférence "Surréalisme et subversion poétique", l'essayiste a formulé une évocation particulièrement sensible de ce qu'est "la poésie", et en particulier la surréaliste :

Et pour qu'on me comprenne bien, même si je me garderai de jamais donner une définition de la poésie ce qui serait aussi prétentieux que ridicule - je dirais que la poésie, telle que je l'entends, c'est d'abord une façon d'être, venant de la plus humaine des révoltes devant l'immensité des désirs que chacun porte en soi et le peu que la vie lui permet de vivre. < . . . > Cette conception de la poésie - faut-il le préciser - ne m'est pas singulière. On la retrouve à travers toutes les grandes aventures lyriques, mais c'est Rimbaud, le premier, qui l'affirme comme telle, c'est-à-dire comme l'expression d'un nouveau rapport au monde. Avec cette conséquence qui change tout : à savoir qu'en déclarant en 1871 que désormais 'la poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant', Rimbaud met en cause la littérature tout entière par une nouvelle pratique de la littérature appelant à vivre autrement⁵⁷

⁵⁵ Annie Le Brun, *Qui vive* (Paris: Ramsay - J.J. Pauvert, 1991, 157 p.)

⁵⁶ Ibid., 9.

⁵⁷ Annie Le Brun, *Surréalisme et subversion poétique* Conférence du 6 nov. 1991 (Stanford: Stanford French Lecture Series, 1991, 19 p.) 5-7.

Ce préambule nous ramène à notre sujet. Poète suprêmement individualiste et libre, Edward James n'a jamais fait officiellement partie du mouvement. Par contre, sa sensibilité était fort empreinte de surréalisme :

I think I was born a surrealist. When I was young I used to have the most extraordinary surrealist fantasies. Lying in my perambulator longing to be allowed to get up, I used to invent a world in which my blankets became a flying city and I made domes out of pillows, I was in Aladdin's palace flying over the world. You see, long before the surrealist movement, there were people, like Lewis Carroll, who were surrealists. I suppose surrealism is based on the subconscious - people who live close to their subconscious, create a world which is not completely logical all the time. They make the illogical logical in a way that is more vivid than life - as dreams can sometimes be more vivid than actuality.⁵⁸

Ces différentes remarques sur le sens à donner au mot "surréaliste" montrent bien qu'il serait vain de tenter de faire d'Edward James un représentant du surréalisme anglais. Car, précisément, nous ne croyons pas à la réalité d'un éventuel mouvement littéraire que l'on nomme parfois le "surréalisme anglais"

Cette affirmation, dans le cadre de notre propos et de notre sujet, pourrait passer pour un paradoxe. Rien n'est moins vrai : le surréalisme "orthodoxe", et c'est là une de ses richesses, s'est nourri de ses dissensions et de malentendus. En Angleterre, où le public et les littérateurs sont moins sensibles à la rhétorique, bien des artistes ont eu un comportement et une sensibilité surréalistes sans le savoir. L'exemple de Lewis Carroll, avancé par James dans le passage mentionné ci-dessus, en est l'illustration célèbre auquel il faudrait ajouter d'autres précurseurs : Walter de la Mare⁵⁹, Thomas Hood⁶⁰,

⁵⁸ Patrick Boyle, "Eccentric Exile," *Sunday Telegraph Magazine* 34 (8 mai 1977): 23-29.

⁵⁹ Cf. la célèbre anthologie : Walter de la Mare, *Behold, this Dreamer!* (1939; Londres: Faber and Faber, 1984, 702 p.).

William Blake, certains auteurs de "romans gothiques", et peut-être même John Milton. Parmi les contemporains de James, on pourrait en appeler à des personnalités aussi diverses que Brian Howard, Harry Crosby, Stephan Tennant, Gerald Berners ou Léonora Carrington... La déraison, le non-sens, un sens de l'humour en porte-à-faux, et une longue et prestigieuse lignée d'excentriques à ne pas confondre avec un cliché mondain : autant de traits de l'âme anglaise qui prédisposent les intellectuels anglo-saxons à la sensibilité surréaliste⁶¹. Toutefois, à partir du tout début des années 1930, de nombreuses expositions, déclarations, débats se revendiquant du mouvement surréaliste, existaient bel et bien à Londres⁶² ou à New York. Mais cela ne suffit pas à définir ou à donner une identité typiquement anglo-saxonne à ce mouvement dérivé ; ce qui nous pousse maintenant à argumenter notre théorie en faveur d'une internationale du surréalisme.

Par son énergie et son idéal même, le mouvement surréaliste n'avait rien de national. Nul besoin ici de rappeler quelle haine ses acteurs entretenaient envers tout patriotisme ou chauvinisme. Nombre d'entre eux n'étaient pas français⁶³ : il se trouvait que pour des raisons historiques et

⁶⁰ Thomas Hood, *The Poetical Works of Thomas Hood* chargé d'édition, William Michael Rossetti, 2 vols. (Londres: E. Moxon, Son, and Company, non daté <c. 1880>, 400 + 475 p.) avec illustrations de Gustave Doré et Alfred Thomson.

⁶¹ Herbert Read, *Catalogue de l'exposition "International Surrealist Exhibition"* du 11 juin au 4 juil. 1936 : "Because our art and literature is the most romantic in the world, it is likely to become the most superrealistic."

⁶² Les premières grandes expositions d'art surréaliste à Londres datent de 1933/34 : Max Ernst en juin/juillet 1933 ; Miró en juillet 1934 à la Mayer Gallery ; Dalí à la Zwemmer Gallery en octobre 1934 ; l'ouverture de la tonitruante exposition internationale du surréalisme aux Burlington Galleries le 11 juin 1936.

⁶³ Au hasard : Max Ernst, Tristan Tzara, S. Dalí, Jean Arp, Man Ray, et tous les Belges. Par ailleurs, à l'exemple d'un des plus grands précurseurs de la poésie anglo-saxonne du XXème siècle, "Américain avant tout, et principal artisan du renouveau poétique anglais, Pound s'est toujours insurgé contre la réclusion de la conscience poétique dans les limites de littératures nationales. Pour lui, tous les grands poètes sont les personæ du poète universel, qui dit le monde et se manifeste par fragments successifs dans ses ouvrages dispersés à travers l'espace et les temps." M. Beaujour, avant-propos, *Ezra Pound* collectif sous la direction de Dominique de Roux, vol. 1 (Paris: Les Cahiers de l'Herne, 1965, 328 p.) 11.

artistiques que nous ne chercherons pas à expliquer ici⁶⁴, ces jeunes poètes, écrivains et peintres révoltés, vivaient ou travaillaient à Paris mais bien rares sont les points géographiques, entre Mexico et Leningrad, toutes latitudes confondues, où le surréalisme n'ait laissé une trace, même fugace. Le 21 octobre 1938, André Breton ne s'adresse pas aux "surréalistes anglais" mais "à nos amis de Londres". Bien sûr, des groupes s'organisaient lorsque des prises de position politiques étaient nécessaires mais sur un plan artistique, il serait bien vain et un peu artificiel de tenter d'aboutir à un manifeste cohérent du "surréalisme anglais" à partir d'une comparaison, par exemple, de l'œuvre de trois des représentants officiels, les plus souvent avancés : Herbert Read, Roland Penrose et David Gascoyne. Ce dernier fut sans doute le plus surréaliste des trois, le plus engagé dans les combats intellectuels et esthétiques lancés par Breton et ses amis de tous pays. Mais s'il fut un génial traducteur et promoteur du mouvement dans le monde anglo-saxon⁶⁵, sa propre poésie⁶⁶, émouvante par ailleurs, est bien moins spécifiquement surréaliste que, disons, certaines œuvres de Wyndham Lewis ou d'Ezra Pound quelques dizaines d'années auparavant, à travers les bouleversements que leur révolution d'écriture a laissés dans l'imaginaire des lettres britanniques. Roland Penrose, quant à lui, était peintre et, accidentellement, critique d'art. Ses préoccupations n'excédaient pas le champ de l'esthétisme. Sa femme, Valentine Penrose, écrivait principalement en français, et avait ses habitudes dans le milieu parisien. Quant à Herbert Read, il était avant tout un essayiste percutant, s'inscrivant dans une longue tradition anglaise, relativement conventionnelle. Certains de ses textes font naître des réflexions fascinantes d'un point de vue

⁶⁴ D'innombrables travaux, généralement bien faits et très documentés, retracent l'histoire du surréalisme. Cf. infra, "Bibliographie générale," 408-24. Le plus synthétique reste encore, à notre avis, l'ouvrage de Maurice Nadeau : *Histoire du surréalisme* (1944; Paris: Seuil, 1964, 191 p.).

⁶⁵ David Gascoyne, *A Short Survey of Surrealism* (Londres: Cobden - Sanderson, 1935, 162 p.). Ce livre est une fidèle transcription des idées avancées par Breton dans ses deux plus célèbres manifestes surréalistes.

⁶⁶ David Gascoyne, *Collected Poems 1988* (Oxford: OUP, 1988, xxiii + 230 p.).

surréaliste mais Herbert Read est avant tout un penseur de la conscience intellectuelle⁶⁷, se posant d'infinies et pertinentes questions sur la place de l'artiste dans la société alors que le surréaliste se place, par nature et par définition, au-delà des petits systèmes qu'élaborent la société. Il faut bien dire que l'ultra-individualisme prôné ou simplement incarné par les surréalistes ne pouvait suffire à la curiosité sans limites et plutôt académique de Read⁶⁸.

Il ne s'agit évidemment pas pour nous de nier le fait que certains artistes britanniques aient été attirés et réunis par une même admiration pour les mouvements d'avant-garde européens du début du siècle, bien au contraire⁶⁹, mais il nous semble que ces démarches artistiques personnelles s'inscrivent dans un mouvement plus large, international, et qui rend incontournable, dans le cas d'une recherche comme la nôtre, une ouverture sur le monde, sans donner une valeur excessive aux fiches de nationalité des écrivains ou artistes rencontrés dans une approche critique de l'œuvre d'Edward James.

En revanche, l'idée d'une anthologie du surréalisme anglais nous semble théoriquement irrecevable. Elle existe pourtant et il est intéressant de se pencher sur les critères qui furent ceux d'Edward B. Germain, responsable de cette édition⁷⁰. Cette anthologie est bien peu convaincante ; il est en tout cas bien difficile de voir dans les vers "There may be a basement to the Atlantic /

⁶⁷ Par exemple : *To Hell with Culture* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1963, 193p.) ou *The Cult of Sincerity* (Londres: Faber and Faber, 1968, 184 p.).

⁶⁸ Cf. dans des genres différents : Herbert Read, *Poetry and Experience* (Londres: Vision Press, 1967, 160 p.) et *The Meaning of Art* (1931; Londres: Faber and Faber, 1972, 280 p.).

⁶⁹ S'il ne fallait qu'un exemple, on oublie quelquefois qu'un écrivain comme Aldous Huxley était à Paris le 23 janv. 1920, en compagnie de son ami Pierre Drieu La Rochelle, pour assister à la première performance Dada. *To Leonard Huxley: The Letters of Aldous Huxley* (Londres: Chatto and Windus, 1969) 181-182.

⁷⁰ Edward B. Germain, chargé d'édition, *Surrealist Poetry in English* (Harmondsworth: Penguin Books, 1978, 348 + xxiv p.).

but there's no top-storey / to my mountain of missing you"⁷¹ de quoi faire de leur auteur, Charles Henri Ford, le poète surréaliste américain par excellence comme le proclame Germain dans son introduction⁷². En fait, il semblerait qu'une résistance toute britannique tend à irrémédiablement réduire l'enjeu des surréalistes et, en général, tout enjeu artistique, comme le reflète le titre de l'article de Herbert Read, "Why the English Have No Taste" :

My title is deliberate, and exact. I do not say that the English have bad taste - that, perhaps, might be said of other nations - but simply that they do not exercise those faculties of sensibility and selection which make for good taste. Our condition is neutral - an immense indifference to questions of art.⁷³

Pourtant, une certaine frange du surréalisme, qui a eu un retentissement sensible mais pas toujours explicite dans le monde artistique anglo-saxon et à laquelle fait référence Connolly dans l'article cité plus haut, concentre les intérêts et obsessions poétiques d'Edward James. Il s'agit du tournant surréaliste que Salvador Dalí fit prendre au mouvement avant son exclusion, et tel qu'il fut concentré théoriquement dans un livre paru en 1935 aux éditions surréalistes, *La conquête de l'irrationnel*⁷⁴. Les différents commentateurs du surréalisme⁷⁵ et André Breton lui-même⁷⁶ reconnaissent le

⁷¹ Ibid., 180.

⁷² Edward B. Germain, introduction, *Surrealist Poetry in English* op. cit., 44-45.

⁷³ Herbert Read, "Why the English Have No Taste," *Minotaure* 7, (1936): 67-68.

⁷⁴ Salvador Dalí, *La conquête de l'irrationnel* (Paris: Editions surréalistes, 1935, 25 p.).

⁷⁵ Entre autres, Cyril Connolly, "Farewell to Surrealism," *Ideas and Places* (New York: Harper and Brothers, 1953, 280 p.) 244-45 ; Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* op. cit., 147-55 ; Dawn Ades, *Dalí* (Londres: Thames and Hudson, 1983, 216 p.).

⁷⁶ "C'est en ce sens qu'il faut admettre que le surréalisme s'accompagne nécessairement d'un surrationalisme qui le double et le mesure. L'introduction récente par M. Gaston Bachelard dans le vocabulaire scientifique du mot surrationalisme qui aspire à rendre compte de toute une méthode de pensée, prête un surcroît d'actualité et de vigueur au mot 'surréalisme' dont l'acception jusqu'ici était restée strictement artistique. < . . . > Mais, par-delà la création de tels objets, la fin que je poursuivais n'était rien moins que l'objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité. Une volonté

rôle révolutionnaire et salvateur joué par Salvador Dalí dans l'évolution du mouvement. Ils datent cette sommation "paranoïaque-critique" à l'année 1931⁷⁷. Pour comprendre le tournant pris par le mouvement et ses enjeux, il suffit d'écouter Dalí lui-même sur le sujet :

Je les <les surréalistes> croyais capables de libérer l'homme de la tyrannie du monde pratique rationnel. J'allais devenir le Nietzsche de l'irrationnel. Moi, le rationaliste enragé, j'étais le seul à savoir ce que je voulais : je ne me soumettrais pas à l'irrationnel pour l'irrationnel, à l'irrationnel narcissiste tel que le pratiquaient les autres, mais, tout au contraire, je livrerais bataille pour la 'conquête de l'irrationnel'. Pendant ce temps-là, mes amis se laissaient investir par l'irrationnel succombant comme tant d'autres, Nietzsche y compris, à cette faiblesse romantique⁷⁸.

Pour terminer, quelques définitions sont peut-être nécessaires pour comprendre la célèbre méthode paranoïaque-critique de Dalí, car elle éclaire de façon curieuse mais sensible les schémas (ré)interprétatifs dont nous avons parlé plus haut à propos de James, et permet d'aider à la lecture de certains de ses poèmes les plus déroutants :

Images de l'irrationalité concrète : images qui provisoirement ne sont pas explicables ou réductibles par les systèmes de l'intuition logique ni par les mécanismes rationnels. < . . . >

Paranoïa : délire d'association interprétative comportant une structure systématique. < . . . >

d'objectivation analogue, touchant cette fois l'activité inconsciente de veille, se fait à travers les 'objets à fonctionnement symbolique' définis en 1931 par Dalí et, d'une manière générale, à travers tous ceux qui relèvent de ces deux catégories ou de catégories connexes." André Breton, "Crise de l'objet," *Les Cahiers d'Art* 1-2 (1936), reproduit André Breton, *Je vois, j'imagine* préface, Octavio Paz (Paris: Gallimard, 1991, xii + 187 p.) 2-4.

⁷⁷ A vrai dire, Dalí avait abordé ce concept dans un texte antécédent "L'âne pourri," paru dans *La révolution surréaliste au service de la révolution* 1 (Juillet 1930). Dans *La femme visible* (Paris: Editions surréalistes, 1930, sans pag.), Dalí avait déjà employé cette méthode, sans l'explicitier.

⁷⁸ Salvador Dalí, *Journal d'un génie* (Paris: La Table Ronde, 1964, 309 p.) 21-22.

Activité paranoïaque-critique : Méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants. L'activité paranoïaque-critique est une force organisatrice et productrice de hasard objectif. < . . . > L'activité paranoïaque-critique organise et objective de façon exclusiviste les possibilités illimitées et inconnues d'association systématique des phénomènes subjectifs et objectifs qui se présentent à nous comme des sollicitations irrationnelles, à la faveur exclusive de l'idée obsédante. < . . . > Elle fait passer tangiblement le monde même du délire sur le plan de la réalité⁷⁹.

⁷⁹ Salvador Dalí, *La Conquête de l'irrationnel* op. cit., 9-19.

CHAPITRE I.

- Icônes et graphie -

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction.⁸⁰

⁸⁰ Stéphane Mallarmé, "Le livre, instrument spirituel," *Variations sur un sujet*, reproduit, *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard - La Pléiade, 1945, 1659 p.) 380.

La production artistique de James ayant donné naissance, dans les années trente, à de nombreux ouvrages qui frappent tout d'abord l'œil par leur luxueuse façon et par les illustrations qui les accompagnent⁸¹, ce premier chapitre tentera d'étudier et d'approfondir le rapport de l'écrit et du visuel dans les ouvrages considérés ici, nettement moins tapageurs dans leur ensemble. Le sujet de cette réflexion ne consistant pas en une recherche bibliophilique, ce rapport de l'écrit et du visuel s'élargira aussi bien au jeu de la graphie elle-même (jeu qui remet en cause le geste d'écriture par l'esthétisme et qui, dans l'héritage post-surréaliste qui est celui du poète, met en doute la portée culturelle de l'écrit) qu'à la dimension visuelle de la poétique d'Edward James, au fonctionnement de son imaginaire, ainsi qu'aux valeurs de la modernité (post-modernité?) de cette esthétique de la perception nourrie aux confins du rêve et de l'irrationnel.

1. L'œil de Minotaure.

La richesse visuelle et le rendu iconographique des images poétiques de James sont à ce point omniprésents et frappants dans l'œuvre d'Edward James qu'il serait désuet de les établir. En revanche, il est peut-être nécessaire d'insister d'emblée sur le caractère radical de l'équation parfaite qui s'établit, tout au long de la production poétique et romanesque de James, entre la vue et la vie, comme dans ce poème "To a Young Dog Gone Blind" : "the prison of your blindness cries to me: / 'Oh! let me die... oh! let me, let me free.'" (21-22)⁸². Excessive, puisqu'elle s'impose à la vie jusque dans l'angoisse de la mort, la fonction poétique de l'œil est principalement de faire jaillir d'autres

⁸¹ Cf. la description bibliographique des œuvres imprimés d'avant 1939, infra "Jamesiana," 389 + 391.

⁸² Edward James, "To a Young Dog Blind," *The Heart and the Word* op. cit., 76.

images --au mieux, de véritables spectacles-- plutôt que des enchaînements cognitifs ou sentimentaux utilisant l'image comme support poétique. La prose de James s'inscrit également dans cette tendance qui conditionne de façon singulière la "dramaturgie" --autre objet de notre recherche dans ce premier chapitre-- des spectacles intimes de James; en voici un concentré, que l'on pourrait qualifier de post-romantique, et qui en regroupe de façon emblématique les principaux agents : l'architecture comme métaphore du jeu des constructions mentales, les modifications chromatiques qu'entraîne l'instance temporelle, la représentation dans l'Histoire, la force symbolique de l'image (ici, la toile peinte de Claude Gellée), ainsi que la mécanique du sommeil...

The night had now quite fallen and they were walking beneath the high stars under the clear dome of a Roman zenith. The dog looked about him and saw that they were in the fields far from any houses. Only the fragment of an old tower, on a low rise of ground surrounded by scrubby, twisted oak trees, detached its ruined profile against the spangled sky. A castellated remnant of a Latin fortress, from its shape it might have been mediaeval or more ancient: it was such a ruin as grew in the landscapes of Claude Le Lorrain. Its black silhouette was quite deserted --- a ghost, curious amid the wide sleeping corn. Only a slight breeze stirred now and again the stretches of wheat as if it were the bosom of the land breathing in a deep and matronly slumber.⁸³

Mais avant d'explorer dans le détail cette dramaturgie, et de tenter de dégager les lois qui la régissent, il convient peut-être de préciser la nature et la fonction des acteurs et des éléments du décor --les "outils théâtraux"-- à la disposition du poète ; autrement dit, dans le cas présent : la lettre, le mot, la phrase, le poème comme unité poétique, la page, le livre...

⁸³ Edward James, "The Propagrandissimo Dog," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1: 180-81.

Une étude exhaustive de la production littéraire de James dégage une constante assez significative : l'écrit, le trait, l'inscription, l'imprimé eux-mêmes jouent un rôle actif dans les champs poétiques évoqués par James ainsi que dans la diégèse de ses romans aux allures de contes. Il s'agit là, par rapport à la première manière Edward James toute consacrée aux enjeux et aux aventures modernes, d'un élément post-moderne dans la mesure où l'ironie intrinsèque et les limites présupposées de l'acte d'écriture orchestrent une mise en scène de l'outil même de cette expression⁸⁴. Ainsi, le protagoniste de "The Propagrandissimo Dog"⁸⁵ (récit qui a également parfois pour titre "The Propagrandissimo Dog: Or, A Sequel to the Conquest of Abyssinia") n'est pas seulement un chien batard dont les vagabondages servent de prétexte à l'auteur pour broser son portrait de la situation européenne; Propaganda est avant tout --et toute sa canine personne en est l'incarnation-- un véritable palimpseste⁸⁶ sur lequel s'inscrit et, quelquefois, s'efface l'Histoire : "It was then Tito noticed that there was something unusual about the creature. < . . . > So we turned the dog over: it was as if the creature's under side were not a dog's front but an album: 'A visitor's book...' I said - 'A register...' said Tito who is very municipal. 'A Birthday book...' said Paoluccio."⁸⁷ L'inscription physique du tatouage a d'ailleurs une fonction proleptique et satirique dans l'histoire puisqu'au chapitre cinq le personnage de Propaganda est envoyé à

⁸⁴ A ce sujet, Patricia Waugh, reprenant les observations d'Alan Wilde dans *Horizons of Assent* (1987), précise l'écart qui sépare ce que l'auteur appelle "disjunctive irony", caractéristique du modernisme (la fragmentation du monde est dirigée vers une résolution, une transcendance, une cohérence), et "suspensive irony", caractéristique du postmodernisme (la fragmentation est, cette fois, accentuée à tel point qu'elle "suspend" ou retarde l'effort vers une éventuelle cohérence. Cf. P. Waugh, chargée d'édition, "Introduction," *Postmodernism. A Reader* op. cit., 9. L'ironie à laquelle nous faisons référence dans le cas de James (ici et à la fin du chapitre quatre) s'apparente à ce que Wilde nomme "suspensive irony".

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ L'auteur écrit d'ailleurs : "From this little excerpt from the diary of Olive de Marseilles, the reader can see that our dear dog's stomach must have become a positive palimpsest." "The Propagrandissimo Dog," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 2: 73.

⁸⁷ Ibid., 1: 58.

Salamanque pour se faire tatouer les nouveaux mots d'ordre de Benvenuto Mussolini et qu'à Marseille, grâce aux tatoueurs Marius et Olive⁸⁸, ces formules sont si subtilement modifiées que son destin s'en trouve changé ; de tract politique, il devient calendrier⁸⁹. Réceptacle passif des remous idéologiques de son temps, le corps du protagoniste, lieu de convergence des différents fragments discursifs qui composent le récit, devient, ni plus ni moins, le support de la narration. Ainsi, pour traduire la cacophonie idéologique qui entoure Propaganda, l'auteur utilise jusqu'à cinq typographies différentes dans une même page.⁹⁰ Par ailleurs, le rôle scripto-politique de Propaganda est très net depuis le début du roman, puisqu'il fait naître une première parenthèse dans la narration sous la forme d'un article fictif, daté du sept mai 1936, "Le ultime tappe della legendaria marcia", tiré du journal italien *Il corriere della sera*. Cet article décrit l'entrée d'un régiment italien dans Addis Abeba avec à sa tête, sa mascotte, le chien Propaganda, étendard vivant et sur les flancs duquel se lit, à en croire le discours de propagande, rien d'autre que le livre de la destinée :

Perché l'ammirata creatura é popolare per ciò che notoriamente porta tatuati sul suo intrepido e prestante petto i nomi di tutte le battaglie ed altri vittoriosi fatti d'arme di questa magnifica fra tutte le guerre coloniali. Così anche in quelle carni rimangono scritti i nomi che più tardi dai documenti solenni passeranno agli annali della storia del mondo et saranno consacrati in tutti i gloriosi libri di storia del nostro Paese. Presso il tamburo maggiore marciava l'alfiere che portava la bandiera.⁹¹

En fait, dans ce conte, l'utilisation satirique des outils de propagande, qu'il s'agisse d'un chien tatoué, d'un article de presse, d'une

⁸⁸ Cf. *ibid.*, 2: 72-73.

⁸⁹ Après avoir réussi à s'évader, Propaganda se retrouve à Barcelone : "Three weeks later P. had become already well known in Barcelona. Militia men had nicknamed him 'el Calandario'" *ibid.*, 2: 128.

⁹⁰ Cf. *ibid.*, 1: 59.

⁹¹ *Ibid.*, 1: 101.

plaquette publicitaire⁹², ou encore de l'œuvre imprimée qu'est le récit même, a toujours pour but de souligner à outrance le caractère absurde de toute rhétorique idéologique, voire de toute communication intellectuelle : l'inscription (écrire ; s'inscrire dans le monde ou dans l'Histoire) semble présupposer des codes de communication partagés ou tout du moins induits, mais que la réalité, celle de l'Europe à la fin des années trente, vient nier de façon flagrante. La narration, chez James, et en particulier dans les deux romans étudiés ici, "The Propagrandissimo Dog," et *So Far, So Glad*, sert avant tout, avant même de véhiculer un quelconque message, à donner à voir un panorama parodique d'un monde devenu fou, un monde épris d'une foi affolante dans le pouvoir de la "communication" et de la propagande. Par jeu --un jeu pervers teinté de dandysme-- et par souci d'efficacité quant à son propos, l'auteur adapte, de manière radicale confinant parfois à un absurde ubuesque, sa technique narrative aux modalités des discours ambiants : ainsi, le narrateur feint régulièrement de disparaître derrière le metteur en pages; et le roman, devenu emboîtement de discours, devient par exemple dans son titre complet, cité en page titre :

The Propagrandissimo Dog: A Sequel to the Conquest of Abyssinia. The matter is variously compiled by Mr. Edward James from a text by Signorina Giuseppina Malcontenta of le Giardine Borghese, Rome, translated or done into English by Mr. G Donatello Macgreggor, plus a complete brochure describing the sundry charms of Santa Malina, her waters, as well as extracts from the Corriere della Sera and the Philadelphia News-Chronicle. While the latter half of the Adventures of the Dog, "Propaganda" have been written by the rash pen of the journalist, Mr. E.W. Selsey.⁹³

⁹² ou encore de la saucisse de "Propagande" avec laquelle Goebbels veut nourrir la nation allemande : "and it was Goebbels who was to make the German Propaganda sausages out of the body of our faithful Propaganda." *ibid.*, 2: 124.

⁹³ *Ibid.*, 1: 55.

Dans l'héritage surréaliste qui est celui de James à la fin des années trente, et si l'on considère en particulier sa collaboration à la revue pluri-disciplinaire *Mínotaure*⁹⁴, le livre et le texte deviennent des boîtes à symboles; la page, un décor; l'image poétique, une trace dans l'imaginaire individuel et collectif. En bref, l'esprit de la lettre se fait corps et dès lors, tout compte, tout joue : l'encre, la couleur, le dessin, le signe. A tel point que dans "Name This Complex", texte publié dans le premier volume de *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* en 1937/38 mais dont la rédaction est antérieure à cette date, la couleur de l'encre utilisée par Jaspar VII, un monarque souffrant d'un "complexe d'abdication", pour rédiger ses confessions, acquiert une signification métaphorique dans la diégèse de cette nouvelle; la couleur rouge étant celle de la naissance physiologique (et celle de la fascination pour une forme singulière de suicide) et la bleu, celle de la naissance royale et par là même de la fonction royale :

It oozed sluggishly from the quill, until the king, impatient, jabbed the point into the second of his two inkhorns which he had never before used. This contained red ink. The admixture of red with that little of the blue still left on the pen came forth upon the eggshell pergamen not unlike dark blood. "Bluish blood" thought the king. And when the words had dried a little, they looked indeed as if they were written in dried blood - "my royal blood" thought the king. Yet the import of the words themselves remained singularly unsanguine.⁹⁵

Toutefois, à partir de 1939, Edward James, ayant atteint des sommets de raffinement bibliophilique, évite la surenchère tout en conservant un faible pour certaines bizarreries éditoriales. Pour ne prendre qu'un exemple, tiré non pas

⁹⁴ A ce sujet, cf. "Jamesiana," infra, 385.

⁹⁵ Edward James, "Name This Complex," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1: 4.

de la présentation physique des œuvres --encore une fois, ce n'est pas là notre propos-- mais de la thématisation dans le récit des outils de l'écrivain, James oublie par exemple les encres colorées de "Name This Complex" pour confondre cette fois-ci dans *So Far, So Glad* le professeur Steigler, psychanalyste et dissident "anarchico-monarchique" du royaume de Cyrus, avec un document qui décrit le moyen de faire parler l'encre sympathique, une encre muette qui n'a rien à dire si ce n'est de tromper et de maquiller. Progressivement, la théâtralisation de l'écrit par le narrateur --ici, elle est encore ludique et parodique-- se fera de plus en plus poétique :

'To read the invisible writing on this scroll pour Elizabeth Arden's eyelash lotion over the whole parchment and the script will then become apparent.' < . . . > Dark violet hieroglyphics did indeed begin to appear upon each successive area of scroll as it was moistened by the eyelash lotion. Unreadable at first, it could not be understood until someone had the bright idea of holding it before a hand mirror, < . . . >⁹⁶

Dans cette perspective, les nombreuses adresses shandéennes que fait l'auteur au lecteur s'apparentent à des avertissements, à un questionnement ludique, à travers la lettre et le livre porteurs de la narration, sur le véritable sens du message écrit lorsqu'il est offert au regard. Ainsi, l'auteur écrit "Now I think it is time - since the dog is having a change of writing on his skin - that we changed the type again on our pages: so let me give you the rest of this chapter in the version which Marius and Olive told us..."⁹⁷. L'ironie altière, parfois exaspérante, du jeu qu'entretient le narrateur envers son lecteur n'a plus tout à fait, à partir de 1938/39, le caractère d'arrogance moderniste qu'avait, par exemple le choix d'une typographie pour l'édition par la

⁹⁶ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 69-74.

⁹⁷ Ibid., 2: 71.

James Press du premier recueil de poésie de John Betjeman, *In Touch With the Infinite* :

the type most suitable would be a type in awfully bad taste - possibly an abortive Gothic. James further suggested that the paper be fairly good and the cover nicely executed, so that while the book may present an epitome of everything that is the worst taste in type and decoration, yet there be an underlying feeling that the whole is well-produced. We must not allow the outside world one moment to doubt the deep intensity of our sophistication.⁹⁸

On pourra toutefois remarquer que le récit principal de "The Propagrandissimo Dog" est imprimé dans une typographie qui ressemble à celle d'une machine à écrire mécanique (afin, semble-t-il, de traduire l'aspect "nouvelles du front" de la narration) et que la ponctuation de *So Far, So Glad* est faite de points-étoiles (ce style onirique et plutôt "Louis XVII" correspond assez bien au royaume vénusien et improbable de Cyrus).

En fait, après les parti-pris esthétiques des années vingt et trente⁹⁹, la période transitoire entre la première et seconde moitiés du XX^{ème} siècle vient au contraire soumettre la graphie et l'ornementation à la nature du discours, comme générées par lui; le conte ne force plus seulement son imagerie mais encore la représentation iconographique du verbe¹⁰⁰. Dans la dernière

⁹⁸ Edward James, cité par Bevis Hillier, *Young Betjeman* op. cit., 353-54.

⁹⁹ Concernant le manuscrit du poème de James pour *Paradise Lost*, œuvre du compositeur Igor Markévitch en 1935, Marie-Laure de Noailles écrit : "The manuscript of Paradise Lost is like an antiphonaire in size and bulb. It looks wonderful. The wording amazing a bit like like Goethe." Marie-Laure de Noailles, lettre à Edward James, 7 sept. 1935, archives Edward James.

¹⁰⁰ C'est ainsi que peuvent être lues les bizarreries graphiques que l'on trouve dans - *So Far, So Glad* : le message en morse, signe des communications (inter-) planétaires, annexes, 8 ; les banderoles des têtes de chapitre désuets ; l'épithaphe astrologique (ces signes astrologiques font rejoindre, dans une équation cabalistique qui se termine par un point d'interrogation, le destin du roi-archétype Cyrus à celui de l'auteur, puisque le ciel astrologique de James présente bien Vénus rétrograde et Mars en scorpion), annexes, 110 ; le parchemin nostalgiquement (l'action se situe dans un futur astronomique) romantique, annexes, 112 ; le placard du postscript aux allures de dépêche de presse, annexes, 113. - *Record of A Journey* : une photo ironique de l'auteur en porte-à-faux avec le ton de cette série de poèmes de voyage, annexes, 313. - *For the Lonely* : un certain nombre de pages blanches, en particulier le sonnet "XXXVII," dans cet incessant "travelogue" en vers, annexes, 228.

période du poète, essentiellement faite de textes en vers, la calligraphie, le trait, la trace manuscrite ne sont pas tant des signes textuels à valeur auto-réflexive que de véritables thèmes s'ajoutant à la trame poétique de l'imaginaire du poète. Ce nouveau thème se veut être également une invite poétique, qui trouve peut-être sa source dans la graphie, l'image, le corps de la lettre mais qui surtout cherche à dépasser le cadre de l'esprit, et générer la poésie au-delà de l'art, dans l'erreur et les hasards des destins individuels. Ainsi, dans "A Letter in the Metre of Separation" le poète, descendu d'un train qui s'est arrêté, est frappé par une tache sur les rails, qui peuvent à leur tour être lus comme une autre inscription métaphorique, cette fois technologique, celle du destin individuel dans l'espace :

< . . . > But what is this stain
spattering the tracks like ink, or blood, or sorrow ?

Between the rails I find some papers lying.
Yet, those dark stains upon the ground were ink,
Yet here, in wild red writing, fading, dying
in the hot dust, lies someone's heart I think. (23-28)¹⁰¹

L'étrange douleur anonyme dont parle James dans ce poème ("strange anonymous grief"), celle qui parvient au lecteur, naît de cette image,

- *Rich Man, Poor Man, Beggarmen, Wop* : En plus des éléments discutés plus haut dans le corps de cette étude, signalons le prière d'insérer intégré au volume, au début de "The Propagrandissimo Dog," ; la reproduction d'une brochure publicitaire pour un hôtel italien, 1: 83-94 ; les photos d'Abyssiniens dans le reportage soit-disant anthropologique, 1: 105-24 ; les illustrations dans le texte, en particulier 1: 152-67 ; la photographie de Mussolini avec une dédicace de celui-ci à la Sybille de Cumae, 2: 216 ; la reproduction d'une planche anatomique présentant les différents types de cheveux selon la race, 2: 220 ; les images de propagande fasciste vantant la vertu de la gymnastique, 2: 91 et 213 auxquelles renvoient le texte : "Facing this page we see a poster which appeared throughout the cities of Italy in that year. It was especially posted up in sports clubs and travel agencies. Its intention is to depict that modern war is really only another type of sport much resembling football" 2: 91.

- *Saudade*, en particulier : L'édition, qualifié quelquefois de "roadside publishing" de certains recueils plus tardifs ressemble en fait à des pastiches d'éditions (ratures soulignements, autographes, notes manuscrites), en particulier, annexes, 477-83.

¹⁰¹ Edward James, "A Letter in the Metre of Separation," *The Heart and the Word* op. cit., 22-23.

ligne d'un parcours qui s'égaré, et non pas des mots qui disent le sentiment de l'abandon ou de la séparation. Le poème entier exprime d'ailleurs l'erreur de la destination; et le véritable destinataire de la lettre devient le lecteur du poème car ce sont les mots, les traces échappant à la lecture --la dilution même de l'acte poétique-- qui libère, par l'œil et non pas tout à fait par le sentiment, le lyrisme pour ainsi dire iconographique de l'image poétique.

Dans la dernière période de James, l'imagerie calligraphique est très présente, elle étend et étale généreusement la vision du poète, bien au-delà de la page blanche, bien au-delà du monde de l'introspection :

The maps stretch out their daedalean hands
and write the twining coastlines of the world -
the feathered world beneath the rainbow's bridge -
the full fruit-bodied world whose skeleton
is clothed in forests and the flesh of Pan - (1-4)

< . . . >

The tortuous chevelure is limp with spray ;
the day encrusted with the noon; and hung with heat
the hills. The clouds repeat the charted world
which shows, like Joseph's coat, her dappled feast. (49-52)¹⁰²

Il n'y a pas que le monde physique qui s'imprime dans la poétique de James ; le trait, la carte, l'arabesque, le contour, etc. constituent, à double titre, un *topos* dans son œuvre puisque le catalogue des sentiments, par dérivation hypostasique ("The destiny of patience and of love / has mapped a many frontier'd journey from my heart / over great rivers meeting at the mart / of many a diverse city's aching grove." (1-4)¹⁰³), mais aussi les perceptions

¹⁰² Edward James, *To the Earth* op. cit., 1-3, reproduit, annexes, 119-120.

¹⁰³ Edward James, "<Sonnet> V," *For the Lonely*, op. cit., reproduit, annexes, 192.

enregistrées par les sens, réinventent des planisphères anamorphiques où l'être ne peut se situer que de façon inconfortable, entre la représentation de la mémoire et celle de l'œil mental, entre le souffle expansif et la vision intérieure :

Its¹⁰⁴ drone becomes a rasp
 as, black and yellow and spare
 swooping, a wasp
 scorches the air ;
 while angular moss in arabic letters
 the riddling gloss
 of the soil unfetters

Vibrations that run
 up colourless vapour
 mount in the sun
 where the pines taper. (1-11)

< . . . >

Heat arabesques
 and leaves repeat
 the flown
 grotesques
 of flower and fly
 on wind and turf.

Mine inward sight
 and outward sigh
 reflect the surf

¹⁰⁴ L'article possessif renvoie à "a new world", un monde intérieur réinventé dans et par le poème.

grow whitely warm.
 So foam and flight
 calligraphy
 memories of form
 for the mind's eye. (9-22)¹⁰⁵

Cette topographie à géométrie variable n'est pas, de la part de James, qu'une élucubration esthétique; elle témoigne et sert une conscience métaphysique de l'être saisi dans l'espace, dans un univers originel : "Calligraphies of fossil web the stones / throughout this region, where caverns entire / are vaulted with a tracery of bones. (1-3)"¹⁰⁶ mais aussi dans son corps, son espace de proximité.

For I alone, of all the things that grow
 in the still heat, feel in a strange exile,
 for my heart's ice came South. My corneas freeze
 their frightened veins like red roots in the snow¹⁰⁷

Le cadre où l'être se représente en premier lieu n'est autre que celui défini par son squelette, vu par James ou par son ami, le peintre Pavel Tchelitchev¹⁰⁸, comme une relique ontologique d'un certain rapport à l'histoire. Encore une fois, chez James, ces vertiges poétiques ont tendance à s'accompagner d'une mise en images, une iconographie active qui, comme dans les vers reproduits ci-dessous tirés de "Three Landscapes Enamelled on the Mind", inscrit la vision intérieure sous la forme de graffitis millénaires dans un procédé qui s'apparente à celui de l'eau-forte. En fait, au rêve biblique du

¹⁰⁵ Edward James, "Three Landscapes Enamelled on the Mind: III," *The Heart and the Word* op. cit., 11-12.

¹⁰⁶ Edward James, "The Age of Jade," *Xilitlan Taziol*, op. cit., 1, reproduit, annexes, 456.

¹⁰⁷ Edward James, "<Sonnet> LX," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 256.

¹⁰⁸ Pavel Tchelitchev (1898-1957), peintre russe, actif à Paris puis aux Etats-Unis, proche du mouvement surréaliste et de ce qu'on nomme parfois les "néo-romantiques". Parmi les tableaux acquis par James, une place prépondérante est réservée aux portraits-squelettes du peintre. Cf. Parker Tyler, *The Divine Comedy of Pavel Tchelitchev* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1967, viii + 504 p.).

Verbe fendant la pierre, la poésie de James **ajoute** un idéal non moins beau : par le regard même, graver la vision dans la matière :

Here, petrified by millions of cyclones,
 a filigree of tendrils meshed in lime
 ascends the ages. So our visions climb
 the tall cliff wall toward the summit's spire,
 under whose fangs through tender acid tones,
 lacquered beneath an iridescent slime,
graffiti of the aeons softly burn
 with a green phosphorescence. Each a pyre,
 the fierce rocks all are mapped with tongues of fern.

(23-31)¹⁰⁹

Le parcours de James, et le rapport entre icônes et graphie tel qu'il a été abordé plus haut, pourrait faire sous-entendre, de la part de James, une explosion de la forme poétique. Rien n'est moins vrai en ce qui concerne la période considérée ici¹¹⁰ car il y a, en effet, une dimension post-moderne dans le geste artistique de James. Il ne s'agit pas de parler à l'œil grâce aux mots mais plutôt de le tromper par d'autres images, d'autres évocations. L'attirer enfin, vers des spectacles troublants, laissant le cerveau à la découverte du leurre, prêt désormais à enregistrer, non pas une quelconque prouesse moderniste, mais la véritable transgression : celle de la représentation. La théâtralisation du rapport à la lettre n'est pas pour James un sujet de réflexion existentielle, comme ce peut être le cas chez de nombreux poètes de la seconde moitié du

¹⁰⁹ Ibid., 2, reproduit, annexes, 457.

¹¹⁰ Ainsi, parmi les recueils les plus épais de James, *For the Lonely* se présente sous la forme d'une longue série de sonnets italiens, à la manière de Pétrarque. "To the Earth" est un poème épique construit sur la forme du pentamètre iambique. Dans cette série d'exemples, notons enfin que "Scherzo" démarre sur le mètre alcaïque et qu'il se poursuit ensuite par un chapelet de quatrains plus ou moins rimés. On le voit, la forme est nettement classique, pour ne pas dire néo-classique.

XXème siècle, mais au contraire un chemin d'abandon qui lui permet, dans un contexte idéologique et artistique saturé, d'évoquer, de dessiner, et de préparer un lecteur hautement hypothétique au véritable saut poétique. Dans cette nouvelle technique narrative qu'est l'ornementation chez James, il convient également d'inclure une mise en espace du texte, un encombrement, qui n'est pas seulement graphique, mais bien textuel ; c'est-à-dire, des inter- et paratextes --les divers prologues, avant-propos et autres introductions-- qui semblent n'avoir pour autre fonction que d'orner le texte, le dissimuler, le tromper, le théâtraliser.

Les complications éditoriales dont James aime à truffier ses publications permettent de saisir l'humour et le luxe artistique que s'octroie le poète dans des livres qui, selon lui, se doivent d'être des objets aussi magiques que certaines machineries de théâtre. Contrairement à ce qui a souvent été dit¹¹¹, James ne se laisse pas aller à ces introductions, ou à ces prologues à retardement; il les désire sciemment, obstinément, sans pour autant leur porter une valeur littéraire quelconque. Dans "The Story", prologue de *Reading into the Picture*¹¹², Edward écrit : "This Shavian propensity for making Introductions almost more important than the work they introduce may, alack, be judged vieu jeu and self-conscious. I am aware of the Shawishness, yet still find them necessary"¹¹³ ou d'ajouter encore, dans le prière d'insérer du premier volume de *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop*¹¹⁴ : "This tale is consciously disjointed". En 1939, à l'occasion de la réédition de *Juventus Amorum* (publié en 1931), dans une introduction-labyrinthe, James accentue davantage le paradoxe d'un livre

¹¹¹ La légende veut qu'Edward James n'ait jamais terminé ses livres, ses maisons...

¹¹² op. cit. (ce texte a été publié avant 1939, mais la citation, sous une forme plus ou moins modifiée, se retrouve dans la correspondance de James, en particulier celle des années soixante.)

¹¹³ Ibid., xxix.

¹¹⁴ op. cit.

promis à ne jamais être lu. Incidemment, l'auteur affirme être mort à la première publication de ce recueil, composé à vingt ans environ, plus de dix ans auparavant ("I did die before it was finished") :

In virtue of its significance as a lifesaver, that book seemed to its author to have as much right to footnotes as would the work of Chaucer or the Venerable Bede. For me the little purple volume wore its annotations like fine embroidery at the hem - though I could not fail to notice that these minute deposits of print were caviar to the general. < . . . > They <les poèmes> still shun publication as much as ever, knowing that, like old yellowing snapshots of childhood, apart from the recollections that they stir of an ardour and childish hope and sometimes the pain which gave them prolific birth, they have little else to recommend them.¹¹⁵

Ces avant-propos plus ou moins hors de propos servent, semble-t-il, à protéger des yeux rodeurs ou vulgaires, et ceci par voie de découragement de la part du lecteur, le cœur et l'essence des images et des poèmes contenus dans les livres. Bien sûr, Edward James n'appartenait pas à ce que l'on appelle la "Pink Brigade"; en se multipliant, il ne parlait qu'à l'indivisible qui est en nous car sa poésie se voulait anarchique ou monarchique, mais surtout pas démocratique. Ainsi, dans le prélude à *The Leopard Night*, sa pièce de théâtre --terme sur lequel nous aurons l'occasion de revenir--, le geste théâtral paraît aussi faux que la plongée poétique est voluptueuse : "All will admit the passeggiata nice. / Leap in your gondola. Hold my hand. (151-52)"¹¹⁶ Sous des formes variées, paroxysmiques, et rarement justifiées par la nécessité éventuelle d'une explication du texte¹¹⁷, ces paratextes sont avant tout des

¹¹⁵ Edward James, "Introduction," *Juventus Amorum* op. cit.

¹¹⁶ Edward James, *The Leopard Night* op. cit., reproduit, annexes, 364.

¹¹⁷ Quelques exceptions tout de même à la règle : dans la préface de *El día de los muertos* reproduit, annexes, 303-04, l'auteur explique de façon relativement claire en quoi consiste la fête des morts ("cempoalxochitl") au Mexique, point de départ du poème. Dans l'introduction générale de *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 171-78, James brode sur le thème de la fidélité, thème omniprésent selon lui dans les poèmes présentés "I doubt whether there lives a man or a woman - no matter how embittered by disillusion - who, having once known what it is to cherish that ideal, ever wholly

sommations burlesques ou morales qui donnent le ton de la relation adéquate pour aborder l'œuvre écrite. L'ornementation, telle que nous l'avons décrite par rapport à l'art poétique de James, c'est à dire comme une technique "narrative" à part entière, est évidemment subversive puisqu'elle ne fonctionne pas sur un schéma traditionnel entre auteur et lecteur, schéma basé sur la séduction, les rapports de force, en tous cas sur une foi partagée en l'écriture, voire en la consommation du produit culturel qu'est le livre. Le crime de cette poétique est de faire acte de terrorisme puisque le poète ne se livre pas --le livre ne se donne pas-- tant que le lecteur n'est pas de l'autre côté du miroir, au-delà de la logique, au-delà du rationnel, au-delà du rêve même.

Toutefois de nombreux recueils¹¹⁸ de la seconde manière de James, pour la plupart édités à titre plus que confidentiel, ne sont pas dotés de ces préfaces-repoussoirs. Quelquefois même comme dans *The Leopard Night*, le paratexte tient lieu de l'œuvre elle-même. De cette pièce, ne restent en effet --y'a-t-il jamais eu autre chose?-- qu'un prologue "à lire avant le lever de rideau", et une "préface détachable", comme le dit le texte...

To the reader, I merely advise that he try to visualize the progress of the scenes as though he were sitting in the theatre. For this purpose I have gone into meticulous detail in describing the décor - knowing that it may very well be the fate of this play to be read and never performed. < . . . >
To describe a conjurer's sleight of hand might take paragraphs, whereas the visible result is the work of an instant."

relinquishes the hope of recapturing it again some day". Après un long discours savant sur Shakespeare, Pétrarque, Ronsard, etc., le préfacier ne résiste pourtant pas à insister sur le paradoxe de la longueur de la préface.

¹¹⁸ Il s'agit de : *To the Earth* ; *Scherzo* ; *In Despite of Death* ; *The Rose* ; *Xilitlan Taziol* ; *Hexameters* ; *Sovenance* ; *Proem* ainsi que les titres signés Andrea Vayarta : *Saudade* ; *Foresights and Footnotes* ; *El Torreón del Espiritu Santo* (les titres complets de ces trois recueils occupent toutefois chacun une page entière).

Cette dernière référence à l'impact immédiat, l'effet en temps réel, de l'œuvre poétique met en relief, comme par antithèse, le but véritable de la poésie de James qui est de se faire le portrait d'un moment. Dans le cadre surréaliste, cet idéal noble et désespéré a donné naissance à des œuvres au titre évocateur : *Donner à voir* de Paul Eluard (1939) et surtout, si l'on saisit tout le sens de l'apposition, *Je vois, j'imagine* d'André Breton¹¹⁹. Par ailleurs, Paul Eluard a précisé dans sa préface à *Alphabet sourd aveugle*¹²⁰ du poète surréaliste belge d'E. L. T. Mesens, actif à Londres au cours des années trente : "La lettre mange le mot comme une ligne droite infinie le dessin. Pure abstraction en soi, elle n'est vraiment concrète et objective que pour ces idiots de la vue qui ont la perception brute. C'est en considérant cette cécité psychique que Mesens nomme son alphabet : sourd aveugle." Chez James, la dimension visuelle, de façon analogue, n'a pas tant affaire avec la **description** volontaire d'un paysage imaginé ou rêvé qu'avec une perception passive --le poète devenant médium-- qui restitue une perception définie par un instant et un lieu délimités respectivement dans le temps et dans l'espace. Dans un certain nombre de poèmes de James, en particulier dans "Portrait of a Moment", peut se lire également l'intuition de la pensée bachelardienne ("Au fond, plutôt que la continuité de l'existence, c'est la discontinuité de la naissance qu'il convient d'expliquer. C'est là qu'on peut mesurer la vraie puissance de l'être."¹²¹) :

Chicken, look at the dawn!

How the mountains grow.

How they are flushed; and a priest hobbles out.

And the town wakes forth -

to chop wood or draw water and hate their neighbours

¹¹⁹ Concernant ces deux ouvrages, cf. "Bibliographie générale," infra, 410-15.

¹²⁰ E.L.T. Mesens, *Alphabet sourd aveugle* introduction, Paul Eluard (Bruxelles: Ed. Nicolas Flamel, 1933, sans pag.).

¹²¹ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant* (1932; Paris: Stock, 1992, 152 p.) 67.

by a blue house and a pink house and a white house and a
pink house ;
 until the sun who is now almost up
 goes down, and a donkey sleeps in a crook of the moon again.
 And we shall have forgotten the turn of one more valley.¹²²

Le moment poétique est précisément celui qui règle le rapport de l'icône et de la graphie chez James : en effet, le moment visuel prime toujours sur le moment d'énonciation. Le manifeste est encore plus définitif dans, par exemple, les dix premiers vers de *Saudade* où le moment poétique devient le moment du mot interdit, le moment du langage absent :

I have known much love
 and the bitterness of no love :
 I have known waiting
 and the joy of discovery:
 I have known the arrival
 of a full sail, white in the morning
 whiteness, as the morning of first light.
 Then the shutters which close on the heart
 pressed beneath the hand of wonder
 have I known at the wordless moment. (1-10)¹²³

Pour préciser le rôle de la vision dans la poétique de James (encore une fois, il ne s'agit pas seulement de la traditionnelle "vision intérieure" du poète), notons que ce que les mots donnent à voir, c'est l'indécence même de l'œil, ses propres limites, autrement dite l'image impossible de Baudelaire ou de Byron. C'est dans ce rêve panoptique qui opère à l'état de veille que se

¹²² Edward James, "Portrait of a Moment," *Record of a Journey* op. cit., 15, reproduit annexes, 329.

¹²³ Edward James, *Saudade* op. cit., 1, reproduit, annexes, 477.

trouve le germe d'un dépassement de l'être moral par la poésie. 'What shall I write?'

'Write down the things you see ;
for as you see them they are poetry.
And then write down the wonder that you feel
that others may incur with you that zeal.'
So said the angel: and I must obey -
therefore I jot these phrases on my way.
Descriptive poetry is not nowadays
deserving of one paragraph of praise ;
and, yet, I know my purpose is to be
the writer of descriptive poetry. (227-37)¹²⁴

Cette image impossible est au cœur du questionnement de la poétique de James à propos de la représentation. Elle s'inscrit également dans un regard complexe sur son propre corps, cosmogonie et machinerie sans fin qui relie l'être, par analogie, au macrocosme absolu, l'univers physique. Elle donne naissance, entre autres, à "Narcissus Against Eternity" poème dans lequel l'auteur s'interroge sur cet agent trouble qu'est le double : "... Oh, who is He / who watches, cannot grasp, though I detect / his longing look that reaches up to me. (20-22)"¹²⁵ ou encore dans l'émblématique "I Cannot Reach It"¹²⁶. Paradoxe ultime, si l'image poétique est par essence muette, le poème Jamesien, lui aussi, est sans fin car il est prolongation du corps physique, voire du corps du texte déjà existant. Ainsi, dans "Scherzo", le premier vers "Pour Down, Calliope! sharp gift of rain!" a pour point de départ le poème "On Perfumes and

¹²⁴ Edward James, "Fragment of a Journey," *Record of a Journey* op. cit., 29, reproduit, annexes, 344.

¹²⁵ Edward James, "Narcissus Against Eternity," *The Heart and the Word* op. cit., 103.

¹²⁶ Edward James, "I Cannot Reach It," *The Heart and the Word* op. cit., 87.

Tempests", tiré de *To the Earth*, et ce "Scherzo" modifié n'est autre chose qu'un des maillons d'une chaîne poétique immense, une certaine "Litany Beyond the Years" dans laquelle s'inscrit par exemple *The Leopard Night*, avec la structure en répons des trois voix : l'acteur E. J. Silence, la Voix (celle du poète) , et les trois noyées (le trio des vagues). "Plus que jamais nous hante la réalisation de rêve de Mallarmé?" <...> le livre est pour ce lecteur bloc pur - transparent - il lit dedans, le devine - sait d'avance où finir - montrant où c'est ce qui devra être.¹²⁷, écrit l'éditeur confidentiel François Di Dio et c'est bien dans cet espace du jeu qu'est le livre que James fait sa mise en scène plastique et diégétique de l'écrit. L'invité poétique, elle, se fait dans la vie, hors poème, hors champ et c'est cet écart, l'appréhension visuelle de la magie d'un l'instant face à ce que le destin a à offrir, --une définition possible de la poésie-- qui est le véritable champ exploré par les poèmes sans fin de James. Dans cette fête de l'oracle, une seule exigence : cadrer le verbe, non pour magnifier le mot ou la pensée, mais pour fixer l'impossible image poétique.

II. La fête de l'oracle.

Si l'œil de Minotaure qu'est celui du poète Edward James se joue des limites de l'écriture en tant que traduction sensible des sensations, et qu'il a recours à la technique inédite de l'ornementation telle que nous l'avons mise à nue (le trait s'opposant à la graphie et le procédé iconographique devenant lui-même figure poétique), c'est que ce qui pousse derrière la poésie, ce ne sont pas tant les mots comme cela est le cas chez de nombreux poètes que le souffle ou la voix qui disent le conte, l'inexplicable, le merveilleux. Cette voix originelle, dont le poète se fait l'écho, pourrait être comparée à un conglomérat baroque

¹²⁷ François Di Dio, "Entretien," *Catalogue de l'exposition "Le Soleil Noir"* (Nîmes: Carré d'Art, 1993, 112 p.) 22.

de bribes de tradition orale. Cette tradition n'a bien entendu rien de commun avec quelque primitivisme; le poète et le lecteur se situent *ipso facto* de l'autre côté de la sophistication, dans un monde postérieur aux années trente. La poésie atteint là un autre niveau de contradictions : le matériau poétique --cette tradition orale évoquée plus haut-- n'est en effet pas un enchaînement de mots, de sentiments enchâssés par le verbe mais une série de séquences visuelles et auditives, lieux de production d'histoire(s) : avec une fausse naïveté réinventée par l'œil¹²⁸, le poète-conteur utilise ces images, ces icônes, ces boîtes à légendes, pour raconter son parcours dans le palais des glaces que semble être la mémoire visuelle **et** auditive. On le voit, chez James, la fête de l'oracle a pour premier effet de rendre frénétique le rapport entre l'art et la vie, ou du moins entre l'art et la somme des perceptions sensorielles du monde physique.

Pour en revenir à la technique de James, il est tout à fait caractéristique de trouver le mécanisme de ce procédé iconographique présent tout d'abord dans ses récits en prose. Ce qui fait la diégèse, mais également la narration, de *So Far, So Glad* ou de "The Propagrandissimo Dog", ce sont d'autres récits, d'autres pré-textes, textes préexistants ou supposés tels. Quand commence le récit de *So Far, So Glad* en effet, chaque personnage porte déjà en lui des histoires, des textes, des récits : Pour ne prendre qu'un exemple, même un personnage aussi secondaire que la trapéziste à la fin du chapitre deux, se trouve porteuse d'un métatexte : "Nobody suspected that the trapeze artist who had hung by her teeth for so achingly long was really the mother of five children, had translated a lot of Dostoïewski into Swedish and grew prize dahlias in her garden."¹²⁹ Ici comme dans "The Propagrandissimo

¹²⁸ Pour ne prendre que l'exemple de *So Far, So Glad* op. cit., cette fausse naïveté se lit d'une part dans les têtes de chapitre agrémentés d'illustrations significatives ("Chapter one in which much of the trouble is set on foot", annexes, 11 ou "Chapter Four: Of Dreaming Drivelling and Various Procrastinations.", annexes, 57) et d'autre part dans les adresses "directes" faites par l'auteur au lecteur, comme pour souligner encore l'artifice de ce conte pas tout à fait enfantin "I must not forget to mention that his kingdom was not on this earth, but on the planet Venus.", annexes, 11).

¹²⁹ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., annexes, 42.

Dog", chaque personnage, construit sur un modèle imaginaire ou historique, semble tout d'abord se définir par les inscriptions qu'il laisse derrière lui ou qui le confondent (les différents documents de propagande cités plus haut ou encore dans *So Far, So Glad*, le journal de Cyrus, le tract politique "Monarchical Communism" découvert chez le Pr. Stigler¹³⁰ ou encore le fameux "A Treatise on Hotels and Rest Houses" que ce dernier fait lire au magnat ruiné Rosenslump¹³¹). Mais, comme nous l'avons avancé plus haut, l'inscription dans l'histoire ne s'imprime pas seulement sur la diégèse des récits, elle génère jusqu'au mode de narration. Ainsi, le chien-palimpseste Propaganda, à chacun de ses nouveaux rôles historiques, va voir son histoire traduite par autant de formes narratives différentes. Sa période peu reluisante comme chien de compagnie de la dame pipi des jardins Borghèse à Rome est couverte sous la forme d'un journal de la signorina Giuseppina Malcontenta. Lorsqu'il devient la coqueluche du beau monde argenté, le récit laisse la place à une brochure publicitaire vantant les charmes cossus d'un hôtel luxueux. A sa véritable entrée dans l'histoire, son enrôlement dans le second régiment d'infanterie en Abyssinie, et plus tard, lorsqu'il rejoint la principauté d'Andorre depuis Barcelone en pleine guerre civile, les aventures de Propaganda donnent lieu à des articles de journaux. Entre-temps, devenu objet de culte pour les tribus locales dans la région de Gondar en Abyssinie, Propaganda disparaît pour un temps du récit pour laisser la place à un reportage ethnographique avec photos à l'appui. Lors de la période fasciste de Propaganda, le récit prend l'allure de comptes rendus d'espionnage (rédigées par un certain D.H. Lawrence) ou encore de roman épistolaire avec les lettres de la sibylle de Cumès. Enfin libre de mission politique, Propaganda signe lui-même la fin du récit qui ressemble alors à un roman autobiographique, dernier et non moins discutabile outil de

¹³⁰ Ibid., annexes, 71-74.

¹³¹ Ibid., annexes, 49.

propagande. En fait, dans les deux œuvres en prose considérées ici, tout se passe comme si la légende, et les discours ambiants modifiaient, contrôlaient le cours et la forme de la narration : aux délires verbeux, la fantaisie donne un cadre.¹³²

Les tableaux de légendes sur lesquels James promène son œil de poète ne sont donc pas seulement des supports; ils s'étendent à la traduction romanesque ou poétique et ceci par un procédé, ou plutôt une mécanique, qui s'apparente à la figure rhétorique de l'hypostase, déjà évoquée plus haut : les histoires étant pour James des concepts, des notions fondatrices, elles peuvent tout "naturellement" s'incarner ; et le jeu entre l'image et l'écrit s'élargit à la dimension sonore contenue elle-même à la fois dans l'image et dans l'écrit. Dans cet univers imaginaire où l'on sent poindre de fortes tendances synesthésiques, les histoires ne sont pas en effet que des suites d'images et de mots, elles deviennent chez James des personnages (dans les récits) ou des voix (dans les poèmes) à part entière. Dans le prologue de *The Leopard Night*¹³³, pour prendre un exemple qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre genre mais qui les mêle, l'apparition dans la gondole des trois noyées révèle ni plus ni moins que trois destins, trois histoires dans une scène onirique et instable. Ces trois noyées n'ont en effet aucune dimension psychologique ou symbolique particulière dans cette pièce de l'impossible; elles ne sont que des voix-témoins :

¹³² A chacune des formes narratives énoncées ci-dessus, correspond une intention satirique de l'auteur, inscrite dans la forme même du texte. Madame Malcontenta, fière d'avoir été mise à contribution littéraire, tombe dans tous les écueils du journal intime : digressions inconséquentes (cf. 1: 57), divagations séniles, complaisances d'une femme qui se met à croire à la valeur littéraire de son journal : attaque qui se veut ironique contre le snobisme intellectuel de MacGregor (cf. 1: 82) et jeux de mots à propos d'une aristocrate irlandaise : "<she> was dying from consumption as they do in the last act of good operas. But the dog made her much better by laughing so much. It did her good though the doctor warned her. That was the force of *her* destiny." (cf. 1: 75).

La même analyse peut être appliquée aux commentaires pédants du chercheur et traducteur Macgregor, créateur frustré et archétype de l'homme de lettres professionnel (1: 95-99) ; au scepticisme arrogant des enquêtes d'investigation de l'"espion" D.H. Lawrence ; aux analyses bien-pensantes et vaudevillesques de l'article ethnographique consacré aux Abyssiniens (cf. 1: 106), etc.

¹³³ op. cit.

"Lugubrious are the lower angles from the green fur
of aquatic moss and encrusting verdigris.

We do not remember how long ago we were drowned."

First drowned woman :

"I threw myself in from despair of love..."

Second drowned woman :

"... I from poverty."

Third drowned woman, (peevishly) :

"I was pushed." (33-38)¹³⁴

Poète et non plus romancier ou metteur en scène, Edward James s'exprime de façon plus radicale encore à travers un jeu d'associations peu contrôlées et par le caractère plurivocal de ses poèmes qui tiennent à la fois du polylogue (incarner les voix) et du monologue dramatique (donner et rendre la voix). Edward James ne fut en effet jamais le porte-parole d'une certaine vision poétique des choses mais, précisément, le lieu de rencontres, le prisme, de perceptions ou de sensations apparemment déconnectées, comme dans ce poème kaléidoscopique, "I Give my Word: A Prologue" :

A thousand voices
were at alternate talking,
in the welter of passages :
in the warehouse of the years :
in my mind's emporium.
The illogically lit antechambers
had all their doors ajar.
A thousand and one voices
fanned the sauntering mists

¹³⁴ Edward James, "Prologue in a Gondola," *The Leopard Night* op. cit., 10, reproduit, annexes, 368.

along the ill-sentried ramparts.
 A thousand and one voices -
 in the Babel of acquaintance :
 in the fortress of time's tunnels :
 in the high-piled Palatine of wishful thinking,
 wishful towers above the frightened well holes
 and the pits of fear... a thousand and one. (1-16)
 < . . . >
 And all the night long
 the darkness was listening. (25-26)¹³⁵

On pourra reprocher à cette fête de l'oracle qu'est l'expérience jamesienne de la littérature de n'être rien d'autre pour l'auteur qu'un indécent prétexte à s'écouter parler, ou plus spécifiquement, un décor en arabesques autour d'une pensée qui n'en est pas une. Que le jugement du critique ou du lecteur soit à cet égard positif ou négatif, la démesure des modalités du questionnement reste en tous cas, dans le contexte plus ou moins vide --plein de vide-- de la littérature contemporaine, porteur d'échos sensibles. S'agit-il, chez ce post-romantique que peut être Edward James, d'un solipsisme ambigu qui parle de l'individu à l'indivisible, et ainsi s'adresse au monde par la série de voiles et de masquarades inhérentes à toute communication humaine? Ou s'agit-il inconsciemment du dernier coup de massue dadaïste porté à l'art par éjection pure et simple du lecteur-consommateur --ou plutôt de cette nébuleuse qu'est le destinataire des poèmes-- hors du processus créatif? Il faudra y revenir. Mais, à ce stade, il faut bien constater, dans les récits en porte-à-faux que sont les contes de James, la distance soit minimale soit maximale qui s'impose entre le narrateur et le lecteur : Ainsi, dans *So Far, So Glad*, l'entrelac d'une Histoire

¹³⁵ Edward James, "I Give My Word: a Prologue," *The Heart and the Word* op. cit., xvii.

mythifiée et d'un futur improbable traduit tout d'abord un présent tangible incontrôlable, et par là-même, rénove de fond en comble l'entendement du lecteur. Dans "The Propagrandissimo Dog", l'écriture du récit, la diégèse et la narration sont élaborées dans le même temps de manière à les rendre aussi synchrones que possible, si bien que le lecteur enthousiaste n'a d'autre issue que d'épouser, par identification, les tribulations politico-romanesques du chien Propaganda comme seule réalité derrière la fiction. Lorsque l'auteur par exemple décide d'inclure une brochure publicitaire fantaisiste dans son roman¹³⁶, le narrateur du moment (de la narration) fait directement référence à des événements contemporains (circa. 1934-38) de l'expérience du lecteur au moment de la publication mais aussi à ses propres conditions d'écriture et, pourrait-on dire, de fabrication du livre en question : "Here is the booklet pasted. It will smell not so much when the paste is dry"¹³⁷ D'autre part, après les critiques faites par un autre narrateur, "D.H. Lawrence" cette fois, sur la ville mussolinienne de Quinina, le narrateur avoué, "E. Selsey, compiler", s'inscrit en faux : "I, for one, take off my hat to this exploit : though perhaps I will keep on my mosquito veil for a little while longer."¹³⁸ Ces quelques exemples apportent peut-être un début de réponse à notre interrogation : si James ne se contente pas des mots nus et qu'il leur préfère des scènes oraculaires, fruits de l'artifice et d'une innocence pervertie mais retrouvée, c'est que dans cette perspective, la poésie n'a pas pour but de dire, mais de s'oublier. Ainsi, notre réflexion appliquée aux rapports de l'icône et de la graphie dans l'œuvre d'Edward James vient toucher ici au même "mystère", dans l'acception hellénique du mot, qui régit, chez les "peintres" surréalistes le rapport non illustratif, non cognitif,

¹³⁶ Edward James, *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1: 83-94.

¹³⁷ Ibid. 1-82.

¹³⁸ Edward James, *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1: 161. Il est peut-être bon de rappeler ici, en regard à cette citation, qu'il n'existe pas de portrait "réaliste" de James malgré ses nombreuses amitiés avec des peintres. De plus, la célèbre photographie de James par Cecil Beaton (1945) montre ou plutôt dissimule le visage du poète derrière un voile de mousseline.

non logique --en un mot le rapport impossible-- entre la poésie et l'image peinte ou (re)construite. A propos des images poétiques d'Edward James, le peintre René Magritte a d'ailleurs écrit en 1938 à l'intéressé :

Vous êtes un poète en peinture - plus peut-être qu'un peintre, si j'ose le dire. Mais un grand poète. <...> Mais les vôtres <"vos figures"> ne sont pas en eux-mêmes distordues ; c'est par leur désagrégation qu'elles nous défient, qu'elles nous somment. Les formes de Picasso, dont je pense, (même quand elles ne courent pas) crient avec des gorges étouffées ; les vôtres lisent à haute voix.¹³⁹

Cette appréciation de la part d'un artiste contemporain de James est très éclairante car elle situe tout de go la valeur de l'écrit (mais il se pourrait tout aussi bien s'agir de peinture ou de musique) dans la représentation et non pas dans la présentation ou la production d'une voix singulière. Dans l'œuvre de James, il ne s'agit en effet pas tout à fait de comprendre le monde en l'expliquant, d'exprimer une quelconque vision nouvelle du monde mais plutôt d'avalier un chaos fort peuplé et dans une mise en scène paroxysmique, viser au spectacle total. Ceci nous ramène à cette tradition anglaise "sur-réelle" déjà évoquée dans l'introduction et au genre --forme littéraire mais aussi forme textuelle-- aléatoire des créations poétiques d'Edward James. C'est ici, plus particulièrement dans les œuvres d'après 1939, que l'icône (les images telles qu'elles sont révélées par les mots) prend sa revanche sur la graphie car ce sont bien les mots qui poussent dans leur limites chacune des formes choisies par le poète pour ses poèmes ou ses récits, des formes par ailleurs tout à fait codées et traditionnelles : le conte, le poème épique, le sonnet italien par exemple. Le procédé iconographique, qu'il s'applique à la narration ou à la forme poétique,

¹³⁹ René Magritte, lettre à Edward James, 16 janv. 1938, archives Edward James.

finit en fait par aboutir infailliblement à une forme théâtrale, un théâtre que l'on qualifie parfois de "théâtre surréaliste".

D'une façon un peu superficielle, on peut considérer que le théâtre surréaliste se caractérise par un traitement frénétique du sens de l'absurde. Mais des spectacles comme *Vous m'oublierez*¹⁴⁰, *S'il vous plaît*¹⁴¹ de Breton et Soupault, *Le cœur à gaz*¹⁴² de Tristan Tzara, ou encore *Il n'y a plus de firmament*¹⁴³ d'Antonin Artaud ne sont pas que des rejetons hybrides du théâtre d'Alfred Jarry. Une nouvelle violence ainsi qu'une nouvelle confusion, à la fois généralisée et organisée, s'y font entendre. Dans ce théâtre de l'extrême, comme nous l'apprend Artaud, il s'agit avant tout d'utiliser tous les langages du théâtre, texte compris, pour débarrasser le geste artistique de ses présupposés textuels et, pourrait-on ajouter, intellectuels ou culturels, dans ce que les habitudes langagières portent de mensonges idéologiques :

On ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger. < . . . > le théâtre par son côté physique, et parce qu'il exige l'expression dans l'espace, la seule réelle en fait, permet aux moyens magiques de l'art et

¹⁴⁰ "Vous m'oublierez," *Littérature* n.s. 4 (1 nov. 1922): 25-32. Sketch créé salle Gaveau le 27 mai 1920 avec Breton, Soupault, Eluard, et Théodore Fraenkel dans les rôles de parapluie, robe de chambre, machine à coudre, un inconnu. Dans cette pièce violente et lyrique, on peut lire ce genre de réplique caractéristique : "Robe de chambre (ouvre la fenêtre et crie) - Quel est donc cet arbre, ce jeune léopard que j'ai caressé l'autre jour en rentrant?"

¹⁴¹ Pièce en trois actes créée le 16 sept. 1920.

¹⁴² Tristan Tzara, *Le cœur à gaz* (Paris: GLM, 1946, 39 p.). Pièce créée le 10 juin 1921 avec Soupault, Ribemont-Dessaignes, Fraenkel, Aragon, Péret, Tzara dans les rôles d'oreille, nez, bouche, œil, cou, sourcil. L'avant-propos de la réédition du texte en 1923 précise : "La plus grande escroquerie du siècle en trois actes. Elle ne portera bonheur qu'aux imbéciles industrialisés qui croient à l'existence des génies"

¹⁴³ Antonin Artaud, "Il n'y a plus de firmament," 1932, reproduit, A. Artaud *Œuvres complètes* vol. II (Paris: Gallimard, 1980, 337 p.) 84-97. Cette pièce n'est pas sans rapport avec *The Leopard Night* de James puisque l'on y retrouve une prééminence des indications scéniques qui semble donner plus à voir ou à imaginer qu'à dire ou entendre, ainsi : "On entend cela comme une grande voix large, étendue, mais dans un rêve, et cela recommence indéfiniment jusqu'à la fin de la scène" *ibid.*, 85. De plus la pièce fait référence à Sirius et sa structure se déploie sur cinq mouvements dont quatre seulement virent le jour.

de la parole de s'exercer organiquement et dans leur entier, comme des exorcismes renouvelés. < . . . > C'est-à-dire qu'au lieu d'en revenir à des textes considérés comme définitifs et comme sacrés, il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée.¹⁴⁴

La seule pièce de théâtre de James ne souffre certes pas d'assujettissement au texte. *The Leopard Night* n'est en effet pas tout à fait un texte (les cinq actes de la pièce ne nous sont pas parvenus), tout juste une invitation, par le truchement d'une préface et d'un long prélude, à partager le spectacle intime qui peut naître d'un désordre mental accentué : "If you are interested, lend an ear / and be assured, at least it will be strange." (11-12)¹⁴⁵, nous dit l'auteur et celui-ci d'avertir le lecteur, dès la préface, de l'improbabilité d'une mise en scène de sa pièce : "This play, as it stands, is undoubtedly too long for a commercially successful production on Broadway, in London or dans un des théâtres populaires sur les boulevards."¹⁴⁶. De plus, le préfacier part dans de longues digressions où il précise, comme pour feindre de s'excuser, tout ce qu'il estime pouvoir être coupé en vue d'une mise en scène hypothétique. Tous comptes faits, presque tout dans la pièce semble pouvoir être modifié, tout sauf le prologue, en particulier la première scène et les discours en vers blancs. L'importance du prélude tient peut-être dans le fait que son rôle est tout d'abord d'inviter le spectateur à s'enfoncer dans le mécanisme d'un esprit mélancolique et à participer à cet esprit d'escalier qui est le trait caractéristique, pour le meilleur et pour le pire, de la poésie d'Edward

¹⁴⁴ Antonin Artaud, "Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)," *Le théâtre et son double* reproduit, A. Artaud, *Œuvres complètes* Vol IV (Paris: Gallimard, 1978, 382 p.) 86.

¹⁴⁵ Edward James, *The Leopard Night*, op. cit., reproduit, annexes, 359.

¹⁴⁶ Ibid., reproduit, annexes, 358.

James. Dans ce genre d'entreprise, les mots perdent de leur suprématie et ne sauraient suffir : le mot devient une pièce d'architecture comme les autres, au même rang qu'un élément du décor, les notes d'un air musical ou encore une quelconque illusion d'optique. La fonction artistique d'une telle architecture traduit, si l'on utilise une dichotomie kantienne, un parti-pris pour une conception sublime de l'art (une révélation par destruction ou négation) à la défaveur d'une conception positive qui mettrait en jeu l'édification ou du moins la participation du public à sa propre appréciation de l'œuvre d'art. D'ailleurs, il est intéressant de noter que la part de sommation morale contenue dans cette pièce commence avec l'effet d'un proscenium placé "aussi haut que possible", forçant le public à quitter mentalement le sol ferme par une mise en condition physique adéquate. On retrouve là une image Jamesienne récurrente, le regard qui s'abandonne dans la contemplation médusée d'un champ d'étoiles. Dans *The Leopard Night*, l'utilisation des indications scéniques et autres digressions "techniques" est pour le moins massive : on notera par exemple l'utilisation d'une lanterne magique pour créer l'illusion non-réaliste de mouvements de l'eau. Ainsi, l'unité de lieu est tout de suite remise en cause par la thématization d'un terrain aussi mouvant et dont les canaux de Venise se feront ensuite l'écho. Par ailleurs, les trois espaces qui se partagent la scène répondent à des niveaux différents de discours théâtral et le hors-scène où se dit et se devine beaucoup, ne désigne pas seulement l'espace non-visible contigu à la scène considérée ; il peut être par exemple la région des morts d'où les noyées entonnent leur trio.

Les autres unités sont elles aussi malmenées : l'unité de temps est plus que douteuse puisque l'époque est tout d'abord définie par la mode féminine, essentiellement changeante : "the actual period, should you want to know, / was not long after women's waists and knees / had separated by a few degrees: (14-16) < . . . > but Mae West was about to put the breast / back into prominence

with all her zest (19-20)"¹⁴⁷. Quant à l'action, elle se situe surtout dans le subconscient d'un narrateur nommé Silence. Dans le prologue de *The Leopard Night*, les unités explosent et l'effet de mirage est complet : "This mirage shows how we will situate / the action of each fabulous event / that this night shall unfold with your consent" (127-29)¹⁴⁸.

D'un point de vue strictement théâtral, si les perspectives qu'ouvrent la forme et le fond de *The Leopard Night* sont tentantes, fascinantes, voire hypnotiques, la pièce en elle-même, même en prenant en compte les limites du texte liminaire que nous lui connaissons, pose de complexes problèmes de représentation. Ce qui caractérise par exemple les personnages se trouve être principalement leur inconsistance : certains ne sont que des reflets, des réflexions d'autres personnages (l'auteur recommande ainsi une même plastique pour l'acteur, la narrateur, le poète, et le mannequin de cire mais n'entre pas beaucoup dans le détail des caractéristiques des trois noyées. Par contre, James insiste sur l'utilisation non restrictive de microphones plutôt que de laisser parler des acteurs, afin, nous semble-t-il, d'incarner de façon encore plus inconfortable la séparation de la voix, de la pensée et des corps, séparation qui apparaît d'ailleurs comme un thème important dans la pièce.

De tels recours à l'illusion mécanique servent bien évidemment à installer l'artifice, à le reconnaître tel et pourtant à y succomber avec d'autant plus de délice. Le théâtre de James, tel que l'auteur l'évoque lui-même, sert avant tout à franchir des frontières pour des horizons aléatoires : "that other worldness of the theatre in which illusion rather than a conscientious and slavish imitation of reality is the true and valid currency"¹⁴⁹. Néanmoins, considérés

¹⁴⁷ Ibid., reproduit, annexes, 359-60.

¹⁴⁸ Ibid., reproduit, annexes, 363.

¹⁴⁹ Ibid., reproduit, annexes, 366.

dans une perspective historique du théâtre contemporain, et plus précisément si on les met en rapport avec divers spectacles surréalistes ou les pièces fulgurantes de Wyndham Lewis ou encore le théâtre rituel d'Antonin Artaud, les fragments de *The Leopard Night* ne sont pas tout à fait quantité négligeable dans la production de James. Ils portent une caractéristique radicale du théâtre d'avant-garde, c'est-à-dire le rêve d'une catharsis chronique de la part du spectateur-lecteur-voyeur. La rencontre de la pièce et d'un éventuel public se situe en effet dans le genre de communion poétique que l'on trouve dans un poème tel que "I Give My Word", cité plus haut, et qui ressemble plus à une extase qu'à une communion, un échange ou une manipulation d'idées et de sentiments.

La seconde caractéristique du spectacle jamesien est sans aucun doute le grotesque des représentations pour ainsi dire picturales, des "tableaux" au sens britannique du mot, qui font office de scènes. En cela, le geste poétique de James rejoint peut-être l'attitude anti-rétinienne du "peintre" Marcel Duchamp : En montrant à outrance, le faiseur d'images réelles, virtuelles ou mentales force à voir autre chose que le visible et incarne ainsi l'esprit du théâtre, tel que le définit Louis Scutenaire : "Le théâtre c'est de l'imagination pour ceux qui n'en ont pas"¹⁵⁰. Le grotesque est également présent dans les conversations (?), ou plutôt les collages langagiers de ces trois grandes solitudes que sont les trois noyées du prologue. Ainsi, entre oracle et cliché, l'une de ces voix, lance au néant : "Does recognition attempt to number the signatures of sound, / or know the vocal calligraphy of their every timbre?" (46-47)¹⁵¹. Plus tard, la voix qui met en garde l'acteur, double traître du protagoniste William Silence, semble venir d'une statue affublée d'une étrange chevelure et

¹⁵⁰ Louis Scutenaire, *Mes inscriptions* (Paris: Gallimard, 1945, 328 p.).

¹⁵¹ *Ibid.*, xviii.

d'un masque. Quand l'acteur lui demande d'enlever ce masque, la tête apparaît contre toute logique bien trop grande pour la statue et l'auteur précise dans ses indications scéniques : "The mask is of a sad human face, < . . . > Its grinning melancholy is obsessively grotesque."¹⁵²

James dramaturge favorise en fait tous les mécanismes (langagiers et théâtraux) possibles pour rendre plus déroutante la magie de la confrontation avec ce qui dépasse l'entendement. Par un don d'ubiquité involontaire, le personnage de l'acteur s'entend ainsi dire : "Never waste time upon the post mortem of an event, unless you are able - without self-recrimination - to master the secret of how to evaluate a past mistake." puis "But you, you are worse than grief; you are petty despondency. Worry, despair at your own follies pulls you back. When passing misfortunes exhaust you, then be sure it is still because the ego attaches too much importance to itself. <...> You are too attached altogether, William - that is why you suffer so much"¹⁵³. Le début de la pièce, qui se présente comme une rêverie raffiné et langoureuse de la part d'un jeune homme romantique le mène finalement à un cauchemar parce que son idéal le pousse à toujours autre chose, et cette fois, à rejoindre les rivages de cette "Time-drowned city", creuset du véritable oracle :

Remorse - is pride's substitute for repentance. It is the ego's excuse for not accepting God's forgiveness. The condition for being forgiven, dearest brother, is self-abandonment. < . . . > To divest yourself of your memories and yet remember, that is the greatest secret. < . . . > To mortify the memory, yet not to forget (the actor looks directly above his head.¹⁵⁴

¹⁵² Edward James, "Prologue" *The Leopard Night*, op. cit., reproduit, annexes, 385.

¹⁵³ Ibid., reproduit, annexes, 382-84.

¹⁵⁴ Ibid., reproduit, annexes, 379-80.

La révélation, délivrée dans le mode grandiloquent, tombe enfin comme un verdict dans ce que l'auteur appelle un "hoarse whisper" : "Save yourself! Slough it off! Slough off the self!"¹⁵⁵ La touche morale, et pour tout dire puritaine, qui vient couronner la débauche expérimentale du projet d'ensemble de *The Leopard Night*, a de quoi surprendre mais le paradoxe de l'art d'Edward James entre excès modernistes et tentations métaphysiques se retrouve, comme nous l'avons vu, dans ce texte singulier qu'est *The Leopard Night*. Il s'agit là d'une constante qui semble sous-tendre l'évolution de James après 1939. Somme toute, cette évolution n'est pas totalement originale ; si l'on songe aux pièces déroutantes de Wyndham Lewis, dans *Enemy of the Stars*¹⁵⁶ par exemple, qui est suivi de "Physics of the Not-Self", le lecteur peut trouver cette phrase où l'artiste parle de l'esprit humain comme du "traditional role of the enemy of life, an oddity outside the machine". Pour Lewis comme pour James, le théâtre offrait l'occasion de donner aux mots le cadre plastique de leur propre dépassement.

Il n'est pas très difficile de démontrer comment, à l'intérieur des romans et de la poésie en vers de James, se retrouvent et se présentent les principaux éléments "surréalistes" de la fête de l'oracle telle qu'elle se dessine dans la pièce de théâtre *The Leopard Night*. En ce qui concerne les premiers, la plurivocalité narrative dans "The Propagrandissimo Dog" a déjà été mise en évidence plus haut ainsi que la confrontation de la narration dans *So Far, So Glad* avec les éléments du décor physique (facture de l'ouvrage) ou imaginaire (rôle du document écrit dans la diégèse). Mais là où il nous semble encore plus sensible de lire une dramaturgie surréaliste dans la narration jamesienne, c'est bien sûr dans la création d'un personnage aussi emblématique que celui de la

¹⁵⁵ Ibid., reproduit, annexes, 386.

¹⁵⁶ Wyndham Lewis, *Collected Poems and Plays* (Manchester: Carcanet Press, 1979, 227 p.) en particulier 205.

sybille de Cumès. Ici, la voix du personnage se fait voix mythique, l'oracle n'a jamais si bien porté son nom : à la fois personnage qui subit comme les autres les jeux discursifs du narrateur mais qui prend également toute sa portée dans la distance mythique qu'elle introduit dans le récit. Dans le livre quatorze des *Métamorphoses*, Ovide fait dire à la sybille "Mais quand nul ne pourra plus me voir, on me connaîtra encore par la voix. Les destins me laisseront la voix¹⁵⁷". Qu'il s'agisse de la tragique et mélancolique sybille d'Ovide ou de celle de James, se passionnant tour à tour pour les frasques de Mussolini ou les créations à venir d'Elsa Schiaparelli en matière de souliers, cette allégorie de la parole survit par son caractère à la fois séculaire et éphémère, une parole qui ne s'inscrit pas, ou alors quelquefois par les seuls poètes ; le chant poétique se fait alors non pas psaume mais liturgie.

Formes concises s'il en est (même lorsqu'ils prennent l'allure de poèmes épiques), les poèmes cristallisent précisément ces images incessamment changeantes qui naissent de l'envie de dire et de faire voir. La fête de l'oracle trouve évidemment son paroxysme dans la poésie de James, comme par exemple dans "Tequesquitengo" (1946), où dans un lac couleur saphir que survolent des myriades de perroquets émeraude, se développe, à partir d'une fascinante dialectique entre la musique et le silence, une liturgie infinie fixée dans un collage de paysages surréalistes :

But the crisp feathered tree, of leafage royal
 against the clearer azure of the height,
 having so shrilly captured the sun's light,
 said not a single word. Only the warm lake's waves
 spoke and spoke on, an endless liturgy. (9-13)¹⁵⁸

¹⁵⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction Chamonard (Paris: Garnier Flammarion, 1966, 504 p.) 349.

¹⁵⁸ Edward James, "Tequesquitengo," *The Heart and the Word* op. cit., 56.

Les traditions orales exotiques ont souvent fourni à James le cadre de ses visions prismatiques. Dans "The Day of the Dead", la liturgie (ici, les légendes mexicaines) convoque des images, puis tout un spectacle ("The forest gum of copal is burning / with fragrance from ancient paintings from Christ" (43-44)¹⁵⁹) qui fait rapidement du poème une messe, une messe consacrée par l'apparition finale d'une image de la (d'une?) Vierge. Techniquement, la fête de l'oracle se traduit principalement chez James dans la forme du canto ("Poseïdon" dans *Record of A Journey*, "The Day of the Dead" dans *El día de los muertos* ; "Proem" ; "Xilitlan Taziol" ; "Sovenance" dans les recueils du même nom) et dans des épopées. Mais le chant est aussi musique et sa valeur poétique est de faire parler les silences, comme dans le poème "The Night of Lost Language" :

This final night steals through my symbols, calm
 beyond the seed immense and death of stars,
 unreached, untouched, untellable as light.

Mother, whom movement snows in gold and white
 cloud robed, though striped by winter's forest bars,
 the bourne of night creeps dark within Thine arm.

Thou knowest I hold no grievance and no right
 to turn back or regret. Hark, this blind vase
 of words drinks up a throbbing surge of light!

With rustlings far - flame's hiss and reedy flight
 rips tree-tops, steep - when serpent circling cars

¹⁵⁹ Edward James, *El día de los muertos* op. cit., reproduit, annexes, 306.

carry my black thoughts through the wash of night.

Uproot my memories! The plunge through height
 bathes out regret, obliterates my scars;
 past wounds heal in the vortex of dark light.

The last flown vestige of myself from sight
 shall speed, blown fast across the forest spars
 and no trace leave - nor, where bright floods the night,
 shall grief, half-melted, scratch the storms of light.¹⁶⁰

La musique permet également, comme nous aurons l'occasion de l'approfondir plus tard, de sublimer un rapport angoissant au destin. A ce stade, précisons simplement que la musique permet comme un oubli de soi, et de sa propre histoire pour rejoindre la dimension du mythe et du mystère :

Often, when with man's regret
 listless would I sit and fret,
 came your humming like a pardon. (41-43)

< . . . >

Walled with azure, walled with gold
 stood the world about your speed -
 starr'd with galaxies of bloom
 spread the world's bedizened room. (70-73)¹⁶¹

La fête de l'oracle, chez James, qui naît chez le poète d'une esthétique désespérée ayant pour but la représentation sur papier du spectacle idéal et impossible de l'idée, de l'image et de la musique réunies,

¹⁶⁰ Edward James, "The Night of Lost Language," *In Despite of Death* op. cit., annexes, 352.

¹⁶¹ Edward James, "The Burial of the Hummingbird," *The Heart and the Word* op. cit., 15-16.

apparaît comme une alternative extrême au sort d'une poésie qui a hérité des germes empoisonnés des mouvements dadaïstes et surréalistes. Il n'en reste pas moins qu'au silence de nombreux poètes nourris aux mêmes drogues dures, l'œuvre de James oppose un monument poétique outrancier, "kitsch" par endroits, d'une subtilité infinie par d'autres, et capable d'une rare persistance dans la mémoire visuelle de ses lecteurs. Pour en revenir à la pièce *The Leopard Night*, chas d'aiguille ou portail version Cecil B. de Mille à l'œuvre du poète, le moment dramaturgique le plus frappant est sans doute la confrontation entre la voix romantique du jeune homme et l'expressionnisme cruel des noyées, brouillé dans une scène de tonnerre, une scène très baroque en vérité¹⁶². La fête de l'oracle chez James n'a peut-être pas d'autre raison d'être dans cette poétique de l'extrême que de cadrer les voix, et non la pensée, afin de mettre fin à une certaine cécité mentale par l'invention d'une nouvelle géographie de l'esthétique, entendue dans sa double acceptation morale et sensuelle. Chez James, ces nouvelles régions se superposent sur d'autres, intemporelles, celles du rêve.

III. Séquences hypnagogiques.

Avant 1939, la poésie de James, ainsi que nous avons pu l'explorer dans "Les soleils d'Edward James"¹⁶³ est fortement teintée d'onirisme, un onirisme élégant et désuet dans la tradition élitiste et dilettante des années

¹⁶² Voir par exemple E. James, *The Leopard Night*, op. cit. 13-14, reproduit, annexes, 371-72.

¹⁶³ Didier Girard, "Les soleils d'Edward James" (Mémoire de D.E.A.) op. cit.

vingt. Dans ce premier cas de figure, la matière première que travaille le poète est l'image du rêve classique, celui qui peuple le sommeil paradoxal. Par le jeu conjugué de la mémoire et des projections du désir, la traduction en vers ou en prose de l'image passive du rêve a, en premier lieu, une valeur illustrative ; le procédé iconographique dans ce cas est éminemment un jeu de construction, une esthétique décadente dans le contexte "engagé" des artistes des années trente. Mais dans les poèmes et autres textes considérés ici, la coquetterie et la transcendance des images cèdent la place à une déconstruction --une explosion-- des facultés cognitives du lecteur par un effet de prise directe avec le mécanisme du rêve : l'effet d'évocation tourne en effet au gros plan, et la structure interne des poèmes fait alors évoluer l'imagination du lecteur à ras du rêve, emportée par la succession, le rythme et la vitesse aléatoires des images proposées. Dans les meilleurs des cas, le lecteur n'est plus face au rêve, il est dans le rêve et ce bond radical dans l'imaginaire le plus anarchique est sans doute à l'origine de la caractéristique principale de la post-modernité de James. Par ailleurs, ce qui donne à cette écriture son caractère hypnagogique se trouve être principalement l'arrière-plan surréaliste et théâtral contenu dans ce que nous avons appelé la fête de l'oracle chez Edward James : une succession d'images mentales, bien au-delà du réel mais pas tout à fait non plus sorties de l'état passif du sommeil profond (c'est dans cet entre-deux que se situent par ailleurs les phases hypnagogiques du sommeil), et qui font, à leur tour, perdre aux images leur valeur formelle, plastique, gratuite. En se déployant en séquences hypnagogiques, la poésie de James perd de sa statique et entraîne la conscience vers des espaces ouverts et instables, sans certitude aucune.

Ce qui vient d'être dit n'implique pas que l'auteur, après 1939, cesse totalement de chercher son inspiration dans les régions du sommeil : "Fold me, steep paradise of palmy hills! (1) < . . . > How dusk spills and weaves echoes of

sleep! / Let slumber drown our wills. (7-8)¹⁶⁴, peut-on lire dans un poème de la période mexicaine de James. Mais ce que nous tentons d'établir, c'est que la naissance des séquences hypnagogiques ne coïncide pas avec un abandon du réel. Comme l'écrit James dans l'une de ses œuvres les plus tardives : "I do not think I dream this. I am not really asleep -" (54)¹⁶⁵. Dans le rêve de Propaganda cité plus haut, la géographie éclatée de l'Europe qui sert de toile de fond à tout le roman, débouche sur une cosmographie aussi improbable que le monde vénusien de *So Far, So Glad*, mais les intentions parodiques face à l'époque, les régimes politiques ou les maux du siècle restent clairs. Par ailleurs, dans la préface à ce dernier récit, l'auteur parle des messages en morse qu'il a reçu du ciel et cela pourrait bien décrire la condition requise de la part du lecteur pour "recevoir" les séquences hypnagogiques du poète dans toute son œuvre : "It came in a series of short, short flashes from what I judged to be the northern hemisphere of that planet, unless I was looking at it upside down in which case it would be from the southern hemisphere." Il faut peut-être préciser dès à présent que le terme "séquences hypnagogiques", pour qu'il soit bien compris et différencié de la traduction littéraire et littérale des images du rêve, qu'il n'est pas de notre invention. Edward James y fait explicitement référence dans l'une de ses préfaces où le lien entre icône et graphie est consacré par un exemple littéraire qui nous semble en effet avoir une résonance tout à fait spécifique dans l'art d'Edward James et qui se trouve être également l'œuvre d'un peintre précurseur du surréalisme, toutes formes artistiques confondues : Giorgio di Chirico. Le rapport entre l'écrit et la représentation est ici à son apogée :

< . . . > for it is the sort of Graeco-Italian dream sequence that will appeal mostly to people who can visualize Italian Renaissance architecture in a series of hypnotic, hypnagogic sequences, the like of

¹⁶⁴ Edward James, "Cradle Song for a Caribbean Jungle," *The Heart and the Word* op. cit., 175.

¹⁶⁵ Edward James, "Fourth Canto," *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 532.

which - since the 16th century - have only approached in literature by Giorgio di Chirico's curious oneirique vision, entitled *Hebdomeros*.¹⁶⁶

Mais avant d'étudier ce que sous-entend une telle plongée dans l'imaginaire onirique aux plans artistique et culturel, il est peut-être utile de faire une première anatomie du sommeil et du rêve tels qu'ils apparaissent, d'un point de vue thématique ou narratif, dans la production littéraire de James d'après 1939.

La valeur poétique que l'on peut trouver aux poèmes de la première manière de James semble provenir le plus souvent du choix thématique que fait l'auteur en faveur d'une représentation stylisée de rêves. Mais vers la fin des années trente, ce n'est plus tout à fait le thème du rêve qui fait naître le sentiment poétique. La poésie naît plutôt du cours que prend la narration ou les associations d'images et ce sont ces méandres qui amènent le rêve, comme ici dans ce passage de "The Propagrandissimo Dog" où apparaissent, pour la première fois dans le texte, les régions du rêve :

As they began to trace the way back towards Rome the rocking movement of the litter soon had lulled the dog to sleep, comfortable now though heartsore. Until just before dawn he continued to sleep with his head on the knees of his strange new mistress. In his dreams he began to confuse her a little with old dear Giuseppina; in truth they did have something in common.

When Propaganda woke, it was to see the planet Jupiter dancing between the breeze-ruffled curtains of the litter, dipping and soaring from the swaying motion of the journey. Propaganda rolled over on his back, cosy and relaxed among the voluminous draperies of his new mistress. Through the opposite curtains of the litter he could now see

¹⁶⁶ Edward James, "Introduction," *Record of a Journey* op. cit., reproduit, annexes, 312.

the planet Venus also. She was in a paling sky. The stars were going out one by one at the eastern approach of the great sun. A few broken lengths of aqueduct made some dark, rugged strides among the lower slopes of the stars, imprisoning a couple of clusters beneath their jagged arches just above the horizon. These ruins were ominous as the old tower had been, but seemed gigantic as they stood heavily against the dawn. The slowly flushing sky revealed that in the flat plain all around was corn, still corn... the same ocean of corn in which Propaganda had fallen asleep. Little by little the black, flat outlines of the desultory aqueduct began to take on colour and warmth and a third dimension, gaining mass and texture with the approach of day.¹⁶⁷

Si l'on veut encore préciser les constantes ou les différences du traitement du thème du rêve avant et après 1939, il est peut être éclairant de revenir à un texte de transition, le conte *So Far, So Glad*, où les images oniriques côtoient les séquences hypnagogiques, ces dernières se distinguant au premier abord, comme dans la citation précédente, par une sensation singulière du volume et de la matière telle qu'on peut la connaître dans le rêve physiologique.

Le sommeil et le rêve forment dans ce conte l'une des actions principales --la première scène où apparaît le protagoniste est le portrait d'un dormeur : "he dreamed a dream. The night was cool. And Cyrus dreamt a deep and beautiful dream."¹⁶⁸-- et l'on peut même parler d'un point de vue narratologique de taxinomie onirique puisque dans une même scène au chapitre trois¹⁶⁹, les personnages présentent chacun des formes variées d'expériences psychiques au sommeil : Rosenslump est apparemment pris de crises

¹⁶⁷ Edward James, "The Propagrandissimo Dog," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1: 181-82.

¹⁶⁸ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 12.

¹⁶⁹ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 56.

narcoleptiques, la princess Frigidaire est la proie de rêveries langoureuses, le professeur Stigler a des cauchemars et Aminta souffre d'insomnie. De plus, le lecteur peut trouver, dans le chapitre suivant, une illustration littéraire de la topologie scientifique de Michel Juvet des causes du rêve (quatre au total), rappelée ici dans notre introduction. Edward James décrit en effet quatre rêves de Cyrus : le premier concernant Aminta provient de la décharge nerveuse du passage à l'état de sommeil (image hypnagogique), le second est déclenchée par l'effet de la fumée de cigarette (stimulus extérieur), le troisième provient de la douleur provoquée par la brûlure de cigarette (corps souffrant). Le quatrième enfin est amorcé par l'arrivée imminente du réveil (image hypnopompique).

Mais dans ce dernier passage les différences du rendu visuel et plastique de la matière du rêve dévoilent déjà l'écart qui peut exister entre certains portraits néo-romantiques, très 1920, de dormeurs tels qu'on peut en trouver encore chez James et les séquences hypnagogiques que nous cherchons à mettre à jour dans l'œuvre considérée ici. Le rêve est souvent, dans la seconde manière de James, le fruit d'un spectacle ou d'un oracle, donc d'un moment poétique; il n'est pas forcément lui-même porteur d'images poétiques comme ce peut être le cas chez un Jean Cocteau par exemple. Tout au plus, ce peut être le spectacle du sommeil de l'autre, de l'être désiré, qui fait naître de nouveaux horizons hypnagogiques :

If in her ear we poured the sigh we feel
 the sound we breathed in when we breathed the sea
 spilled in the shell of the wild listening bay,
 would it awake her? - till she stir -
 and by that kiss move all her measured robes
 and gather up the mazes of the seas. (14-19)¹⁷⁰

¹⁷⁰ Edward James, "To the Earth," *To the Earth and from other Places from a Steep Place above the Seas* op. cit., 1, reproduit, annexes, 119.

L'interprétation psychanalytique est ici tentante, d'autant plus que l'on peut lire dans ce conte : "the sleeping mind of Cyrus pursued down the long corridors of troubled dream the shadows of his waking fears and desires."¹⁷¹ mais comme dans le cas de la plupart des contes reposant sur une tradition orale, la poésie de James se joue des interprétations que l'on peut lui donner. Il y a en effet du sarcasme de James, ami intime de Dalí et visiteur espiègle de Sigmund Freud en 1938, et il serait bien difficile de trouver dans ses poèmes, même les plus oniriques, une trace d'expérimentation psychanalytique ; ainsi, si le poème "The Gordian Apple" fait explicitement le lien entre inconscient et rêve (It was a dream and therefore I - (II)), le dîner auquel on assiste entre deux stars du cinéma, à peine perturbé par l'apparition de Mickey Mouse, ressemble plus à une mise en scène warholienne ou l'insistance des images, plus que leurs ressorts, forme le nœud gordien de cet enchaînement poétique : "myself, among the heart's ice-cream, / fair ice-creamed-hearted convives who / like a gay aviary or zoo / shrieked and extolled with varied grace / the fame connected with the face. (6-10)¹⁷²

Plus techniquement, si l'on tente de dégager les symptômes hypnagogiques dans les séquences oniriques chez Edward James, on sera tout d'abord frappé par l'insistance des images prises au ras du rêve grâce à une focalisation extrême --on pourrait presque parler de "fusion"-- avec l'inanimé ou du moins là où n'intervient pas le psychologique :

My firefly person skims her bloom of grass
 after the oozing honey of the light,
 then spirals up again into this height
 to watch from the hortensia nets of air

¹⁷¹ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 57.

¹⁷² Edward James, "The Gordian Apple," *The Heart and the Word* op. cit., 41.

in condor stillness - miles above the mass
 hovering, far up as hangs an insect star ;
 the while I burst the seven grapes of light
 against the tiny palates of my sight,
 so are the towered cities like the sound
 of mayfly chiming on her distant ground. (25-34)¹⁷³

On passe ainsi dans ce poème de la rose, énorme en elle-même mais aussi synecdoche du jardin tout entier ("My whole high garden is a mighty rose. / It opened yesterday without a word-" (1-2)¹⁷⁴) à tout un royaume, et inversement :

One has to walk; it is too steep to ride,
 though little neat-hoofed donkeys sometimes climb
 laden with produce hither - beside lime
 stone grottoes pausing. Crowning the cliffside -
 my house was built before the first crusades.
 Some willows hang there yet, where spurt rock fountains
 and through slim birch and rowan trees arise
 long marble walks and sculptured balustrades
 which throw arched bridges over the cleft mountain's
 ravines. There grows my Rose, over steep glades. (61-70)¹⁷⁵

Listen, the waters babble of her! Look,
 over deep stone-flagged calm the lion-headed pond
 reflects her head! Hear, the excited brook!
 The fountain jets each imitate her wand

¹⁷³ Edward James, "To the Earth," *To the Earth and other Poems from a Steep Place above the Seas* op. cit., 1, reproduit, annexes, 120.

¹⁷⁴ Edward James, "The Garden," *The Rose* op. cit., reproduit, annexes, 391.

¹⁷⁵ Ibid., reproduit, annexes, 392.

before they splash into long pools, which slide
 then tumble from these heights down waterfalls
 to fan out on the flat marsh, far below
 where the Moon's sacred, languid willows grow;
 while on the southern terraced slope, beside
 elm-trellaces, old grape-vines twine her praise. (101-110)¹⁷⁶

Une focalisation extrême sur l'objet poétique ne suffit pourtant pas à donner le caractère hypnagogique aux visions poétiques de James. Un sorte de vision d'ensemble, ou conscience symbolique de l'ensemble, doit accompagner l'hyperréalisme de James, pour les accomplir :

< . . . > Down there in green doom graze
 the ants and dinosaurs, under the lustre
 of all the lush veils of the uncounted leaves.
 Up here aloft the music scarcely comes :
 thunder and cannon sound like beetle drums,
 and the wind carries up a stray word here, as a lost rain

drop

or some storm-beaten bird into the crystal emptiness.

(38-44)¹⁷⁷

Pour en revenir à *So Far, So Glad*, ce texte nous apparaît crucial pour comprendre la manière dont la mécanique du rêve a servi à James, consciemment ou inconsciemment¹⁷⁸, de champ d'investigation à l'élaboration

¹⁷⁶ Ibid., reproduit, annexes, 393.

¹⁷⁷ Edward James, "To the Earth," *To the Earth and other Poems from a Steep Place above the Seas* op. cit., 2, reproduit, annexes, 120.

¹⁷⁸ L'absence de discussion théorique de la part de l'auteur sur son œuvre ne permet pas d'en décider.

d'un style singulier. Dans *So Far, So Glad*, la dimension parodique n'exclut pas en effet un rythme, une atmosphère, et un sentiment d'angoisse et d'oppression qui appartiennent à une tradition fantastique de la littérature, entre un sublime stylisée et un potentiel de terreur organisée :

The sky has a cathedral solemnity this day <...> the blues of every bell-like blossom are bright with prismatic glintings through the unsunsucked dew. Each of the four winds has brought a rainbow, resembling to those iron hoops which are in parks to discourage one from walking on the grass - See how the four rainbows encompass with sentinel severity each of the four quarters of the sky! Between them the heaven bears on its lower turquoise slopes a light harmonious wrack of fleecy clouds as though it were the background of a picture by Giovanni Bellini. "Just the day for a circus," says the blue lupin to a bluer larkspur, scarcely realizing the full truth of what she says.¹⁷⁹

Dans cette dernière phrase, on trouve une curieuse forme de synesthésie qui est, comme nous l'avons suggéré précédemment, à la base des schémas ré-interprétatifs de la réalité de James, même lorsqu'il s'agit de la "réalité" des images oniriques perçues à l'état de sommeil physiologique. Dans le cadre de ces métamorphoses, la vision devient parole ou sons ; l'image donne naissance au verbe, et non pas le contraire.

La démonstration que nous proposons ici tend à montrer comment, chez James et en particulier dans cette œuvre tournante qu'est *So Far, So Glad*, le poète passe d'une peinture onirique finalement peu originale à une écriture qui emprunte aux rêves non pas ses images mais sa dynamique. A la fois très proche et très loin de l'écriture automatique et d'autres ingrédients qui font le "roman surréaliste"¹⁸⁰, l'anatomie du rêve par Edward James donne

¹⁷⁹ Ibid., reproduit, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 17.

¹⁸⁰ Cf. à ce sujet Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le roman surréaliste* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1983, 385 p.).

naissance chez lui à un style, pour ne pas dire une technique narrative, qui fait de ses romans, des romans poétiques. Le plus souvent, dans les œuvres en prose, cela se traduit par une dérive de la conscience qui suit les mouvements du désir contrarié, en somme un "stream of consciousness" qui n'emporterait pas les personnages vers des révélations successives, mais qui les ramèneraient, dans un état passif, d'aval en amont, aux écueils du désir originel :

It was summer. A wet and chilly summer. The south west wind was stirring the branches of apple trees behind her; the breeze had slit a hurried rift in the dense woof of clouds overhead. Through that one patch where the wind had rubbed threadbare the garment of darkness, three points of light, three stars, were faintly piercing. From somewhere not so far away a stallion neighed in the stables. Looking up at the dark roof of the heavens the Princess sighed to herself: 'What a welkin, what a welkin!'¹⁸¹

En tant que technique narrative, la séquence hypnagogique, pour fonctionner, dépend de son pouvoir hypnotique sur le lecteur. On pourra en juger par exemple en considérant deux poèmes emblématiques à ce titre, "Night" et "Morning"¹⁸². James touche ici au problème du moment poétique de départ, et de l'angoisse que ce procédé traduit quant au temps : tout expérience hypnotique ouvrant une dimension nouvelle et parallèle par rapport au temps et à l'espace. Si bien que lorsqu'il y a cauchemar chez James, il s'agit plus d'une expérience cauchemardesque du retour aux limites de la condition humaine que d'une image spectaculaire sorti d'un véritable cauchemar :

The snows, indeed, that so unkindly drove
the people forth never again fell here.

¹⁸¹ Ibid., reproduit, annexes, 52.

¹⁸² Poèmes reproduits en annexes, 318.

This place - one even finds it nowadays
upon the region's latest ordinance map -
is said to be the home of the mangrove
or mandragore, where - should you take a nap
beside this stream - you wake to hear strange wails.
It's also known as "Hill af Many Snails."

The mountain's head over our forest clove
in aeons past, to form a ragged gap
- whence, through a vine-thick vale (down stairway'd
trails
of arching limestone and acute feldspar)
is cut a canyon named the Echoing Trap,
by whose roan fissures, blown on swirling gales,
electric fire-balls bounce and fizz and rap
like devil's toys from a nightmare bazaar. (70-85)¹⁸³

L'expérience cauchemardesque du rêve, pour atteindre son intensité maximale, ne tient pas tant du spectaculaire que l'effet hallucinogène qu'elle peut porter. En cela, le rôle de la drogue, elle aussi sas possible vers une autre expérience de l'espace et du temps, peut fournir cet instant intermédiaire favorable aux séquences hypnagogiques :

The cocaine always made this fellow internally eloquent: and it was greatly the drug which had enabled him to fly to the brave heights of fantasy which made it thus possible for him to accept with stoicism the probable renunciation of his life. < . . . > So primed up by the drug as he now was, having verified that he had really properly locked and bolted the exit into the corridor, he decided that it would be a good idea to take

¹⁸³ Edward James, "Third Canto: Return to the Serpent Realm," *Xilitlan Taziol* op. cit. 20-21, reproduit, annexes, 466.

a peep at his mighty victim in the wardrobe. < . . . > partly because in his now doped state the drugged impostor sensed the vague delusion that perhaps his victim might have escaped by a false back to the cupboard, as in conjurors' tricks on the variety stage... anything seemed possible this morning... or that perhaps there had really been no real Mussolini after all and that the whole adventure of to-day, nay even the whole history of the last fifteen years had been a long, a very long nightmare.¹⁸⁴

Plusieurs poèmes, en particulier certains composés au Mexique, abordent le pouvoir ésemplastique de la drogue dans la création poétique mais Edward James, contrairement à de nombreux poètes ou artistes, tels Henri Michaux ou Paul Bowles, fascinés par l'exploitation poétique de diverses expériences hallucinogènes, n'a pas fait un usage assidu de drogues. Son intérêt poétique pour les plantes hallucinogènes se situait plutôt à un plan botanique. A la fin du poème "Puerto de la Datura", James, par exemple, focalise son attention sur ce qu'il appelle un "wild datura tree" : <it> has filled my lungs with her strange breath / which gives the Indians here a wish for death: / she an apothecary too must be." (43-45)¹⁸⁵ et réutilisera cet arbre dans un poème nettement plus mystique intitulé "Mexican Matrimony" et dans lequel le rapport au temps, dicté par la drogue et le rêve, devient religieux et non plus existentiel : "the cloying scent of la florifundia: a heavy, toxic sweetness / that the Indians say will drive a sleeper to dream of the old gods -" (33-34)¹⁸⁶. Dans ce rapport inconfortable au temps, ainsi que nous aurons l'occasion de l'explorer dans un autre chapitre, et qu'il provienne de la consommation de drogues ou d'images, le rêve semble créer un ciel et une terre sans pesanteur,

¹⁸⁴ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 10-12.

¹⁸⁵ Edward James, "Puerto de la Datura," *The Heart and the Word* op. cit., 61.

¹⁸⁶ Edward James, "Mexican Matrimony," *The Heart and the Word* op. cit., 65.

comme pour exorciser le moment de la nuit, à la façon du romantique Jean-Paul qui appelait le dormeur "le cadavre de la nuit"¹⁸⁷

Si l'on en revient à l'utilisation chez James du terme de "séquences hypnagogiques" cité plus haut, cela nous renvoie à une pré-renaissance italienne et bien sûr aux architectures intérieures du parcours dantesque. Ici, nous avons une vision très troublante, pour peu qu'on s'y abandonne, d'un voyage de la conscience, parfois trop consciente, des contours déviants de l'imaginaire : et c'est ainsi que d'image apocalyptique, le poème se met en branle et devient une force (au sens physique du mot) métaphysique parcourant dans une perception visionnaire un monde passé à l'âge de l'atome et de la relativité :

Sickened and stifled by
 this fear-spun catazonic
 plunge,
 the echo of my cry
 through a black lace
 of twirled, demonic,
 livid, flayed, appalling,
 nightmares packed with grinning,
 presses to keep me falling,
 keep me spinning...
 limp as a sponge.

The gaining pace
 down through this hollowed shawl,
 this crowding sightless wall
 of insubstantial weight
 - though matterless - can choke

¹⁸⁷ *Choix de rêves* Chargé d'édition et traducteur, Albert Béguin (Paris: Fourcade, 1931) 46.

with its pitch-tasting smoke.

What am I, without place?

Rubbed am I from life's slate? (44-62)¹⁸⁸

C'est sans doute dans "The Great Bear"¹⁸⁹ que James a peut-être inauguré, pour la première fois et de façon réussie, la fusion poétique entre images mentales et écriture. Il s'agit de l'histoire d'un être étrange, errant à travers la campagne, enrubanné dans des voiles. Après avoir glacé d'effroi un groupe de joueurs en lançant des dés qui marquent, non pas les chiffres mais le dessin de la constellation de la Grande Ourse, le protagoniste traverse des immensités désertes en voiture. Il prend en chasse une locomotive qui passe près de lui, la rattrape mais se voit contraint d'arrêter sa course lorsqu'il se retrouve devant une barrière baissée. La locomotive passe alors devant lui et la fumée de plumes qui s'échappe des cheminées de l'engin le recouvre rapidement et s'engouffre dans sa voiture. "As the dawn comes up, blanching the sky and earth, his face becomes more and more visible and clear through the black veil which at present only covers his mouth. It is very drawn and pained. The look in his eyes is that of a man infinitely weary. They are no longer the bright eyes of an eagle"¹⁹⁰. Abandonné à son désespoir, la scène se fige alors sur la lente décomposition physique de cet être dans sa voiture, spectacle découvert par des enfants :

One of the little children is so bold as to open the off-side door of the front seat of the car. Two of them get half in and poke the motionless personage - first the black sleeve of his coat. It appears as if it were

¹⁸⁸ Edward James, "Sunrise and Morning," *The Rose* op. cit., reproduit, annexes, 444.

¹⁸⁹ Edward James, "The Great Bear: A Brief Surrealist Film Scenario," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 2: 277-89.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 281

made of paper. The children's claws have a rough touch. Their fingers slip and rip the sleeve and land on his wrist; and their fingers go into the wrist. It has become soft. It is sticky. The children put their fingers to their mouths. It has a sweet taste. The personage is entirely made of sugar. Rapacious, the three little children begin to tear the face. < . . . > The thick swathing cloak has already dissolved into tattered shreds like a domino of a doll at a carnival or the covering of a Christmas cracker left in the rain. His demolished hands and mutilated face are showing now the bone structure under the sugar flesh - for this creature of sugar has got a hard skeleton of bone beneath. < . . . > Returning to a full view of the skeleton, until now motionless in the derelict car, we behold the utterly fleshless corpse suddenly begin to move. The bones are denuded of every atom of sugar now, but the skeleton is complete down to the least ossicle. Suddenly it throws itself forward against the wheel and is shaken with sobs. Finis.¹⁹¹

Pour faire triompher l'image dans sa puissance d'évocation, sans sombrer dans un esthétisme stérile, James utilise le fonctionnement onirique pour réinventer la poésie : à l'origine, il y avait des sentiments, il y aura maintenant des images, cristallisations en accéléré des agitations de l'esprit. "On serait tenté de croire que parmi les artistes, le rêve inspire ceux qui ont foi dans l'inspiration, l'irrationnel, la foi, plutôt que ceux dont l'art est dicté par le contrôle. < . . . > C'est le rêve pop d'un art passif, recevant l'impulsion du dehors."¹⁹² Dans le contexte nucléaire et atomiste de la seconde moitié du XXème siècle, le rêve véritable, la "rêverie dure" de Bachelard, le rêve de derrière le portail de corne d'Ovide dans ses *Métamorphoses*, n'est en effet plus une envolée sublimée mais un abandon visuel à l'image vue d'assez près. Le

¹⁹¹ Ibid., 286-289.

¹⁹² Jean-Claude Lebensztejn, *Victory Boogie-Woogie. Fleurs de rêve* (A paraître).

résultat est paradoxal, comme dans l'exemple de James cité ci-dessus, car le spectacle poétique a désormais pour finalité un éclatement, une désintégration synchrone de l'image par rapport à la consommation de l'œuvre d'art qui la contient¹⁹³. Quand icône et graphie se libèrent des hiérarchies culturelles qui les lient, l'art sort de ses gonds : de bourgeois, l'art devient poétique du kitsch.

IV. La poétique du kitsch.

So many paradises laced with Hell
 grow, where five-petalled strawberry flowers graze
 at hurrying rain-clouds down a sudden blaze
 of broken-hearted glory in Earth's dell.
 The feathered whispers of the evening dwell
 with hiss of kisses, underneath the haze
 which blows up from the ocean, past the maze
 or fluted crags in jetsom from the swell.

A magic cow is grazing through the dark
 with phosphorous ribboned on her stretching horns.
 The first white summer lightning makes her spark
 between the moss-scared branches of the dead.
 Laughter is crackling without mirth, like thorns
 which cannot pierce my ribs: for they are lead.¹⁹⁴

¹⁹³ A ce sujet, il peut être intéressant de se reporter au tableau de Dalí qui est peut-être une cristallisation de l'image ultime de la désintégration de ce scénario d'Edward James : *Solitude paranoïaque-critique* (1935), huile sur bois, 19 x 23 cm., collection particulière, anciennement collection Edward James ; reproduit, *Salvador Dalí: L'œuvre peint*, chargé d'édition, Gilles Néret, 2 vols. (Cologne: Benedikt Taschen, 1983, 780 p.), 251.

¹⁹⁴ Edward James, "Sonnet LIII," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 246.

Il est aisé de concevoir à la lecture d'un poème tel que celui-ci pourquoi le qualificatif "kitsch", le plus souvent dans son acception péjorative, est si souvent utilisé pour décrire sinon la poésie de James, du moins sa vie et son parcours. L'esthète, l'élégant, et l'homme ultra-raffiné dont la réputation de "connoisseur" et de prince du goût était reconnue dans toute l'Europe d'avant 1939, a ensuite trahi, par sa vie et dans son œuvre, les critères d'une certaine conception du bon goût. Mais pour Edward James, qu'il traverse le décor élégant des raffinements d'avant-guerre ou les perspectives sans illusion de la post-modernité, l'esthétique, et non pas l'esthétisme, se devait d'être toujours au service d'une libération de l'esprit :

But, like cut flowers, pure elegance is not a growing thing. It withers very quickly: while outside the trees and shrubs from which those flowers of elegance were culled continue to grow and, if one has to choose between being the gardener or the decorator, I have to throw in my lot with the gardener.¹⁹⁵

Il serait donc bien réducteur de juger de la poésie de James en termes de bon ou de mauvais goût, alors que le kitsch d'Edward James apparaît comme un maniérisme baroque outrancier dans la tradition des Oscar Wilde, Ronald Firbank, Stephen Tennant, etc.. "L'éclat de la conversation de son prétexte touche à des sonnets de pseudo-naïveté warholienne et débouche sur une accumulation ininterrompue de bons mots et de situations impossibles, transformant cette vie en une fiction riche et écoeurante, uniformément paroxystique."¹⁹⁶, écrit le portraitiste Patrick Mauriès avec à-propos mais on pourrait également ajouter qu'au delà du destin individuel et de la biographie, le "mauvais goût" de James provoque une réflexion sensible sur son temps,

¹⁹⁵ Edward James, lettre à Cecil Beaton, 15 nov. 1963, archives Edward James.

¹⁹⁶ Patrick Mauriès, "Edward James," *City* (octobre 1986): 52-56.

réflexion qui a sans doute commencé avec celui qu'André Breton nommait l'homme le plus intelligent du XX^{ème} siècle, c'est à dire Marcel Duchamp :

What I have in mind is that art may be bad, good or indifferent, but, whatever adjective is used, we must call it art, and bad art is still art in the same way as a bad emotion is still an emotion. < . . . > His <the artist's> struggle toward the realization is a series of efforts, pains, satisfactions, refusals, decisions, which also cannot and must not be fully self-conscious, at least on the esthetic plane. The result of this struggle is a difference between the intention and its realization, a difference which the artist is not aware of. < . . . > this difference between what he intended to realize, is the personal 'art coefficient' contained in the work. In other words, the personal 'art coefficient' is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed. < . . . > The digit of this coefficient has no bearing whatsoever on this <the spectator's> verdict.¹⁹⁷

The creative genius establishes in the world of art, what later becomes "le bon goût" - and not vice versa. When a work of art is "de mauvais goût" it is because the impetus that tried to create it did not have a sufficient force - or did not spring from a genuine impulse, but from something thought out and laboriously contrived by some pseudo-intellectual posing in the role of a creative artist.¹⁹⁸

A propos de ses célèbres *ready-mades*, Duchamp a d'ailleurs ajouté : "The choice was made on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste... in fact a complete

¹⁹⁷ Texte d'une conférence de Duchamp à Houston <Texas> devant la "Fédération Américaine des Arts" *Art News* 56.4 (été 1957), reproduit Marcel Duchamp, *Le processus créatif* (Caen: L'échoppe, 1987, sans pag.).

¹⁹⁸ Edward James, lettre à Gerald Heard, 1965, archives Edward James.

anaesthesia."¹⁹⁹ C'est avec le même genre d'indifférence quant à ce que d'autres nommeraient son rôle et son statut d'artiste que James écrit sur une enveloppe décorée de façon enfantine "Les petits nuages sur cette enveloppe représentent des contes et des rêves. J'en ai tellement, moi, des contes dans la tête, d'histoires et de rêves."²⁰⁰

Le mot "kitsch" reste néanmoins un terme empruntée à l'histoire de l'art mais une fois appliqué à la poésie, et particulièrement à celle de James, il mérite d'être approfondi dans une perspective littéraire avant d'être opératoire. Il va sans dire que ce terme, dans les pages qui suivent, n'a aucune valeur de jugement.

Si l'on peut tout d'abord parler d'une poésie kitsch dans le cas d'Edward James, c'est tout d'abord à cause de l'insistance et de la profusion fantasque des images chez le poète, mais plus encore ce sont la violence et les contrastes des couleurs qui les modulent qui en constituent le caractère distinctif, comme la douleur mauve d'un ciel traversé d'épines par exemple : "<...> Like thorns against the sky's mauve grief" (12)²⁰¹. La coloration des images va plus loin encore, elle vise à la saturation, comme par exemple dans les indications de mise en scène pour le scénario surréaliste, "The Great Bear" :

In colour: that romantic picture-postcard colour which "the movies" can command. < . . . > It is a frosty, piercing clear, starlit night-overhead the dumb, profound sky is a dome of unreal indigo, sewn with large glass studio stars like diamonds pinned within a dark velvet tent. Each is an

26. ¹⁹⁹ Marcel Duchamp, cité par Alan Young, *Dada and After* (Manchester: MUP, 1981, 247 p.)

²⁰⁰ Edward James, lettre à Yvonne de Casa Fuerte, 1983, archives Flavie Alvarez de Toledo.

²⁰¹ Edward James, "<Sonnet> XLV," *For the Lonely* op. cit. reproduit, annexes, 238.

intense point of light. The dome is deep, taller than a planetarium and harnessed with the waiting winds of night.²⁰²

Cette lumière particulière se retrouve dans de nombreux poèmes tardifs de James, en particulier dans *Xilitlan Taziol* ou dans *The Rose* où, à la manière de certains célèbres tableaux de René Magritte, une forêt, une branche ou une simple fleur semblent conquérir l'espace en débordant des murs, de la toile ou de la marge, éclipsant par la force vitale de leur couleur tout autre élément du décor²⁰³ :

Byzantine crimson, one large as the heart
of a long echoing summer. I have heard
in vaulted galleries, before the close
of a proud night of banquetting, some part
of an intense octet that sounded slow
dark music like it - notes that seemed to grow
in a vast calyx - but have never seen
a rose so huge before with leaves so green. (3-10)²⁰⁴

L'écriture kitsch, dans l'œuvre en prose de James, dénote d'une part une absence de profondeur psychologique et d'ampleur discursive (par exemple, dans *So Far, So Glad*, il n'est pas rare de trouver des passages où chaque paragraphe amène d'autres personnages ou d'autres scènes sans

²⁰² Edward James, "The Great Bear: A Brief Surrealist Film Scenario," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 2:277.

²⁰³ René Magritte a peint une longue série de toiles bien connues représentant des roses atrophiées et Salvador Dalí est l'auteur d'un curieux tableau en 1958, peu de temps après l'édition de *The Rose* d'Edward James. Le tableau s'intitule *Rose méditative* (1958), huile sur toile, 36 x 28 cm, collection particulière, anciennement collection Arnold Grand ; reproduit *Salvador Dalí: l'œuvre peint* op. cit., 2: 507. La juxtaposition de ces diverses images permettent de fixer visuellement le kitsch poétique (en particulier l'effet de focalisation) qu'exploite James dans, par exemple, son recueil *The Rose*.

²⁰⁴ Edward James, "The Garden," *The Rose* op cit., reproduit, annexes, 391.

aucun lien diégétique²⁰⁵) et de l'autre d'un fourmillement imaginaire qui laisse toujours déborder le hasard. *So Far, So Glad* apparaît en fait comme un enchaînement parataxique plutôt que métataxique avec son agglomération incohérente d'indications scéniques, d'aphorismes plus ou moins ironiques et réussis, de bribes de conversation étouffées et de réflexions existentielles pour le moins nébuleuses et cyniques : "But can the old also feel love?' she pondered, and as she puzzled over this, all fashions, periods, styles, centuries and political systems became drowsing consciousness more confused than they are already in this story."²⁰⁶

Le style kitsch de James n'est pas sans rapport avec l'importance chez James de l'hypotypose, servi par des réseaux métonymiques complexes. On ne sera pas étonné de trouver chez cet amateur éclairé du surréalisme qu'était James une foule d'objets ou de spectacles inconfortables. Dans *So Far, So Glad*, les bancs ne peuvent remplir leurs fonctions : "Now Cyrus is nearly in the rosegarden wishing that his late mother had confined her craziness to the paving and not chosen to plant healthy cactuses under the open-wrought iron benches so that one cannot sit down."²⁰⁷ et chacun des numéros du spectacle de cirque au début du conte s'enchaîne dans une suite carnavalesque et grotesque ; ainsi :

"pink crinkly paper was put all around the elephant's tub to make it look even more foolish and fragile, the tub of course because no one wanted the elephant to look fragile even if it could have looked anything but elephantine < . . . > At the eleventh hour it had cracked and collapsed

²⁰⁵ cf. par exemple Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 36-37, où l'on passe du mari des sœurs siamoises, à la présentation de Mr. Rosenslump et enfin à la scène entre la princesse Frigidaire et le jeune Reginaldo di Bussoliera.

²⁰⁶ Ibid., reproduit, annexes, 56.

²⁰⁷ Ibid., reproduit, annexes, 17.

under his weight. The bereft elephant had been weeping bitterly ever since; nothing could comfort him, and three men with three mops were kept busy wiping up the elephantine tears that trickled down his forlorn trunk and splashed like large diamonds from the ivory of his white twin tusks.²⁰⁸

L'un des poèmes d'Edward James s'intitule "Hermetic but not Totally Disorganized" et ce titre caractérise assez bien le genre de métonymie polysyntète qui règle les réseaux d'images du poète :

the growth of fruit and trees and human wills,
her sun, her youth, her birds and her increase.
Warm is the future in young citrus groves
and orchards; these fields are in the throes
of a new birth. (3-7)

< . . . >

let no man say 'this is a place of prose'.
I mean the California my heart knows. (54-55)²⁰⁹

L'accumulation ici n'a pas toujours pour but de dénoncer le vide par le trop plein comme c'est souvent le cas chez de nombreux poètes hyperréalistes ; elle vise plutôt, comme nous l'avons vu dans le cas du procédé hypnagogique à l'explosion d'un renouveau poétique :

Isle of goose-summer, round Saint Martin's day,
set like a garnet rock in a green bay.
Here on this isle strong scents unfurl their flags
still proud; and dusk makes attar where there blows
his bees' wings through the plants, his dragon-cars

²⁰⁸ Ibid., reproduit, annexes, 15 + 21.

²⁰⁹ Edward James, "Faint Praise for the State of California," *The Heart and the Word* op. cit., 35-36.

among the petals of the rocky firth.

Roses as many as the climbing stars :

starlight as heavy as the heads of rose.

Beneath the wheeling heaven, the turning earth. (49-57)²¹⁰

Dans cette métonymie galopante, dont on peut trouver d'innombrables exemples en particulier dans la production tardive de James, le paroxysmique et le trop plein sont privilégiés par un poète qui se préfère volontiers kitsch plutôt que de se laisser aveugler par la contemplation d'une certaine conception du vide existentiel.

"Art, I suppose, is only for beginners, or else for those resolute dead-enders who have made up their minds to be content with the ersatz of Suchness, with symbols rather than with what they signify, with the elegantly composed recipe in lieu of actual dinner"²¹¹

Dans un monde cynique, hypocrite et saturé, le symbole n'existe plus forcément par ses significations et depuis les crises idéologiques des années trente, les symboles, du moins dans l'histoire culturelle, seraient plutôt des totems ou des outils de propagande. Mais la note de fin, aux accents aristotéliens, de la citation d'Aldous Huxley reproduite ci-dessus, met toutefois en valeur et en doute le véritable sens de la création artistique. Cette réflexion est au cœur d'une appréciation critique de l'art de James car sa poésie, tout en imposant les images de la fantaisie, avec un entêtement que son ami Dalí aurait qualifié de paranoïaque et d'impérialiste, force également par son parti-pris éminemment kitsch à des choix tragiques de la part du lecteur²¹².

²¹⁰ Edward James, "On Perfumes and Tempests," *To the Earth and other Poems from a Steep Place above the Seas* op. cit., 10, reproduit, *The Heart and the Word*, op. cit., 111, ou annexes, 124.

²¹¹ Aldous Huxley, *The Doors of Perception* (Londres: Chatto and Windus, 1954), réédition, *The Doors of Perception - Heaven and Hell* (Londres: Grafton, 1977, 143 p.) 25.

²¹² Après qu'elle ait évoqué la situation politique de la Chine et de l'Espagne, la sybille de Cumès parle des nouvelles créations d'Elsa Schiaparelli en matières de souliers. Et d'ajouter : "There will be plenty of tragic choice." Edward James, "The Propagrandissimo Dog," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1: 177-80

En effet, l'obscénité de la mise en scène renvoie à l'obscénité de l'œil et l'on peut se demander avec René Magritte : "Toute plaisanterie scatologique mise à part, qui donc jusqu'ici, aurait cru sérieusement à l'indécence de l'œil? La voici, accidentelle sans doute, mais pourtant incontestable."²¹³. En fait le processus kitsch révèle par un nouvel expressionnisme, un rire grinçant, cruel et cynique qui prétend imposer le faux comme nouvelle vérité et "Etablir d'emblée à quel point la poésie véritable s'oppose à l'esthétisme, en trouvant d'abord sa force lyrique à refuser ce qui est."²¹⁴ C'est d'ailleurs dans ces perspectives faussées et combien véritables que le Pop-art tire son héritage surréaliste :

L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

< . . . >

Une image n'est pas forte parce qu'elle est **brutale** ou **fantasque** - mais parce que l'association des idées est lointaine et juste. < . . . > L'analogie est un moyen de création - C'est une **ressemblance de rapports** ; or de la nature de ces rapports dépend la force ou la faiblesse de l'image créée. Ce qui est grand ce n'est pas l'image - mais l'émotion qu'elle provoque. < . . . >

On crée, au contraire, une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont **l'esprit seul** a saisi les rapports.²¹⁵

²¹³ René Magritte, "Le portrait," *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin* (Bruxelles: Les lèvres nues, 1953, 42 p.).

²¹⁴ Annie Le Brun, *Qui vive* op. cit., 59.

²¹⁵ Pierre Reverdy, "L'image," *Nord-Sud* 13 (mars 1918): sans pag.

De telles remises en cause posent évidemment le problème de ce qui peut ou non être considéré comme une œuvre d'art. Dans une poétique du kitsch, le "créateur" entretient soit une distance maximale avec l'acte d'écriture, soit aucune. Dans ce dernier cas, l'art rejoint les préoccupations de ceux que l'on regroupe sous l'étiquette "Beat Generation". Chez James par exemple, les dates sur les pages de garde ne sont pas toujours les dates de publication, mais bien les dates biographiques de moments poétiques qui ont généré la composition de ses vers²¹⁶. De plus, Edward James a progressivement privilégié ces moments poétiques, pleins de vie, aux livres eux-mêmes. Dans les dernières années de sa vie, le poète se passionna d'ailleurs pour les performances des photocopieuses, témoignant ainsi d'un désintérêt pour le "copyright" et ce qu'il est convenu d'appeler la "paternité artistique" : "He became fascinated by copying machines. In the last year of his life he asked a friend to drive from San Remo to Milan as he wished to have six colour copies made and Milan was the nearest place that possessed this latest copying technology."²¹⁷

"Sometimes Edward took a long time to write absolutely nothing at all."²¹⁸, témoigne un ami du poète et il faut bien dire que la littérature kitsch, par essence, est aussi le fruit de la répétition, du duplicata, et du n'importe quoi, tel qu'on l'entend dans un contexte de poésie automatique. Certains poèmes comme "Dear Unnameable Love"²¹⁹ ou certains sonnets dans *For the Lonely*²²⁰ auraient bien du mal à émouvoir tant les clichés abondent, comme sortis des

²¹⁶ Cela est vrai, par exemple, pour *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop, Scherzo on a Theme from Far Away, Record of a Journey*.

²¹⁷ John Lowe, *Edward James: A Surrealist Life* op. cit., 185.

²¹⁸ Desmond Guinness, lettre à Didier Girard, 25 nov. 1989.

²¹⁹ Edward James, "Dear Unnameable Love," *The Heart and the Word* op. cit., 24-28.

²²⁰ En particulier Edward James, "<Sonnet> XXXVIII," ou "<Sonnet> XLI," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 229-32.

plus mauvaises pages d'un courrier du cœur. Mais dans certains poèmes de James, en particulier *Saudade*, il y a derrière ce n'importe quoi qui est une autre composante de la poétique du kitsch, un effet de collage langagier qui défie ou subvertit la pensée. L'imprécision visuelle et spirituelle que l'on trouve dans la poétique du kitsch brasse souvent des idées fixes assez glauques mais révèle dans le même moment des modifications prismatiques singulières :

Too near to focus and too far to touch
stretch the branched terrors on whose menace brood
all mortals; but at least we can beseech
the laws of harmony that often reach
out beyond Knowledge. For we apprehend
by Love the purpose and the valid End
where Death's waves lap against Life's golden beach. (80-85)

< . . . >

Rather than measure Nadir, understand
your function in this pageant. When you bend
the bow taut, then - in order not to miss
the target - you must let the taut cord push
by its own thrust alone. The arrow flies
into the curved Entirety. Attend
your own elliptic flight with stranger's eyes. (96-102)²²¹

No longer need I blindly grope, to guess :
"Is understanding more than knowledge?" Yes,
we cannot plumb the Whole Enigma. This
truth rose up heightened, as my mind was cleared. (63-66)

< . . . >

²²¹ Edward James, *Saudade* op. cit., 4, reproduit, annexes, 478.

"Hey you! A worm devours your core!
 "Yes, you with all your searching and debating
 "see, as an ant doth see above the floor,
 scarcely the distance of yourself, who stand
 minute in space, while Time is still not waiting!"
 Is that too what the sky sneers - when behind
 her blueness she pretends to be so blind?
 Has not the thunder's voice, in wrath berating
 you hubris, told you that you are a bore? (131-39)²²²

Le kitsch de James atteint son apogée lorsque le poète fait débouler les références ou autres images mythologiques dans un décorum XVIIIème siècle, le tout baignant dans des couleurs criardes, à la façon des tableaux hyper-réalistes du peintre Malcolm Morley : "and airs blow laurel-burdened, layered, / moth willow holy, with leaves of mauve weeds." (11-12)²²³ ; "Yet are the Hellenes smoothed by the strigilis of light / in mind and limb. In yellow robe / the guru of suffering has taught / ancient nightmare into an Aristotle of understanding." (349-52)²²⁴ ; ou pour prendre un dernier exemple, tiré de la description de l'arrivée de Calliope par les vagues :

Oh, if I could halt the moment,
 hold the glow upon that cloud,
 stop the sinking of the daylight,
 my delight would sing aloud.

For my heart's blood would be happy

²²² Edward James, *Saudade* op. cit., 3-5, reproduit, annexes, 478-79.

²²³ Edward James, *Scherzo* op. cit., reproduit, annexes, 131.

²²⁴ *Ibid.*, 149.

to have saved these figures from
 all the terror of departing
 to have stilled the hidden drum.

They are so without foundation -
 all these cliffs and all these plains,
 as long as moving Time beneath them
 makes them mobile as the rains

It s anguish I am feeling
 to behold the one in green
 move behind the rock of silver.
 Nothing twice the same is seen.

I, too weak for the eternal,
 look in vain for an escape -
 insect on the sands at sunset
 with two frightened eyes that gape. (25-44)²²⁵

Nous aurons l'occasion de revenir dans le chapitre consacré à "Identité et suicide artistique" sur le rapport entre néo-classicisme et hyperréalisme. A ce stade, signalons qu'un recueil aussi déroutant que *Hexameters* n'est pas si loin, dans l'esprit moderniste, des "Three Poems of the Atomic Age"²²⁶ d'Edith Sitwell, en particulier le premier "Dirge For the New Sunrise", où la mythologie et les chronologies antiques forment le matériau d'une poésie visionnaire chez la poétesse. Dans le cas de James, et de *Hexameters*, les enjeux sont toutefois différents et plus tout à fait modernistes :

²²⁵ Edward James, "Figures on the Sand," *The Heart and the Word* op. cit., 19-20.

²²⁶ Edith Sitwell, *Collected Poems* op. cit., 368-78.

il s'agit en fait de dire, de redire comme pour contrer un mouvement inéluctable menant à la destruction finale : "Constantly people are foolish enough to get drowned in the ocean since the Salt God of the sea has a cruel appetite for destruction."²²⁷...

All her inhabitants long moons ago
 departed the sad city, which was never
 entirely finished. Fell a year of snow :
 snow killed the tropic children all together
 under one avalanche of crashing grief ;
 therefore the parents left the place of dread
 with ruby flowers between each pallid leaf
 upon the gravemounds of their infant dead. (1-8)²²⁸

Dans la poétique du kitsch de James, rien ne finit, pas même le poème, encore moins la poésie.

Il y a dans la naïveté warholienne comme dans le kitsch d'Edward James une remise en cause de l'acte créateur, ou plutôt de la valeur culturelle du produit artistique, mais également une force rétrograde qui insuffle au mouvement interne des poèmes le vecteur de l'anti-vie :

But, some day soon, poppy and sunflower seed
 shall ripen in their plots, until each one
 will sprout, as dragon's teeth, a living deed.
 Their heads shall break and be their progeny,
 who armed shall lift such fields towards the sun
 that ill-wilt night weeds all will scorching die. (9-14)²²⁹

²²⁷ Edward James, *Hexameters* op. cit., reproduit, annexes, 471.

²²⁸ Edward James, "Return to the Serpent Realm," *Xilitlan Taziol* op. cit., 17, reproduit, annexes, 464.

²²⁹ Edward James, "Sonnet," *To the Earth and other Poems from a Steep Place above the Seas* op. cit., 7, reproduit, annexes, 122.

Dans ce poème, le tournesol attiré par les soleils noirs et négatifs, tout comme le coquelicot expansif, peuvent se lire comme des allégories de l'impuissance de l'homme à combattre les forces sinistres. Dans le prologue de *Proem*, œuvre tardive de James, et intitulé "On Time, the Nativity and Antimatter", un vieil ermite philosophe est dépeint en ces termes :

< . . . > He sat under
 the banyan tree of somatology,
 turbed but undischirruped by birds
 o disciples. He seemed to be
 keeping his concepts in delicate equilibrium (3-7)
 < . . . >
 a Tree of Song rooted in silence; this is the Treeeeeeeee
 of Infinity - pointed, three-cornered as the Trinity.

(27-28)²³⁰

Endurance d'autant plus admirable que cette création du grotesque et de l'arabesque au croisement du collage, de l'acte gratuit, de la métaphore illisible et du témoignage schizophrénique, ne saurait se prévaloir d'une quelconque orthodoxie du goût ; entité hyperboliquement hybride, plutôt, où le scagliola voisine avec Meret Oppenheim, où le baroque napolitain fournit des portes de commodes et où l'on accumule concrétions de coquillages et victoriana sous cloche. Comme dans un grotesque, l'espace y arbore avant tout son inconsistance l'incongruité des motifs dont rien ne justifie la juxtaposition, ou plutôt dont tout affirme la convention.²³¹

²³⁰ Edward James, *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 517.

²³¹ Patrick Mauriès, "Edward James," *City* (octobre 1986): 52-56.

On le voit : le kitsch n'est pas tout à fait gratuit puisqu'il fournit aujourd'hui, par l'intermédiaire des poèmes de James à partir des années cinquante, l'intérêt, par ailleurs mince, que lui portent les hommes de lettres qui se sont penchés sur James, en particulier Peter Levi dans son introduction à l'édition posthume des poèmes du poète, *The Heart and the Word*. Réceptacle d'un nombre croissant de références à accélération constante, l'artiste du XXème siècle se doit en fait de subir et d'affliger un traitement de choc aux images mentales qui l'entourent ; comme le définit Ezra Pound, "the best artist is the man whose machinery can stand the highest voltage."²³² L'esprit électrique d'Edward James lui a permis en tous cas de recréer toujours quelque chose d'étrange et de fantasmagorique, et même de menaçant, même dans un contexte soit réaliste soit figuratif. C'est en tous cas toujours le visuel et ses réflexions qui donnent au kitsch ses valeurs :

There's the moon in my coffee
 I saw it last night -
 a crescent of silver
 encasing the light -
 and under the flowerpots
 a sheen of damp
 dragging the silence
 of the yellow lamp.
 There are tears at the window,
 and lies in the street
 and calumny passing
 on whispering feet.

²³² Ezra Pound, "Affirmations: As for Imagism," *The New Age* (28 janv.1915): 350. Cité par Peter Hamilton, "The Role of Futurism, Dada and Surrealism in the Construction of British Modernism 1910-1940," op. cit., 75.

But eyes of star jasmine
 here speak, cool and shiny,
 up the climbing house
 the words of dead Heine
 to the live wood-louse.
 And the lamp on the warm sill
 recalls the truth
 that for a few moe years still
 you still have your youth.²³³

Only to grow old... what is the plan?
 What is the purpose of this bitter plain?
 What is the goal - or is there none? I can
 no longer grasp a hope of distant rain.
 And yet I cling with all the heart I know
 to my obscene obsession - Mexico. (9-14)²³⁴

Pour en finir avec la portée culturelle de la poétique du kitsch, il faut certainement insister à nouveau sur le fait qu'elle ne débouche pas sur un débat entre modernisme et post-modernisme, ou encore moins entre le bon et le mauvais goût, mais bien comme le précise le critique d'art américain Nicolas Calas, entre art et non-art :

It is futile to view modern art in terms of a contradiction between representational and abstract, or between Expressionism and Constructivism. The significant contradiction is between art and anti-art. <...> The antithesis between anti-art and art functions on a cultural

²³³ Edward James, "Young Evening," *The Heart and the Word* op. cit., 21.

²³⁴ Edward James, "<Sonnet> LVII," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 251.

level at a time when politics uncovers the contradiction between freedom and terror in all its horror. <...> Some forty years ago Gaston Bachelard²³⁵ fired the imagination of the intellectuals of France by interpreting the post-Euclidian spirit of science as the "why not?" attitude. This spirit may animate modern art. It is as if the artist were saying: "Why not give my impression of what I see?" "Why not express what I feel?" "Why not construct what I want?"²³⁶

Entre l'icône et la graphie, la poésie de James n'a cessé de s'éloigner du cadre artistique pour s'incarner sous des horizons plus larges. Exubérant --"Exhuberance is beauty" nous dit William Blake--, l'idéal anarchique qui se cache derrière la poétique du kitsch de James s'est détaché du livre et de l'écrit pour se construire matériellement : "This is a bit of free architecture that is being erected in the forest. I think I may even have started on it, because these constructions cannot get lost like manuscripts."²³⁷ En ajoutant l'icône à la graphie, l'imaginaire du poète a pu construire et se construire : c'est un peu comme si dans le sanctuaire qu'est l'univers poétique de James, seule une inscription du silence (Edward James a pris pour un temps le nom de William Silence comme pseudonyme) permettrait seule une vraie expansion de la conscience. Quand les mots n'ont plus rien à communiquer, ils commencent à être libres et l'on est en plein mystère, antique et visionnaire.

Edward James a d'ailleurs écrit un jour : "L'art surtout la peinture peut bien devenir une boîte magique dans laquelle on retourne à travers le

²³⁵ Bachelard est par ailleurs l'auteur de cette formule qui a une résonance particulière dans l'œuvre de James : "Il faut vivre pour édifier une maison, et non construire une maison pour y vivre."

²³⁶ Nicolas Calas, "Art Intervenues, Anti-Art Interrupts," *Transfigurations* op. cit., 21.

²³⁷ Edward James, entretien avec Michael Schuytt, *Edward James* (Amsterdam: Utrecht Hypotheekbank NV Ed., 1981, sans pag.).

temps. (* note : Dan cette boîte on voyage aisément par-delà le passé.)²³⁸
Dans ce rêve de l'image impossible auquel tend le procédé iconographique, l'art de James, pour atteindre des dimensions spatio-temporelles parallèles, ne se soucie que de rituels et de sanctuaires. L'art est en effet, pour Edward James, une boîte qui ne s'ouvre que si l'on s'en sert.

²³⁸ Edward James, légendes accompagnant plusieurs visages peints par l'auteur sur manuscrit <1973>, collection particulière.

CHAPITRE II.

- OBJETS DU DESIR -

Parmi les objets de nos désirs, les uns sont naturels sans être nécessaires, d'autres sont naturels et nécessaires ; les autres, enfin, ne sont ni naturels ni nécessaires, mais l'ouvrage de la fantaisie et du caprice.²³⁹

²³⁹ Epicure, *Maximes*, traduction Batteux (Paris; Babel, 1993, 52 p.) 18.

La poésie de James ne sublime pas le désir ; elle le dissèque, le chorégraphie, l'explore tout en le consommant, et comme nous l'avons vu, la mécanique qu'elle met en jeu entre l'écrit et l'image permet de réactiver ce désir en temps réel pour le lecteur, de le lui montrer, cru et paradoxal, par le moyen de séquences hypnagogiques qui se nourrissent aux lois de la physique onirique. Fonctionnant comme des sanctuaires, les poèmes d'Edward James invitent tout "naturellement" à un enfermement et à un certain abandon de soi à l'intérieur d'une géographie réinventée. En 1939, tournant le dos à l'Europe, Edward James participe activement à l'élaboration d'un spectacle total de Dalí, *The Dream of Venus*, tout à la fois pavillon bien solide, *happening* artistique, ballet aquatique, etc.. Fidèles à une certaine attitude anti-artistique vis-à-vis de leurs créations, les deux artistes mettent sur pied, à l'occasion de cette *World's Fair* prophétique, une fête de l'oracle qui tient de tous les arts sans en servir aucun, et traitant du désir, choisissent de ne pas le dire, mais de le pénétrer :

The entrance is between a lady's legs, and when you get in it's dark except for a dimly-lit tank full of organs and rubber corpses of women. Ceaselessly a beautiful living siren, apparently amphibious, drives slowly round her own bubbles, completely naked to the waist. She fondles the turtles and kisses the rubber corpses' mouths and hands. In the dark I could see Duff's face glowing like a Hallowe'en turnip. I infinitely preferred the Hall of Medicine, where you can see a foetus (genuine) brilliantly lit in spirits and glowing pink (not green) from the word "Go!" to the ninth month, in nine close-ups. You can see livers and kidneys pulsating, transparent men and women with pounding hearts, pools of v.d. bugs greatly exaggerated in size, and real babies in incubators, snug and warm and calm, unconscious of their doom and greatly to be envied.²⁴⁰

²⁴⁰ Diana Cooper, *Autobiography* (Wilton: Michael Russell, 1979, 752 p.) 502.

Par ailleurs, un tract était distribué aux visiteurs du pavillon dalinien, les invitant eux-mêmes à participer à cette brutale irruption dans les sables mouvants que sont les lieux de naissance du désir :

Vénus : Rentres dans la coquille de ma maison et vous verres mes rêves.

< . . . >

Des pianos mous vivans et enchenes se convulsent aux pies de mon lit et des troupeaux de girafes en feu exploisent, come l'ejaculation étoile des feux d'artifice, dans le ciel tres pale de l'enfance.

Queur domes supliants et impératif : Venus, Venus! nous voAyons tout cela, nous voyons ton reve et Nous le croAyons pas!

Venus : Rentres, Rentres, homes de toutes les especes, victimes de la realite! vous avez le droit que le reve merveilleux oubre ces ailes obscures un instan sur le chemin apre et imonde du soleil de votre vie.²⁴¹

De ces regards croisés, celui de Salvador Dalí et celui de Diana Cooper, auxquels on peut ajouter la reconstitution historique de John Lowe²⁴², il est possible de voir se dessiner un début d'indice quant à la naissance de la poésie chez les artistes du rêve et en particulier chez Edward James : en effet, avant la poésie, avant même le désir, semble toujours poindre la douleur de la naissance. Nous ne situons pas, dans le cas de James, les origines de la souffrance dans l'enfance en tant que période chronologique et biographique. Dans le cas d'un homme qui annonçait lui-même "I had remained adolescent up to the youthful age of 47 years"²⁴³, c'est le monde, et non pas le moment, de l'enfance qui est la souffrance même. Chez l'enfant, comme chez Edward James, les sentiments de peur, de haine, d'amour ainsi qu'une appréhension particulière

²⁴¹ Salvador Dalí, manuscrit pour *Le rêve de Vénus*, <1939>, archives Edward James.

²⁴² John Lowe, *Edward James: A Surrealist Life* op. cit., 147-49.

²⁴³ Edward James, lettre à Paul Millard, non datée <1968/69>, archives Edward James.

de l'irréremédiable, du magique, du tragique et du rapport du temps à l'espace se situent très loin d'une soi-disante innocence censée les aplanir. Ce sont ces origines sensuelles qui semblent prédisposer l'éternel enfant Edward James aux histoires fabuleuses, violentes, et fatales ; il est d'ailleurs possible de mesurer toute l'évolution poétique d'Edward James par le degré d'artifice que le poète va mettre à recréer ce rêve d'innocence.

Un malentendu plane sur le souvenir et la poésie d'Edward James. Là où certains ont vu chez l'homme une innocente et pathétique victime des milieux qu'il fréquentait, ou encore un poète damné, manqué, maquillant son désespoir sous des revers d'excentricité, il faudrait peut-être voir avant tout un individu complexe, certes, mais dont l'humour, l'indépendance, la fantaisie peu ordinaire, et une forme singulière d'égoïsme pervers ne prédisposaient aucunement au spleen baudelairien. En revanche, sa poésie, si peu lue, est le plus souvent décrite soit comme un passe-temps inoffensif, soit comme de délicats et souriants *capricci* sortis de l'imagination d'un esthète raffiné. C'est certainement à la naissance de la douleur poétique de l'enfance, pour ne pas dire de la naissance tout court, qu'il faut chercher à analyser l'art du poète si l'on veut comprendre et juger de façon critique son œuvre. Nous avons déjà pu montré ici, contrairement aux clichés qui s'attachent au personnage "Edward James" que les visions du poète traduisent un regard plutôt négatif, presque inhumain, sur la réalité. C'est cette dimension capitale dans l'œuvre, celle des plages étendues de la douleur poétique, que nous voudrions traiter dans ce chapitre en amorçant notre descente dans le lieu même de la souffrance : le monde de l'enfance.

1. Naissance de la douleur.

Peut-être le merveilleux n'est-il jamais aussi présent que dans l'enfance tout simplement parce que la mémoire du traumatisme de la naissance y est encore vive, non sublimée. C'est ce cri premier de la douleur qui résonnait dans la voix d'Antonin Artaud, et de celle de nombreux surréalistes après lui, maudissant l'acte irréversible et monstrueux de la naissance. Ainsi, dans l'œuvre d'Edward James, les scènes d'accouchements, ou plutôt de mises à bas, ne manquent pas comme si la naissance inhumaine et quelque peu monstrueuse permettait d'exorciser les forces sinistres de la vie naissante. Dans *So Far, So Glad*, l'auteur truffe le personnage de la princesse Frigidaire, à la fois frigide et bestiale, de caractéristiques sexuelles singulières : son arbre généalogique²⁴⁴ la présente comme descendante de bêtes sauvages, cousine de King-Kong, et fruit d'unions zoophiles. Dans la diégèse du conte, la princesse Frigidaire est censée connaître un désir irrépressible et passionné pour le jeune et vaillant Reginaldo di Bussoliera mais l'ironie du narrateur cache une réalité un peu plus obscène. En effet, lorsque la princesse Frigidaire disparaît avec le jeune Reginaldo, c'est en fait pour s'unir avec un lion et donner naissance, quelque temps plus tard, à une belle portée : "upon all the newspaper placards in the empire these amazing headlines appeared: 'Princess Gives Birth to Brindled Lion Cubs'. 'How strange,' agreed everyone."²⁴⁵ Dans le même conte, et dans une veine tout aussi firbankienne, d'autres mises à bas, tout à fait animales cette fois, frappent l'imaginaire par leur bizarrerie, par exemple : "Suddenly one of the female seals drops three billiard balls which she has been balancing on a cylinder on a cone on her nose, and gives birth to three young. "Ah, a quick litter!" exclaims the Master of Ceremonies."²⁴⁶

²⁴⁴ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 38.

²⁴⁵ *Ibid.*, 112.

²⁴⁶ *Ibid.*, 30.

Il y a bien sûr dans ces scènes contre-nature qui font songer à certaines des meilleures pages de Lewis Carroll une part de violence subversive et peut-être de provocation qui tend à combattre le poids du puritanisme, particulièrement lourd dans le contexte de la bonne société édouardienne dont Edward James est issu. Il n'est pas rare d'ailleurs de retrouver dans ses poèmes de curieuses variations sur ce même thème, celui du désir sexuel mettant en relief l'idée de procréation ou de stérilité. Dans les deux cas, la conscience, et non pas l'inconscient, vient inmanquablement troubler le désir. Ainsi, dans ce poème qui n'aboutit pas, "Interruption", l'éveil de la conscience ("At a small hour my Conscience woke" (1)) apparaît incompatible avec la naissance du désir, et le poème se termine par ce dernier vers : "my dazzled Conscience flees in fright." (12)²⁴⁷. La réaction au puritanisme est quelquefois si excessive qu'elle donne naissance, dans les poèmes, à des voix féminines mi-Demeter, mi-Jocaste qui célèbrent autant les forces de création que celles de destruction et, dans les récits en prose, à des personnages féminins cruels, voire criminels. Quelquefois même, comme cela est le cas pour la seconde noyée dans *The Leopard Night*, l'outrage ultime est atteint puisque celle-ci avoue son matricide : "SECOND DROWNED WOMAN: "And I - killed myself on a chill Christmas Eve - / I with my baby, behold her!' / (Holds up a weedy object) / 'I drowned her.'" (10-11)²⁴⁸. Si l'on revient quelques instants à *So Far, So Glad*, il est frappant de remarquer avec quelle régularité la plupart des personnages partagent le même inconfort vis-à-vis de leur propre naissance ou de la faculté de procréation en général : Ainsi, le professeur Stigler est l'auteur de plusieurs traités sur le contrôle des naissances : "But the Professor had been author of three pamphlets upon Birth Control"²⁴⁹. Aminta, quant à elle, est fort troublée par sa naissance ainsi que

²⁴⁷ Edward James, "Interruption," *The Heart and the Word* op. cit., 31.

²⁴⁸ Edward James, "Prologue in a Gondola," *The Leopard Night* op. cit., reproduit, annexes, 368-69.

²⁴⁹ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 47.

Cyrus qui spécule sur le moment de sa venue au monde : "I am thirty-two years old,' said Cyrus, 'and was born besides, a whole week earlier than I should have been.'"²⁵⁰ Ce rapport douloureux à la naissance atteint une apogée dans le poème du maître de cérémonies : "You growing fishlike creature, blue! / O you unborn, you Isaac you! / Spermatozoon just in luck / who entered in the womb and stuck! / What think you while you generate / in your prenatal state and wait / the dawning of this awful life? < . . . >"²⁵¹

I love the streets at night.
 I have a tenderness for the crowd,
 if I am alone I can be near
 the multitude without scorn nor fear
 of their hates, their tumours, their conceits,
 when fate's coarse regurgitation greets
 the lamp-lit oneness of the many streets.
 A dwarf so hideous at the corner stands
 that his great strangeness itches in my hands ;
 but, in his eye, a look of Paradise
 was caught one instant :
 it was yet there twice.²⁵²

Dans ce poème aux accents beckfordiens, l'image ambiguë du nain renvoie de manière emblématique à la cruauté, à l'oppression et à la violence chaotique du monde adulte perçu dans les perspectives d'une sensibilité enfantine. Ici, l'apparence et la vision du nain servent d'allégories du degré

²⁵⁰ Ibid., 34-35.

²⁵¹ Ibid., 110.

²⁵² Edward James, "Envoi," *The Heart and the Word* op. cit., 215.

suprême de la souffrance selon James : être privé du droit à l'amour. Son œuvre entière crie, plus précisément, la rébellion de l'homme face au sentiment mais aussi aux pièges de la solitude. Bien rares d'ailleurs sont les personnages ou les voix poétiques dans l'œuvre d'Edward James qui ne se consomment pas de ce mal languissant. Dans *So Far, So Glad*, à propos du protagoniste Cyrus, l'auteur écrit par exemple :

Cyrus was one of those people who are born lonely; and doomed to live among crowds and assemblies, he was always spiritually alone. He possessed an untalkative, uncommunicative nature that found it a very hard and uncertain thing to make human contact or to express in any mode his feelings. Moreover of late years he had become scared of trusting even to his own wants and inclinations, for whenever he had plucked the grapes of his desires they had always turned to dust and ashes against his palate < . . . >²⁵³

Cyril Connolly écrit à propos des collages de Max Ernst : "<He> adapted the fantastic children's world of half a century before to the sophisticated wonder-seeker"²⁵⁴ et c'est dans ce même imaginaire qu'il faut chercher la valeur littéraire des "contes pour enfants" de James. A l'exemple d'un Cocteau qui mettait son écriture à l'écoute des anges et à l'instar d'un Limbour²⁵⁵ qui utilise le monde des enfants comme outil satirique traditionnel pour dénoncer celui des adultes, James développe dans ses contes, par l'invention d'utopies, et même d'une "Anacronia"²⁵⁶, une politique de

²⁵³ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 57.

²⁵⁴ Cyril Connolly, "Farewell to Surrealism," C. Connolly, *Places and Ideas* op. cit., 245.

²⁵⁵ Georges Limbour, *Les vanilliers* (Paris: Gallimard, 1938, 185 p.).

²⁵⁶ Edward James, "Name this Complex," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit. 1: 1-37.

l'inadaptabilité sociale, donnée fondamentale de l'expérience enfantine.²⁵⁷ Pour conjurer cet idéal simplifié, ce rêve brisé, cette fusion avortée qu'est la puissance du désir diluée dans les voies que prend l'amour à l'heure de l'adolescence, James choisit alors de *Parler seul*²⁵⁸. Et c'est en ce sens qu'Edward James pourrait être décrit comme le poète du non-retour :

Reader, you have knowed now, before we are parted
that my heart carries the hearts of the heavy-hearted: (1-2)

< . . . >

Here is my heart, which I wear on the sleeve of this book ;
and I ask you to see, before you close it,
that it does not of its own woes alone presumes
It has reached like a hand in the night. (13-16)²⁵⁹

Sans tomber dans une interprétation psychanalytique par trop simplificatrice, il n'est pas difficile de voir dans cette dernière image d'une main tendue dans l'obscurité de la nuit, la trace d'un père lointain, absent, invisible, hors d'atteinte. Première figure (ou contre-figure) de cette politique de l'inadaptabilité sociale, le cliché édouardien du père chez Edward James n'est pas sans résonnance dans son œuvre et dans son désir premier d'inscrire la douleur de l'enfance. Toujours par le moyen de l'artifice, quelque fois à l'aide d'une image confuse à travers la gaze d'un voile de mémoire comme dans l'exemple qui suit, la voix du modèle est conjurée pour insuffler à la poésie un nouveau degré de mystère et d'intensité :

THE NARRATOR's tone of voice becomes more sombre and a little tense:

That was the year I thought I saw my father.

²⁵⁷ A ce sujet, cf. Pierre Mabille, *La technique du test du village* (Paris: Ed. Pierre Dufour, 1970, 154 p.)

²⁵⁸ Cf. Tristan Tzara, *Parler seul* (Paris: Caractères, 1955, 50 p.)

²⁵⁹ Edward James, "Envoi," *The Heart and the Word* op. cit. 215.

His ghost appeared to me in a sad dream.
I woke up weeping - for I also thought
that I had heard my poor dead mother scream.

"William, William, my son. You must go to Venice!
Do you hear me - to Venice? It is waiting for you there."

THE NARRATOR :

"What is waiting for me there, father?"

THE FATHER :

"The enigma is waiting. She is waiting for you in Venice."

(42-49)²⁶⁰

Bon nombre de poèmes traitent, de façon émouvante et quelquefois tout à fait surréaliste²⁶¹, de ce rapport du poète solitaire à l'image fuyante du père, rapport qui, par le procédé iconographique de la fête de l'oracle chez James tel que nous l'avons mis à jour dans le premier chapitre, est analogue au rapport qu'entretient le poète à son hypothétique lecteur mais aussi, d'un point de vue plus thématique, à la somme de désir que James "exprime" dans ses poèmes homosexuels à partir de la fin des années quarante. La finalité ultime de la poétique de l'œuvre de James étant le plus souvent d'incarner, ou de donner à voir et à entendre le Mystère, il n'est pas surprenant que sur ce thème de la filiation et de son corollaire, celui de la stérilité au sens le plus large, le poète en arrive à cristalliser le paradoxe ultime qui consiste à s'engendrer soi-même, autrement dit, à se réinventer : < . . . > See! I self-sown / shall, one day, top the murmur of their sheaves. (13-14)²⁶²

²⁶⁰ Edward James, "Before the Curtain," *The Leopard Night* op. cit., reproduit, annexes, 360-61.

²⁶¹ cf, par exemple, "Knock and you Will Remember," E. James, *The Bones of My Hand* op. cit., 68, où le narrateur, plein de respect et de crainte derrière la porte du bureau de son père, fait cette confession surprenante "This was not prenatal, this was not the uterus - just abode of the kind awe for the being with the face that looked smooth and yet bristled to the embrace, holy shrine of the parental male oracle, Sanctus, sanctus, sanctum..."

²⁶² Edward James, "The Sapling," *The Heart and the Word* op. cité, 125.

En revanche, la figure maternelle, si elle a conditionné de façon spectaculaire la biographie de l'homme Edward James²⁶³, n'apparaît pas aussi décisive dans la naissance du poète ou dans la mise en place de son imaginaire poétique. Cela étant dit, notre exploration s'attache plutôt à dépister ce en quoi, d'un point de vue strictement littéraire, le thème de la naissance éclaire l'œuvre d'une manière singulière. James fait tout d'abord cette confession vers l'âge de vingt ans : "My mutinous memory with a voice of scorn / shouted within and hissed: 'Surely you knew / he never loved?' And still my bowels renew / the bitter cry: "You should not have been born"²⁶⁴. Si ce genre d'imprécation n'est pas rare chez tout être romantique, cherchant dans l'amour un idéal, le lien que le poète consacre dans ce même poème entre la douleur et la mémoire ("mutinous memory", "renew the bitter cry") est emblématique d'une aliénation récurrente de son propre corps et représente, d'une certaine manière, une illustration poétique de la théorie dalinienne résumée dans le terme de "phénixologie". Henri Calet, à la première page de son livre *La belle lurette*, écrit : "Je suis un produit d'avant-guerre. Je suis né dans un ventre corseté, un ventre 1900. Mauvais début."²⁶⁵ Enfant début de siècle, au carrefour des découvertes de la psychanalyse, de la nostalgie pour un ordre moral et social relégué au passé et de l'irruption dans l'époque de la brutalité et de la vitesse, Edward James, on le sait, a du faire face à une instabilité supplémentaire : il était en effet le petit-fils, voire le fils, adultérin du prince de Galles, futur roi Edouard VII. Chez le poète, les conséquences de cette confusion des origines lui accordèrent une liberté et une angoisse vertigineuses, une perte d'identité organisée et chronique, assez caractéristique des artistes du vingtième siècle : à

²⁶³ Cf. les chapitres consacrés aux "années de formation" de James dans les diverses biographies du poète : George Melly, *Swans Reflecting Elephants* ; Philip Purser *Edward James, Poeted* ; John Lowe, *Edward James: A Surrealist Life*, op. cit..

²⁶⁴ Edward James, "Sonnet XV," *Carmina Amico* op. cit.

²⁶⁵ Henri Calet, *La belle lurette* (Paris: Gallimard, 1935, 216 p.).

la fois fils de roi et de parvenus, Edward James a en effet traversé sa vie sans attache à une quelconque famille ou groupe dont il aurait pu épouser les valeurs et les certitudes. Ainsi, chaque fiction, chaque livre, devient pour lui l'occasion de se réinventer en chair et en mots et renaître par de brusques retours à l'état embryonnaire. James fit souvent ce voyage, sans se soucier de la destination finale, distrait, fasciné, appelé par les paysages environnants. A tel point que dans les nombreux textes où il introduit des personnages princiers, les liens du sang deviennent pour le moins suspects, comme ici dans le cas de Seraphaël, prince de la ville imaginaire visitée dans *Reading Into the Picture* : "For his imperial family claimed not only descent from the real Roman Caesars and the genuine Catholic kings, but also from mythological personages and from the heroes and heroines of Wagner's operas."²⁶⁶ Quant à Jaspar VII, roi d'Anacronia dans "Name this Complex", cet autre double de James cherche dans les étoiles le secret de sa mise au monde, source de tous ses maux :

There was a king; and he had heard of a certain book of "Confessions" by Jean-Jacques Rousseau. So once he sat down to write, and began an account of the day and of the hour that he was born and how the stars were fixed and in what complexure the moon²⁶⁷ stood beside the planets at the moment when his mother brought him forth. < . . . > 'My whole childhood was a fight for spiritual existence against a succession of royal governesses and schoolmasters, with always my mother the great widowed queen looming in the background standing as the eventual, yes,

²⁶⁶ Edward James, "The Story," *Reading Into the Picture* op. cit., xxvi.

²⁶⁷ Dans le thème astrologique d'Edward James, la lune se trouve en conjonction avec la planète Venus dans le signe du Lion. L'interprétation traditionnelle de ce genre de configurations donne "la présence de facultés artistiques, animées par une recherche de beauté et d'harmonie poétique, mais qui ne dépassent pas un cadre restreint d'action, soit par manque d'ouverture sur les autres, soit par un manque d'agressivité et de sagacité au plan intellectuel." H.-J. Gouchon, *Dictionnaire astrologique* (Paris: Dervy-Livres, 1975, 668 p.) 61.

the implacable opponent of my small soul's writhing, plotting, whining, sneaking and at times bombastic struggle for liberty.²⁶⁸

Au-delà des mirages princiers, et à la frontière de la biographie et de l'espace imaginaire, il faut enfin souligner la réalité du lieu de naissance de la douleur poétique, la grande demeure familiale de West Dean, propriété acquise par le père officiel de James et pour laquelle le poète entretiendra un attachement affectif qui se traduit largement dans son roman *The Gardener who Saw God*²⁶⁹. Encore une fois, il ne s'agit pas ici de dégager les sources biographiques de l'œuvre du poète mais de démontrer comment le monde de l'enfance, le réel aussi bien que le rêvé, a fait naître la douleur, puis comme nous le verrons bientôt, le désir d'écrire. Ce sont souvent dans les lois et les accidents de cette translation que peut se dessiner une certaine logique du sentiment et du processus créatif chez le poète Edward James. Ainsi, West Dean, surdimensionné par l'absence d'un père disparu trop tôt et premier sanctuaire somptueux, deviendra le théâtre de spectacles sadiques orchestrées par James. Entre autres artistes, James invita en mai 1949 le peintre Esteban Frances à y séjourner seul et celui-ci lui écrivit quelques jours plus tard :

Guerido Edward, < . . . > ¡West Dean es bello!... todavía guardo la sensación de "flotamiento" adgurrída en la traversía y todo parece snoverse dolcemente bajo mí... y se me antoja gue me balancio en una cuna de nacar, incrustada de caracolas, conchas marinas, y piedras

²⁶⁸ Edward James, "Name This Complex," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1:1-37, 3 + 11.

²⁶⁹ op. cit.

Par ailleurs James, à un âge avancé <1973>, n'avait rien oublié des terres de son père, comme il l'écrit à Yvonne de Casa Fuerte (archives Flavie Alvarez de Toledo) dans une lettre accompagnant une reproduction d'un tableau de Herring : "J'aime se beau paysage entre Monkton et West Dean, peinte il y a 140 ans sur ces collines que mon père - découvrant que l'Angleterre valait bien mieux que l'Amérique - acquit il y a déjà cent trois ans, envers l'année 1870. Au loin on voit Rolan's Castle...".

preciosas... < . . . > Hay mucho silencio en West Dean y tendre una profunda alegría el día que te vea aparecer.²⁷⁰

Il y a dans cette description une qualité iconographique qui rend compte, par artiste interposé, du genre d'émerveillement mêlé d'effroi qu'a pu ressentir l'enfant blessé Edward James et dont l'imagination se nourrissait déjà là d'une solitude d'autant plus sublime qu'elle était doublée d'une profusion théâtrale. Mais là où ce lieu de mémoire prend tout son sens, c'est lorsque l'on prend connaissance de nombreuses lettres de James postérieures à cette visite, adressées au peintre mais aussi à plusieurs autres personnes, et dans lesquelles on peut saisir à quel point solitude et création artistique forment un nœud gordien chez le poète. Dans une de ces lettres au "cobaye" E. Frances, il faut surtout voir Edward James réglant ses propres comptes avec la création :

Le destin a voulu te donner cette chance de prouver si tu es un homme sérieux ou non, et si tu es un peintre sérieux. Que tu es un bon peintre - c'est à dire un artiste avec énormément de talent et de goût - est une chose dont je suis sûr. Mais le talent et le goût ne suffisent pas pour être un grand peintre. Il faut aussi peindre. < . . . > Mais voilà, tout à coup, que tu t'es trouvé - par un étrange hasard nullement prémédité (ni par toi, ni par moi) dans une solitude qui aurait pu être sublime. Le cadre le plus parfait pour le travail. Une opportunité sans pareille de commencer une œuvre importante. Mais, tout de suite, tu t'échappes. < . . . > Ta réaction si violente, mon cher, n'a fait que me confirmer que j'avais eu, en effet, raison en demandant si tu avais eu peur dans la solitude. Il était clair alors que j'avais mis le doigt précisément sur ton point faible, sans cela tu n'aurais pas été si indigné.²⁷¹

²⁷⁰ Esteban Frances, lettre à Edward James, lettre non datée <mars?> 1949, archives Edward James.

²⁷¹ Edward James, lettre à Esteban Frances, 31 mai 1949, archives Edward James.

Si l'on aborde maintenant la topographie sentimentale de l'œuvre d'Edward James et que l'on considère le recueil le plus expressément consacré aux fluctuations du cœur, *For the Lonely*, l'amour, qu'il soit vecteur ou manipulateur des désirs, ne semble pas être tant une affaire de rencontre, de fusion avec autrui mais un ensemble de circonstances significatives du hasard et une certaine confusion dans les attentes de chacun : "Yet somehow, in thinking of their chronology, I cannot help focusing upon Sonnet XIII and the special moment of melancholy that evening in Rome in the Palazzo Celesia - which had a wine of its own, that has never quite been duplicated against the palate of my heart"²⁷². Sans jamais rien décrire ni de la personne qui partagea ce moment privilégié²⁷³ ni de ses propres sentiments envers elle, James évoque ensuite les trois choses qui selon lui rendirent cet instant inoubliable : les moineaux qui virevoltent au-dessus des toits de Rome l'été ; le palais Celesia, une demeure construite au XIV^{ème} siècle et que James occupait lors de son séjour à Rome et le parfum des fleurs. On le voit, faire (naître) l'amour, pour James, ressemble à une mise en scène qu'à tout autre chose. Il s'agit rarement des sentiments qui peuvent naître entre deux êtres car les sentiments que l'on éprouve ou que l'on génère semblent en fin de compte toujours se présenter comme un jeu de cartes usé avec plusieurs donnes possibles. L'amour, chez James, serait plutôt la conjonction de la mémoire et de l'espoir qui s'oublie dans l'expérience d'un moment idéal. Au sujet de l'amour et du désir, David Gascoyne écrit "For me, love is the projection, the temporary focusing point of a perpetual nostalgia. < . . . > Erotic pleasure is always mysteriously mingled with < . . . > a vague apprehension of the cruelty or tragedy of all destinies."²⁷⁴ Cette perception

²⁷² Edward James, "Preface to Part I," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 186.

²⁷³ Le rapprochement de divers éléments biographiques tendrait à prouver qu'il s'agirait du sculpteur Francesco Coccia, le bel italien aux "traits étrusques", que James rencontra en 1930. La relation entre les deux hommes ne fut pas consommée, ce qui représente un élément important pour comprendre la mélancolie et la puissance romantique qui s'attache à ce souvenir.

²⁷⁴ David Gascoyne, *Paris Journal 1937-39* (Londres: The Enitharmon Press, 1978, 141 p.) Entrée du 2 nov. 1938.

temporelle de l'amour a des résonnances dans l'œuvre de James, tant il est difficile d'identifier les différents amours de James à la seule lecture des sentiments qu'ils lui inspirèrent. Le pire et le meilleur qu'il puisse écrire à un amant californien des années cinquante semblent en effet calqué sur les longues lettres virginales qu'il écrivait à Tilly Losch, sa femme, aux débuts des années trente.

On peut voir dans cette indifférentiation amoureuse une immaturité affective, un égocentrisme souverain, mais aussi un constat plus mélancolique. L'une des citations qu'Edward James a placée en exergue à son recueil *For the Lonely* est empruntée à Rainer Maria Rilke : "And to speak of solitude again it becomes always clearer that this is at bottom not something that one can take or leave. We are solitary." La distance irréductible qui, par essence, sépare les êtres dès leur naissance et que l'on ressent dans la majorité des poèmes de James est une vérité que le poète, enclin dès son plus jeune âge à un complexe de persécution, vécut à la fois comme une condamnation éternelle et comme le plus grand défi que la vie pouvait lui lancer, lui, fils de roi virtuel.

C'est dans ce contexte, celui de l'infantilisme au sens le plus noble du terme, et bien avant de connaître ses premières expériences sexuelles, qu'Edward James ouvre les yeux sur la poésie - Solitaire, fébrile, pur et pas tout à fait innocent :

Now I see myself to have been at that time so discouraged by misfortunes of the psyche --those relentless attacks, from parents and teachers, against my immortal soul-- that a natural tenacity needed a positive island of straws to clutch at... to prevent it from drowning forever. This rock of straw took the shape of my early poetic output. For that versification was my only escape, my only prop against a

tremendous downward pressure of fate, family and failure... my lonely little talent of rhyme led me from stepping-stone to stepping-stone of doggerel until I clutched that Robin Goodfellow at last and it was a book, *my book*.²⁷⁵

C'est ainsi que naît, dans les rêveries langoureuses et une solitude monumentale, la poésie des "cœurs lourds et obstinés", pour reprendre une formulation jamesienne. La poésie est tout d'abord pour l'adolescent une attitude défensive, et sa matérialisation, le livre, un bouclier ou un talisman. On peut d'ailleurs reprocher au poète de n'être jamais totalement sorti de cette inversion artistique. James a tout d'abord rempli ses visions intérieures de rêves bien solides comme dans ce conte, disparu depuis. Rien ne devait plus jamais l'arrêter :

It was about a very, very high tower, full of treasures, and it was set in the sea. It was an eight-sided tower with arches spreading at the bottom, set on a rock in the Mediterranean and people rode horses in horses that could swim. The top of the tower was full of treasures of art and literature and things which gave out light. I think the tower was heavenly perfumed too. I found an island, between Sicily and North Africa, I can't remember its name now, but I could find it on the map. It was there I was going to build that tower.²⁷⁶

Et puis, à vingt ans environ, Edward James découvre l'indécouvrable : "When I divine all I have never known / of strength and joy and deep accomplishment, / my age appears inhuman old and grown / as grief into a past beyond lament." (1-4)²⁷⁷ . Entre l'idéal et ce que la réalité peut lui opposer,

²⁷⁵ Edward James, lettre non datée <c. 1922>, citée dans J. Lowe, *Edward James: A Surrealist Life* op. cit., 37.

²⁷⁶ Edward James, *Swans Reflecting Elephants* entretiens avec George Melly, op. cit., 42.

²⁷⁷ Edward James, "Last Sonnet," *Carmina Amico* (Londres: The James Press, 1932, sans pag.).

il n'y aurait plus désormais la place que pour la poésie, un autre livre, un livre encore : "I was a seven in a seventh year / lonely and fearing loneliness and yet alone. / But sometimes ghosts came by with outstretched arms / or the young wind blew open an old book." (1-4)²⁷⁸

C'est encore la douleur réveillée par le désir contrarié qui sera à l'origine du renouveau poétique d'Edward James à partir de la seconde moitié des années trente. Après la période stylisée et néo-romantique de James entre 1928 et 1935 environ et sur laquelle nous ne nous appesantirons pas, il est possible de parler à partir de cette date du syndrome "Tilly Losch". La femme d'Edward James fut en effet l'inspiratrice d'innombrables poèmes²⁷⁹ et son initiatrice aux tromperies du cœur et de la raison. Il est peut-être bon de rappeler ici qu'au début des années trente, Tilly Losch représentait le nouvel idéal de la beauté féminine. Les trois Diane du monde artistique et littéraire britannique des années trente --Diana Gould²⁸⁰, Diana Miford²⁸¹, et Diana Cooper²⁸²-- ont toutes les trois été subjuguées et sensibles aux charmes de la danseuse autrichienne avec ses pommettes saillantes, ses cheveux courts, son regard très clair et ses célèbres mouvements de mains. Paradoxalement, si Tilly a inspiré de très nombreux poèmes, cela ne venait pas de son physique ou de ses évolutions chorégraphiques. Dans les poèmes de James, l'"image" Tilly n'est

²⁷⁸ Edward James, "<Sonnet> III," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 190.

²⁷⁹ Les plus émouvants mais aussi, pour certains, les plus larmoyants et les plus mauvais, comme, par exemple, les sonnets "IX", "XXI", et "XVI" de *For the Lonely* op. cit, reproduit, annexes, 196, 203, 209.

²⁸⁰ Diana Gould, "Les Ballets 33" *Dance Research* op. cit., 64. "Naughty, mischievous Tilly with her huge icy-blue eyes and her beautiful erotic arms and hands Tilly ran circles around the fresh faced eternally boyish Edward.

²⁸¹ Conversations avec D. Girard.

²⁸² Diana Cooper, *Autobiography* (Wilton: Michael Russel, 1979, 752 p.), 347-48. "Tilly Losch was the Nun and the first professional to take part <au spectacle *The Miracle*>. I had always admired and liked Tilly."

en effet jamais aussi belle que dans la cruauté qui se lit dans ses regards ou dans ses traits qui s'estompent lorsqu'elle fuit le poète.

So many aspects were combined in you
swallow and rainbow, with night fire confused
- so much perfection - that my heart refused
to heed the mask you wore, which now I rue. (1-4)²⁸³

Mais le plus souvent, les poèmes de cette période sont bien pauvres. L'un des premiers poèmes inspirés par Tilly, par exemple, tient plus de la flatterie que d'une bouleversante expérience amoureuse :

Then shines the faces
of those I loved and love most
crowding at the windows
like flowers nodding gaily, < . . . >
And your face, Tilly, shines there,
elfish, wise and impish,
framed in such a wonder
of glossy, floating hair.
See your hands, your subtle hands,
flicker, dance in the shade
kiss the honeysuckle
like white moths.²⁸⁴

Ce genre de poèmes se répète à l'envi dans les recueils de jeunesse d'Edward James mais leur intérêt tient surtout, par effet de contrastes, à permettre de saisir le chemin parcouru si on les compare avec

²⁸³ Edward James, "<Sonnet> XXXVIII," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 229.

²⁸⁴ Edward James, manuscrit, août 1929, archives Edward James.

d'autres poèmes amoureux, écrits bien plus tard, comme par exemple ce passage tiré de *Saudade* :

I have known much love
and the bitterness of no love :
I have known waiting
and the joy of discovery :
I have known the arrival
of a full sail, white in the morning
whiteness, as the morning of first light.
Then the shutters which close on the heart
pressed beneath the hand of wonder
have I known at the wordless moment. (1-10)²⁸⁵

Le syndrome "Tilly" a, pour ainsi dire, rapproché James de la nature de la douleur poétique en dissociant l'objet du désir sexuel de celui du désir poétique qui érotise tout, jusqu'au paysage, et conduit à la véritable magie de l'amour, telle que l'ont représentée par exemple les surréalistes : une véritable révolution de la conscience :

this weight which wearies but does not outwear it,
this sword which wounds it but does not sever,
this grief which drugs but does not repose it,
this fire which burns but does not consume. (9-12)²⁸⁶

Dans les œuvres considérées ici, il est frappant de noter qu'alors que l'homme Edward James s'est toujours révélé incapable de répondre aux sentiments d'autrui, sa poésie a su par contre superbement les anticiper et leur

²⁸⁵ Edward James, *Saudade* op. cit., 1, reproduit, annexes, 477.

²⁸⁶ Edward James, "Envoi," *The Heart and the Word* op. cit., 215.

donner un univers poétique approprié, et dans lequel semble se lire de façon bien plus émouvante le désir nu, tel que peut l'exprimer un véritable poète :

The androgynous mountain down the dusk
 lies written like a summons on keen skies, (1-2)
 < . . . >
 Summer is here - sounding the deep bassoon
 of night - which, melting you and me, contains
 both hymning reptiles and all human passions...
 And Love, that moves this planet and her moon,
 by threads more strong, more secret than earth's plains,
 and longer lasting than lust's reckless fashions. (9-14)²⁸⁷

Holding your head between my hands, I lull
 your fingers at your temples among mine
 and drink your thoughts out of your perfect skull
 as from curled conch the darkened day of wine ;
 or, through your mouth pressed closer still to me,
 hear your live shell and think I taste the sea. (9-14)²⁸⁸

C'est donc de préférence dans les paysages de la solitude que le désir, chez James, se fait invocation, et par le prisme chaotique d'associations ré-interprétatives de réalités sentimentales que passe le véritable désir : "Night, night, night - night on the unending sea, (1) < . . . > night on my throat like a bird, / night the gigantic seething, / night the unanswered Word." (5-7)²⁸⁹. Dans cet exemple, c'est le spectacle de la nuit, évocateur d'infini, qui révèle la part cruelle

²⁸⁷ Edward James, "Moonrise in Southern California," *The Heart and the Word* op. cit., 9.

²⁸⁸ Edward James, "Craddle Song for a Caribbean Jungle," *The Heart and the Word* op. cit., 175.

²⁸⁹ Edward James, "Selene in the West," *The Heart and the Word* op. cit., 30.

de l'amour : "Night, night... night grows the out-levelled horror: / God who lets babies burn / in frame tenements and who is Love; (8-10)"²⁹⁰. On retrouve dans ces premiers vers les ingrédients de ce que nous avons appelé les "séquences hypnagogiques" dans les poèmes de James et c'est précisément à ce moment de passage entre le réel et le sommeil, ce moment hypnagogique que va naître l'image poétique et impossible du désir : "The earth is a woman who shows me / a long and sunburned road / between the locusts and sagebrush / And the goggle-faced wayside toad. / So I sing very softly at evening / and I trudge down the infinite plain, / knowing, oh night! Oh goddess! / that I shall be slain again. (18-25)"²⁹¹. On pourrait retracer à peu près les mêmes étapes dans bon nombre de poèmes ayant pour sujet l'amour, comme celui-ci, inspiré par un homme, "Plutarco" :

< . . . > The devil's jeers
 taunt the dead lover born to lonely skies ;
 Earth mocks Man yet with thirst in Heaven. Delaying
 still - behold my spirit! It beseechful flies
 and hungers sad above the hemispheres. (8-12)

< . . . >
 Regret should dissolve on high; and I surmise
 that, set among those calm celestial spheres,
 joy should anoint my newly aura'd head
 to see unmirror'd and beyond disguise.
 Yet would I fill eternity with tears
 and fan the azure pavements all with sighs
 and trust no harp hung in that humming field,
 but look at bliss with unbelief, instead

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ibid.

of taking what good Ganymede unsealed
 of nectar from the many proffered jars,
 or follow any planet's supernal dance -
 if your dark eyes were not among those stars. (27-38)²⁹²

Dans la seconde manière d'Edward James, le poème d'amour est rarement élégie, il devient le plus souvent, par la révolution que la poétique fait subir à l'objet du désir, un poème épique qui parcourt le corps désiré, la distance qui l'en sépare, et le monde des sensations qui l'accompagne, comme s'il s'agissait d'un voyage véritable et sans retour :

Pitched on this desolate peak - hear the winds creep,
 whisp'ring 'Life must have something more?' This height
 is now too steep for talk: this urge to write
 too strong: the night too deep to read or sleep :
 the pain is growing too painful here to weep -
 - I fear for the first time. I crave delight. (1-6)²⁹³

II. La révolution des corps.

La transcription poétique du sentiment douloureux en esthétique mentale est, comme nous l'avons vu, une caractéristique fondamentale de l'art d'Edward James. Ce phénomène nous renvoie à l'un des livres mythiques et capitaux de ce siècle dans son traitement de la méta-physique (c'est à dire une métaphysique concrète) du désir : *La Femme cent têtes*²⁹⁴, œuvre romanesque

²⁹² Edward James, "Plutarco," *The Heart and the Word* op. cit., 176-77.

²⁹³ Edward James, "<Sonnet> I," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 188.

²⁹⁴ Max Ernst, *La Femme 100 têtes* (Paris: Ed. du carrefour, 1929, sans pag.).

du "peintre" Max Ernst. Le livre, sous-titré "roman", consiste en une série de dessins accompagnés de quelques rares mots : "Perturbation, ma sœur, la femme 100 têtes / Crime ou miracle : un homme complet" et son auteur, que Breton dans l'avis aux lecteurs baptise "le cerveau le plus hanté", ouvre avec ce livre à l'aube des années trente une dimension toute nouvelle dans la poésie par l'irruption de représentations complexes et innovantes du désir, en particulier le sexuel. Dans leur farouche volonté de "libération totale de l'esprit", les surréalistes entendaient le mot "esprit" non pas comme l'ensemble des facultés intellectuelles rationnelles, mais le témoin vigilant qui accompagne nos actes et nos désirs. L'être pense, imagine, associe, rêve, et voie : l'ensemble de ces fonctions se retrouve dans le rapport mystérieux et magique que l'on appelle l'amour. Plus magique encore, ce rapport qui met en présence (au moins) deux êtres dont rien ne peut pourtant venir briser l'isolement et la distance, va produire des révolutions dans l'interprétation des phénomènes qui les entourent. Dans ces conditions, le corps n'est plus ni cette chose de nous vaguement honteuse ni une quelconque enveloppe de l'âme mais l'instrument et le jouet d'associations douteuses et chimériques dont il s'agit de comprendre le mécanisme par une révolution implacable des sens : je vois que je te tue / je caresse la mort ; je lèche le pied des statues / je mange l'éternel qui est en toi, etc... Dans cette gymnastique ludique et irrespectueuse, une seule règle : si le monstrueux a le droit de prétendre à la beauté, la beauté, elle, est toujours délicieusement monstrueuse :

Cynic philosophers relate, indeed
 that what we mortals label love is but
 often the vain projection of our greed (1-3)

< . . . >

< . . . > since what we love is what we all
 desire from each - his charm, his beauty or
 his wit: 'tis simply what we want, we love.

Yet should, of us two friends, one die before,
could I, alone, find peace even above? (8-12)²⁹⁵

Cette citation d'Edward James, qui mêle de façon caractéristique le désir sexuel, une certaine forme de cannibalisme et l'appel de la mort vient confirmer Georges Bataille décrivant l'amour dans son livre *L'Érotisme* comme une réalisation de soi par la consommation, l'annihilation de l'être aimé. En fait, l'analyse de Bataille des phénomènes sacrificiels et cannibales dans l'érotisme restent encore aujourd'hui la meilleure introduction à la mécanique du désir : "Le cannibalisme sacré est l'exemple élémentaire de l'interdit créateur du désir : l'interdit ne crée pas la saveur de la chair, mais il est la raison pour laquelle le "pieux" cannibale la consomme. Nous retrouvons dans l'érotisme cette création paradoxale de la valeur d'attrait par l'interdit."²⁹⁶ Chez James, la possession ou la consommation est rarement effective, mais la faim rôde, toujours présente, toujours prête à ronger la distance pourtant infranchissable, puisqu'intrinsèque, entre le ravisseur et sa proie :

My spirit-like that bird, whose wide wings float
high in the heather-coloured haze of heat
which spreads its scarf above the wooded feet
of the huge Andes - watches your sweet throat.
It sentinels your shoulders. < . . . > (1-5)²⁹⁷

Le poème continue ainsi, abordant toutes les parties du corps de la femme pour revenir, toujours et enfin, aux "snake-green eyes" de l'objet du

²⁹⁵ Edward James, "Cynic Philosophers Relate," *The Heart and the Word* op. cit., 167.

²⁹⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme* (Paris: Ed. de Minuit, 1957) réédition G. Bataille, *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1987, 734 p.) 10: 74. Cf., en particulier à propos du cannibalisme et du sacrifice dans l'érotisme, Ch. 6 "Le meurtre, la chasse et la guerre," et Ch. 7 "Le meurtre et le sacrifice," 73-89.

²⁹⁷ Edward James, "My Spirit Watches Your Sweet Throat," *The Heart and the Word* op. cit. 161.

désir, car chez James, posséder, c'est d'abord voir, percer le regard par un autre regard :

I cannot but desire my eyes might bind
 the sight of you for always in their cave (1-2)
 < . . . >
 I do not see among the flowers in flight
 across the blossomed seasons of the year
 a corolla that so could break a tear
 of wild-joyed wonder from the cheek of night.
 So can I not but long my brain's dark core
 might timeless hold your body in its store. (9-14)²⁹⁸

Chez Edward James, le champ sémantique de la vision va en effet de la perception à la possession et le glissement progressif de "to see" à "to behold", "to hold", puis "to grasp" prend valeur d'axiome dans la progression du désir chez James. Comme dans le poème suivant, la vision (active) du poète est la seule révolte qu'il lui reste pour s'élever contre l'aspect fugitif et anarchique des passions que l'amour fait naître :

I'll call no more on the unlistening sky ;
 since splendour from your shoulders drops like the
 swoop of condor plunging to the sea, (1-3)
 < . . . >
 For I will take into my soul your shape
 and crush your essence there, as one who knows
 how in a vial to hold the volatile
 rare fragrance of the rarest plant that grows ;
 or, as vine-harvesters do crush the grape,
 my love shall prison yet your sudden smile (9-14)²⁹⁹

62. ²⁹⁸ Edward James, "My Eyes Might Bind the Sight of You," *The Heart and the Word* op. cit.,

Le thème de l'amour cannibale n'est pas propre à Edward James; il s'agit après tout d'un héritage romantique que le poète peut traiter comme tel : "My constancy attracts a bird of prey / which broods over the verdant summer field / waiting to swoop down where the grasses shield / the small wrens hiding in the cut hay." (1-4)³⁰⁰, mais ce qui est plus caractéristique de James dans ce domaine, c'est l'insistance avec laquelle le regard, dans ses poèmes, s'impose comme l'organe qui consomme l'objet du désir; dans ce genre de poèmes, ce n'est pas la voix qui conduit le poème mais bien la vision, qu'elle soit intérieure (l'œil de mémoire) ou la réelle :

Oh, beloved focus of my memory!
 ... because you were afraid that I loved
 too much, too much - because
 my too great love began to frighten you
 then - after those five first days - I saw
 you start to shrink from me, because
 my too great love began
 to frighten you. (5-8)

< . . . >

Because you were afraid that I loved you too much
 - perhaps you were afraid to become too much me -
 - perhaps I was becoming lost in you - because you were

afraid

that I loved
 too much,
 your eyes narrowed

²⁹⁹ Edward James, "I'll Call No More On the Unlistening Sky," *The Heart and the Word* op. cit., 166.

³⁰⁰ Edward James, "<Sonnet> L," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 243.

as frightened deer and your heart
 fled from me over
 the barren mountains. (13-21)³⁰¹

L'amour cannibale de James est tout d'abord une exploration de l'autre plutôt que sa destruction, comme si tout voir et tout sentir permettait d'approcher une autre réalité : le sentiment vrai, inscrit dans un cadre de chair, un squelette à lire comme les tables d'une loi étrangère à son propre corps :

Holding your head between my hands, I lull
 your fingers at your temples among mine
 and drink your thoughts out of your perfect skull
 as from curled conch the darkened day of wine ;

or, through your mouth pressed closer still to me,
 hear your live shell and think I taste the sea. (9-14)³⁰²

Ce genre de poèmes, assez nombreux dans la production de James, n'est pas sans rappeler le travail de certains peintres baptisés "néo-romantiques" ou encore la poésie d'Edith Sitwell, en particulier son "The Hambone and the Heart"³⁰³, dédié à Pavel Tchelitchev et tiré de "Three Rustic Elegies" et dans lesquels les cœurs sans amour ("bare hearts") et les squelettes orchestrent une danse macabre et sobre entre la faim, les appétits et les désirs. Chez Edith Sitwell comme chez Edward James, le sentiment de solitude est toutefois si intense que plutôt que de nourrir les appétits, le désir et, plus encore, son expression poétique, fait dépasser le rapport à l'autre. L'objet du désir, comme nous allons le voir, subit une révolution et dès lors, l'inanimé comme l'animé

³⁰¹ Edward James, "Second Movement," *Saudade* op. cit., reproduit, annexes, 508-09.

³⁰² Edward James, "Cradle Song for a Caribbean Jungle," *The Heart and the Word* op. cit., 175.

³⁰³ Edith Sitwell, "The Hambone and the Heart," *Collected Poems* op. cit., 181.

peuvent être investis d'une charge érotique puisque le voyage qui menait à l'autre se révèle n'être jamais qu'une métamorphose individuelle :

For in me you made the forests grow :
and, even having warred you with cruel words,
those lines about your sleeping eyes are snow
marked by the feet of strange and delicate birds.
They move me with such clear resurge of blood
that angels tall cluster from sorrow's mud. (9-14)³⁰⁴

Dans le recueil posthume des poèmes épars d'Edward James, *The Heart and the Word*, la quatrième partie est intitulée avec à-propos "Of Love and Death"³⁰⁵. Il ne faudrait pas toutefois voir dans cette "catégorie" le conflit classique entre Eros et Thanatos, mais plutôt le désir face à la fascination de ce qui meurt, détruit, ou s'étouffe. Si "aimer" s'assimile assez fréquemment dans l'œuvre de James à "absorber", c'est également que le rapport à l'autre chez James vise rarement à une quelconque fusion, et que la fascination de la mort ou de l'échec reste le meilleur garant d'un renouveau permanent du désir : "You are my summer and my sleep is you. / I, like the sun himself, caress the sea. / You are my ocean; yet you drown in me. (13-14)³⁰⁶. Pour en revenir à la complémentarité de l'écrit et de l'image chez James, il est troublant de trouver à la fin des rêveries d'Aminta dans *So Far, So Glad* ("And what should a girl of sixteen with insomnia think about? 'What can be love? What is love like?'"³⁰⁷) une curieuse illustration qui montre un satyre-cupidon, les yeux bandés, muni d'un sablier et d'une faux. Cruel, aveugle et troublant, le désir et non l'amour

³⁰⁴ Edward James, "When You're Asleep," *The Heart and the Word* op. cit., 156.

³⁰⁵ Cf. Edward James, *The Heart and the Word* op. cit., 147.

³⁰⁶ Edward James, "Lie Still My Heart," *The Heart and the Word* op. cit., 154.

³⁰⁷ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 55-56.

s'immortalise dans la poésie : "< . . . > but through troubled sleep / the same desires with dreadful eyelids creep ? (3-4)"³⁰⁸

La production d'Edward James après 1939 n'est pourtant pas homogène dans son traitement de la thématique traitée ici : en effet si l'on prend comme point de repère par exemple le poème "In Seculo Spiritus Sancti" ("No more divided, you and I / will flow under the midnight sky. / As confluent streams together go, / we destined in one bed shall flow. / Yours is the body for my soul / and to your magnet I the pole." (19-24)³⁰⁹), il est assez aisé de constater comment se développe dans l'œuvre plus tardive une conception plus mystique de l'amour, une décomposition du sentiment ainsi que son expansion, précisément par le biais d'un détachement de plus en plus radical de toute psychologie sentimentale.

Dans l'exploration du désir de James, l'objet du désir que peut être le corps devient souvent le corps même du poème et la nouvelle géographie de ces divers univers poétiques parmi lesquels le regard du poète voyage est alors celle d'un immense continent fragmenté, un corps en morceaux :

all the deep breathing creature, who scarce moves
but for the dance of light upon her limbs -
great Earth, whom I desire, whose breast I suck,
the warm magnetic Earth, mild paramour.

See her below, my beautiful, my friend,
her hands are all relaxed after her rest,
though would we wake her with these two red wings

³⁰⁸ Edward James, "Hallowe'en," *The Heart and the Word* op. cit., 192.

³⁰⁹ Edward James, "In Seculo Spiritus Sancti," *Record of a Journey* op. cit., 31, reproduit, annexes, 346.

my words, your wings which only are my lips? (6-13)³¹⁰

Personnellement moins beau qu'un René Crevel par exemple, Edward James voyait dans la beauté des corps un mystère, non pas une simple contemplation esthétique interrogative ou désirante mais bien le mystère de la vie même, comme si une certaine perfection physique contenait par essence le système simplifié et cohérent des forces qui animent l'être. Le corps magnifié, chez James comme chez la plupart des surréalistes, est plus cristallisé qu'il n'est idéalisé. Il n'est ni l'enveloppe d'une vérité intemporelle ou à retrouver ni le réceptacle de sentiments nobles et précieux exprimés par les poètes ou les amoureux, mais le support --à la façon dont les cartes du Tarot peuvent devenir pour certains des supports de voyance-- de plongées immédiates dans l'imaginaire ou dans les constructions mentales opérées par la mise en scène des désirs. Dans ce sens, le fétichisme, le voyeurisme, la pornographie, la théâtralisation des corps dépassent largement le cadre des activités sexuelles exotiques ; il s'agit alors pour l'artiste qui s'inspire de telles pratiques d'une réorganisation des voies du désir par une fragmentation épidémique des outils de l'activité sexuelle. On ne s'étonnera donc pas dans ces conditions que celle qui inspira tant de poèmes à Edward James, sa femme, la danseuse Tilly Losch, vit un jour son empreinte dans la moquette verte que James fit tisser tout spécialement à sa mémoire ou qu'elle se métamorphose, sous la plume du poète, en une curieuse bouche-fleur :

I saw a woman like a rose
and swooped to settle on her mouth ;
but she had not that cool repose
which the plants have. Her pleasant youth
seemed tortured by a sound uncouth

³¹⁰ Edward James, "To the Earth," *To the Earth and other Poems from a Steep Place above the Seas* op. cit., 1, reproduit, annexes, 119.

of horns in syncopated wail,
 which worried me mor than a gale.
 Marachas shook. She swayed her lips
 in rhythm to the dín, so I
 could never settle on her lips. (8-17)³¹¹

Pour tout dire, les poèmes inspirés par Tilly ou par d'autres femmes sont rarement sensuels, à moins qu'il ne s'agisse de poèmes qui mettent en scène des statues ou des formes désirées figées par le rêve, et auxquelles la mort ou l'éternité, surtout d'ailleurs lorsque ces vestiges sont tombés de leur piédestal, semblent conférer un magnétisme troublant :

- But somewhere - when it may have been in Sleep
 opened some night some wicket of my brain -
 I must have seen your face pass on the moon.
 For from that moment neither waking creep
 the days contended any more again
 nor have I peace in Sleep by night or noon. (9-14)³¹²

Mais le plus souvent la beauté, chez James, a cela de monstrueux qu'elle n'ensorcèle que parce qu'elle se dérobe et qu'aucun terminus n'est prévu pour ce wagon des désirs. Comme l'écrit Tristan Tzara dans son poème "Vigie" : "survenez misères des corps/ dans de mûres racines / maudissez leurs sourires" (33-35)³¹³ ; chez James également, c'est bien la beauté, non pas la beauté plastique mais l'idéal qu'elle suppose, qui n'en finit pas de dévier la course des désirs :

He seemed as fresh as, after summer showers,
 cool gardens seem. And as the hart the brook

³¹¹ Edward James, "Sonnet XVII," *Carmina Amico* op. cit.

³¹² Edward James, "<Sonnet> II," *For The Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 189.

³¹³ Tristan Tzara, "Vigie," *Vigies* (Paris: G.L.M., 1937, sans pag.) reproduit, T. Tzara *Œuvres complètes* vol. 3 (Paris: Flammarion, 1979, 637 p.) 291.

thirsty I sought his mouth. Now was book
 better perused than I his brow, long hours.
 Two full carved rubies were his urgent lips.
 Heavy as floating lilies on the Nile
 hung the white waxen lids, behind whose smile
 the jewels of Palmyra and of Spain
 had tumbled to the windows of his brain.
 Still past their lashes - still, the treasure slips? (5-14)³¹⁴

Si l'on veut mesurer dans la poésie de James la translation qui opère entre le spectacle de la beauté plastique à la beauté poétique, il est intéressant d'étudier de près certains poèmes "américains" des années quarante ou cinquante, comme par exemple "Poseïdon to the Young River Peneus" composé entre décembre 1949 et mars 1951. Il s'agit d'un long poème, écrit dans l'esprit de la tradition épique qui épouse un développement complexe d'associations basé sur un phénomène bien connu ici : le corps désiré, au lieu d'être stylisé ou sublimé, est enflé par l'effet d'une focalisation extrême pour devenir le cadre même de l'expérience poétique ; en bref, dans cette poétique du kitsch qui fait subir aux corps leur révolution, ou plutôt une série d'anamorphoses, l'objet du désir devient l'inscription, la cristallisation du désir lui-même. Le poème en question devient alors un immense paysage, mythologique et visionnaire, où les dieux se parlent, où le païen et le divin se confrontent tout en retraçant les parcours du désir amoureux :

O you with the face of summer have the form of a spear!
 Stream, who are nude and nacrous, wild and clear,
 you, nervous-knit, are rainbow-fibred. Both

³¹⁴ Edward James, "Sonnet XVII," *Carmina Amico* op. cit.

in your exuberance and bashful pausing
 your mother and my youth I see again.
 Your throat is as a hive which greets the ear
 with hum of honied and incipient growth,
 with drone of dragonflies about to sting,
 with chuckling of a long imbibed rain. (1-9)

< . . . >

O you with the face of summer have the form of a spear!
 Yes, you, oh rapid mountain cataract,
 my mind's eye sees how softly shuddering
 the sinuous torso of your waters wanders
 sliding to slower reaches, when the sheer
 cliffs level out - after a first impact
 past smokey spray.

Then they to large meanders
 - those tender limbs of living river - smooth
 for a stretch or so; wind to a weir
 through which again the hasten, twist and sing
 beneath large boughs, which tunnel and which soothe
 whatever project through their shade you steer. (54-66)³¹⁵

< . . . >

The world which men cut out of Earth's clean cloth
 verges on danger, hangs at brink of hate :
 wish not, therefore, pure river, candid stream,
 to be a mortal - though, when in your spate
 like to a youth in wine, to you might seem
 the schemes of humans better than divine.

³¹⁵ Edward James, "Poseidon to the Young River Peneus," (First Canto) *Record of a Journey* op. cit., 16-18, reproduit, annexes, 330-32.

No, stay a river: stay a child of mine. (7-13)³¹⁶

Si le désir naît de la souffrance, la poésie est peut-être ce gouffre qui sépare le désir de ce que la réalité a à lui offrir. Du désir, et surtout du désir des corps, reste généralement, chez les poètes surréalistes, non pas tant le sentiment mais l'intensité de la révolte, comme ici chez Robert Desnos :

Une tempête de fantômes sacrifiée
 Tes yeux qui les défient aux larmes du désir.
 Quant au ciel, plus fané qu'une photographie
 Usée par les regards, il n'est qu'un long loisir.

Appelle la sirène et l'étoile à grands cris
 Si tu ne peux dormir bouche close et mains jointes
 Ainsi qu'un chevalier de pierre qui sourit
 A voir le ciel sans dieux et les enfers sans plainte.

O Révolte!³¹⁷

L'amour cannibale et la révolution des corps tels qu'ils apparaissent dans la poésie de James ramènent le désir, et par là même le sentiment, à des réalités tangibles et vives, paradoxalement lorsqu'on songe à la fantasmagorie de l'imaginaire du poète, à une lucidité parfois vertigineuse sur l'essence du rapport à l'autre. Ainsi, le très sentimental Edward James en arrive à composer des poèmes comme celui-ci :

Here by my nose's knowledge I frequent
 pleasures and peoples - felt, but bodiless -

³¹⁶ Ibid., 330.

³¹⁷ Robert Desnos, *The night of loveless nights* (Anvers: sans éditeur, 1930, 36 p.) reproduit R. Desnos, "The night of loveless nights," *Fortunes* (Paris: Poésie - Gallimard, 1945, 185 p.) 54-55.

shapeless and viewless - known but by thin scent
 which the land gives the sky at each caress (1-4)³¹⁸

"Puisque le germe du désir est avant l'être, la faim avant le moi, le moi avant l'autre, l'expérience de Narcisse alimentera l'image du toi"³¹⁹ écrit Hans Bellmer dans sa *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Les spéculations libidineuses de la plupart des poètes nourris au surréalisme, Edward James y compris, reposent sur une connaissance lucide, presque inhumaine, des déviations subtiles et hasardeuses des modalités de leur propre instinct sexuel. Dans le cas de James, le mythe de Pygmalion, tel que le présente Ovide dans le livre dix de ses *Métamorphoses*, et dans un passage traitant précisément des rêves qui trompent, les rêves de derrière le portail d'ivoire, est particulièrement révélateur. L'auteur écrit à propos de l'objet inanimé du désir du créateur : "Elle avait toute l'apparence d'une véritable vierge, que l'on eût crue vivante, et, si la pudeur ne l'en empêchait, désireuse de se mouvoir: tant l'art se dissimule grâce à son art même. Pygmalion s'émerveille, et son cœur s'enflamme pour ce simulacre de corps."³²⁰

Ce constat mélancolique et sublime sur le degré ultime de solitude qui est le lot du créateur éclaire le mouvement schizophrène, complexe et paroxysmique qui ramène le poète dans son désir de l'autre vers lui-même, entraîné dans une spirale qui accélère la poésie vers une irrésistible aliénation sociale, voire mentale. Chez James, l'effet est celui que l'on trouve dans un poème comme "The Eternity of Mirrors", sorte de réponse littéraire au tableau du même nom de René Magritte, et comparable à celui du kaléidoscope

³¹⁸ Edward James, "On Perfumes and Tempests," *The Heart and the Word* op. cité, 111-13.

³¹⁹ Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image* réédition *La Petite anatomie de l'image* (Paris: Eric Losfeld, 1977, 71 p.) 29.

³²⁰ Ovide, *Les Métamorphoses* op. cit., 260.

sitwellien dans "Myself in the Merry-Go-Round", où l'on peut lire : "The giddy sun's kaleidoscope, / The pivot of a switchback world," (1-2)³²¹ :

Beware now, my friend, of that eternity of
mirrors - where diminuending distance creates itself by the
simple opposition
of two tall, wide and so furtively ensilver'd
looking-at-each-other-glasses,
whose faces face for ever and ever amen! (1-5)

< . . . >

Concealed remain both lips and eyes
and the parched hunger of your wholly
implicated soul. (79-81)³²²

Au pays des miroirs et des reflets, et au temps qui voit mourir l'original et le singulier, ce rapport difficile à l'autre de la part de James est peut-être malgré tout ce que le poète peut communiquer. A peu près inconscient, le corps-continent solitaire d'Edward James, étendu sur un lit d'hôpital quelques mois avant sa mort, a inspiré au poète Raphael Cluzel une vision poétique troublante dans la mesure où son auteur, sans connaissance spécifique de la poésie de James, a recréé un parcours typiquement Jamesien :

Son dernier lit devient le lit d'un fleuve
cheveux et barbe ruissellant
torse de marbre
bras de Neptune
bouche de fontaine romaine
yeux de statue
guettant la marée d'équinoxe

³²¹ Edith Sitwell, "Myself in the Merry-Go-Round," *Collected Poems* op. cit., 170.

³²² Edward James, "The Eternity of Mirrors," *The Heart and the Word* op. cit., 121-22.

Comment
remonter le courant
nager entre les algues accrochées
aux madrépores

comment remonter jusqu'au torrent d'enfance

Qui se souvient d'un bras
passait par le Mexique un autre
par l'Italie
un autre encore se perdit en Ecosse

La légende de ses crues
masquait un secret de naissance
La source avait jailli
selon certains
de la baguette d'un prince

Il avait connu des méandres
des chutes
des bras enlisés,
des courants
il excellait à rompre les barrages

Il courut au plus vite au rendez-vous de l'estuaire
se délestant de ses trésors
ses crapauds d'or
ses tulles de danseuses

et de toi
tendre crocodile

Voilà qu'il est devenu pierre
sculptée par quoi
fleuve et statue
d'un fleuve arrêté dans son lit

Adieu
au dieu des eaux noyé

Sur le socle
gravé par qui
le temps que le temps l'efface
une épitaphe

EDWARD JAMES
QUI FUT QUI EST
LE SINGULIER
AIMA QU'ON L'AIME³²³

Ce mélancolique retour à soi et ces expositions de la réverbération du moi chez le poète ne pouvaient que l'amener à traiter du célèbre mythe de Narcisse. Si l'on reprend le cours des *Métamorphoses* d'Ovide, livre cher à Edward James, il est bon de s'interroger comme le fait l'auteur dans son livre troisième : "Que voit-il donc? Il l'ignore ; mais ce qu'il voit l'embrase, et la même erreur qui abuse ses yeux excite leur convoitise. Crédule enfant, à quoi bon ces

³²³ Raphael Cluzel, "Stèle d'Edward James," *Cicatrices* (Paris: Librairie Séguier, 1991, 226 p.) 222-24.

vains efforts pour saisir une fugitive apparence? L'objet de ton désir n'existe pas! Celui de ton amour, détourne toi, et tu le feras disparaître³²⁴. Dans le contexte surréaliste d'avril 1937, dans les Alpes autrichiennes et en compagnie de Dalí, James va réorganiser le mythe à sa manière à partir d'une libre traduction³²⁵ du poème que le peintre avait tout d'abord composé³²⁶ en regard à son célèbre tableau *La Métamorphose de Narcisse*. Au-delà des capacités de traducteur de James, ce poème prouve tout d'abord sa complicité poétique et fantasmatique avec les images viscérales du peintre. Entre peinture - image - écriture, se joue là l'une des alchimies les plus typiquement jamesiennes : en se dédoublant --le dédoublement joue ici à une infinité de degrés : peintre/poète ; Je/Narcisse ; Narcisse/son image reflétée ; pensée/corps ; etc.-- le poète renonce à son identité pour traverser la réalité intérieure du désir. Le poème se termine par ces vers : "Man's parched grey substance of your brain is drained / of quick and liquid, and the parchment hiss / of the dropped grain is in the ground ingrained / by this approaching metamorphosis. (61-64)"³²⁷. Plus tard, en 1967, James compose "Narcissus Against Eternity"³²⁸ et dans ce dernier poème sur le thème de Narcisse, l'évolution est significative : la confusion et les leurres qui peuvent s'attacher aux objets du désir ont disparu ; le désir se pose désormais (bien que quelques poèmes moins tardifs traduisent déjà ces préoccupations comme le passage donné ci-dessous) en termes existentiels, conjuration du temps qui passe ou grain de sable dans une conception bouddhiste des cycles de l'expérience humaine.

³²⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction Chamonard (Paris: Garnier Flammarion, 1966, 504 p.) 101.

³²⁵ Edward James, "The Myth of Narcissus," reproduit E. James, *The Heart and the Word*, op. cit., 99-100.

³²⁶ Salvador Dalí, *Métamorphose de Narcisse* (Paris: José Corti - Editions surréalistes, 1937, sans pag.).

³²⁷ *Ibid.*, 100.

³²⁸ Edward James, "Narcissus Against Eternity," *The Heart and the Word* op. cit., 103.

- Thumb on the knot - and provisorial as
 the smell of burning string - in the soft
 speculation of the looking-glass,
 I watch my mouth and feel the taste of song
 filling my palate where the nights grow long. (10-14)³²⁹

III. Cristallisations.

Chez de nombreux poètes, le verbe incarne le désir mais dans le cas précis de James, l'opération s'accompagne d'effets immédiats qui ne font que peu de cas de la physique euclidienne. Cette leçon de poésie moderne, en France comme en Angleterre, naît sans doute avec Arthur Rimbaud, chez qui les idées commencent toujours par prendre corps : "O, L'Homme a relevé sa tête libre et fière! / Et le rayon soudain de la beauté première / Fait palpiter le dieu dans l'autel de la chair." (81-83)³³⁰

En exergue de cette tentative de décryptage du mécanisme poétique qui transforme le sentiment en objets de désir, il est peut-être bon de souligner à nouveau la force de résistance, pour ne pas dire les forces de frottement qui accompagnent, dans les poèmes de James, le douloureux passage du désir à son soulagement : "Stern frowned the fierce Eros, my enemy" (221)³³¹, écrit en effet le poète qui n'a jamais cessé de chanter la beauté cruelle et lointaine : "< . . . > And you I find. But you / who sing like fire, are colder than the dew. (13-14)³³² - "A week, no more, has passed. I touch your

³²⁹ Edward James, "<Sonnet> X" *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 197.

³³⁰ Arthur Rimbaud, "Soleil et chair," *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard - La Pléiade, 1972, 1249 p.) 6-11.

³³¹ Edward James, *Scherzo* op. cit., reproduit annexes, 142.

³³² Edward James, "<Sonnet> VII," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 195.

hand. / You sang of fire, but are as cold as snow." (13-14)³³³. Chez James, c'est précisément la distance de l'objet du désir et la difficile aventure qu'il promet qui raffermissent les appétits : "He needs young love, this thirsty traveller" (7)³³⁴ - "His path through earth might - by the Lion regal, / prinked with the diamond goddess of desire - / winged as the saga of a growing eagle, / have mounted through lust, to commanding fire." (5-8)³³⁵. Cette course désespérée et noble que l'on ressent dans les poèmes, en particulier dans les plus longs, révèlent des sentiments à la dérive, instables et inconstants qui ont besoin de points obsessionnels et tragiques pour s'ancrer, le développement normal du désir étant toujours celui du désespoir : "This bough of Time dips heavy over us. / with soundless yearning and with moss-sick hair, / to ripen my desire into despair / as though it held the grapes for Tantalus." (5-8)³³⁶

I dare not listen for long to the music
 my heart faces me to shut the door against
 the voice of the violin and the stories of the flute and horn
 the voices of the strings open again my wounds :
 I cannot listen to the cruelty of tenderness.

Long ago disgusted by the staleness of self-pity,
 I loathe to behold the marks that would arouse it :
 death alone will destroy that nausea -
 death alone for in my sleep I dream.

³³³ Edward James, "<Sonnet> VIII," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 195.

³³⁴ Edward James, "<Sonnet> I," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 188.

³³⁵ Edward James, "<Sonnet> IV," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 191.

³³⁶ Edward James, "<Sonnet> XII," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 199.

So now let me close this book which too long
under the years has laid open, under the stars has taken

record

of my love and its darkness, of my search and its failure,
of my great written weariness (54-67)³³⁷

Dans ce dernier poème, James parvient à une sorte de point sans retour, un rejet définitif des images et des gestes que fait naître l'amour mais le plus souvent, dans sa poésie amoureuse, naissent ce que l'on pourrait nommer des corps-images. Nées du phénomène du délire d'interprétation dont nous avons déjà expliqué les rouages dans notre premier chapitre, ces figures évoquent une impression de sensualité froide, peuplée de mirages plus que de métaphores. Derrière ces représentations du désir, le lecteur ne trouve pas forcément la conviction du sentiment mais l'enchevêtrement d'images mentales déroutantes, curieusement entêtantes, et **finalement** convaincantes, sans que l'on ait eu le temps de suivre les chemins qu'empruntent cette poétique irrationnelle³³⁸. Les réverbérations symboliques, par exemple, que l'on trouve dans les divers poèmes de James entre le corps féminin, (en particulier les bras) et les fleurs (principalement, les pétales de roses ou des lys) ne renvoient pas à l'association conventionnelle de la jeune femme aimée au bouton de rose... Pour prendre un exemple concret, le recours à l'image de la fleur, ici, mais aussi de façon emblématique dans le recueil intitulé *The Rose* dont les innombrables pétales sont autant de poèmes, tient plus à la multiplicité des pétales qu'à la beauté ou au lyrisme de l'ensemble. Les discrètes nuances de ces pétales, apparemment reproductibles à l'infini, correspondent dans cet imaginaire aux mille bras de la déesse Shiva, aux mille gestes de l'amour qui vont de la caresse à

³³⁷ Edward James, "I Am Without Love," *The Heart and the Word* op. cit., 151-52.

³³⁸ Le phénomène peut être saisi en un seul instant si l'on songe à l'amusement mêlé à la pointe d'horreur que provoque la première vision de la célèbre tasse de café entièrement recouverte de fourrure animale de Meret Oppenheim.

la trahison et que, pourtant, si peu différencié. Il faut d'ailleurs rapprocher de cette analyse l'existence d'un tableau de Magritte intitulé *Rêverie de Monsieur James* représentant en "gros plan" une fleur de roses où parmi les pétales sortent de nombreux bras, et la charmante image pour peu que l'on s'y attarde devient vite le portrait d'une Gorgone chimérique. En fait, dans l'œuvre de James, la femme aimée joue tous les rôles car elle est à la fois la source et l'instrument du désir du poète, et l'on peut tout aussi bien retrouver la très belle Tilly aux "squirrel eyes" dans les pétales de rose que dans cette scène que l'on dirait être peinte par le damné Félicien Rops, au temps des décadents :

The lady, wrapped in black, with painted health
like blood upon her lips that secrets seal
and pollen on her lids, through laughters peal
against the pavements, wrapped in jewels, leads
proud through the town her bone man at her heel
with his long scythe and elegance and stealth.

So slim, who on the beads of fever feeds,
she and her grinning escort nightly steal
when flash of fashion flares the pan of wealth.

So let us, lurking near the rail, conceal
ourselves, my love, and trip the skeleton.
Then, by the loop of poetry lassoed,
this Time, that dandy, gagged against the gate,
Shall on our pleasure's kiss be forced to wait.³³⁹

On le voit, dans le phénomène des cristallisations, l'image mentale, qu'elle incarne le fantasme, le caprice ou encore la pure volonté poétique, supplante toujours le sentiment. Il ne s'agit toutefois pas de voir dans cette iconographie du désir un quelconque matériel pornographique. Si le regard

³³⁹ Edward James, "<Sonnet> XXIX," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 219.

érotise tout chez James, même lorsqu'il s'agit du monde inanimé des statues ou des objets, il y est rarement question de transgresser un éventuel interdit sexuel par l'image poétique mais plutôt de cristalliser obsessions et dérèglements de manière de plus en plus précise afin de les explorer, et les faire exploser dans toute leur complexité :

I must not let those others now, who knock
upon the shutters of my sleepless brain,
I must not let them starve. The withering flock
of featureless obsessions, who like rain
scratch at my window, must be fed and housed. (57-61)³⁴⁰

D'ailleurs, la tendance chez James à se laisser envahir par des épidémies intérieures rejoint sa manière toute singulière d'assister, d'accueillir pourrait-on dire, sans jugement aucun, les dérèglements de sa raison sous l'action d'un délire d'interprétation du monde ; cela fait encore partie du processus de cristallisation. Les obsessions de James par rapport à la maladie vont dans le même sens, celui d'une fragmentation du corps, comme si chacune de ses parties malades pouvaient fournir l'occasion d'une nouvelle entrée en matière, en soi. René Magritte, dans une lettre à James, ne s'y est pas trompé :

J'admire que l'inquiétude que vous avez au sujet de votre santé ne parvient pas à vous dominer. Au contraire, il me semble que vous assistez comme un spectateur aux manifestations d'une maladie étrangère à votre conscience. Il ne pourrait en être autrement, car vous connaissez quelques secrets de la vie, le poème "Une autre sécheresse" que vous m'avez envoyé est bien la voix d'un homme clairvoyant.³⁴¹

³⁴⁰ Edward James, "I Give My Word: A Prologue" *The Heart and the Word* op. cit., xviii.

³⁴¹ René Magritte, lettre à Edward James, 18 août 1937, archives Edward James.

Si l'on revient au corps féminin, il est frappant de distinguer comment dans les poèmes de James, les cheveux, les yeux, la bouche et les doigts s'imposent comme les quatre points d'ancrage de l'expression du désir sexuel. Cela est particulièrement évident dans le sonnet dix-huit de *For the Lonely* :

Want is so wild; the beating in my brain
 will sometimes seem to shake with sobs the hills
 or strew with bells the misty coast of Maine.
 Yet, dear love - since you hold the drink that fills
 even the wide thirst of desire's lake
 - your many swallows could such summer make. (9-14)³⁴²

puis, dans le sonnet suivant :

so might I even curse you for that wise
 sweet ivory of brow and cheek, for lips
 which make me envy every fruit they take
 from the cool cautions of your finger tips,
 or cursing you for laughter in your eyes
 to a whore's pity turn for a sigh's sake (9-14)³⁴³

Il faut s'empresse de préciser ici que les organes en question ne sont pas seulement, dans la poésie de James, de simples métaphores du désir sexuel, il s'agirait plutôt de ce que l'on pourrait appeler des corps-images. La dimension du merveilleux chez James est atteinte par de subtiles anamorphoses appliquées aux dimensions physiques des objets et aux réalités psychologiques des perceptions. L'altération des proportions (historiques ou géographiques) qui en découle est proche de ce qui est en jeu dans les toiles de Giorgio di Chirico. Cette réorganisation du monde sensible, si marquée dans les peintures

³⁴² Edward James, "<Sonnet> XVIII," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 205.

³⁴³ Edward James, "<Sonnet> XIX," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 206.

de ses amis ou dans les meilleurs passages de *Through the Looking-Glass*, lors de l'épisode de la glace qui commence à se dissoudre³⁴⁴ par exemple, prend l'apparence de structures hermétiques, mais pas totalement désorganisées. "The many-hued deceptions of this life / still weave me so within a web of pain. / Hunger, that harlequin, stabs with his knife / kaleidoscopic anguish through my brain." (1-4)³⁴⁵, écrit James qui, pour faire une anatomie du désir amoureux, n'hésite pas à se détourner de la psychologie pour dessiner un herbier en vers dans *The Rose* ou, comme dans l'exemple ci-dessous tiré de *For the Lonely*, fait plutôt tourner les pages du catalogue de la nature que celles des dictionnaires. Aux signifiants, le poète Edward James préfère toujours l'ambivalence des signifiés :

- Summer is here - sounding the deep bassoon
of night - which, melting you and I, contains
both hymning reptiles and all human passions...
though Love, that moves this planet and her moon,
by threads more strong, more secret than Earth's plains,
endures far out beyond lust's reckless fashions. (9-14)³⁴⁶

Le cadre de cette exploration du monde poétique de James ne nous permet pas d'entreprendre l'élaboration d'un catalogue raisonné des associations poétiques qui s'attachent aux corps-images défilant dans les poèmes de James. Les quelques exemples donnés ci-dessus ne viennent que constater l'irrationalité-concrète de l'esthétisme de James qui se situe bien loin des préoccupations de ceux que l'on qualifie généralement d'esthètes. Si, par

³⁴⁴ "And certainly the glass was beginning to melt away." Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass* édition bilingue (Paris: Aubier - Flammarion, 1970, 315 p.) 57-58, en particulier.

³⁴⁵ Edward James, "Sonnet XXXVI," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 227.

³⁴⁶ Edward James, "<Sonnet>," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 275.

ailleurs, James n'est pas tout à fait surréaliste d'un point de vue formel --sujet sur lequel il nous faudra revenir-- les réseaux d'images poétiques qui se déploient dans son œuvre correspondent pourtant à l'idéal surréaliste...

L'essentiel à retenir du monstrueux dictionnaire des analogies-antagonismes qu'est le dictionnaire de l'image, c'est que tel détail, telle jambe, n'est perceptible, accessible à la mémoire et disponible, bref, n'est REEL, que si le désir ne le prend pas fatalement pour une jambe, l'objet identique à lui-même reste sans réalité.³⁴⁷

Insistant, Edward James a non seulement décrit avec obstination la courbe des amours rétrogrades³⁴⁸ mais également, à la manière de certains hommes des siècles passés, comme Robert Burton dans son *Anatomy of Melancholy*, passé en revue tous les états du rapport à l'autre, comme c'est le cas dans *For the Lonely*, en particulier. Dans ce projet démesuré et taxynomique, le poète cherche à mesurer la douleur amoureuse, ou comme ici, la magie de ses enchaînements, à travers l'assemblage hétéroclite d'objets qui parsèment le cours des désirs et lui servent de bornes : "The bone structure of such hands were of perpetual delight to me; so that I caused hands of pearwood to be carved for foreposts of my bed, four single hands each holding a carved carnation."³⁴⁹ Chez un poète ami et complice de plusieurs peintres et sculpteurs surréalistes, il n'est peut-être pas nécessaire d'insister sur le rôle et l'importance non secondaire des objets inanimés, premiers éléments du décor des paysages du désir que crée James dans sa poésie. C'est donc au-delà du clédalisme, terme dalinien qui syncrétise le plaisir et la souffrance conjugués

³⁴⁷ Hans Bellmer, "L'anatomie de l'amour," *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image* réédition *La Petite anatomie de l'image* (Paris: Eric Losfeld, 1977, 71 p.) 38.

³⁴⁸ L'ordre dans lequel ont été rassemblés certains recueils de James comme *Carmina Amico* ou *For the Lonely* témoignent d'ailleurs de cette courbe descendante.

³⁴⁹ Edward James, lettre à Igor Stravinsky, 1 janv. 1952, archives Edward James.

dans le rapport de dépendance à l'objet de ses désirs, qu'il faut mesurer l'influence de Salvador Dalí sur la part surréaliste de la poésie de James. Complices de jeux pas toujours ludiques, les deux artistes, comme on pourra le découvrir, ont développé, pour un temps, une forme véritablement inédite de communication qui permit à James de réinventer sa poésie :

La solitude est une espèce de cendre qui recouvre le moindre interstice de la géologie sentimentale une fois l'éruption volcanique et déjà, lointain -
 ge vois au bout de tes ongles de plus en plus livides, des lacs de cendre, qui sous le "substratum" des déceptions des origines par les images parasites, avant j'avais vu au crépuscule des piazzas italiennes, des véritables poils de chat mêlés à la circulation de ton sang et qui surgissait du bout de tes ongles beaucoup plus roses, comme des épingle d'inspiration que tu avale à tous les instants.³⁵⁰

IV. Paysages du désir.

Malgré leur ton confessionnel, et peut-être à cause du caractère excessivement itératif des situations amoureuses qu'ils dépeignent, tous les paysages poétiques de James apparaissent au lecteur plutôt comme des allégories du désir que comme des dérives sentimentales :

Want is so wild; the beating in my brain
 will sometimes seem to shake with sobs the hills
 or strew with bells the misty coast of Maine.
 Yet, dear love - since you hold the drink that fills
 even the widest thirst of desire's lake

³⁵⁰ Salvador Dalí, lettre à Edward James, non datée <1938-39> archives Edward James.

- your many swallows could such a summer make. (9-14)³⁵¹

Comme nous l'avons vu, le désir est en effet chez Edward James une anamorphose qui transforme la courbe du sentiment inscrite dans le temps et l'espace. L'opération poétique donne alors naissance à un nouveau dessein complexe qui tend à modifier, dans un premier temps, les traits des visages, les positions des corps puis, assez rapidement, le monde tout entier, magnifié dans sa nouvelle incohérence, comme pour mieux le digérer encore. A ce titre, le plus célèbre et le plus énigmatique des poèmes d'Edward James, "Trois sécheresses"³⁵², rend compte comme aucun autre des opérations anarchiques du désir :

Dans cette sécheresse d'hiver, parmi les buissons espacés,
une pastichière anxieuse espérait
toujours le vent hymen du côté de chez le pastichier.

Bugles de Brueghel, monts à pics
Maintes feuilles mornes, tant de mains glacées
Il neigeait... déjà, il neigeait
Martyrs en aspïc, ermites en gelée,
cadavres exquis, esquisses d'archanges-en-ciel -
- les hommes de neige et les nonnes de givre toutes faites de
grêle,
et les femmes du gel aux seins glacés -

- tous, tous pour la fête obscure
sont venus apportés de loin
tous dans leurs yeux creux portent un soupír,

³⁵¹ Edward James, "Sonnet XVIII," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 205.

³⁵² Edward James, "Trois sécheresses," (extraits de la seconde et troisième sécheresses) *Minotaure* 8 (1936): 53-56.

tous du même amour ont faim.

< . . . >

Je suis sans vous, je suis la sécheresse :

je regarde fixement mon image dans le passé

et je le trouve un jeune qui regardait toujours vers moi

et qui ne me voit pas, ou à peine me voit.

Son espoir qui distingue **nous**

là, dans son avenir ensemble

a-t-il mal déchiffré nos ombres,

qui semblaient s'allonger pour s'embrasser

et puis ne se touchent pas?

Au lieu d'analyser en termes psychologiques --même une approche déconstructionniste aurait de fortes chances de s'y perdre-- les transformations sémantiques qui opèrent dans ce poème, une citation d'Hans Bellmer suffira à lever le voile sur ce qui est à la base du mécanisme anamorphique mis en branle par le désir, le plaisir entendu comme une souffrance déplacée :

"La modification réflexive du corps serait une tendance à désorienter, à dédoubler une douleur, à créer un centre "virtuel" d'excitation." < . . . >

"Cela est certain et engage à concevoir la continuité désirable de notre vie expressive sous forme d'une suite de transports délibérants qui mènent du malaise à son image. L'expression avec ce qu'elle comporte de plaisir, est une douleur déplacée, elle est une délivrance."³⁵³

C'est ce mouvement rétrograde dans les régions oniriques de James qui donne aussi la qualité particulièrement surréaliste et inconfortable des paysages tels

³⁵³ Hans Bellmer, "Les images du moi," *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, réédition *La Petite anatomie de l'image* op. cit. 12.

qu'ils apparaissent dans sa poésie. D'ailleurs, on reconnaîtra facilement Salvador Dalí dans la figure du peintre, protagoniste apparaissant sous la forme d'un ange tutellaire dans le prologue de *Xilitlan Taziol*, recueil qui a lui seul pourrait illustrer la façon dont le désir chez James s'étend en séquences hypnagogiques à tout un paysage à la fois visionnaire et biblique. Ce prologue, en matière de mise en place de l'imaginaire, emprunte à la syntaxe dalinienne quelques-unes de ses perceptions atomistes de l'espace ; ainsi "ce paysage ne pose le pied..." et les nuages forment une véritable armée... de centaurs très bouclés!"³⁵⁴.

Mais pour en revenir à l'intrigante série de poèmes "Trois Sécheresses", il est intéressant de noter que si la rime est plus ou moins sauve et que le rythme est bien là, ce qui frappe ou brouille la représentation mentale, picturale et musicale du lecteur-spectateur des séquences qui s'enchaînent dans ce poème, ce n'est pas tout à fait une apparente singularité de forme ou d'iconoclasme mais bien le fait que les associations d'idées devancent sa capacité d'analyse et même ses aptitudes cognitives. Le moyen qu'utilise (consciemment, inconsciemment?) le poète est pour ainsi dire synesthésique : dans le même temps, il est possible d'entendre dans ces vers un jeu d'assonances qui se déploie avec un retour d'écho construit comme un palindrome rythmique (Martyrs en aspic, ermites en gelée, / cadavres exquis, esquisses d'archanges-en-ciel) ; une syntaxe qui se joue de la grammaire ("Son espoir qui distingue **nous** / là, dans son avenir ensemble) ou la malmène par l'utilisation assez récurrente d'homéoptotons qui joue avec les clichés ou les paradoxes ("je suis sans vous, je suis la sécheresse") ; dans les deux cas, il s'agit de forcer le verbe à revenir, après le hasard de l'expérimentation, à des interrogations premières. James utilise enfin des réseaux d'images aux

³⁵⁴ Edward James, "Prologue," *Xilitlan Taziol* op. cit., i-iii, reproduit, annexes, 453-54.

associations apparemment délirantes mais, en fait dictées, par un passage en revue assez systématique de tout un champ sémantique : sécheresse, chaleur, soif, eau, gelée, etc... Dans de tels réseaux qui s'enflent et se gonflent de représentations contradictoires, l'image appelle l'image, s'égare ensuite dans tout un catalogue et puis se recentre sur l'image hypostase centrale : "je suis la sécheresse" < . . . > "tous du même amour ont faim."

On le voit, à chaque degré de perception artistique (rythme musical, image, idée), correspond un cheminement déroutant mais pourtant, et c'est là où se situe la synesthésie et le trouble, une même logique inédite qui semble régner à tous les niveaux. Dans sa poésie, Edward James n'utilise pas des outils formels, ils servent indifféremment au poète pour dérouter le lecteur, le griser ou l'halluciner. Car c'est tout d'abord l'association poétique, anarchique et dictatoriale, qui fait plier l'écriture et l'art en général aux fluctuations d'une imagination enracinée dans le réel, voire dans le surréel, mais rarement --et c'est sans doute là que la place de James dans le monde littéraire contemporain est à la fois la plus singulière et la plus discutable-- dans le monde des idées. L'art de James, en ce sens, est plus un art d'artisan qui fait, défait, et refait la poésie, envisage et dévisage son client (le lecteur et ses attentes, en l'occurrence) plutôt qu'il ne communique avec lui. Tirailé entre la séduction hallucinogène de certains poèmes de James et le questionnement singulier qu'ils font surgir quant à l'architecture profonde de ses perceptions, le lecteur est placé devant un ultimatum : l'abandon de soi-même ou le rejet pur et simple d'une poésie fonctionnant littéralement "au-delà" du rapport poète/lecteur, peu soucieuse de flatter les facultés intellectuelles traditionnelles.

Below the cliff go village voices, grown
 among these mosses-little, plant-sounds roaming:
 but here sheer Silence plummets from her throne.

Some suns are felt which never can be known :
 some gems in the sea's sandscape escape combing :
 some voyages are only made alone.

Under the ocean - though the rocks lie prone -
 in every rock a spirit seethes. Long foaming
 phosphor, shell-broken, links the shingle's groan.

Here, a sole pine, high moaning, to atone
 for some forgotten grief, spreads her dark-doming
 with cupola of murmurous needles, blown
 by voids of flame in flight to the Alone. (7-19)³⁵⁵

Une autre caractéristique des paysages du désir chez Edward James est de recomposer, réorganiser ou recentrer les dérèglements de la perception "in this abandoned world, this pearl walled clime / - which by the light of torches may inspire / the eye to nacrous fancies of desire." (16-18)³⁵⁶. C'est alors la revanche de l'œil, l'œil du peintre pourrait-on dire, qui vient corriger ou réorienter le désir :

Wrung in old anguish, cruel unison,
 the mountains just where, petrified in shape
 of pain, like a swollen poisoned hand, upon
 the wrist of the dark isthmus hangs the cape.
 By such hunger of love grew the Earth cold
 and hardened - shrunk in sadness, wizened, old. (9-14)³⁵⁷

³⁵⁵ Edward James, "The Precipice," *In Despite of Death* op. cit., reproduit, annexes, 351.

³⁵⁶ Edward James, "The Age of Jade," *Xilitlan Taziol* op. cit., 1-2, reproduit, annexes, 456-57.

³⁵⁷ Edward James, "<Sonnet> XLIII," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 234.

Dans *So Far, So Glad*, les nouveaux amants Aminta et Rosenslump s'égarèrent dans de curieux paysages : "This left Aminta and Rosenslump in a certain warm solitude, alone together in the universe, listening to the voice of the nightingale as it were the song of some distant planet far away in space calling to their planet Venus - a world serenading another world."³⁵⁸ C'est en ce sens, celui qui mène à des mondes parallèles, que l'amour et les crimes de l'amour servent de palette au poète Edward James pour peindre des paysages du désordre que le désir inspire :

Oh, if I could halt the moment,
hold the glow upon that cloud,
stop the sinking of the daylight,
my delight would sing aloud.

For my heart's blood would be happy
to have saved these figures from
at the terror of departing,
to have stilled the hidden drum.

They are so without foundation -
all these cliffs and all these plains,
as long as moving Time beneath them
makes them mobile as the rains. (25-36)³⁵⁹

Ce qui est vrai des désordres du désir l'est aussi de l'équilibre instable des sociétés, et en particulier dans bon nombre de poèmes tardifs de

³⁵⁸ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 85.

³⁵⁹ Edward James, "Figures on the Sands," *The Heart and the Word* op. cit., 19-20.

James, celle qui lui sert de toile, la société mexicaine. Le paysage du désir devient alors un carnaval de la misère, une autre "Sécheresse", quelquefois même un spectacle apocalyptique :

If you should win the stakes, these stakes will end
your centuries of wrongs - which Death alone can mend -
the long, slow, insolent horror and the pain.

There, like a scar - look, grim Metropolis! -
lies your excrescence - multiple Mark of Cain
in the Valley of Ancient Murder, sign of guilt
on the forehead of a noble continent.... (24-30)³⁶⁰

One cannot cure the leopard of his spots :
nor can scorn stifle my fantastic plots
which make believe that I may build a world
in which no rotten bud shall be unfurled.³⁶¹

Dans une curieuse lettre à Yvonne de Casa Fuerte datée du dix-sept mars mille neuf cent quarante et écrite à La Havane, Edward James a laissé une sorte de témoignage de l'expérience ultime qu'est le passage de la frontière d'un paysage réel à un paysage strictement poétique :

tout à coup, dans cette chose qu'on arrive rarement ou jamais à
toucher... cet état, comme demain, qu'on atteint pas quand on est tout à
fait éveillé.. je veux dire, le lointain. J'étais actuellement dans le lointain.
Mais ce n'était ni de Poussin ni de Salvatore Rosa, ce n'était pas même
du vieux monde. C'était à Cuba. <...> Soudainement, j'ai vu une
apparition. Une personne arrive dans le bois, sur la colline. C'était la

³⁶⁰ Edward James, "Ode in Dispraise," *The Heart and the Word* op. cité, 57.

³⁶¹ Edward James, "By the Grave of Shelley," *The Next Volume* op. cité.

Terre elle-même. Elle était assise sur un roc -- sur une grande pierre arrondie par les pluies. Elle avait caché son visage dans des voiles. Mais par son corps, drapé comme une antique statue, j'ai su que c'était Elle. Les arbustes tissaient une muraille verte comme deux parois derrière son trône. Une couleuvre d'or était endormie sur un pan de sa robe. Elle s'était entourée de solitude comme d'un palais qu'on ne voyait pas. Et j'ai su alors pourquoi les oiseaux chantaient tellement sur cette colline. < . . . > Hélas, c'est vite perdu, le Nirvana et les visions de la Terre. Ensuite, ça fait plus de douleur de retourner aux soucis du monde où nous vivons. Ils sont plus amers, ces soucis, par contraste au paradis où pour une petite heure on s'est promené. On voit dans les journaux la récompense de cette courageuse Finlande, et on a envie de pleurer. Trop se passe et peu reste.³⁶²

L'auteur de cette lettre est par ailleurs le poète qui a écrit le long poème "To the Earth" à peu près à la même époque et il est intéressant de voir comment dans ce recueil le paysage poétique est présenté comme la directe extension de la non-satisfaction du désir. Là encore c'est le portrait d'un moment, le poète dit et ne pense pas :

great Earth, whom I desire, whose breast I suck,
the warm magnetic Earth, mild paramour.

See her below, my beautiful, my friend,
her hands are all relaxed after her rest,
though would we wake her with these two red wings
my words, your wings which only are my lips? (8-13)

< . . . >

My firefly person skims her bloom of grass
after the oozing honey of the light,

³⁶² Edward James, lettre à Yvonne de Casafuerte, 17 mars 1940, archives Flavie Alvarez de Toledo.

then spirals up again into this height
 to watch from the hortensia nets of air
 in condor stillness - miles above the mass
 hovering, far up as hangs an insect star ;
 the while I burst the seven grapes of light
 against the tiny palates of my sight, (25-32)

< . . . >

the number of her thistle-misted bones -
 the labyrinthine valleys and mauve ribs
 building the chalk-capped purple of the ranges -
 the grading browns - the shelving plateaus, roan or
 red as rust
 to enliven and to paint wide shadows on the
 variegated green
 of marsh and plane and pouting delta. (59-64)

< . . . >

So is the Earth across whose cage of zones
 have I not flown in searching for her life ?
 The longitudes that held me were unlaced :
 the tropics snapped like catgut in the sun.
 Have I not flown to search I knew not what
 across the sands of east and sands of west (92-97)³⁶³

Au mieux la pensée contenue dans la poésie de James est une méditation, ou plus encore une attitude méditative que l'on peut décoder comme une forme de résistance et d'action qui passe encore une fois par la passivité : la vie commence toujours, pour James comme pour Sartre, de l'autre côté du

³⁶³ Edward James, "To the Earth," *To the Earth and other Places from above the Seas* op. cit., 1-4, reproduit, annexes, 119-21.

désespoir. Selon William Burroughs, "In deep sadness there is no place for sentimentality. It is as final as the mountains: a fact."³⁶⁴ et c'est peut-être à cette lumière crue qu'il faut, chez James, percer derrière les voiles qui donnent à ses poèmes l'apparence de rêveries sentimentales, la dérive des maux que l'on sent couler sur tous ses tableaux poétiques. Dans ses recueils plus tardifs, comme *Sovernance: Or, the Fifth Daybreak* ou *Litany Beyond the Years*, la confession fait place à l'ode métaphysique et si la solitude fut longtemps la muse de James, elle devint aussi sous d'autres latitudes, sa compagne en échappées visionnaires, en marge d'un monde qui vit de la douleur :

Another thing I have learned, partly at least from knowing you, is to love to be alone. I treasure my days and months of solitude in the forests, which are in truth primeval unspoiled virgin jungle, around my ranch at Xilitla (- I should say 'near' Xilitla, for the Ranch is four miles from that lonely mountain village); I treasure that solitude, not merely because I have always been a dreamer, but because knowing you well in the years 1940 through '41 and '42 greatly enriched the stuff of which those dreams are made. Since Prospero said that our life is anyway of 'such stuff as dreams are made on' - and because you are a kind of Prospero, the escapism, in which I may well be accused of indulging, is after all only from one stuff of dreams into another: from the dreams of the materialists, who accumulate and hoard the solid - or seemingly solid possession which money buys - to those visions which are based upon experiences and sensations, both sensual and spiritual, which are harder to lose than the concrete material goods of this world and therefore, though intangible, are less ephemeral.³⁶⁵

³⁶⁴ William Burroughs, *Queer* (Londres: Viking Penguin, 1985, 122 p.) 91.

³⁶⁵ Edward James, lettre à Gerald Heard, 20 nov. 1964, archives Edward James.

De cette période, vont naître des nuances particulières dans les nouveaux paysages d'Edward James :

Into the darkness of the blue night whale
 whither we bear aeons of humming fruit
 lead me... when shall the last huge glory pale.

There, in the belly of the beast, assail
 with splashing thunder, luminous and mute
 glows the soft darkness of the blue night whale.

Sailing, this monstrous vessel guards the gale
 from those within It. There sharp arrows shoot
 the heart no more... so grows the glory pale.

Though weary, we have guarded whole and hale
 our hopes that lingered down the rocky route
 toward the darkness of this blue night whale.

Yet an hour longer, glancing at the dale
 of life behind me, shall I plead my suit
 until the ultimate desire shall pale.

Over the hills of sunset by that trail
 of thoughts which came to the sound of a flute
 lead on through that huge jaw where all grows pale
 inside the black sleep of the blue night whale.³⁶⁶

³⁶⁶ Edward James, "Nunc Dimittis," *In Despite of Death* op. cit., reproduit, annexes, 350.

La couleur des poèmes d'Edward James, si on la compare à celle, multicolore, de ses lettres-fleuves ou aux éclairs qui ont zébré les horizons changeants de sa vie, est teintée, comme il l'écrit lui-même, de nuances mélancoliques :

<in> the mood of love and loneliness: of solitude and longing: of travel, homelessness and wandering: of the bitterness of bathos wasted away by the strange wine of sublimation: of blind yearning for beauty and the heartbreaking pursuit thereof: and finally of resignation.

'I will show you sorrow and the ending of sorrow', said the Buddha. There is no way but this.³⁶⁷

et c'est dans cette couleur de mélancolie que s'inscrivent ses poèmes sans destinataire, décrivant le parcours superbe et solitaire du désir qui se nourrit et se perd en lui-même, des voyages qui n'ont d'autre destination qu'un abandon de soi-même...

The Coasts of Colima

.... Bound

by no time's limit, for this neither speech
nor wish is adequate. Nor can the lonely
horror of a nameless corpse (whose fresh dug mound
swells its convex reproach in sandy ground
beside the surf) mar yonder dusky beach -
that spreads inhabitless past thinking's reach -
with threat of mine own dark extinction. Only
a huge caress of wonder closes round
my solitude, as sleep will close on sound. (5-14)³⁶⁸

³⁶⁷ Edward James, "Preface to Part I," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 181.

³⁶⁸ Edward James, "The Coasts of Colima," *The Heart and the Word* op. cité, 53.

A la question d'Henri Puget : "Qu'est-ce que l'érotisme pour vous?", Salvador Dalí fit la réponse suivante "L'érotisme est une façon de dresser une lumière contre le sentiment de la mort et de l'angoisse de l'espace temps. J'éprouve une fureur dyonisiaque à célébrer la vie mais je refuse d'être dupe des sens, des obsessions, des instincts de la vie. Assouvir son érotisme serait une façon de me soumettre. Jouer avec lui est une forme dont je tire profit".³⁶⁹ De la même façon le désir est, pour Edward James, un jeu autrement nécessaire et dangereux que celui de l'acte sexuel. Mais c'est de cette expérience purement poétique, c'est-à-dire une exploration permise par le seul prétexte de l'écriture que vont naître, chez James, autant d'autres rêves poétiques véritables que ceux qu'il mit artificiellement en scène dans sa production de jeunesse. Par l'accélération constante d'associations mentales, la frontière délicieuse et verticale qui sépare le veille du sommeil se fera de plus en plus transparente, comme par exemple dans "The Narcissus Complex", projet ébauché à une date inconnue :

< . . . > seeing her reflection in a surrealist bath made of astrakan, she falls in love with her own image, and the germination of narcissi burst into flower in her apartment < . . . > by night she sleeps alone in the black satin of insomnia; her bed is built with the heavy decapitated head and the savage hoops of a great somnanbulant buffaloe extenuated by a thousand years of sleep - On the pillow the smoldering fierce coats of desire will consume themselves until dawn. Alive near her, terribly emotionless, the fantome of "Hypnos" is present, with the gown which she has dreamed which will have the property of making her even more beautiful in her own narcissian eyes.³⁷⁰

³⁶⁹ Henri Puget, *Dalí: L'œil de la folie* op. cit.

³⁷⁰ Edward James, manuscrit non daté, archives Edward James.

Edward James a écrit : "The inspiration of all my verses and the cure of my despair was ever that true and constant talisman: human and divine beauty."³⁷¹ Le rôle magique de la beauté, traduit par le choix précis de l'image du talisman, renvoie à la célèbre citation de Breton qui a donné et donne encore lieu à des malentendus : "La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonscancielle ou ne sera pas" < . . . > C'est en elle seule qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir. Elle seule a le pouvoir d'agrandir l'univers, de le faire revenir partiellement sur son opacité."³⁷² Pour Breton, ce n'est pas l'esthétique qui crée le désir, mais l'œil en marche et, si plaisir il y a, il est la conséquence de la somme de toutes les tentatives que l'être accomplit ou projette pour se reconnaître dans sa nudité première.

L'analyse que nous avons tenté de faire de la nature et de la fonction des objets du désir dans l'œuvre de James a révélé des perspectives pour le moins mélancoliques. Le phénomène des séquences hypnagogiques analysé dans notre premier chapitre à l'intérieur des unités que forment les poèmes prend à ce stade une dimension supplémentaire car, de l'autre aux autres, c'est l'expression artistique de la place du poète, au sein d'un monde organisé par la peur et l'obscurantisme, qui se trouve remis en cause...

Since that oasis
the desert has continued
to stretch out further
toward an horizon
upon which I now can discern
quite sharply
the cliffs and foothills of Death. (20-26)³⁷³

³⁷¹ Edward James, "Prologue," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 170.

³⁷² André Breton, "La beauté convulsive," *Minotaure* 5 (mai 1934): 13-15.

³⁷³ Edward James, "First Movement," *Sovenance: Or the Fifth Daybreak* op. cit., reproduit, annexes, 507.

<...>

I drew open the curtains.

Startled you lay there naked

in a garment of eternal loneliness,

that invisible cloak in which we each are born

- but also

nude in a robe of fear.

Bewildered you lay there, in your terror and magic of

beauty,

naked except for

a garment of loneliness. (30-38)³⁷⁴

³⁷⁴ Edward James, "Second Movement," *Sovernance: Or the Fifth Daybreak* op. cit., reproduit, annexes, 509.

CHAPITRE III.

- L'INCONSCIENCE DE CLASSE -

Je suis un porc suprême. Le symbole de la perfection est un porc. Ce symbole, Charles Quint lui-même l'a instauré, pour remplacer tous les autres symboles de la perfection. Le porc avance jésuitiquement, il ne recule jamais au milieu des ordures de notre époque. Moi, je nourris les Daliniens de mes ordures. En fait, ces arrivistes-là sont les meilleurs qu'on puisse imaginer. Tout le monde est content. Chez Dupont, tout est bon.³⁷⁵

³⁷⁵ Salvador Dalí, *Entretiens avec Alain Bosquet* (Paris: Belfond, 1986, 206 p.) cité par Amanda Lear, *L'Amant Dalí* (Paris: Michel Lafon, 1994, 326 p.) 9.

L'intensité de la révolte chez Edward James quant au monde de l'enfance et la somme de souffrance et de désir qui s'y attache ne vient pas simplement conditionner le cours poétique de l'expression du sentiment ou même la conviction idéologique ; comme nous l'avons vu, elle les relativise d'emblée et pose sur eux un questionnement radical. Dans cette perspective, l'éventuelle conscience sociale d'un écrivain des années trente, pris dans la tourmente des conflits européens mais également dans celle des obsessions et des paradoxes surréalistes, prend une tournure pour le moins singulière dans les contes du "romancier" Edward James où, tour à tour, l'ironie, la satire et la parodie prévalent inmanquablement sur la conviction politique elle-même, si tant est qu'il y en ait une, et comme si la modalité valait tous les arguments. Dans le paysage moderniste des années vingt et trente, l'esthétique et la politique ont le plus souvent entretenu des rapports difficiles, voire impossibles. Dans ce contexte culturel, la politique que sous-tend le geste artistique dépend toujours de ce que Caroline Tisdall et Angelo Bozzolla appellent dans leur essai consacré au mouvement futuriste "an outraged reaction", et ceci sans que les artistes ou penseurs concernés se soucient de proposer un système cohérent. Citant Laurent Tailhade, les auteurs de l'étude en question posent alors la question qui représente le point d'achoppement de tout débat sur le sujet : "What do the victims matter, if the gesture be beautiful?"³⁷⁶ A sa façon, André Thirion a sans doute le mieux répondu en termes surréalistes à cette question avec la publication de son *Grand ordinaire*³⁷⁷, suivi bien des années plus tard par sa fascinante étude des rapports entre surréalisme et politique (en particulier le communisme) : *Révolutionnaires sans révolution*³⁷⁸. Il est assez aisé de

³⁷⁶ C. Tisdall et A. Bozzolla, *Futurism* op. cit., 17.

³⁷⁷ Anonyme <André Thirion>, *Le grand ordinaire* (Sans lieu d'édition, sans éditeur, 1934, 123 p.) réédition, A. Thirion, *Le grand ordinaire* (Paris: Eric Losfeld, 1970, 174 p.) ill., Oscar Dominguez.

³⁷⁸ André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution* (Paris: Belfond - Le Pré aux Clercs, 1958, 513 p.).

comprendre ce qui, dans le communisme et dans le surréalisme au cours des années vingt, a pu rassembler ses membres respectifs autour d'une "même" volonté de lutter contre l'ordre bourgeois, mais il est peut-être bon également de rappeler ici, et avant d'aller plus loin, le motif textuel et véritable (la chose est assez rare dans les annales de l'histoire des partis politiques) du rejet par le parti communiste français du mouvement surréaliste :

Le prétexte de la rupture fut la publication dans le n°4 du *Surréalisme au service de la révolution* de la splendide *Rêverie* masturbatoire de Dalí³⁷⁹ à propos de laquelle scandalisés, les responsables du parti communiste accusèrent alors les surréalistes de chercher honteusement 'à compliquer les rapports si simples et si sains de l'homme et de la femme.'³⁸⁰

Du désir de l'autre au rapport à soi, on le voit encore une fois confirmé au plan politique dans ce dernier exemple, il y a déjà l'esquisse de toute une révolution. Sans avoir jamais été convaincu, ni même séduit par un quelconque système politique, Edward James avait néanmoins une conscience aiguë, bien que fragmentée, de la géopolitique à l'échelle de la planète. S'il partageait au moins un point commun avec les surréalistes parisiens, peut-être était-ce le seul dans ce domaine, c'était celui de croire qu'il y a, en germe, dans tout dogme et dans toute construction logique d'idéaux une lutte de pouvoirs et de contre-pouvoirs par essence aveuglante, car secrétée par la société telle qu'elle est et non pas telle qu'elle peut être réinventée par l'imaginaire. A ce sujet, rien ne permet d'affirmer que James se berçait d'illusions sur les codes qui régissent la société : il semble au contraire qu'il ait pris au pied de la lettre, et de façon parfois inhumaine et excessive, la définition théâtrale qu'en donne

³⁷⁹ Annie Le Brun fait ici référence au texte de Salvador Dalí, "Rêverie," *Le Surréalisme au service de la révolution* 4 (déc. 1931): 31-36.

³⁸⁰ Annie Le Brun, *Qui vive* op. cit., 66.

Thomas Love Peacock dans *Nightmare Abbey*, sa comédie des échanges ("comedy of speech") : "Society, that great theatre of evil"

Le cadre de notre étude nous interdit d'analyser ici, en détail, les circonstances biographiques du contexte social d'Edward James³⁸¹ mais il est bon de rappeler que tout dans son enfance --sa grande sensibilité, son sentiment d'exclusion, les conflits violents avec une mère née aristocrate, le luxe tapageur édouardien de son quotidien et une tendance prononcée à porter un regard sarcastique sur les contradictions de ceux qui l'entouraient-- le prédisposait à devenir le Ronald Firbank des années trente. La dimension firbankienne est indéniable dans les romans de James, qu'il s'agisse de *The Gardener Who Saw God* dont un critique a écrit : "It must be admitted that as a poet James has only amateur status. His novel *The Gardener Who Saw God*, a Firbankian satirical allegory, is far more considerable, it has real charm and a quite strong feeling for mystical experience.³⁸²" ; ou qu'il s'agisse de "The Propagrandissimo Dog". Il est peut-être nécessaire de poser en prolégomène à l'appréhension critique de ce conte-roman la tradition dix-huitièmiste dans lequel se situe l'auteur. Dans le prière d'insérer consacré à ce texte, Edward James cite en effet les *Mémoires d'un âne* d'une part et, de l'autre, le *Candide* de Voltaire.

You, who while you were at the University, have read the dire adventures of *Candide*, you shall know that it is a canine Candide whose sorrows and excitements await you in these pages. Our comfortable parents, in their Edwardian security, would not believe that any dog's life could be such a dog's life as this. But during the last decade the muzzle has become typical to the masses, little by little, as the condition of more and more human lives are becoming those of dogs' lives. For we are back

³⁸¹ Travail déjà fait, en particulier chez John Lowe, *Edward James: A Surrealist Life* op. cit., chs. 1,2,3, 1-54.

³⁸² Maurice Richardson, "Rich and Strange," *Times Literary Supplement* (7 juil. 1978): 156

again in the days when no brutality is any more impossible - almost to the ancient state of things when injustice, like a sudden bad dream, on the fantastic scale has become once more the rule rather than the exception <...>³⁸³

Mais "The Propagrandissimo Dog" n'est pas une pure fiction, il utilise de nombreux événements politiques ou sociaux de l'actualité la plus immédiate et il faut recourir au regard en porte-à-faux de James pour commencer de comprendre le rapport entre fiction et réalité tel que l'exploite l'auteur :

By the word "Propaganda" we do not refer to the paranoiac activity of such men as Dr Goebbels. In this book it happens to be only the name of a poor mongrel dog. < . . . > the story was not originally meant to be a political satire, but only a gentle fantasy based on the idiosyncrasies of the Italic character. However, politics play such an important role in Italy nowadays, that it has not been possible to tell my story of the dog without touching fairly often, though never I hope too seriously, upon the political dreams which absorb the present and future of that most richly beautiful among countries.³⁸⁴

Encore une fois, la lecture effective de l'œuvre de James vient contredire, ou plutôt, approfondir la légende et les apparentes excentricités qui entourent sa pensée. La plupart de ses textes en prose, en effet, traitent directement des événements qui agiterent l'Europe jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale et forment la trame contextuelle, étonnamment réaliste, sur

³⁸³ Edward James, "The Propagrandissimo Dog," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., prière d'insérer.

³⁸⁴ Edward James, "The Propagrandissimo Dog," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1: entre 51 et 57.

laquelle James tisse de façon provocante, amusée, parodique, parfois politiquement pertinente, ses fantaisies.

D'une part, l'esthète et le fils de bonne famille que fut Edward James dans sa jeunesse, a grandi à l'école des monstres sacrés qui tenaient salons à Londres au début du siècle, sa tante Vénétia, Lady Colefax, entre autres, sans oublier Lady Emerald Cunard qui lui lança un jour un décret que l'intéressé conserva en mémoire toute sa vie comme un talisman : "Edward, the trouble with you is that you will go along telling the truth about people. Now, society is built upon a lie and if you will tell the truth the way you do, you won't be received in decent houses."³⁸⁵ A l'autre bout de l'éventail politique, dans le recueil de téléstiches répétant *ad libitum* le nom d'Edward James que les surréalistes belges confectionnèrent pour leur ami en 1937, Jean Scutenaire offrit au poète une curieuse "Politique de gauche"³⁸⁶ :

Je ne sais plus quelle
femme un jour m'a dit : "he d,
mon vieux, je viens de dire à B. Carew :
"si tu m'accompagnais à
la gar
sans he d?"

J'
ai fichu mon poing à
cette poule, dans sa gueule, disant : "Godda m!"
Et depuis, je fume
des cigarette s.

³⁸⁵ Rapporté par Edward James, entretiens avec Desmond Guinness, enregistrements personnels, 1977, Leixlip Castle.

³⁸⁶ Jean Scutenaire, "Politique de gauche," recueil unique signé Scutenaire, I. Hamoir, P. Colinet, G. Magritte (Jette: "Presses de Georgette Florence Berger", 28 mars 1937) Ills., René Magritte, archives Edward James.

Le même recueil se termine par un non moins énigmatique "Lavis d'Edward James", toujours signé Scutenaire où celui-ci évoque les conditions "insurpassable<s>?, non! insurpassé<es>" de la naissance d'Edward avant d'écrire : "Jusqu'ici, il a brisé la plupart des verres qu'il dût prendre en main et en les recollant il se coupe. C'est de tout cœur, en toute compréhension, que je lui offre, avec mes amitiés, ce petit précis, ce petit exemple d'histoire universelle". C'est précisément cette part d'universel et d'intemporel dans la conscience aussi bien que dans l'inconscience politique de James que nous tenterons d'appréhender ici --essentiellement dans ses textes en prose-- afin de dégager le système ludique mais néanmoins concret qui cimente ces récits portés comme des utopies ricanantes à la face d'un monde devenu fou.

1. Révolutionnaire sans révolution.

Les qualités firbankiennes du conteur Edward James --c'est d'ailleurs là le seul talent que lui reconnaissent bon nombre de critiques ou de journalistes-- sont également observables dans un autre texte, moins ambitieux que ses contes ou romans, mais assez réussi, et surtout l'un des tout premiers dans cette veine satirique puisqu'il date de 1932/33 : "The Street which Got Lost"³⁸⁷, brillante parodie des cercles d'avant-garde londoniens où le lecteur croise, entre autres personnages haut en couleurs, Edward, Roland Meyer dans son studio de Tite Street, son ami John Blitherburg et l'hôtesse Zoë Sweetchill, personnages qui renvoient respectivement à Edward James, Rex Whistler, peut-être Stephen Tennant et sans équivoque possible, Edith Sitwell. Par ailleurs, la toute première phrase du conte *So Far, So Glad* donne un ton de satire sociale qui n'est pas sans faire penser à l'auteur de *Vain Glory* : "The land was filled with men so gallant that they were constantly jumping into the lion's

³⁸⁷ Edward James, "The Street Which Got Lost," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 2: 305-78.

cage to fetch a glove and women so fastidious that they would scream and faint if they found skin on the surface of their breakfast coffee"³⁸⁸. Dans "The Propagrandissimo Dog", et plus particulièrement lorsque la diégèse ramène le récit à des sphères privées loin des "tribulations de guerre" de Propaganda (en particulier la dernière partie qui décrit le séjour du protagoniste au numéro dix de Downing Street, auprès de Toto, la chienne du premier ministre britannique), l'auteur donne libre cours à sa critique à la fois amusée et décadente, par chiens interposés, des cercles qui forment ce que l'on appelle la *jet-set* internationale. Ainsi, Toto qui se parfume non pas au "numéro cinq" de Chanel mais au quatre mille sept cent onze ("Sometimes she smelled of 4711"³⁸⁹), impressionne beaucoup le batard Propaganda par son mélange sophistiqué et tout à fait firbankien de coquetterie, de goût pour la décoration intérieure, d'intérêt pour le monde des arts et celui de la diplomatie, le tout allié à une féroce brutalité dans les appétits ou les aversions qui fait fi de tous les codes de bonne conduite : D'une part, "With such a grand lady of a bitch that his rough Adventurer's manner might jar. < . . . > But Toto's sidelong glances were less embarrassed than were the downcast looks of our old awkward Propaganda. They were even a little coquettish perhaps, a little provocative. At any rate she was, as of every situation, mistress of this one."³⁹⁰ et de l'autre, "'Cut that out, now, stranger! You're getting too saucy, I notice,' yapped Toto in our dog's direction."³⁹¹

Toutefois, si l'on considère dans sa totalité l'œuvre en prose de James, la satire de la bonne société édouardienne ou celle des milieux artistico-mondains des années vingt est surtout présente dans le roman *The Gardener*

³⁸⁸ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., 11.

³⁸⁹ Edward James, "The Propagrandissimo Dog," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 2: 159.

³⁹⁰ *Ibid.*, 2: 152-3.

³⁹¹ *Ibid.*, 2: 209-10.

who Saw God. Dans les œuvres considérées ici, la veine satirique s'accompagne d'une fantaisie enfantine qui élabore des situations artificielles et improbables. D'un point de vue technique, c'est d'ailleurs par le recours à des figures de style empruntées au langage enfantin que l'auteur fait naître l'artifice dans le récit. Ainsi, l'utilisation abusive de l'adverbe "really" dans *So Far, So Glad*, si elle donne au texte une apparente sincérité de style indirect de la part du personnage du prince-enfant Cyrus, n'a pas d'autre but que d'appuyer encore la distance qui oppose le monde éveillé à celui du rêve, celui de la réalité observable à celui des désirs et des idéaux que l'imaginaire attise : "But poor Cyrus, who *really* wanted to be a vet, was alas only born to be a prince to begin with and monarch afterwards. < . . . > And Cyrus decided that this was the really true interpretation of the dream and he rewarded the soothsayer with seven bags containing quite a lot of money really."³⁹² Le mélange des genres fait progressivement glisser (dans *So Far, So Glad* puis, de façon plus nette, dans "The Propagrandissimo Dog") le mode satirique vers un mode parodique. Il s'agit peut-être de lire dans cette évolution un plus grand intérêt de la part de l'auteur pour la confusion et les mensonges avec lesquels l'individu, non plus seulement telle ou telle figure tapageuse d'une quelconque élite mais tout un chacun, masque sa propre nature pour acquérir une place dans la société, qu'il s'agisse de se distinguer ou de se fondre dans la masse. On ne pourrait pas toutefois parler dans le cas du poète d'une conscience de classe naissante ou de toute autre démocratisation du sentiment; bien au contraire, il s'agirait plutôt chez James de retrouver dans le grand nombre la récurrence de paradoxes fondamentaux, en somme, ce qui forme la quête de son inconscience de classe. D'abord portraitiste facétieux du milieu dont il était issu, Edward James, dans sa recherche de la libération de soi, a élargi son champ de vision en termes de

³⁹² Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., 11-12.

latitudes bien sûr (de l'Angleterre "civilisée" aux régions alors peu connues du Mexique) mais aussi en termes sociaux.

Curieux, visionnaire, insatiable et instable, le regard d'Edward James s'est ainsi étendu à la société de consommation américaine. Traitant de ce thème, la veine parodique de James a d'ailleurs donné naissance dans son œuvre en vers un genre de "poétique-fiction" qui au lieu d'exploiter le mode réaliste ou la froide accumulation métonymique, comme ce fut le cas de nombreux poètes contemporains "occidentaux", dénonce le matérialisme ambiant en réinventant le sens, quelquefois en le prophétisant, de ces nouveaux rapports métonymiques aux objets inanimés. Ainsi, le recueil *Foresights and Footnotes*, par projection et par anticipation, traduit le regard mélancolique et non nostalgique d'un poète transporté à l'an deux mille, "cerca 2000 A.D", donne le texte de la page titre...

waiting for the next year's model
 to sport, at last, that atom-power'd drive
 which manufacturers have talked about
 so long and much,
 in order that America may soon
 scrap twelve million
 scarcely used automobiles - or, maybe
 donate them
 just to wheedle the yet unwheeled and wilfully
 unwieldy Chinese
 whom we feed to keep them from devouring poor old Russia.

New Gadget Babylon how bright you shine
 with all that Man can purchase for his soul!
 Could gimmicks make consumer goods divine

we almost might attain our ultimate goal. (9-23)³⁹³

< . . . >

A thousand feet below
 the beaches ripen yet with glossy bathers,
 mostly wearing
 - since soon the topless bathing-suit became
 inevitably bottomless -
 the latest zylotex, dispensable, form-fitting
 self-clipping,
 shameproof fig-leaves, in white or gold
 or abalone-shell - or of conservative
 silvery cypress green, for those who do not wish
 to be considered exhibitionists.

Invariably, the old must grumble: "The city's not the

same!"

No city ever was as much as this one. From seaboard
 Herculaneum

to Baía, including Cuma and Parthenopaea
 - with Pompeii, for large measure, not forgotten -
 all strung in one great line of luxury, Campania had not
 half our vulgarity, nor half our size. And yet some here
 complain, "It's gattin' stale. The Coast grows bland, "they say

(89-106)³⁹⁴

Si la poétique-fiction anticipe et invente les comportements et les élans du cœur dans un but strictement poétique, les références à la réalité de son siècle, chez James, sont presque toujours parodiques : les innovations

³⁹³ Edward James, *Foresights and Footnotes* op. cit., 1, reproduit, annexes, 487.

³⁹⁴ *Ibid.*, 4-5, reproduit, annexes, 488-89.

technologiques, les discours ambiants ou consensuels, les diktats politiques ou économiques qui ont participé au "progrès" du vingtième siècle ne sont pas, dans les parodies de James, la cible d'une critique en règles. Ils servent plutôt de leviers narratifs qui permettent de raccrocher l'imaginaire du lecteur à quelque chose de connu et ainsi le faire plus facilement basculer dans la pure fiction. Les exemples abondent dans *So Far, So Glad*. Mr. Scwhswspscs, qui fabrique un breuvage répondant à l'appellation de "White Rock"³⁹⁵ est avant tout, sur la planète Venus, l'ami des phoques, artistes de cirque. "The Consolidated Association of Kidnappers and Bootleggers"³⁹⁶, malgré l'intitulé administratif chère à l'Amérique fédératrice des années trente, ne pourvoit rien d'autre sur la planète Venus qu'un peu de tabac ; et tournant le dos au monde d'avant-guerre découvrant les joies du tourisme et des congés payés, l'auteur du conte présente en termes publicitaires le tourisme organisé comme un nouveau mal de société :

'Haunted perhaps,' suggested a second rubberneck < . . . > Just like that advertisement for Gibbs' Dentifrice,' he added sentimentality; and he parked meanwhile his spearmint upon a spike of some armorial portcullis which the erudite Baron Baedeker had noted in smaller type as having been restored during the nineteenth century by Viollet Le Duc. You may not have before heard that these two great benefactors to humanity became after death transmogrified to the planet Venus which is a special paradise for the especially conscientious.³⁹⁷

Dans sa poésie également, Edward James a abordé, en termes visionnaires ou naïfs, quelques-uns des problèmes de société de son siècle,

³⁹⁵ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., 16.

³⁹⁶ *Ibid.*, 21.

³⁹⁷ *Ibid.*, 76.

comme ici par exemple où le poète jette un regard astronomique sur l'instinct de propriété et l'appropriation de l'environnement par l'homme moderne :

Since man superb has fixed his sights so high
 - his *hubris* at the other planets aimed -
 nothing remains between us and the sky,
 save that the price of everything still soars.

There's no such thing as *lebensraum* unclaimed
 and nothing remains free. It is effete
 to think the atmosphere above the street
 belongs to everybody. The 'outdoors',
 where land and ocean down this long coast meet,
 is parcelled between keen competitors,
 who rent out by the month square yards of surf,
 or by the week - or for a pair of hours -
 every few yards of sand around the bay
 and keep a check on usage from small towers. (126-146)³⁹⁸

La poétique-fiction de James, dont la valeur littéraire est certes discutable, révèle toutefois au plan culturel une position complexe et assez révélatrice d'un artiste du XX^{ème} siècle cherchant à réinventer l'art par l'art même, c'est-à-dire un poète qui se refuse à utiliser l'objet de sa critique ou de sa contestation comme modèle de son expression. L'art de James tente, souvent de façon désespérée, de se libérer du monde pour mieux le digérer et non pas simplement le consommer. Pour le poète, il ne s'agit jamais de combattre le trop plein par le vide, le faux-semblant par le véritable mais de trouver dans le paroxysme et le baroque iconographique le germe d'une poésie et d'un monde nouveaux ou parallèles. L'art de James apparaît ici à l'exact opposé d'une

³⁹⁸ Edward James, *Foresights and Footnotes* op. cit., 6-7, reproduit, annexes, 489-90.

nébuleuse dans laquelle on peut rassembler quelques-uns des courants artistiques florissants dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, en particulier le minimalisme et l'expressionnisme abstrait. Et c'est sans doute en cela, et non pas à cause des caprices d'une destinée, que James peut être qualifié d'excentrique.

The bay is vexed
by flexible jetties built of plexiglass, which thrust
each year domed profiles further out to sea.

Do you still insist that we
- despite our obvious decadence - are really
rude pionners out here?

Today our merry-go-round
of merry, gilded matriarchs maintain
that you there - you over in Europe (three jet-hours away)
- are the naïve ones. (164-73)

< . . . >

Half a decade ago, all astronauts
became
drugs on the social market. Cut it out! ... to hell
with th' planet Venus, also!

They haven't (despite all the talk)
arrived there yet. Who cares! For anyway the Moon
was such a lousy flop. (186-92)³⁹⁹

Si pour ses détracteurs, Edward James est un personnage pathétique et assommant⁴⁰⁰, il est pourtant consacré par d'autres comme le

³⁹⁹ Ibid., 8, reproduit, annexes, 490.

dernier grand excentrique anglais. Mais qu'est-ce à dire? Existerait-il un art, une poésie excentriques comme l'on parle par exemple d'œuvres damnées? Quoi qu'il en soit, ce jugement bienveillant sur James suggère au contraire le plus souvent que l'excentricité n'accorde aucune créativité artistique. Edith Sitwell, dont aucun ne conteste aujourd'hui la place capitale qui est devenue sienne dans la poésie anglaise du siècle⁴⁰¹, a longtemps souffert de cette même publicité, mal placée. Écrivant à propos de son poème à la mémoire de la poétesse, "Le Vernissage"⁴⁰², son ami Edward James confie :

In Edith's case, it has a double connotation: firstly, she would feel at home at the previews of artist friends and she was very often **not** at home in the sort of **entourage** that ordinary people enjoy. For instance; a cocktail party would be anathema to her for she did not drink and was one of those people who conceal her extreme shyness under a surfeit of eccentricities especially in the way she dressed. It was a sort of defiance of the world by which she silently declared: "If I can't stop them ridiculing me at least I shall go the whole hog and give them really something to snigger about." So she wore gothik hats often went up like a castellated belfry on the top of her Gothick face, and which would escape a very straight fine-bored (no, I don't mean fine bored. I mean that the bore and thickness of each single hair was ultra-fine) thicket of thin pale hair - the colour of blond seaweed framing her long long XIVth century nose and always a little bit indignant chin.⁴⁰³

⁴⁰⁰ En version anglaise très 1930, le meilleur portrait dans le genre est sans doute celui de Lady Diana Mosley : "His great merit was a wonderful eye for pictures and beauty. In other ways he was exasperating, with pronounced persecution mania" < . . . > "I suppose with Edward all depends on whether one can swallow his complaints about everyone. He always thought he was being cheated, to such an extent that sometimes he really was... I must admit I rather dreaded him and found him exasperating". Diana Mosley, lettres à D. Girard, 18 mai 1990 + 19 nov. 1989.

⁴⁰¹ Vient de paraître (sept. 1993), une réédition d' Edith Sitwell, *Collected Poems* (Londres: Sinclair-Stevenson, 1993, xlvi + 445 p.).

⁴⁰² Edward James, *The Heart and the Word* op. cit., 209.

⁴⁰³ Edward James, lettre à Claire X. <destinataire non identifiée>, 5 oct. 1983, archives Edward James.

James voyait avant tout chez son amie Edith Sitwell l'indignation incarnée et l'admirait pour cela. Dans toute leur correspondance, on ne trouvera aucun potin mondain, aucun projet de fête ou de réception, aucune provocation, seulement des confessions sentimentales poignantes ou des considérations sur leur poésie respective. Ce n'est pas là tout à fait l'image que l'on se fait de deux excentriques professionnels. Comme l'aimait à le rappeler facétieusement Edward, "I tried to conform as much as possible but something in my nature obliges me to be an eccentric. One is an eccentric contrary to one's own will"⁴⁰⁴. En fait, Edward James est bien plus un dilettante qu'un excentrique ; nous voulons dire par là que ses diverses activités artistiques s'inscrivent dans une réalité extra-, si ce n'est anti-, artistique, rejoignant ainsi inconsciemment l'idéal dadaïste. Brian Howard⁴⁰⁵, Stephen Tennant⁴⁰⁶, Gerald Berners dans une certaine mesure⁴⁰⁷, ou encore le poète américain Harry Crosby⁴⁰⁸ font eux aussi partie de ce groupe de dilettantes qui éclairent l'activité culturelle de leur temps avec une lueur pâle et dubitative, accompagnée de violentes et erratiques surexpositions solaires : ils représentent les éclipses nocturnes des "Children of the Sun" décrits par Martin Green⁴⁰⁹ et leur rôle, quant à la propagation d'une certaine avant-garde basée sur une glorification toute subversive de l'échec, reste encore à mesurer. C'est en ce sens que ces êtres, unanimement fascinés

⁴⁰⁴ Edward James, "Edward James. A Legend Among the Legendary," documentaire réalisé par Avery Danzinger, 1987-91, prod., Top'Drawer Productions, Columbia.

⁴⁰⁵ Tel que l'on peut le découvrir dans Brian Howard, *Portrait of a Failure* chargé d'édition, Marie-Jacqueline Lancaster (Londres: Macmillan, 1968, 639 p.).

⁴⁰⁶ Cf. Philip Hoare, *Serious Pleasures: The Life of Stephen Tennant* Londres; Hamish Hamilton, 1990, xv + 463 p.), en particulier chaps. 12, 13, 25, 26, 155-183 + 312-336.

⁴⁰⁷ Parmi d'autres publications, cf. Gerald Berners, *Count Omega* (Londres: Constable, 1941, 208 p.) ou *Far From the Maddening War* (Londres: Constable, 1941, 193 p.).

⁴⁰⁸ Cf. Geoffrey Wolff, *Black Sun: The Brief Transit and Violent Eclipse of Harry Crosby* (New York: Random House, 1976, xiii + 367 p.) en particulier, chaps. 12, 15, 16, 186-206 + 235-272.

⁴⁰⁹ Martin Green, *Children of the Sun: A Narrative of Decadence in England After 1918* (New York: Basic Books Inc. Pub., 1976, xxi + 470 p.)

par la démesure et le suicide artistique, nous apparaissent bien plus surréalistes que certains critiques d'art britanniques portant l'étiquette "surréaliste". En rejetant les codes de la société mais aussi ceux du monde littéraire, car ils ne se contentaient pas de les défier, les dilettantes atteignent la toute surréaliste "libération totale de l'esprit" dont nous avons déjà parlé dans notre introduction. Certains agissaient par masochisme. D'autres, comme James, par inconscience⁴¹⁰. Le résultat est le même : ces poètes et ces artistes furent longtemps traités avec haine ou mépris, comme si l'on ne voulait pas soutenir le poids culturel de cet horizon négatif.

Notre démonstration tendrait à prouver que dans le cas de James, et peut-être un peu plus loin encore, le passage de la satire à la parodie serait un terrain privilégié pour les écrivains "excentriques", ou plus précisément les dilettantes. Il ne s'agit pas en effet pour de tels artistes de trouver une place, même marginale comme ce peut être l'idéal auquel aspire l'esthète, dans la société telle qu'elle est, ou encore une justification logique ou politique à son état d'écrivain, mais de trouver un lieu de mémoire, changeant et imaginaire, qui leur permette surtout de refuser la réalité ou de la tenir assez à distance, du moins de se ménager un espace intérieur aléatoire où elle peut être réinventée, en permanence. Évidemment, une situation aussi ambiguë pose le problème de la compatibilité du dilettantisme avec l'engagement intellectuel. L'opposition paraît antithétique et pourtant c'est bien sur le refus de l'engagement intellectuel, tel qu'il est proposé dans le commerce des idées de l'époque, que se fonde le dilettantisme, bien plus que sur une quelconque coquetterie ou caprice. A la fin des années vingt, les relations de James comprenaient de

⁴¹⁰ Dans la tourmente de la campagne de presse unanime de 1986 en faveur d'un soutien du gouvernement pour la création d'un musée qui aurait regroupé les collections d'art surréaliste d'Edward James, Laurence Marks donne dans la liste des griefs portés à l'encontre de James de son vivant, "the indispensable combination of dilettantism and obsession". L. Marks, "The Fantasy House that James Built," *The Observer* 13 avr. 1986.

géniaux touche-à-tout qui, sans avoir l'étiquette surréaliste, ont participé à une certaine agitation des idées et à la propagation du surréalisme vers l'Angleterre. Il faut bien voir qu'aux maisons d'édition françaises d'avant-garde (Jeanne Bucher - Les éditions surréalistes / José Corti - G.L.M. - P.A.B., etc...) correspondent en Angleterre des entreprises privées. Plutôt que les déclarations publiques du "Surrealist Group" à partir de 1937, il nous semble que le véritable surréalisme anglais, celui qui marque en tous cas un certain style "années trente" qui n'a rien de social, s'inscrit, par exemple, dès 1929 dans la plaquette d'invitation rédigée par Brian Howard pour son vingt-quatrième anniversaire "The Great Urban Dionysia", véritable manifeste⁴¹¹ qui prend comme état d'esprit originel, celui de la négation, et comme idéal, le sentiment d'échec :

"<J'adore> the sort of people who enjoy life just as much, if not more, after they have realized that they have not got immortal souls, who are proud and not distressed to feel that they are of the earth earthy, who do not regard their body as mortal coils, and who are not anticipating, after death, any rubbishy reunion, apotheosis, fulfilment, of ANY THING".

Ainsi, la conscience ou plutôt l'inconscience sociale des dilettantes se nourrit de paradoxes et génère la contradiction. Au plan politique, Edward James ne déroge pas à la règle. Il est en effet capable de s'insurger et d'user de sa plume pour dire son fait à Neville Chamberlain, alors premier ministre de Grande-Bretagne (1938) : "Your cowardly cowering before Italy makes one almost ashamed to be an Englishman. How much more are you going to

⁴¹¹ Le document se partage en deux listes "J'adore" et "J'accuse". reproduit Brian Howard, *Portrait of a Failure* chargée d'édition, Jacqueline Lancaster (Londres: Macmillan, 639 p.) entre 332 et 333. B. Howard, au milieu du document, cite un passage de Jean Cocteau, tiré de la préface du livre de Jean Desbordes, *J'adore*, "Jeunes gens de partout, du vieux monde, je monte à un balcon en l'air qui domine les murs qu'on cherche à mettre entre nous, les mensonges et ma légende ; je vous parle : ce livre enseigne l'anarchie nouvelle qui consiste à aimer Dieu sans limites, à perdre votre prudence et dire tout ce qui vous passe par le cœur".

grovel?"⁴¹² ou, plus tard, féliciter Harry S. Truman pour ses initiatives courageuses : "In dismissing Mac Arthur I firmly believe you will go down in history as a great and courageous man."⁴¹³ Dans le même temps, peu soucieux ou méprisant quant à l'expression politique de projets concernant les masses, l'artiste Edward James associe de manière récurrente l'architecture idéologique des discours ou propagandes politiques à celle, gélatineuse et mouvante, des constructions oniriques. Ainsi, dans *So Far, So Glad*, le professeur Stigler a de bien curieux cauchemars ("full of verbose political speeches") et les rêveries d'Aminta sont qualifiées de "drowsing consciousness of political systems."⁴¹⁴ Dans les textes de James, le discours politique, qui est toujours réduit à un discours de propagande, s'oppose par essence au discours poétique, est une sorte de soupe où rien n'est dosé, sans aucun liant, une maïeutique douteuse dans laquelle les mots trahissent la pensée individuelle. La réaction du poète, dans ce contexte, est une sorte de résistance passive qui s'inscrit sans vraiment dire, une résistance qui vise à brouiller l'ordre mental par l'obscénité de l'image plutôt que par la véhémence des mots. Le procédé iconographique tel que nous avons tenté de le mettre à jour dans le premier chapitre prend ici sa dimension politique au sens le plus large. Pour ne donner qu'un exemple d'illustration poétique du non-engagement idéologique de James, le poème "Evening of Europe" permet de mesurer ce détachement douloureux qui se lit dans la danse des moineaux dans un ciel métallique habité par le pouvoir et la violence, "a calligraphy against the sky" dit le poète :

This northern margin of the firmament,
soft coloured like the steel blade of a sword,
engraved with tendrils of dumb poetry,

⁴¹² Edward James, télégramme à Neville Chamberlain, 19 fév. 1938, archives Edward James.

⁴¹³ Edward James, télégramme à H. S. Truman, 11 avr. 1951, archives Edward James.

⁴¹⁴ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., 56-57.

lies speechless, breathless as the written word. (51-54)⁴¹⁵

Il est fort justifié de reprocher à cette poésie son indécence mélancolique à recadrer la réalité dans des visées sentimentales qui, au mieux, émeuvent et, au pire, pèchent par trop de clichés naïfs. Mais, comme c'est le cas dans l'extrait d'une lettre de James écrite en 1935, c'est cette même indécence qui permet de montrer, dénoncer, exposer, prophétiser en termes sensibles, et non pas intellectuels, ce qu'il y a de parodique dans les représentations du monde que les idéologies construisent :

Comme seule manifestation de ces grandioses manœuvres des années du Nouvel Empire Romain, dont on a tout lu dans les journaux il y avait dans chaque hôtel ou café, dans tous les petits bourgs le long du Breiner <Brenner, Lac de Garde>, de beaux officiers dans de beaux uniformes. Le lendemain matin en passant par Balzano il pleuvait encore, même après les déluges de la nuit. Les torrents alpestres étaient gonflés et féroces avec la nouvelle turgescence des pluies. Nous avons rencontré jusqu'à Trente, parmi des petites bandes de cinq à huit soldats en marche lugubre sur les routes inondées, assez de plumes de coq mouillées pour nous rendre très mélancoliques. Pensez à ces jeunes soldats - car ils étaient tous des gosses, à peine des hommes - auxquels leurs mamans avaient crié du seuil: "Fa attenzione dí non sí bagnar' le scarpe!".⁴¹⁶

Le sous-titre du recueil auquel nous avons déjà fait référence ci-dessus, *Foresights and Footnotes*, "Attached to five Prophetic Poems as Moss upon Milestones Marking the Insane Course of this Century. All culled, Cozened and Collated by Andrea Vayarta", prouve à quel point Edward

⁴¹⁵ Edward James, "Evening of Europe," *The Heart and the Word* op. cité, 96.

⁴¹⁶ Edward James, lettre à Marie-Laure de Noailles, 30 août 1935, archives Edward James.

James, malgré ou à cause de son détachement, de son "art passif" et de son exil, a dû faire face lui aussi, comme la plupart des intellectuels de son époque, à un dilemme caractéristique de la modernité. Tous les acteurs de cette "modernité" ont dû, en effet, tenter de résoudre le problème capital de la forme que devait revêtir leur action : action spirituelle ou action politique⁴¹⁷. Edward James choisit résolument la voie spirituelle, trouvant dans le contexte du mysticisme californien des années quarante une foi aussi chancelante qu'ardente, un foi aussi fébrile que celle nouvellement acquise par un converti. Ici, par exemple, Edward règle ses comptes à l'opportuniste Avida Dollars :

Your pretense at Catholicism is in the eyes of everybody a mere mockery. Nobody believes, nobody could believe, that there is a grain of religious sincerity in the overtures which you are now making to the Roman Catholic Church. You have told me time and again that this would be your next step since you felt that the Papacy would be the eventual winner in Europe and the Vatican would come out on top after the various world conflicts of Communism and Fascism and Democracy had worn themselves out. < . . . > All your old associates had been of the leftist intelligentsia. But they were sincere and did not change their sides when they began to see that Franco would win. We all watched you do that. We who had loved you felt a secret shame at your behaviour: but you showed no vestige of shame - indeed felt none. I myself have never taken sides in politics although my sympathies have always tended to be for the poor and unhappy in this world rather than for the vulgar and ritzy whom you toady with such an unctious servility. < . . . > When General Franco's eventual success became probable your change of side began at first by refusing to donate any pictures or drawings toward funds which were being raised in Paris for the relief of

⁴¹⁷ On pourra sur ce sujet, le recueil de textes établi par Marguerite Bonnet, *Vers l'action politique: juillet 1925 - avril 1926* (Paris: Gallimard, 1988, 167 p.)

Spanish Republican refugees; and at the time that Picasso was painting his *Guernica* for the Spanish Pavilion at the World's Fair, you hesitated about contributing, then finally told me a few months later that a Republican Spaniard had come to ask you to contribute and you had refused because you said you found him personally unattractive, saying that he was a little "arriviste" (that favourite word of yours again), and added that the representatives of both sides in the conflict were equally "oripillant" to you. That was the month or two during which you were sitting on the fence.⁴¹⁸

Ce ton moralisateur est étonnant de la part de James, et pour le moins déplacé lorsque l'on sait que la lettre ne fut jamais envoyée. Il n'est pas difficile de constater que l'auteur y règle surtout ses propres comptes : l'histoire des "engagements" ou "désengagements" de James est ainsi faite que l'on y retrouve la même somme de hasards objectifs que ceux qui jalonnent les détours mystiques, peu convaincants dans l'ensemble, du poète en Californie...

For Huxley had written a book called *Ends and Means* which described such a cooperative society. It was this idea which had originally inspired my first conception of a foundation for West Dean. Unfortunately the last World War intervened before Mr Huxley and I could reach a concrete realization of this dream.⁴¹⁹

L'importance du livre de Huxley auquel James fait ici référence, si elle ne se mesure pas en chiffre de ventes, s'est toutefois établie sur l'influence marquante qu'il a eu sur de nombreux jeunes intellectuels de l'époque ; il servit en particulier de bible pour les membres de la "Peace Pledge Union". Dans *Ends and Means*, l'auteur tente de relier tout à la fois les problèmes économiques, politiques, et d'éducation à l'éthique et démontre comment les forces qui

⁴¹⁸ Edward James, lettre à Salvador Dalí, sept. 1942 <?>, archives Edward James.

⁴¹⁹ Edward James, lettre à Mrs Brown, 26 mai 1968, archives Edward James.

retardent toute amélioration dans la société ont toujours à voir avec des stratégies ou des intérêts guerriers. L'anti-militarisme radical d'Aldous Huxley n'a pourtant pas eu sur James l'attrait qu'ont eu ses écrits ; en 1939 par exemple, le poète lui écrit :

You see, I am not entirely converted to your idea of Passive Resistance: at least not where Hitler is concerned; and I was very much against the Munich Accord in 1938--although through the 1920's I was an ardent pacifist originally. I wish that I know what you feel about Munich and Chamberlain and this war, and about Russia".⁴²⁰

"How could a millionaire be serious about meditation?" s'interrogeait la rumeur à chaque apparition d'Edward James dans l'entourage du swami Prabhavananda, de Christopher Isherwood, ou de Gerald Heard dans la Californie des années quarante. Une dizaine d'années plus tôt, Bertolt Brecht, dont James avait voulu favoriser une nouvelle mise en scène des *Sept péchés capitaux*, lui fit répondre par Kurt Weill qu'il ne voulait rien avoir à faire avec un millionnaire. Non seulement James n'était pas millionnaire --il était à cette époque plusieurs fois milliardaire-- mais à une époque où nul ne pouvait rester indifférent aux séismes idéologiques qui redessinaient le profil des nations, James, révolutionnaire sans révolution, commettait déjà l'outrage d'afficher son dédain des engagements politiques car chez lui, la révolte n'a pas besoin d'objet, elle est pure révolte, un horizon mental plus qu'un combat intellectuel, une révolte pure de tout enjeu.

II. Roman surréaliste et parodies grotesques⁴²¹.

⁴²⁰ Edward James, lettre à Aldous Huxley, 25 déc. 1939, archives Edward James.

⁴²¹ L'acception du terme d'art grotesque que nous retenons dans tout ce chapitre est empruntée à Walter Bagehot, "Wordsworth, Tennyson, and Browning; Or, Pure, Ornate, and Grotesque Art in English Poetry," *The National Review* 19 (nov. 1864) 26-67. A la lecture de cet essai, on apprendra que : "ornate art, as much as pure art, catches its subject in the best light it can, takes the most developed aspect of it which it can find, and throws upon it the most congruous colours it can use. But grotesque art does just

Au service de l'expression de cette révolte, le genre même du roman surréaliste apparaît comme une chimère. A l'approche des années vingt, la figure de proue du mouvement surréaliste, André Breton, a en effet condamné sans appel ce genre consacré au XIX^{ème} siècle bourgeois et devenu le moyen d'expression privilégié des écrivains contemporains honnis par Breton et ses amis. Le genre du "roman surréaliste" existe toutefois et une étude en a étudié les spécificités et les paradoxes⁴²². Le caractère précisément surréaliste de ces textes rend toutefois difficile l'élaboration d'une topologie commune à toutes ces œuvres. Par essence originales, elles sont avant tout nées d'un besoin de combattre la conception linéaire, psychologique et sociale du genre romanesque du début du siècle afin de forcer l'imaginaire du lecteur "moderne" à emprunter des cheminements cognitifs différents, désordonnés, ou insoupçonnés. Dans *Visages cachés* par exemple, Salvador Dalí a recours à une technique narrative tout à fait classique pour faire éclater le sens nouveau et très peu conventionnel de mythes revisités par sa propre conception de la modernité (L'auteur précise d'ailleurs dans sa préface qu'il s'agit d'un roman sur l'évolution et les conflits des grandes passions et des hommes pendant et après la seconde guerre mondiale). René Daumal, quant à lui, donne à son roman épique et vertical, *Le mont analogue*⁴²³, un sous-titre évocateur : "roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques". Dans ce roman, la diégèse, malgré des allures descriptives, suit un cheminement strictement symbolique qui se moque des interprétations psychologiques. Plus

the contrary. It takes the type, so to say, *in difficulties*. It gives a representation of it in its minimum development, amid the circumstances least favourable to it, just while it is struggling with obstacles, just where it is encumbered with incongruities. < . . . > This art works by contrast. It enables you to see, it makes you see, the perfect type by painting the opposite deviation. It shows you what ought to be, when complete it reminds you of the perfect image, by showing you the distorted and imperfect image." op. cit.

⁴²² Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le roman surréaliste* op. cit..

⁴²³ René Daumal, *Le mont analogue (1939-44)*, (Paris: Gallimard - L'Imaginaire, 1981, 176 p.).

radicaux, les romans⁴²⁴ de Max Ernst se présentent comme des livres d'images qui ne souffrent que très rarement la trace typographique, si bien que l'on pourrait presque parler dans ce cas de romans non-dits. Enfin, et pour en terminer avec ces quelques exemples choisis pour leur résonance particulière dans le monde poétique d'Edward James, René Magritte, en collaboration avec l'écrivain belge Camille Goemans, a entrepris un projet pour un roman intitulé "Les couleurs de la nuit", et dans lequel tout ce qui est d'ordre du psychologique ou de la description sociale chez les personnages est mis à l'index afin d'en faire des corps symboliques en action, sans passé et sans avenir :

Je pensais entrer dans le secret de son charme ; sa chair gardait des reflets de nuit. Elle m'évoquait ces corps de femmes que j'avais rencontrés dans la nuit. Une femme dont la chair gardait de tels reflets doit être comme celles qui se donnent dans la nuit à l'inconnu qu'une grande idée de l'amour attire à elles.⁴²⁵

En fait, si l'on cherche un point commun entre les quelques romans évoqués ci-dessus, le seul que l'on peut peut-être dégager avec quelque certitude est un rapport nouveau à la réalité, non pas un rejet de celle-ci, qui passe par une plongée brutale, une focalisation extrême --il faudra y revenir-- sur l'objet on ne peut plus réel d'une spéculation qui est, elle, intellectuelle ou artistique. Les fragments et autres récits surréalistes (appellation peut-être préférable à celle de "romans" surréalistes), fonctionnent comme des scénarios de l'imaginaire, des invites à des romans potentiels et jamais écrits, ainsi chez Giorgio di Chirico⁴²⁶, cet autre précurseur inconfortablement installé au

⁴²⁴ Par exemple, Max Ernst, *Une semaine de bonté: Ou, Les sept éléments capitaux* (Paris: Jeanne Bucher, 1934, sans pag.), livre qui est présenté comme un "roman" sur la page de couverture. Cf. également du même auteur *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Paris: Ed. du Carrefour, 1930, sans pag.) ; *La femme cent têtes* op. cit.

⁴²⁵ René Magritte et Camille Goemans, *Les couleurs de la nuit* (1929; Bruxelles: Les lèvres nues, 1978, sans pag.).

⁴²⁶ Giorgio di Chirico, *Deux fragments inédits* (Paris: H. Parisot, 1938, sans pag.)

carrefour de la poésie, de l'écriture et de la peinture. L'un de ses textes commence de façon caractéristique par une anacoluthie "C'était quelque chose comme..."⁴²⁷ et l'auteur a pour unique champ d'exploration l'étude des craintes d'un enfant face à la vie : le poète écrit, à propos de ces personnages inhabituels, nés de l'hypostase qui fait d'une peur une réalité de chair et d'os : "Elles écoutent, tristes et rêveuses, les mille bruits de cette vie à laquelle elles n'auront jamais pu se mêler" Nous avons déjà eu l'occasion de préciser que la poésie, en mots et en images, de *dí Chirico* a eu sur James une influence non négligeable, influence que l'on peut déceler assez nettement par exemple dans un texte datant du début des années trente, *The Venetian Glass Omnibus*, où le regard poétique de l'innocence se fait visionnaire. Ce conte, sous-titré "Propaganda for Grown-up Children and Sophisticated Tots" décrit le périple d'un groupe d'enfants accompagnés par un vieux sage vers Venise mais il peut déjà être lu comme un avertissement poétique en faveur de l'antimilitarisme :

Children the bus I gave you was
 CIVILISATION and because
 you were not able to agree
 It is all smashed. Now let this be
 a warning and an allegory
 < . . . >
 Civilisation soon may die
 < . . . >
 Nations make arms for their defense
 with suicidal consequence
 < . . . >
 Learn you from this that he or she
 who harms her brethren shall be

⁴²⁷ Ibid..

also her own worst enemy.⁴²⁸

Quelques années plus tard, la publication du premier roman de James, *The Gardener who Saw God*, "a work of unusual talent"⁴²⁹ selon la critique, correspond à une exploitation plus fréquente et plus volontaire de la part de l'écrivain Edward James des matériaux que lui propose l'actualité. En 1937, un critique littéraire a même parlé, à propos de ce roman, de "fable des temps modernes" ("A notable first novel from England reveals style of great beauty in a fable of modern life."⁴³⁰). Mais ce n'est qu'à partir de 1939, et avec les œuvres en prose étudiées ici, nettement moins populaires, que les récits surréalistes de James vont prendre toute leur mesure : les fables et les contes se font de plus en plus parodiques et exploitent les distorsions entre fiction et réalité sur un mode grotesque. Ainsi, dans sa préface à *So Far, So Glad*, Edward James invite son lecteur à un saut fabuleux dans le monde de la fable : "So let us take this opportunity of turning away from all the very improbable fiction which has been written during the last twenty years about Mars <...> and abandon ourselves to an altogether impossible fiction about the planet Venus."⁴³¹. La fable n'est toutefois pas tout à fait fabuleuse, l'utopie n'est pas complète; elle est parodique puisqu'au cours du récit, les personnages manipulent par exemple des shillings, mais aussi des dollars et même une monnaie allemande qui permet de participer à un jeu de massacre particulièrement grotesque : "A booth where for twenty pfennig a throw one might hit down little celluloid Jews with small rubber swastikas"⁴³². Ecrite avant ou, au plus tard, en 1939, cette phrase, à elle seule, est assez problématique

⁴²⁸ Edward James, *The Venetian Glass Omnibus* op. cit.

⁴²⁹ H. Brickell, "<Sans titre>," *The Saturday Evening Post*, 1 nov. 1937.

⁴³⁰ Harry Hansen, "<Sans titre>," *New York World Telegram*, 26 oct. 1937.

⁴³¹ Edward James, "Préface," *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 8.

⁴³² Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 15-16.

pour ne pas voir seulement dans les textes de James de gentilles fables à mi-chemin entre la satire mondaine et le conte pour enfants. Ceci nous amène maintenant à considérer les rapports qu'entretiennent le conte et la réalité dans les textes en prose de James.

Dans la préface que le poète composa en juin 1942 pour présenter la première partie de son recueil poétique *For the Lonely*, l'auteur tente d'expliquer le sens de son refus de traiter des temps de guerre dans son œuvre. Sa négation, toutefois, ressemble fort à un exorcisme :

I purposely excluded the War from the whole work; because, however universal that disaster may be at the moment, it is after all only a topical incident in history which must pass, thank God! whereas loneliness and grief of love are constants to humanity which even an Utopia could not banish.⁴³³

Edward James a beau répéter, à longueur de préfaces ou de digressions dans sa correspondance, son déni ou quelquefois même son dédain des questions liées à la guerre et aux conflits politiques, sa réalité éditoriale pendant les années 1939-45 vient le contredire. Ainsi, dans ce qui devait être, pour reprendre les mots de son auteur, une fantaisie basée sur les idiosyncrasies de la mentalité italienne, c'est-à-dire le récit "The Propagrandissimo Dog", le paysage narratif se peuple souvent de tableaux apocalyptiques et convainçants de l'Europe à la fin des années trente :

Yet - though Germany may be the prime example of streamlined ruthlessness - Italy still continues to be mankind's chief instructor in perjury: Russia, the model for refinement in torture: France, the example of a crumbling and self-blinded house divided against herself: the U.S.A., the model of contemptuous aloofness: Great Britain, a pathetic spectacle of shaking prestige and power that is become sick of

⁴³³ Edward James, "Preface to Part I," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 180-86.

the palsey. Behold poor cautious Britannia, sometimes clogged with assumed indifference, more often eager in gullibility! ridiculous, now in haughty now apologetic vacillation. She is afraid.⁴³⁴

Il suffit d'ailleurs de parcourir les étapes décisives de la diégèse de ce dernier récit pour se rendre compte de la dimension internationale, et non pas touristique, du regard panoptique du narrateur ou plutôt des narrateurs successifs. L'histoire commence dans les jardins Borghèse à Rome, auprès de la dame-pipi locale, Giuseppina Malcontenta, puis, par le moyen d'un *flash-back* qui ressemble à un collage surréaliste, le protagoniste quitte le milieu prolétaire pour revenir au cercle international, insouciant et très avant-guerre de l'hôtel "Grand Benedictine Excelsior" à Santa Malina. Propaganda a fréquenté là la fine fleur des célébrités historiques de l'époque. Devenu la mascotte de Benvenuto Mussolini, le protagoniste traverse l'histoire et l'Abyssinie. Se sentant un peu à l'étroit dans l'univers fasciste, Propaganda s'enfuit ensuite à Naples pour rendre visite à la sybille de Cumès afin de mieux comprendre ce qui se passe dans le monde. Le second volume commence avec un complot contre Mussolini, auquel Propaganda participe involontairement, et qui vise à assassiner Adolf Hitler. Pris de pitié pour son ancien maître le Duce, Propaganda va faire avorter l'attentat avant de s'enfuir pour Salamanque en Espagne, en mars 1938. Durant sa traversée du pays vers la France et Paris, Propaganda sera témoin des ravages occasionnés par la Guerre Civile espagnole. Le conte se termine chez le premier ministre britannique, à Londres, où le protagoniste peut capter toutes les nouvelles et les évolutions de la situation politique internationale. Toujours au 10, *Downing Street*, Propaganda croit découvrir l'amour en la personne de la chienne Toto et découvre le livre d'Aldous Huxley *Ends and Means* qui le laisse perplexe sur les chances de

⁴³⁴ Edward James, "The Propagrandissimo Dog," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 2: 116.

succès d'une solution pacifiste au conflit mondial. Toto prend alors son instrument et chante : "Ah woe is me I rather think / my heart is cold, my nose is pink, / my ears are furred like fox's ears, / yet - just as a bird - I am feathered with fears."⁴³⁵ On le voit, la diégèse du conte suit fidèlement et, pourrait-on dire également, de façon synchrone, l'actualité la plus brûlante de l'histoire collective, même si à chaque irruption de la réalité historique dans la fiction, Edward James la réinterprète et lui donne un éclairage pour le moins fantasque. Ainsi c'est à travers les bavardages de la très "innocente" madame Malcontenta, que le discours fasciste s'insinue :

We are a great mighty imperial nation, as all tell me, and we people the earth and every year our people have more and more babies because the Duce tells them to and for the fun of it also. And soon like that we are sure to have a war and a great victory, they say. And it is not for me to disbelieve. < . . . > Our Duce wants us to expand. There is so little room for more in Italy, I think he wishes us to burst - to explode out all over the place. Our Duce is great he is like a great gun shell. He wishes us all to be like that. He does not wish us to starve. He is a good man and uses very big words. He must be just like Caesar. Here in Rome they have already builded this year a road of victory, an avenue of triumph from the Piazza of Victor Emmanuel to the Colosseum very broad and big to celebrate the great victory which we are going to have some day.⁴³⁶

La parodie grotesque pointe également dans cette fable grinçante grâce à ce que l'on pourrait nommer, en empruntant à la terminologie critique théâtrale, l'ironie dramatique. Les fragments de discours fascistes, s'ils jouent un rôle proleptique --dans l'exemple ci-dessous, ils préparent le lecteur aux

⁴³⁵ Ibid., 2: 246.

⁴³⁶ Ibid., 1: 67-68.

aventures de Propaganda en Abyssinie-- renvoient également le lecteur contemporain à réfléchir sur la logique qui mène, dans la réalité historique encore fraîche à la fin des années trente, des clichés populaires récupérés par les démagogues aux véritables visées politiques.

We have come to deliver these poor and ignorant blacks from their miseries... to free them for our Duce and, as people say, to carry the Negus back in chains as in oldentime triumphs in ancient Rome. After this the Fascio is going to put him in the Giardino Zoologico (*no, not the Duce, the Negus.) And when he is in a cage there my little nephews can go and spit at him for as long as the Convention in Geneva sits to decide how they should tell us that we should not have used the mustard poison gases. So is the irony of fate: and the silliness of nations. And our Duce is always right. And we have all the gloria and it is a triumph and there will be such fireworks.

L'effet de cette ironie dramatique est d'autant plus drôle et satirique que l'auteur ne recule devant aucun artifice pour faire croire au lecteur qu'il assiste à un divertissement où tout le monde se moque de tout le monde. Le grotesque qu'utilise Edward James vient souvent de ce que, dans le récit en question, l'objet de la parodie est une situation parodique elle-même. Ainsi, en mars 1937, nous précise l'auteur, un certain D.H. Lawrence se trouve caché dans la corbeille de linge sale dans le compartiment du train où se trouve le Duce de retour de Tripoli ("For, though one of the occupants was a dog, the other was a dictator. That saloon cabin contained "il Duce" in sleepless, fretful mood."). Au lieu de l'image martiale et impériale bien connue, James préfère donner de Mussolini un portrait pathétique et outrageusement sentimental :

His mood varies between fatalistic melancholy - and intense irritation at having been obliged to shorten his pleasant stay in the Lybian land < . . . > But the dog and the Duce have become quite endeared to each other already during the first hours of this homeward voyage. Ordinary

Italians do not respect animals. But needless to say here is no ordinary Italian.⁴³⁷

< . . . >

The Dictator's theme is still the bitterness of his distress and his anxiety over the character of a people who do not seem worthy, after all, of the great destiny he has been planning for them. Even by the intoxicating aids of vanity and childish excitements, he still quite not school them up to his chosen heights.⁴³⁸

Devant l'apparente indifférence et le manque de compassion de son chien à son égard, le personnage Mussolini revêt alors, pour se calmer, une toge romaine et se saisit d'un violon ("Seizing, a trifle feverishly, the instrument, imperatively, imperiously, impetuously he lifts the bow and begins to play... "O Sole Mio". Then the good spirits and serenity of the amiable dog are for the first time in years broken.") La technique satirique de James, aussi amusante et fantasque soit elle, se focalise généralement sur une obsession, un dérèglement psychologique ou encore un mythe, l'un ou l'autre réveillé par les événements historiques qui viennent se mêler à la fiction. Ainsi, dans le traitement du personnage de Benvenuto Mussolini, la mégalomanie du personnage historique est exploitée littérairement d'une façon singulière, et beaucoup moins drôle que dans les autres épisodes, lorsqu'apparaît un autre Mussolini, son double exact, qui doit se rendre à Munich pour assassiner Hitler. La mégalomanie devient alors une ubiquité schizophrène dans la scène en miroir qui oppose face à face le monstre et son double :

"Yes, I am going to shoot Hitler on your behalf. So, don't glare like that - you can rest assured that, when you are dead, you will not be leaving behind you a rival who will take from your memory all attention. No one

⁴³⁷ Ibid, 1: 129

⁴³⁸ Ibid., 1: 134.

will be left to out-tower you in the conquest or tyranny - unless it be the General Franco," he added with a leer. "No, perhaps it will be Sir Oswald Mosley who will fill your place in history after you are gone." He now quoted incorrectly a couple of lines from Schiller's *Tyrannentod*.⁴³⁹

Les récits de James ne sont pas non plus qu'une galerie de portraits satiriques ou excentriques. Ils savent également évoquer quelquefois les mouvements de tout un peuple. Dans le texte analysé ici, c'est sans doute la Guerre Civile d'Espagne⁴⁴⁰ qui donne les tableaux les plus riches et apparemment les plus sincères, même si comme dans l'extrait donné ci-dessous, la situation internationale est vu d'un point de vue divin, bien au-dessus des nuages :

Something broke out much more horrible yet. It was the Civil War in Spain. Justice appeared everywhere to be meeting defeat, and liberal ideals were going to lose all along the line < . . . > There was an ecclesiastical side versus an apparently Godless side. However upon a less superficial examination the Lord saw that the side which denied Him was on the whole less aggressive than the side which prayed to Him.⁴⁴¹
 < . . . > Propaganda is getting sick of the sight of villages smeared with blood and sown with the scattered limbs of carved images from bomb-wrecked churches - where the stone hand of the shattered saint lies next to the bleeding morsel of flesh which was once a baby's arm - as the green acanthus plant now curls against the marble fragment of acanthus relief.⁴⁴²

⁴³⁹ Ibid., 2: 15-16.

⁴⁴⁰ Cf. Ibid., ch. 7 ("To the City of Gathering Hell,"), 2: 92-133.

⁴⁴¹ Ibid., 1: 148.

⁴⁴² Ibid., 2: 92.

Au cours de cette traversée de l'horreur, dans la voiture qui mène Propaganda vers Saragosse en compagnie d'une plantureuse blonde répondant au nom de Chimneyhat, d'un fasciste italien et d'un colonel espagnol, la conversation devient sérieuse, c'est-à-dire historiquement convaincante, et révèle des vérités plutôt glauques dans sa théâtralisation du mythe de Damoclès :

The young lieutenant had taken Chimneyhat aside and leaning against a balustrade was telling her the names of some of the stars. A new constellation has appeared in the sky for the year 1938: it is the constellation of the Sword of Damocles. They reached Saragossa after midnight, but without further incident. On arrival they heard over the radio that Hitler had just marched into Austria.⁴⁴³

Enfin, traitant des atrocités commises dans le pays Catalan, la description apocalyptique que donne l'auteur devient rapidement sous le regard obscène de James, ces corps-images dont nous avons parlé dans l'étude des objets du désir chez James : une nation déchirée devient rapidement un corps en morceaux, éparpillé aux quatre vents :

Legs that had graced the pavements, in a tremulous step, torn stockings and the comparative leisure of accustomed fear, just the moment before the tremendous missile struck, were God knew where the moment after; and a girl's high-heeled shoe had been located upon the cleft horn of a shattered chimney-pot three stories up among the wreckage of an hotel, lonely as a perched bird above the skeleton fragment of remaining roof < . . . > when she <the old woman> thrust her free hand into that small open pocket, her fingers and her palm had encountered something wet and jellied, something round and ragged

⁴⁴³ Ibid., 2: 115.

and clammy. Pulling it out she saw, even within the gloom, that it was a human eye.⁴⁴⁴

La critique des discours de propagande passe chez James --on le voit assez clairement dans la série d'exemples ci-dessus-- par une manipulation parodique des personnages auxquels l'auteur distribue des discours qui, selon toute logique, ne semblent pas leur appartenir. Cette manipulation narrative, en plus des rapports mystérieux de l'histoire individuelle et de l'histoire collective qu'elle monte en épingle, amplifie la férocité de la condamnation des diverses propagandes, toutes orientations politiques confondues. Les parodies grotesques utilisent également bon nombre de références à l'actualité que James travestit, parfois avec beaucoup de mauvais goût, dans un but comique ou subversif. A la fin de "The Propagrandissimo Dog", Propaganda et son amie Tito pensent par exemple à fonder un nouveau parti politique, le "Clean Shirt Movement", car ils estiment qu'il y a décidément trop de couleurs dans le monde moderne. De façon analogue, le personnage du Général Goering réclame Propaganda à Mussolini pour en faire de la saucisse de propagande afin d'en nourrir la nation allemande, mais comme c'est souvent le cas chez James, cette caricature traduit plus un malaise qu'un éclat de rire. Ainsi, la fiction vient cristalliser, encore une fois avec beaucoup de mauvais goût, une réalité historique macabre :

And, even if they eventually gaped and howled for more, the Doctor calculated that their mass hysteria would make them - at least for the moment - imagine that they had been fed; as the five thousand in more sacred times and in a more holy place had believed themselves fed by five barley loaves and two small fishes.⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Ibid., 2: 131-32.

⁴⁴⁵ Ibid., 2: 125.

Le récit contient d'autres exemples très peu "politiquement corrects" de grotesque narratif, comme cette lettre du Duce à la sybille accompagnée de photographies exaltant les activités sportives et un article de journal fasciste décrivant les types de cheveux selon les races ethniques ou religieuses⁴⁴⁶. Mais la parodie ne serait pas complète si elle ne parodiait pas la narration elle-même. Ainsi, dans un exercice de style assez réussi d'un point de vue parodique, le narrateur s'interrompt après la scène de l'injection fatale réservée à Mussolini...

"Now, reading what I have just related, I, the writer, ask myself whether he, who thus hesitates before his prey when he has him helpless beneath his hand, will be capable of dealing later on with a much less defenceless opponent under far less leisurely conditions."⁴⁴⁷

Et au narrateur d'envisager alors ce qui se passerait si l'assassin parvenait à tuer Mussolini et Adolf Hitler. L'histoire du monde en serait peut-être changée, mais une autre idéologie imposerait un autre discours dominant, un autre obscurantisme. L'effet ultime de la parodie grotesque est asséné dans cette démonstration :

A second tower of Babel. Consternation of astronomical proportions! Momentary madness, a havoc of incrudelity, devolving into a probably less momentary Armageddon. One enemy of Bolshevism has killed the other so it seems. Will world Communism now Triumph in the world? < . . . > Or will just the democracies lick their chops and say 'I told you so! megalomania leads to a mess. It was bound to happen sooner or later...' and everybody settle down to sort things out with an immense sigh of relief... and the League of Nations suddenly preen its feathers and consider that it has become important again...⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Ibid., 2: 213-23.

⁴⁴⁷ Ibid., 2: 117-19.

⁴⁴⁸ Ibid., 2: 219.

Au cours du roman, le personnage-clé de ces aventures, la sybille de Cumes connaît quelque difficulté à se rendre invisible et l'auteur écrit "She knew that effective necromancy was hard work, like social success; that in fact magic is no mere past-time, but has to be, in the words of Mr. Cecil Beaton, "a whole time job," to achieve any worth-while results."⁴⁴⁹ La magie du conte dans l'œuvre d'Edward James est à l'image de la nécromancie de la sybille : pour dire et combattre efficacement ("to achieve any worth-while results") l'horreur du monde, l'artiste qui a connu le temps de la guerre et la catastrophe, doit faire, selon Edward James, un bond immense et vertigineux dans l'imaginaire. La réalité étant ce qu'elle est, la fiction doit devenir l'improbable au sens le plus radical du mot, éliminant ainsi toute psychologie conséquente, tout réalisme social, toute imitation de la nature dans l'art qui tente de survivre à la modernité. Et du mystère, l'artiste retourne, seul ou accompagné de son lecteur ou de son spectateur, vers le mystère.

A propos de "The Propagrandissimo Dog", René Magritte a écrit à James : "Et votre roman, avez-vous décidé de l'éditer? Je souhaite que vous aidiez, de cette façon, à imposer dans le monde, qui en a besoin, de nouvelles habitudes de penser."⁴⁵⁰ < . . . > "Comme vous voyez, l'inquiétude qui règne actuellement dans le monde n'a pas entamé ma volonté d'imaginer ces choses"⁴⁵¹. James a répondu à cette question dans une lettre où il annonce la publication complète de "The Life and Adventures of My Dog" "around Christmas provided no bomb demolishes the Press"⁴⁵² Entre le temps des

⁴⁴⁹ Edward James, "The Propagrandissimo Dog," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 2: 57.

⁴⁵⁰ René Magritte, lettre à Edward James, 12. juil. 1939, archives Edward James.

⁴⁵¹ René Magritte, lettre à Edward James, 16 oct. 1939, archives Edward James.

⁴⁵² Edward James, lettre à Ruth Allen, 25 sept. 1938, archives Edward James.

désillusions et celui de la destruction, l'une des rares valeurs de l'art qui soit restée intacte est précisément celle de forcer à d'autres habitudes de penser. George Grosz, peintre de la république de Weimar et ami de James avec lequel il tint une correspondance soutenue dans les années quarante, a écrit par ailleurs sur ce sujet : "Yes, the more the proletarian world stresses utilitarianism, the more will a romantic, irrational, inutile world continue to exist secretly. Such a world is not a madness. It is an eternal law."⁴⁵³. On pourrait donc opposer aux parodies grotesques de James ceux de ses poèmes où, comme chez Fourier, la seule forme de société digne est celle que construisent les amants :

- so that you and I
might, locked
in a vast posthumous flight
and - oh! my only lover -
clasped fiercely in each other's arms re youth'd
continue, - 'tinue, - 'tinue on and on
over the solitary flaring night of space
for that appalling voyage
safe in each other's close and tried embrace.

Then, without fear, I'd face
the vast and blind
or almost starless deep
beyond
the hopes or cravings of obscene mankind. (17-30)⁴⁵⁴

⁴⁵³ George Grosz, *A Little Yes or a Big No: The Autobiography of George Grosz*, traduction Sachs Dorin (New York: The Dial Press, 1946, 343 p.) 187.

⁴⁵⁴ Edward James, "Third Movement," *Saudade* op. cit., reproduit, annexes, 511.

Dans le cas de James, la valeur littéraire de ses parodies grotesques dépend fortement du pouvoir hallucinogène de leur narration. D'un point de vue technique, ce pouvoir qui peut même porter la parodie jusqu'au niveau de la fable, est le plus souvent rendu grâce à une focalisation extrême qui va jusqu'à la destruction du point de vue. L'auteur en effet ramène toujours chacun des différents narrateurs de son récit à une solitude princière et douloureuse. Pour reprendre la terminologie de Lukacs, le roman de James qui nous occupe ici, s'il n'est pratiquement jamais psychologique est souvent un roman d'apprentissage et ne devient un roman de l'idéalisme convaincant que lors de certaines scènes où interviennent les personnages de la sybille et du fantôme de l'Empereur Hadrien, lorsque la narration prend l'allure d'un constat céleste sur les conflits internationaux. Selon ces figures mythiques "both sides declared that they were on God's side < . . . > But He decided at last to give a not very famous victory to that side which seemed to express a little less hatred than the other."⁴⁵⁵ < . . . > "it must be admitted that the Deity had Himself partly engineered the Great Slump in order to remind the traders of the earth that 'All is not Gold which Glitters'"⁴⁵⁶. Le regard panoptique des dieux, qui ressemble fort à celui de l'auteur, est nettement désabusé ("How do you mean 'justice'?" demanded the Emperor. 'Is there such a thing nowadays?'"⁴⁵⁷) et traduit un fatalisme païen ("Well, if they get war; they will get what they have been asking for." < . . . > 'If God got impatient with the Children of Israel in the wilderness, how much more must he get impatient with mankind to-day!'"⁴⁵⁸) qui se teinte toutefois, surtout de la part de la sybille, d'un parti-pris anti-militariste : "What

⁴⁵⁵ Ibid., 1: 145-46.

⁴⁵⁶ Ibid., 1: 146-47.

⁴⁵⁷ Ibid., 1: 200.

⁴⁵⁸ Ibid., 2: 90.

a sinister animal a man looks in a gasmask! What a sinister animal he is to have necessitated the invention of them!"⁴⁵⁹.

III. L'anarchie monarchique.

Dans cette tradition du récit surréaliste, l'expression artistique de convictions politiques est hautement ambiguë. Pourtant, pour la plupart des artistes ayant joué un rôle actif dans le mouvement ou simplement influencés par lui comme ce fut le cas d'Edward James, la quête d'une libération de l'esprit passait néanmoins, au plan social et culturel, par une lutte sans merci contre l'obscurantisme bourgeois. Ainsi, ne reculant jamais devant les paradoxes, c'est ce même idéal de jeunesse, pour ne pas dire d'adolescence, que l'opportuniste Salvador Dalí fit retentir dans sa célèbre déclaration de 1968 :

Moi, Salvador Dalí, catholique apostolique et romain, par excellence apolitique et spirituellement monarchiste, je constate avec modestie et jubilation que tous les élans de la jeunesse créative contemporaine se rassemblent autour d'une unique vertu : l'opposition à la culture bourgeoise.⁴⁶⁰

Le monarchisme paranoïaque de Dalí, si on l'analyse avec les outils de la paranoïaque-critique, ne se réduit pas, comme pourrait le suggérer l'image superficielle du provocateur Dalí, à une atrophie ou un dérapage mégalomaniacal du moi ou de son *ego*. Très tôt dans le développement intellectuel de l'artiste, ce monarchisme ("par excellence apolitique et

⁴⁵⁹ Ibid., 2: 89.

⁴⁶⁰ Salvador Dalí, "Ma révolution culturelle," 18 mai 1968, reproduit *Oui*: 2 (Paris: Denoël Gonthier, 1971, 213 p.) 169.

spirituellement monarchiste"⁴⁶¹) a peu à voir avec des convictions idéologiques nées d'une expérience de groupe mais renvoyait à un principe moral intime qui passe avant tout par un acte sacrificiel --une auto-mutilation, pourrait-on dire⁴⁶²-- d'une indécence et d'une violence inouïes. En effet, en trahissant une fois pour toutes sa classe d'origine afin de s'isoler spirituellement, à la manière d'un cheminement mystique qui rejoint la foi par le doute, les tentations ou le renoncement, et libérer l'expression d'une individualité définitive, l'artiste signe du même coup un pacte qui le place à jamais hors-champ, hors-la-loi, et ceci quels que soient les futurs milieux traversés au cours de l'existence : noble et traître, un véritable destin. Ce détour par le personnage de Dalí n'est pas périphérique à notre tentative de dégager une sorte de vision politique chez Edward James, car comme nous le verrons, ce dernier a partagé et encouragé dans divers projets artistiques certaines des cristallisations daliniennes en ce qui concerne le rapport de l'artiste au monde. Ainsi, on retrouve en regard au monarchisme de Dalí une insistance de la part de James dans des textes précédant sa rencontre avec le peintre, à intégrer dans la trame de son récit le concept assez mystérieux de "communisme monarchique". Dans "The Story", une nouvelle tirée d'un recueil de 1933, *Reading into the Picture*, le duc Protoro, régent d'une cité imaginaire, représente ce que l'auteur appelle "the principle of bigoted Conservatism in its most diehard aspects" et s'oppose au jeune prince Seraphaël, précurseur d'un ordre nouveau, essentiellement chaotique :

Moreover, the compact nature of the little State offered the maximum of worry and responsibility for the young ruler. It was almost more like a private estate than a kingdom for him, and eagerly he awaited the day

⁴⁶¹ C'est nous qui soulignons.

⁴⁶² Dans le cas de Dalí et à travers le célèbre "complexe de Dioscure" qu'avait élaboré le peintre, on comprendra que la trahison de sa classe d'origine permettait également l'exorcisme du cadavre du frère mort que le jeune Dalí portait en lui depuis la naissance, depuis précisément que ses parents lui avaient donné le même prénom que celui de leur premier fils, défunt et tant aimé.

when he might come to the age of manhood, and upon his first an twentieth birthday discard the trusteeship of his uncle, the long bearded duke. < . . . > In spite of the nefarious nonsense of his uncle's administration the people of his city seemed on the whole happy. Graft grew in the public ministries and nepotism in the ecclesiastical hierarchy, while the freedom of the Press which sought to denounce these abuses was stifled by a consolidation of ownership in the printing world, which by legal or illegal means soon did away with external competition and internal protest. < . . . > There was, as you see, no exaggerated oppression; but rather an insufficiency and inefficacy of justice. It was thus that Seraphaël fell in love with the idea of Liberty.

A ce moment du récit, une jeune fille répondant au nom de "Liberty" apparaît et le lecteur apprend qu'elle est en fait le communisme incarné ("she is "Communism" which is a travesty of liberty, and the very reverse of liberty."⁴⁶³). Dans *So Far, So Glad*, le thème ambigu du communisme anarchique est développé de manière plus explicite avec la découverte chez le professeur Stigler d'un document compromettant intitulé précisément "Monarchial Communism!" :

'It seems,' began the General di Bussoliera pensively, 'to be the principle of Communism allied to the principle of Monarchy.' < . . . > To arrive at the idyllic state of Monarchial Communism, the first step was to be the hell of a capital levy - so said the document - the very smallest articles of property were to be considered capital in this respect; in fact only the finger nails and the toothbrushes of every citizen would be left to him to hoard up as his own. < . . . > As he gradually digested the contents of the document in the mirror Cyrus wondered whether

⁴⁶³ Edward James, "The story," *Reading into the Picture* op. cit., xxiii-xxiv.

Monarchial Communism would deprive him of his right to choose his own horses; he didn't care a damn who selected court officials.⁴⁶⁴

Dans l'introduction à "The Propagrandissimo Dog", James va plus loin et exploite directement des événements historiques : en particulier, la Ligue des Nations et la main basse mise sur la Mandchourie en 1931. A la fin du premier volume, la conversation imaginée entre Propaganda et la sybille de Cumes permet alors à l'auteur de mettre en valeur la dichotomie idéologique qu'il pressent dans l'Europe de la fin des années trente entre fascisme et communisme :

We none of us feared Fascism in those days: what we feared, and what Sir Angus <le secrétaire de la Ligue des Nations> feared, was Communism. Fascism seemed limited then to Italy. It was but in embryo elsewhere. < . . . > "Angus Drum, she <la sybille de Cumes> wailed, if the Nations permit Manchuria to be seized now and do more than protest with words, what future aggressors may not be encouraged to greater greed and theft when they see that verbal protests are all they shall have to fear from the union of Nations against injustice. You think Japan will be satisfied with robbing her neighbour of that slice only?" < . . . > "Germany is about to discover her leader," answered the Sybil with great solemnity. "You have heard of him already. You have seen his photographs in the newspapers". "You don't mean by any chance that anti-Jewish fanatic? What can a little man with a ridiculous moustache like that ever hope to do?" smiled Sir Angus Drum < . . . > "His strength will be as the strength of ten, nay ten thousand - because he will show that Germany and he have been so humiliated that they have nothing more disastrous to fear. < . . . > They will think that the destruction and

⁴⁶⁴ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 72-74.

disruption of everything will be preferable to their own slow starvation.
France has been unwise to push Germany's humiliation so far"⁴⁶⁵

Dans ses parodies, Edward James redistribue avec une grande licence politique la donne des luttes de pouvoirs entre les nations comme pour traduire dans la fiction une confusion idéologique encore bien plus grande que celle de la réalité historique. Cette déroute grotesque, amenée sur le ton du rire grinçant et amer, caractéristique du conteur Edward James ("Thus better might I fare / to know no movement after / my soul has left this place / of bitter laughter." (55-58)⁴⁶⁶), ressemble à un constat surréaliste d'un écrivain portant un regard oblique sur son époque mais aussi sert de justification à une inconscience politique entretenue dès le milieu des années trente, comme dans ce texte de 1936, paru dans la revue *Ménotaur* :

Le peuple peut vivre très bien sans chapeau - de même qu'un homme chauve peut vivre sans cheveux, mais la calvitie n'est pas un objet d'orgueil - et c'est un effort pour les démocraties républicaines de se montrer fières.

Si le roi est le chapeau de son peuple, un président de république n'est à côté de lui qu'un petit béret.

Un dictateur fait un certain effet comme coiffure, pour un temps. Mais décidément un chef comme Adolf Hitler ou Benito Mussolini, pèse à la longue comme un casque trop lourd à porter, blesse le front comme un heaume trop dur et trop étroit, et les fronts des intellectuels en Allemagne ont bien souffert ce casque d'acier, Adolf Hitler, et l'Italie d'aujourd'hui découvre le poids de Benito Mussolini.

Quand on pense au roi Georges V, ce n'est pas un chapeau haut de forme qu'on voit, mais plutôt le bicorné d'Amiral de la Flotte,

⁴⁶⁵ Edward James, "Introduction", "The Propagandissimo Dog," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., i-vi.

⁴⁶⁶ Edward James, "Third Movement," *Saudade* op. cit., reproduit, annexes, 512.

semblable au fameux 'petit chapeau' de Napoléon porté dans l'autre sens et enrichi de plumes blanches.⁴⁶⁷

Dans ce même texte, Edward James présente son apolitisme comme un trait congénital "Moi-même, n'ayant jamais très bien su où était la gauche ou pourquoi ni ce que signifie la droite, dans mon ignorance absolue de cette topographie de la politique, je ne voyais pas et encore, je ne vois pas pourquoi on ne peut être en même temps un socialiste bien rouge, et vriller sur la pourpre des rois. Quand j'avais 6 ans, j'avais honte d'admettre que je ne distinguais pas mon côté gauche de ma droite < . . . >"⁴⁶⁸ mais si l'auteur a sans doute raison de créer un lien fictionnel entre le monde édouardien de son enfance et sa pensée politique, cela traduit surtout chez le romancier un opportunisme qui trouve dans la situation internationale contemporaine le germe anarchique lui permettant de brouiller le bel ordre bourgeois de son milieu d'origine :

Mais encore, je ne trouve pas d'incompatibilité à me sentir, par un éclectisme peut-être immense en sympathie en même temps, et avec l'anarchie en Espagne et ma monarchie en Angleterre, l'un et l'autre permettant à chaque peuple l'état qui s'adapte le mieux à sa psychologie. Je regarde le monde de ce point de vue de l'Anglais qui, naturaliste, actualiste, opportuniste, aime plutôt s'arranger avec le destin que d'opposer à ses inégalités un parti pris contre l'irrationnel. La nature ne se divise pas dans des canaux à angles droits comme la Hollande.⁴⁶⁹

Toute l'œuvre parodique de James s'attaque à combattre les certitudes bien-pensantes d'une Angleterre conservatrice et modérée, et l'on trouve de nombreuses illustrations littéraires à cette annihilation des origines.

⁴⁶⁷ Edward James, "Les chapeaux de la reine et les chapeaux du peuple," *Minotaure* 9 (oct. 1936): 55-57.

⁴⁶⁸ Ibid.

⁴⁶⁹ Ibid.

Ainsi, l'auteur de "The Propagrandissimo Dog" s'attaque par exemple à l'impérialisme colonialiste britannique :

Nothing has been able to stop our country's glorious victory over the slow, slave trafficking and inadequately clothed savages of Ethiopia. We have come to deliver these poor and ignorant blacks from their miseries... to free them for our Duce and, as people say, to carry the Negus back in chains as in oldentime triumphs in ancient Rome. < . . . > And when we have colonised Abyssinia I shall have a branch of my circulating library in Addis Ababa and another branch in Harrar - where postcards will be sold showing all new colonial views.⁴⁷⁰

En fait, l'anarchisme monarchique de James, pour utiliser une formulation qui synthétise les contradictions et la riche complexité d'un écrivain non-engagé des années trente et pourtant fasciné par la géopolitique, n'est pas tant un système politique qu'il n'est une philosophie du politique. Ainsi que l'écrit Edward James :

L'homme qui sait comment accepter, comment vraiment embrasser la vie, joue avec les oppositions pour obtenir une balance heureuse : il aménage et suit à l'improviste la ligne de conduite qui se conforme le plus aux besoins réels de l'existence. Il ne se laisse pas borner par des raisonnements purements intellectuels, des systèmes, des règles inflexibles, des théories abstraites, ou par les absurdités de la logique pure - parce que l'intuition plus forte que tout cela, lui affirme que parmi tous les systèmes de vivre celui de ne pas avoir un système est le seul système humain. Et à cette âme alerte, la Raison ne semble pas toujours une chose très raisonnable; il lui faut autre chose, il lui faut la Sagesse de savoir accepter l'harmonie de la nature elle-même propose ente les esprits, les etats et les événements, au lieu de vouloir imposer à

⁴⁷⁰ Edward James, "The Propagrandissimo Dog," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1: 98-99.

la vie une règle rigide extraite des abstractions inhumaines de la philosophie politique.⁴⁷¹

D'un point de vue strictement poétique, cette philosophie a donné naissance à des poèmes aux perspectives désolées, alors que James, à la fois lâche et tragique, quittait l'Europe en 1939 vers un exil volontaire :

Clear American stream offer a crystal refuge
to my ill soul in the vein of your flowing.
I had despaired almost, like a migrant bird
who found winter everywhere
having lost the south
The wealthy weary rainbowed spring of Europe
had shown me seven thousand pearls in the trees
seven million memories in the grass
unlike a fast fire at the end of her summer
her towers caught alike and her gardens died in the flame,
And I -
who thought no more to see peace nor beauty
ever again
having beheld the tradition of nobility fallen
to arson and larceny for a vulgar assassin -
am surprised in my grief to sudden waking
once more
to pleasure and yearning
by a new reality and the flare of leaves that burn without
smoke
on the trees of this republic clothed like kings
and the sky one clear diamond above

⁴⁷¹ Edward James, "Les chapeaux de la reine et les chapeaux du peuple," *Minotaure* 9 (oct. 1936): 55-57.

the fall of the Sangatuk River.⁴⁷²

La perte d'identité sociale et artistique d'Edward James pendant les années de guerre passées en Californie ou en Amérique centrale est à l'origine de la renaissance du poète, comme nous aurons l'occasion de l'étudier en détails dans le chapitre suivant. A la Villa Cimbrone près de Ravello, lieu où James écrit bon nombre de ses poèmes d'avant 1939, une céramique montre une représentation de la sybille de Cumes, avec cette épitaphe tirée des *Annales* de Pison : "Et mortis fatum finiet. Trium dierum somno suscepto tunc amortuis regressus in lucem veniet primum resurrectimnis initium ostendens" C'est bien le destin littéraire de la sybille, personnage emblématique de son "The Propagrandissimo Dog", qui va conditionner l'évolution artistique de James ; En effet, "la fatalité de la mort s'achèvera. Alors, revenu des morts, après trois jours de sommeil, il viendra à la lumière, signe des prémices de la résurrection." Plutôt que de mettre son art au service d'un quelconque patriotisme ("Patriotism is the last refuge of a scoundrel" écrit déjà au XVIIIème siècle le docteur Johnson), Edward James l'utilise pour entrer de plein fouet dans le chaos, visée ultime de tout anarchie. Herbert Read a écrit : "The positive goal of anarchism, then, can be regarded as a consistently individualized pragmatism"⁴⁷³ et c'est à l'exemple des Benjamin Péret, Louis Aragon, Pierre de Massot et autres déserteurs, que James va participer au déshonneur des poètes dans sa fuite vers de nouveaux horizons, de nouvelles Hespérides ("for I have found the new Hesperides." (14)⁴⁷⁴). Mais le regard vers ailleurs de l'anarchiste couronné qu'est Edward James n'est pas qu'une tentation touristique ; c'est d'abord une confrontation avec un chaos culturel, sorte de *tabula rasa* qui interdit de refaire, de produire et de re-produire. Dans un

⁴⁷² Edward James, "Autumn by the Sangatuk River," reproduit *The Heart and the Word* op. cit., 6.

⁴⁷³ Herbert Read, *The Cult of Sincerity* (Londres: Faber and faber, 1968, 184 p.) 13.

⁴⁷⁴ Edward James, "The New Hesperides," *The Heart and the Word* op. cit., 51.

roman précédent, James mettait déjà en exergue cette citation de Georges Bernanos qui met en garde le lecteur contre l'un des maux modernes les plus paralysants et les plus insidieux :

Ma paroisse est dévorée par l'ennui, voilà le mot. Comme tant d'autres paroisses! L'ennui les dévore sous nos yeux et nous n'y pouvons rien. Quelque jour peut-être la contagion nous gagnera, nous découvrirons en nous ce cancer. On peut vivre très longtemps avec ça.⁴⁷⁵

Au prix de toutes les lâchetés, pour rester libre, pour résister à l'absorption idéologique, James, dans des poèmes comme *Xilitlan Tazío*/par exemple, va tout reconstruire, à sa manière, mais après tout, comme l'écrit Mallarmé "dans ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout <...> Toute Pensée émet un Coup de Dés".⁴⁷⁶

A partir de ce lieu mental et ce lieu géographique, Edward James se fait le peintre de l'apocalypse, cherchant la régénérescence d'un nouveau rapport au monde par la contemplation des systèmes anarchiques mais pas tout à fait désorganisés tels qu'ils se présentent dans la nature et le cycle du temps. Les forces rétrogrades que nous avons mises à jour dans la fête de l'oracle jamesienne (chapitre premier) deviennent alors un véritable moteur poétique, comme ici dans "Le Sacre du Printemps" :

A mountain, huge, draws her into its fawn
and smoke-blue breast. The cello throbs. Her breath -
caught in a web of many urgent sobs -
dances, with all life, to a fertile death. (25-28)⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Georges Bernanos, *Un curé de campagne*, reproduit en exergue Edward James, *The Gardener Who Saw God* op. cit.

⁴⁷⁶ Stéphane Mallarmé, "Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard," reproduit, *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard - Pléiade, 1965 p.) 475-77.

⁴⁷⁷ Edward James, "Le Sacre du printemps," *The Heart and the Word* op. cit., 116.

C'est au Mexique, et plus précisément à Xilitla, dans un bout de jungle que James retrouve l'utopie qui forme le cadre de bon nombre de ses textes. Dans cette nouvelle région de l'imaginaire, assez réelle pour s'ouvrir à nouveau au monde et assez fantastique pour en faire un sanctuaire poétique, défilent des images d'apocalypse :

Stewed with a sweet and sour sauce at night -
 chop suey, wearing an enormous grin -
 this dish of suburbs by default has found
 a city near the Fault which someday soon
 will quake and shake these mansions to the ground.

Yet pitiless she grows, < . . . > (3-8)⁴⁷⁸

< . . . >

Compassion has no place in this twisted town
 where every beggar boasts the bearing of a clown,
 where misery assumes as vile a shape
 as one in love with lice and sores - to gape
 as one who triumphs to be found obscene
 until it seems that the sole way to clean
 away the scum would be extermination
 ridding this otherwise proud poetic nation
 of her smug crown of concrete thorns. O city
 so beyond sense of shame or claim to pity! (10-19)⁴⁷⁹

Les poèmes de James consacrés à la vie et aux villes mexicaines se caractérisent par une imagerie carnavalesque qui vibre sous l'influence d'une force supérieure et incontrôlée. Il n'y a plus là véritablement de révolte mais une

⁴⁷⁸ Edward James, "Californian Story," *The Heart and the Word* op. cit., 37.

⁴⁷⁹ Edward James, "Ode in Dispraise," *The Heart and the Word* op. cit., 57.

sorte de soumission active et la trace profonde de ce que nous avons appelé ci-dessus le fatalisme païen de James. Il y a encore dans cette attitude un corrolaire politique, comme si l'individu devait apprendre à vivre avec la damnation naturelle plutôt que de se préparer à une quelconque révolution :

What's this reform you talk of? There's no chance
or vestige of reform, but only slime -
stupid answer to a long romance,
if you had not been cursed already a millionth time,
tonight I would curse you, Mexico City. (39-43)⁴⁸⁰

Au plan individuel, le seul moyen de survivre dans un climat d'apocalypse est de prendre le pouvoir temporel et ainsi, de succomber aux charmes douteux de la dictature ou bien de devenir un archétype. Il s'agit là encore d'une leçon tiré du rêve, à la frontière hypnagogique qui sépare la position verticale de l'homme agissant dans le monde, et la position horizontale déliée dans l'imaginaire..

And now his blood told him again in all his veins that the time had come when he should feel himself spiritually called upon to give up everything else for the sake of creating, with the stamp of his personality, something lasting. That meant that he must abdicate the throne. The only lasting thing which the king felt sure that he might produce would be a work of literature; for as a constitutional monarch he naturally had no chances of doing anything about the laws of his country. Besides which there happened to be both a dictator and a depression around at the time; and these saw all the troubles for him.⁴⁸¹

Comme l'écrit Hakim Bay dans son manifeste anarchique, *T. A. Z.*, "The single absolute ruler acts metaphorically as a mirror for the unique and

⁴⁸⁰ Edward James, "Ode in Dispraise," *The Heart and the Word* op. cit., 58.

⁴⁸¹ Edward James, "Name This Complex," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1: 6.

utter absoluteness of the self. < . . . > Terrorist and monarch are archetypes; the others are mere functionaries"⁴⁸² < . . . > "Monarchism too has something we want - a grace, an ease, a pride, a superabundance. < . . . > Mysticism has something we need - "self-overcoming", exalted awareness, reservoirs of psychic potency"⁴⁸³ Dans cette visée luxueuse, le concept artistique et philosophique de la catastrophe, telle qu'elle se développe à partir de la fin du XVIIIème siècle, fait partie consubstantielle de la vie ; les idéologies se diluent dans le flot de la spiritualité, comme dans ce poème composé en 1944, "Thunder in the Cathedral" :

Yet rain, oh rain - the dirt, the skin disease,
the hunger, filth, pain, ignorance and hates
engendered by the greedy round their gates -
how much of all of this to wash away
stinks from the sad herd, jostling in the street!
Must blood once more rain, to make man complete (31-36)⁴⁸⁴

Cet homme complet, cet archétype n'est autre que l'anarchiste couronné au royaume de Xilitla, sorte d'autoportrait paranoïaque-critique du poète Edward James :

Poorly My People would protest with stones
thrown at the idols that surround My throne
on this the prime day of most flowered of months,
protest their poverty. Not I alone,
the lonely Eye unlost in the high dome,
would welcome stones thrown at my tarnished throne.
At last the rain outside is pouring down. (1-7)⁴⁸⁵

⁴⁸² Hakim Bay, *T. A. Z.* op. cit., 65.

⁴⁸³ *Ibid.*, 70.

⁴⁸⁴ Edward James, "Thunder in the Cathedral," *The Heart and the Word* op. cit., 55.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

Dresser un portrait précis de l'anarchiste couronné, figure possible du *poètes* selon Edward James dans un monde chaotique, n'est pas aisé. Les corps et les esprits sont en effet saisis dans leurs mouvements et favorisent la pluralité et la métamorphose. James lui-même, relativement conscient de ses contradictions intimes, n'entendait pas s'en corriger, et encore moins endosser un rôle social ou une identité monolithique. Lorsqu'en 1940, il écrit : "I am tired, very tired: and I was tired already since a long while. I was weary of being Edward James. It has been my deepening wish, for many a year to change my self as one changes out of an old suit of clothes."⁴⁸⁶, ce n'est pas là pour lui une confession aussi pathétique et douloureuse qu'elle peut le paraître, c'est surtout une prise de conscience d'une nouvelle phase qui doit s'imposer dans sa vie par le jeu de nouvelles visées artistiques. Chez James, ce genre de vertige ne s'accompagne pas de mouvement de peur ou d'introspection psychologique⁴⁸⁷ pleine de gravité, il s'y jette au contraire avec ironie et volupté. La métamorphose a commencé et le mouvement est irrésistible :

I hate being personal and self-conscious in literature, but in this case, the illustration is too good to be lost -- "I, Jaspar the monarch, have a much greater respect for Jaspar the writer than for either Jaspar the monarch or for Jaspar the man. Yet, all these Jaspars must equally well fight for their existence..." You see he was a very introspective king.⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Edward James, texte manuscrit, juil. 1940, archives Edward James.

⁴⁸⁷ James était pourtant capable d'une introspection d'un autre genre, il n'était peut-être d'ailleurs capable que de cela : d'une manière visionnaire dans sa poésie, et de manière hyperréaliste lorsqu'il noircissait des lettres qui pouvaient atteindre la centaine de pages de descriptions on ne peut plus détaillées des événements les plus saugrenus ou les plus triviaux de son existence. Par contre, il est rare d'y trouver comme chez tant d'autres de ses contemporains "littérateurs", le ton sincère de la confession des méandres complexes de la pensée qui hantent le quotidien de l'artiste.

⁴⁸⁸ Edward Selsey <Edward James>, "Name This Complex," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop: A Collection of Stories and Letters* vol. 1, (Londres: The James Press, 1937/38, iii + vi + 284 p.) 9.

On ne peut que difficilement explorer les translations d'identité de James dans son œuvre sans évoquer ici deux des précurseurs de la littérature du XX^{ème} siècle : Raymond Roussel d'une part et de l'autre, Arthur Cravan dont le poème "Des Paroles", signé Édouard Archinard, contient cette déclaration des droits de l'homme à sa propre démesure : "Acceptez-vous entier acceptez l'héritage / Dont vous êtes formés et transmis d'âge en âge / Jusqu'à votre entité. Restez mystérieux / Plutôt que d'être pur acceptez-vous nombreux (83-86)"⁴⁸⁹. L'anarchie et la poésie font bon ménage chez les poètes qui traitent des crises d'identité et de l'ubiquité. Couronner l'idéal anarchiste se traduit chez James par une poétique du kitsch telle que nous l'avons mis à jour dans le premier chapitre, c'est-à-dire une poétique qui fait éclater l'imaginaire par des images et des spectacles plutôt que par des idées ou des dogmes.

I have seen men of every clime and race
 in centripetal cities or wide space,
 tobacco smoke of nations, froth of beer
 and solid human flesh and human fear;
 observed the national shapes, have known again
 at glance the men of France from men of Spain.
 But here my senses only may frequent
 elusive peoples - felt, yet bodiless
 - viewless as voices - ariel as the scent
 which the land gives the sky at each caress. (1-10)⁴⁹⁰

A ces moments de vie organisée, civilisée pourrait-on dire, le poète va opposer son monde, celui des fleurs, des parfums, de la nature, et ce sont ces spectacles

⁴⁸⁹ Arthur Cravan, "Des Paroles," *Maintenant* 2 (juil. 1913) ; reproduit Arthur Cravan, *Œuvres* (Paris: Lebovici, 1987, 279 p.) 40.

⁴⁹⁰ Edward James, "On Perfumes and Tempests," *To the Earth and other Places Far Above the Seas* op. cit, 8, reproduit, annexes, 123.

intérieurs, incommunicables dans la vie si ce n'est à travers la poésie, qui font (re-)naître, chez Edward James, l'idéal.

IV. Les droits de l'homme à l'irresponsabilité sociale.

L'anarchie poétique n'est pas, chez Tristan Tzara par exemple, une utopie mais une ville rêvée ou la raison surréaliste ferait la loi : "Dans la ville immensément fluorescente < . . . > l'homme, cet imperturbable solitaire qui sort chaque jour d'une prison"⁴⁹¹. Chez James également, la *polis*, cadre nécessaire à toute rhétorique politique, est tout d'abord hostile à l'individu ("It's told of cities by insubstance cursed / that they appear an hour before the night / perfect, with marble battlements, and bright / in domes of lapis, gates of bronze, huge doors, (1-4)⁴⁹²) mais c'est cette même métropolis, où comme l'écrit le poète : "Between the groves of Babels, apprehension / has inevitable wires, to pull like this / into the windy canyons of cement. (12-14)⁴⁹³", qui fournit les contradictions sur lesquelles se fonde la poésie : la ville moderne, lieu carcéral et destructeur selon James, ne propose en effet qu'une seule alternative : la dégénérescence de l'individu ou la réclusion stérile :

To conclude on a subject more akin to our mutual muses let me ask you whether I ever gave you a copy of my long poem, written four years ago, about a tower by the sea. I don't believe I did. But you might remember, if I give you the title - whether you ever read or not. It was called *E/ Torreon del Espíritu Santo sobre il Paradon Colorado*. That "Paradon Colorado" actually exists; it is a cliff of reddish or marroon rock-like

⁴⁹¹ Tristan Tzara, "Des réalités nocturnes et diurnes," *Grains et issues* (Paris: denoël et Steele, 1935, 317 p.) réédition, *Œuvres complètes* op. cit., 3: 29-69.

⁴⁹² Edward James, "Fata Morgana," *The Heart and the Word* op. cit., 185.

⁴⁹³ Edward James, "<Sonnet> XXIII," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 211.

muffled marble, veined with purple arteries of amethystine crystal - which rises sheer out of the Pacific Ocean's. Most lonely sketch of tropical coast, about seven miles to the South of Puerto Vallarta. < . . . > I am an escapist : who would not be, who with any self-respect when put in a hotel room whose windows are sealed, so as the air-condition may work? What made me think of that poem this morning and that never built "Torreon" has been a wonderful fragment of early Greek poetry, which I read last night for while the gringos were literally yelling, howling nasally in drunken exhibitionism around me last night in the Statler Hotel's bar, this old bearded sage was protecting himself from the barbarious vibrations of the grossness on every side by reading poems from the Greek Anthology in a dark corner with a Manhattan cocktail between me and the new astrogothic hordes: who are intent - It would seem - in tearing down the last remaining vestiges of human decency. It is a case where to be an eccentric is really the one choice: between degeneration and reclusivity, between solitude and the garbage cans of mock-conduct, there seems to be no other alternative, in the midst of this "glorious American way of life".⁴⁹⁴

Sur une époque confite en idéologies, il est peut-être regrettable que la critique littéraire actuelle se fige, elle aussi, sur un discours dominant. Ainsi, Valentine Cunningham, fait de son livre *British Writers of the Thirties* une sorte de lit de Procuste qui fait fi de toute note discordante à ses propres perspectives "engagées". S'émouvoir devant une phrase comme celle que Stephen Spender a écrite en août 1939 : "Being an artist... is just a kind of disease of suffering"⁴⁹⁵ ou affirmer sans la moindre trace de doute "Waugh is

⁴⁹⁴ Edward James, lettre à Leonora Carrington, 8 fév. 1966, archives Edward James.

⁴⁹⁵ Valentine Cunningham, *British Writers of the Thirties* op. cit., 36.

one of the few writers utterly "AGAINST" the Spanish Republic in *Authors Take Sides*.⁴⁹⁶ tient plus en effet d'un discours consensuel que d'une attitude critique ouverte. Arrivant aux termes de notre exploration de la conscience politique et sociale chez James, il nous semble intéressant d'opposer aux vues un peu dirigées de Cunningham une opinion autrement plus sensible sur le phénomène de l'engagement des artistes, actifs dans les années trente :

That writers should have been politically conscious in the 1930's was inevitable; the only puzzle is why they should have been quite as apolitical as they were in the 1920's < . . . > The English avant-garde ignored communism and what was going on. < . . . > The literature of the 1920's had been peopled by largely passive figures: Tiresias, Mrs Dalloway, a succession of sensitive introverts, amused observers, melancholy pierrots. Now was the time to act...⁴⁹⁷

About Auden's adulation of Wyndham Lewis, Lewis the incorruptible. A Lewis, it should be recalled, who had come back from Germany in 1931 enthralled by the Brownshirts --hefty young street-fighting warriors" with clear blue eyes, "straight-forward young pillars of the law"-- and who was disenchanted with Nazism after Hitler came to power chiefly because it turned out to be too much of a popular mass movement, not aristocratic enough.⁴⁹⁸

On le voit, le paradoxe et le singulier, bien au-delà des préoccupations globalisantes ou moralisatrices, font eux-aussi partie de l'histoire. Ils révèlent bien souvent, en creux, des questions de fond. De manière analogue, il nous semble que, sous l'apparente "folie" qu'est la correspondance

⁴⁹⁶ Ibid., 33.

⁴⁹⁷ John Gross, *The Rise and Fall of the Man of Letters: English Literary Life since 1800* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1969, 322 p.) 257.

⁴⁹⁸ Ibid., 259.

Dalí-James, peut se lire une tentative "post-moderne"⁴⁹⁹, finalement, de recréer à l'intérieur (réinventer les limites du corps et de la pensée pour dépasser les principes mêmes de la raison) les conditions nécessaires à une expansion artistique qui ne peut plus opérer à l'extérieur, dans le monde carcéral des villes, un monde cimenté et fissuré par les idéologies:

Cher Peliou Edward,

< . . . > et ge ne sais pas si nous nous en pourrons relever a cause du "lait monarchique" qui presse dans ses mamelles et de ce "decollete de l'insomnie" avec la quelle l'uitre assassine, penetre dans le marecage ignominieux de notre melancolie de chaque jour, total : nous rigolerons comme des bossus a New York maí il faut que tu i sois il faut faire un gran coub pour le faire rebondir (comme une olive crache par un d'aufin) sur l'exposition de Londres qui et ton exposition. Ge te demande de pouvoir exposer à New York "Le Rêve" et le "corridor des personnages" ge oublie un titre tes bon que nous avons trouver ensemble - moi : j'Aporte aussi bien entendu une cantite sufisante de venus de Milo pour tenir le coub... Soit avec nous on l'ANCERA La "déclaration des Droits de la Folie de l'home.

Ton Petit DARI T'EMBRASSE.⁵⁰⁰

Si l'on en croit Herbert Read, le combat de l'artiste moderne entre une action spirituelle ou une action politique, combat auquel nous avons déjà fait référence au début de ce chapitre, n'a déjà plus court en 1939 "il n'y a que deux manières d'éviter le sort menaçant ; la voie de la religion et celle de l'art. Nous avons perverti la première et volontairement ignoré la seconde : nulle

⁴⁹⁹ Terme entendu dans l'acception qui se dégage à la lecture de certains textes de Susan Sontag, en particulier dans "Against Interpretation," reproduit Patricia Waugh, chargée d'édition, *Postmodernism. A Reader* op. cit., 53 : "In fact, a great deal of today's art may be understood as motivated by a flight from interpretation. To avoid it, art may become parody. Or it may become abstract. Or it may become ("merely") decorative. Or it may become non-art."

⁵⁰⁰ Salvador Dalí, lettre à Edward James, 1938, archives Edward James.

puissance au monde ne peut sauver la façade impérialiste de notre société.⁵⁰¹ Et si le monde est impérialiste, alors il faut un autre impérialisme, celui de la déraison, que seul un anarchiste couronné, un traître, un poète, peut crier. Dans sa "Déclaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness", Dalí écrit : "Man is entitled to the enigma and the simulacrum that are founded on these great vital constants: the sexual instinct, the consciousness of death, the physical melancholy caused by "time-space".⁵⁰² La mélancolie est en effet l'approche de la folie par le vertige des sens confondus, le vertige kinesthésique par excellence mesuré par le corps⁵⁰³. On retrouve souvent dans la poésie de James ce délire de la perception qui en fait, d'ailleurs, toute la richesse : c'est aussi ce que Dalí nommait chez son ami, le "complexe de l'espace". On peut le deviner, par exemple, dans "Autumnal Equinox I" : "When I came down to bathe to-day the sight / of my warm, drowsing garden did appear / in something to have altered. Far was near / was it within the silence or the light? (1-4)"⁵⁰⁴ Lorsqu'il se lance dans les multiples projets de Dalí à New York en 1939/40, James participe à la mise en forme de la fameuse "Declaration of the Independence of the Imagination and the Rights of Man to His Own Madness" et dans laquelle on peut lire :

WHEN, IN THE COURSE OF HUMAN CULTURE IT BECOMES
NECESSARY FOR A PEOPLE TO DESTROY THE INTELLECTUAL
BONDS THAT UNITE THEM WITH THE LOGICAL SYSTEMS OF
THE PAST, IN ORDER TO CREATE FOR THEMSELVES AN
ORIGINAL MYTHOLOGY WHICH, CORRESPONDING TO THE

⁵⁰¹ Herbert Read, "L'artiste dans le monde moderne," *Clé 2* (fév. 1939).

⁵⁰² Salvador Dalí, "Declaration of the Independence of the Imagination and Rights of Man to His Own Madness," tract original (New York, 1940) archives Edward James.

⁵⁰³ Sur ce sujet passionnant, cf. à l'occasion de la parution de Dieter Borchmeyer, *Mélancolie et génie politique*, le dossier "Le *Wallenstein* de Schiller," avec F. Régnault et Anne Delbée *Poliphile* n°1 (Paris: Editions Aldines, 1992, 109 p.) 22-41.

⁵⁰⁴ Edward James, "Autumnal Equinox I," *The Bones of My Hand* op. cit. 89.

VERY ESSENCE AND TOTAL EXPRESSION OF THEIR BIOLOGICAL REALITY, WILL BE RECOGNIZED BY THE CHOICE SPIRITS OF OTHER PEOPLES.

< . . . > In confirmation of the above, we announce these truths: that all men are equal in their madness, and that madness (visceral cosmos of the subconscious) constitutes the common base of the human spirit. < . . . > The misunderstanding has come about entirely through those "middle-men of culture" who, with their lofty airs and superior quackings, come between the creator and the public.

ARTISTS AND POETS OF AMERICA! < . . . > DEFY THE STORM OF OBSCURANTISM THAT IS THREATENING YOUR COUNTRY! LOOSE THE BLINDING LIGHTNING OF YOUR ANGER AND THE AVENGING THUNDER OF YOUR PARANOIAC INSPIRATION.⁵⁰⁵

A la lumière de ce manifeste, on peut déjà reconnaître dans les poèmes de James, et non pas dans ses parodies grotesques, une progression caractéristique de l'artiste. Cette évolution passe de l'esprit satirique, répondant ainsi aux appels des avant-gardes, à l'évocation en instantanés d'un sentiment brutal de l'individu face à un monde perçu comme apocalyptique. En cela, Edward James se rapproche des préoccupations du mouvement Beat et c'est dans le chaos existentiel qu'est le rapport aux autres chez James que va renaître sa poétique, basée sur une perte ou un abandon de soi :

These himalayyas of human pathos
sicken toward sunrise.

Not that youth should be sneered at
for being beautiful and vain ;

but the small hours of every contract

⁵⁰⁵ Salvador Dalí, "Declaration of the Independence of the Imagination and Rights of Man to His Own Madness," tract original (New York: 1939) archives Edward James.

wear too thin for consolation.

What it is to be loved, only those
who are not crave so much
that it splits them. Friendship -
a panoply against despair -
our treasure. This town a bivouac (1-10)⁵⁰⁶

⁵⁰⁶ Edward James, "Hollywood," *The Heart and the Word* op. cit., 38.

CHAPITRE IV.

- Identité et suicide artistique -

On ne devient que ce que nous croyons que nous sommes.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ Edward James, "Les Chapeaux du Peuple et les Chapeaux de la Reine" *Minotaure* 9 (oct. 1936): 54-59.

Friable cliffs rumble below
 jerry-built villas in a row
 or slump over the new high-rise
 apartments of much advertised
 cheap luxury. No civilized
 or decent person ever should
 stay for so long near Hollywood.

The cafés full of human leeches
 and human bed-bugs crowd the beaches;
 here they breed as thick as flies
 This is the hucksters' hustlers' town,
 fit for no self-respecting clown
 yet still it grows in hideous size,
 an odious pseudo-paradise.
 What are we doing in this place?
 It is not really a disgrace
 when we could be in Italy
 or Mexico - how great the pity! (12-30)⁵⁰⁸

Dans les lieux des villes où rôdent les hasards objectifs, l'éventuel engagement politique des poètes d'après-guerre a le plus souvent un arrière-goût d'amertume stérile. A mi-chemin entre la satire classique et l'oraison du dix-septième siècle, le poème politique du vingtième siècle a du mal à se faire entendre dans des systèmes organisés et saturés d'idéologies car précisément le discours poétique, parallèle au politique, n'a plus cette valeur d'oracle qui en faisait la force. La place du poète dans la société est devenue, à l'exemple donné par l'anarchiste couronné Edward James, celle du fou du roi dans son

⁵⁰⁸ Edward James, "Hollywood Oppugned," *The Heart and the Word* op. cit., 39-40.

conte *So Far, So Glad*: "That is a sore point with His Majesty. The last jester died of melancholia two months ago."⁵⁰⁹. Dans cette perspective, celle également de la post-modernité⁵¹⁰, la figure du poète incarne, non plus seulement d'un point de vue personnel mais universel, un rapport complexe et difficile à soi. Nous avons déjà évoqué ici et là dans notre étude l'importance et le traitement singulier par Edward James du thème de l'identité. D'autre part, les poèmes de James d'après 1939, même s'ils abordés de manière superficielle, frappent leur lecteur par un exotisme évident. Le regard du poète est en permanence en mouvement, à la recherche de nouveaux spectacles de la nature, apparemment bien loin des préoccupations d'un poète pétri d'introspection. Dans la période troublée de l'année 1939 (mais peut-être le trouble s'est-il fixé chez le poète au-delà de cette date symbole?), James semble d'ailleurs s'oublier totalement lui-même en s'abandonnant à la poésie et en donnant à voir des allégories sensibles de son époque ; en mars 1939, James écrit par exemple : "My life has been a day-dream until now / - in spite of leaning of the sunflower-man / after the meridian, all he can / is stare inert, plant-rooted in his slough." (1-4)⁵¹¹. On le voit, chez James, la poésie naît le plus souvent au point d'intersection (et de contradictions) qui sépare deux éternités, à la frontière hypnagogique qui sépare le sommeil de l'état éveillé, le rêve de la réalité, le monde des morts de celui des vivants, l'ancien du nouveau monde. C'est la même poésie, nourrie aux visions du rêve, qui fit écrire à James à propos de sa visite de la ville d'Antigua au Guatemala en 1952 : "Maintenant cette ville baroque du

⁵⁰⁹ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit, reproduit, annexes, 33-34.

⁵¹⁰ Nous pensons ici au texte de Patricia Waugh, "Introduction," *Postmodernism. A Reader* op. cit., 8 : "Aesthetic activity allows us the biological delight of experiencing the ultimate impulse of the will to power as chaos coming into form : Dionysian fragmentation of energy willing itself into coherence. Order must be created out of oneself for the gods have fled, metaphysical certainties are in disarray and only one's own bodily desire, disciplined and aesthetically shaped, may provide a foundation for truth. Life is the supreme artistic challenge and the human body both the material to be shaped and the source of shaping energy."

⁵¹¹ Edward James, "Sonnet," *To the Earth and other Places above the Seas* op. cit., 7, reproduit, annexes, 122.

XVII^{ème} siècle, toujours en ruines bien que quelques maisons y sont reconstruites, reste une veuve de la lumière très belle."⁵¹² La poésie de James marque le plus souvent un arrêt temporel, un point d'équilibre et de déséquilibres potentiels, le portrait d'un moment pris dans l'intensité dramatique de l'instantané.

"Never finish to build thy house" is a proverb older than Ur of the Chaldees. Minerva wisely follows this counsel and occasionally destroys a wing of her palace to create a necessary need that gets a new wing built. There is nothing like a great loss to fire new initiative. Hoary ruins, billowy with ivy, blotted out here and there with festoons of shadow, haunted by splendid memories and by owls, are pleasant places for a secret meeting or a sylvan picnic; but to me how much more invigorating are new foundations haunted with future hopes and the smell of fresh cement! < . . . > But surely the time has come to give a rest to all good ruins new and old. Ah, if we could only create to-day something that might be worth becoming a ruin! < . . . > So here I would introduce to you my inchoate work. It is asked to do at the same time the duty of an allegory. It seeks to describe a visionary place, an antique citylet upon a hill, a place of a dream that should have something of all the old small towns which I have loved. It shall be a crumbling, populous fortress fashioned to symbolize an old, old beloved Europe. I thought of many places as I let this picture crystallize.⁵¹³

Le poème en question, et auquel la citation ci-dessus fait office de présentation (elle peut se lire également comme un petit traité sur la création poétique chez James) part ensuite dans une série de ces séquences

⁵¹² Edward James, lettre à Yvonne de Casa Fuerte, 17 janv. 1952, archives Flavie Alvarez de Toledo.

⁵¹³ Edward James, "A Necessary Introduction to the Epic," *Reading Into the Picture* op. cit., xiii-xvii.

hypnagogiques dont nous avons parlé au début de notre étude. Il est important de noter ici qu'à travers la traduction iconographique des schémas du rêve, le mouvement et l'expansion poétiques n'opèrent que grâce au retour égocentrique du poète à lui-même :

For I somehow knew he was myself :
 I know he is myself.
 The beauty of my youth
 had just dissolved - melted just.
 The beauty of my youth
 has rusted away: time into small pieces of snow
 falls like the feeblest flakes. (26-32)⁵¹⁴

Le rapport à soi, chez James, est un rapport par essence paradoxal puisque comme nous allons l'étudier, l'identité chez James ne se donne pas, comme point de départ, une réalité, ni même un concept monolithique mais bien un jeu entre une démultiplication (thème de l'ubiquité, omniprésent dans l'œuvre) et un enchaînement de métamorphoses de ce qu'il y a d'indivisible dans chaque être vivant. De quelle manière ce rapport intime, solipsistique et éminemment asocial peut générer un véritable monde intérieur et poétique, largement ouvert sur le monde au sens le plus infini et universel du terme, sera la base de notre questionnement dans ce nouveau chapitre.

I. Nova Express: Métamorphoses de la disparition.

Bon nombre des poèmes d'Edward James étudiés ici appartiennent à un genre que le poète lui-même a qualifié de "travelogue in verse" dans la préface⁵¹⁵ de son recueil *Record of a Journey*. Chez un poète-

⁵¹⁴ Edward James, *Reading Into the Picture* op. cit., 135.

⁵¹⁵ Edward James, "Avis au Publique," *Record of a Journey* op. cit., reproduit, annexes, 313.

voyageur comme Edward James, au sujet duquel un biographe a pu écrire "He was a nomadic man and from the age of nineteen until his death at seventy-seven he seldom stayed in the same place for more than three months."⁵¹⁶, le mot "travelogue" renvoie surtout à une manière de voyager par les mots, manière qui dépasse largement la description physique d'horizons changeants et qui se veut d'abord une invite au voyage définitif, c'est-à-dire un voyage incessant et sans destination finale :

But what I see is the land giving out
 as hopes give out after many nights without sleep
 in a great waste of greyness at the end
 of that terrible journey to the limit of night,

to the termination of the old narrow gauge line,
 to the conclusion of the hill-attended travelogue (10-16)⁵¹⁷

Dans ce dernier poème comme dans de nombreux autres, les préoccupations de James sont très différentes de celles des écrivains voyageurs auxquels Paul Fussell fait référence dans son ouvrage *Abroad: British Literary Traveling Between the Wars*⁵¹⁸. En effet, qu'il s'agisse d'esthètes comme Robert Byron, Christopher Sykes, Peter Fleming, Norman Douglas, Alan Pryce-Jones, Peter Quenell, Evelyn Waugh ou de ceux que l'on regroupe généralement sous la bannière "Pink Brigade" (W. H. Auden, Louis Mac Neice, Christopher Isherwood, ou Stephen Spender), l'accent est généralement mis sur la spécificité toute britannique du regard que porte l'auteur, à travers une approche biographique, politique, ethnographique, ou encore esthétique, des

⁵¹⁶ John Lowe, *Edward James: A Surrealist Life* op. cit., xiv.

⁵¹⁷ Edward James, "Fourth Canto," *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 530.

⁵¹⁸ Paul Fussell, *Abroad: Or, British Literary Traveling Between the Wars* (New York: O.U.P., 1982, 246 p.).

pays visités. On ne retrouve jamais chez Edward James les traces de cette tradition vaguement impérialiste et, dans certains cas plus ou moins néo-colonialiste, du récit de voyage anglais ; dans ses poèmes, mais également dans d'autres textes ou lettres, James, s'il transporte avec lui son monde intérieur fantasque partout où il passe, voyage pourtant sans certitudes politiques ou culturelles, toujours à l'affût des nouveaux spectacles qui s'offrent à lui ainsi que des mythes et de l'histoire profonde des pays rencontrés. Pour ne prendre qu'un exemple, le plus évident peut-être tant son pouvoir d'attraction était fort à la fin des années trente pour les intellectuels occidentaux de tout crin, il est intéressant de comparer par exemple la vision poétique qu'a James du Mexique avec le livre d'Aldous Huxley, *Beyond the Mexique Bay*, publié en 1934, ou le livre de commande de 1939 d'Evelyn Waugh, consacré également au Mexique, mais cette fois à un plan plus politique et culturel que philosophique, *Robbery Under Law*⁵¹⁹. Dans ce dernier ouvrage, Waugh parle de ce pays révolutionnaire en crise comme un lieu envahi par les idéologues et les charlatans, en particulier les américains en quête de refuge spirituel. Dans sa croisade catholique, l'auteur va même jusqu'à dessiner un lien douteux entre le système politique en place et le fascisme, se fondant en particulier sur le pouvoir symbolique de l'image du serpent à plumes, analogue, toujours selon l'auteur, à une image iconoclaste ("post-chrétienne") telle qu'a pu en exploiter le régime nazi : "The Nazis have been able to stimulate a cult of pre-Christian deities"⁵²⁰ Waugh utilise en fait le Mexique comme un théâtre exotique qui lui permet de mettre au goût du jour des idées conservatrices sur la politique et la religion et qui dépassent rarement, pour tout dire, le cadre d'un débat européen. Dans son récit de voyages, Waugh s'attache surtout à combattre ce qui pour lui représente l'un des maux les plus marquants de son époque, l'anarchie :

⁵¹⁹ Evelyn Waugh, *Robbery under Law: The Mexican Object-Lesson*. (Londres: Chapman and Hall, 1939, 286 p.)

⁵²⁰ *Ibid.*, 271.

Civilization has no force of its own beyond what is given from within < . . . > There are criminal ideas and a criminal class in every nation < . . . > The danger does not come merely from habitual hooligans; we are all potential recruits for anarchy. Unremitting effort is needed to keep men living together at peace; there is only a margin of energy left over for experiment however beneficent. Once the prisons of the mind have been opened, the orgy is on. There is no more agreeable position than that of dissident from a stable society.⁵²¹

On ne peut imaginer position plus radicalement opposée à celle de Waugh que celle que développe la poétique de James attirée par le chaos idéologique et l'anarchie triomphante. L'attitude artistique de James face au voyage, à l'instar de nombre de ses contemporains, n'est en fait jamais analytique mais relève plutôt d'un lyrisme synthétique qui accumule et, pourrait-on dire, superpose, les paysages et les histoires régionales...

I have been travelling during most of the last two years, instead of living in any one place. I became very fond of Mexico from the moment when I first visited that country two and a half years ago. < . . . > But much of that extraordinary country still remains unexplored by me. For it is not only very big, but full of historic interest and wonderful scenery. Its ancient cities are pleasant contrast to the standardized modernity of the United States. I was getting very bored of the corner-drugstore-movie-house brand of civilization, and yearned for something more like Europe - something with beautiful old architecture! There, in Mexico, I found it. For Mexico is more like Italy or Spain than it is the U.S.A.⁵²²

Le ton virginal et candide des explorations poétiques par Edward James de nouvelles latitudes ne doit pas cacher pour autant qu'il existe,

⁵²¹ Ibid., 278-79.

⁵²² Edward James, lettre à Kurt Weill, 27 sept. 1946, archives Edward James.

discernable dans son exil volontaire et méandreux, et surtout dans ses poèmes vagabonds, le poids d'un certain puritanisme. Edward James n'est pas en effet un poète apatride et son œuvre, à tous les stades de sa production, est teintée d'une forte nostalgie, une nostalgie si lointaine qu'elle en devient mythique (I'm often there <West Dean, la propriété familiale des James> in my thoughts and would dearly like to visit it again but I couldn't face that evil slanderous atmosphere."⁵²³) La trace du puritanisme se fait particulièrement sentir dans la fuite en avant qu'est la trajectoire du poète (James s'est parfois donné le pseudonyme d'E. Jacopus) ainsi que ses poèmes comme, par exemple, "The Heart of Love", où la corrélation entre les champs sémantiques de l'ouverture et de la fermeture est assez frappante. Dans ce poème d'amour, l'émotion naît de ce que le premier vers place le désir de l'autre, et de l'inconnu à conquérir qu'il présuppose, dans une nostalgie poignante, immense : "I want to go home to the heart of love; / tired of this outer chill, / I need to find / the cave that is kind, / the gold in the sleep of the hill. (1-5)⁵²⁴

Mis à part le poids du puritanisme et un sentiment de culpabilité diffuse, les motivations artistiques de James derrière ce qu'il appelle ses "travelogues in verse" sont très différentes de celles des auteurs de littérature de voyage anglo-saxonne d'avant-guerre. Cela est dû bien souvent au fait que la poésie de James n'est parfois qu'un prétexte pour marquer la route du voyageur et non pas l'inverse.⁵²⁵ En effet, malgré le ton exalté et visionnaire de certaines envolées de son imaginaire vagabond, le poète n'hésite jamais à inclure une narration des circonstances qui sont témoins du vertige poétique : "Outside, by wind light blown and meshed with time, / steep precipices to the

⁵²³ Edward James, lettre à Mona Heraud, 11 oct. 1964, archives Edward James.

⁵²⁴ Edward James, "The Heart of Love," *The Heart and the Word* op. cit., 160.

⁵²⁵ Cf. par exemple, Edward James, "<Sonnet> XVII," "<Sonnet> XX," "<Sonnet> XXI," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 204 + 208 + 209.

sun aspire. / Our pilot cries: 'We fly into those zones / at sometime named the Black Jade Dragon's Shire.'⁵²⁶. En fait, si l'on cherche à rapprocher le "travelogue" jamesien d'un genre existant, il faudrait certainement plutôt se tourner vers les artistes américains regroupés sous le nom de "Beat Generation". Ces jeunes poètes, à certains moments d'une irresponsabilité sauvage, à d'autres d'une sensibilité exacerbée, ont sillonné des continents entiers dans une quête désespérée à la recherche d'une identité largement hypothétique et une raison de vivre non moins aléatoire. Ainsi, lorsque le protagoniste de *On the Road* de Jack Kerouac se rapproche de la ville de Mexico, le climat que crée la narration "en instantanés" n'est pas très éloigné de bon nombre de poèmes "mexicains" de James...

"You know, I'm beginning to like this smell," said Stan "I can't smell myself any more". "It's a strange, good smell," said Dean. "I'm not going to change my shirt till Mexico City, I want to take it all and remember it." So off we roared again, creating air for our hot, caked faces. The mountains loomed ahead, all green. After this climb we would be on the great central plateau again and ready to roll ahead to Mexico City.⁵²⁷

Le voyage poétique, chez James, n'est pas vraiment affaire d'exploration touristique ou intellectuelle. En plus de la technique de l'instantané, Edward James partage avec les poètes *beat* un même ennui pour ce que l'art peut avoir de formel et de codifié ainsi qu'une même avidité à plonger dans l'inconnu. Comme le dit Arlo Guthrie, acteur principal du film culte *Alice Restaurant*, l'intensité du sentiment poétique tient dans le sentiment d'être un aventurier, et non pas dans l'expérience elle-même : "Discovering a new place, not outside but inside. What matters is pushing back the limits and going back inside". Par ce mouvement à la fois rétrograde et expansif, l'une des

⁵²⁶ Edward James, "The Age of Jade," *Xilitlan Taziol* op. cit., 2, reproduit, annexes, 457.

⁵²⁷ Jack Kerouac, *On the Road* (Londres: André Deutsch, 1958, 310 p.) 296-97.

principales manifestations du mouvement *beat*, la poésie de James rejoint également l'essence même d'une nouvelle conception de l'art née à la fin des années cinquante : un art passif hallucinogène.

The new American poetry as typified by the San Francisco Renaissance is a kind of new-old Zen Lunacy poetry, writing whatever comes into your head as it comes, poetry returned to its origin, in the bardic child, truly ORAL < . . . > The new pure poets confess forth the sheer joy of confession. They are CHILDREN.⁵²⁸

Ouvert à toutes les contradictions et à toutes les impasses de la pensée, Edward James, dans sa dédicace aux deux volumes qui constituent *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* répond en fait déjà au mot d'ordre bien plus tardif d'Allen Ginsberg, un certain "Just do it!", sorte de manifeste liminaire qui exprime le droit de l'artiste à l'irresponsabilité idéologique. En 1939, naïf peut-être et déjà sans illusion aucune, Edward James dirigeait sa poésie vers le futile et l'inaccessible : "I dedicate this miscellany of stories and verse to those miscellaneous faces throughout the world in stations, steamships, hotels, restaurants, cafés, theatres and aeroplanes who are kind enough to seem pleased to see the traveller again."⁵²⁹

Comme chez William Burroughs, auteur entre autres de *Nova Express*⁵³⁰, mais avec des moyens littéraires sans aucune commune mesure, l'émotion poétique chez James passe le plus souvent par une expression douloureuse, brutale, non sublimée de la solitude. Contrairement aux apparences, s'il y a de l'obsession chez James, il y a pourtant, sur ce thème, rarement place pour l'apitoiement et la complaisance : "Thus, this book is more a

⁵²⁸ Jack Kerouac, *Scattered Poems* (San Francisco: City Lights Book, 1964, 76 p.) avant-propos.

⁵²⁹ Edward James, *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1: dédicace.

⁵³⁰ William Burroughs, "Nova Express," (1964) *The Soft Machine - Nova Express - The Wild Boys: Three Novels* (New York: Grove Weidenfeld, 1980, 548 p.) 179-361.

map of everyman's road than a mere personal chart of my wanderer's voyage through sorrow. < . . . > No, my sonnets are not just an account of my own life. They describe the sufferings of the universal loneliness of man"⁵³¹. Les "poèmes de voyages" d'Edward James en effet ne suivent pas les errances de l'homme ; le voyage à très grande vitesse est le cadre imaginaire qu'il choisit pour traduire la perte d'identité et la solitude. A partir des années cinquante, il ne s'agit plus pour le poète de faire de surenchères modernistes car l'heure n'est plus, selon lui, à composer des poèmes qui parlent du pouvoir grisant ou annihilant de la vitesse mais de vivre la poésie en mouvement, et de s'oublier en elle.

Time gave so many years; their waves piled the sands
with impermanence and music of neither joy
nor sorrow; now already elder wings beat
to Mexico and a new thought kingdom. (129-32)

< . . . >

I am glad to be gone. It is no more a chain
this flesh. It is no more a cell this name,
whose eyes discover no longer a pity of desire for me
lonely and strong in my loss of love.

Bless then the blue blue taunts of the wind and the
steep black sailing spars - when caravels, light-rigged,
dig round the capes: while spires of large ships
tack from the lee of the land to the gale. (149-156)⁵³²

Il n'est pas rare de trouver dans l'œuvre des artistes influencés par le mouvement surréaliste une réflexion parfois ludique, parfois

⁵³¹ Edward James, "Sorrow out of Reason (Introduction to Part I)," *For the Lonely* op. cit..

⁵³² Edward James, *Scherzo* op. cit., reproduit, annexes, 137 + 139.

métaphysique, sur le temps et en particulier sur le mouvement et la vitesse. Dans le cas précis d'Edward James, la tendance se confirme dans ses romans aux allures de contes, où de nombreuses scènes remettent en cause les lois naturelles régissant le temps. De plus, chez lui, le rythme de la narration est soit celui d'un tortillard insouciant (Dans *So Far, So Glad*, l'un des personnages se nomme le docteur "Bummelzug"⁵³³) soit celui d'une locomotive lâchée à pleine vapeur, comme si, dans un cas ou dans l'autre, le rythme narratif venait rivaliser, par la parodie ou la digression, avec la violence de l'Histoire. Dans "The Propagrandissimo Dog" le lecteur assiste à de très nombreuses scènes de voyage, le plus souvent en chemin de fer et la plus allégorique d'entre elles décrit ainsi le retour de Propaganda à Rome. La machine, dernier fleuron de la recherche technologique encouragée par Mussolini, se fait alors le vecteur d'une toute nouvelle solitude express : "It went twice as fast as the ordinary express on the same line. It was wonderfully slick inside and out, and streamlined < . . . > this rocket rocked and shook so that it provided a sense of extreme peril. It plunged ahead into the night quaking like a thing more volcanic than mechanical"⁵³⁴. Si l'on revient maintenant aux voyages de James, du moins tels qu'ils sont traités dans ses poèmes, leur rythme est généralement traduit par le rythme sonore du poème lui-même, comme dans celui-ci, intitulé "Song of the Son of the Sun" :

My hat is made of hair
 My breath is made of air
 My eyes are made for sight :
 And I see right.
 My knees are knit with dew
 My tongue is blue.

⁵³³ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 50.

⁵³⁴ *Ibid.*, 1: 155-56.

For I was drinking late
 the berries of the night
 Swinging on a gate
 I swung way out of sight...
 until the sun came up
 and filled again my cup. (19-30)

< . . . >

But still I travel on
 Tonight I shall be gone (41-42)⁵³⁵

Dans ce dernier poème, le jeu des consonnances sonores à la rime, par effets de contraste avec les débuts de vers, traduit un rythme de voyage entêté, désespéré et incessamment renouvelé. Bien sûr, le mouvement, par essence, défie et s'oppose à la mort ; Robert Desnos a d'ailleurs écrit "Si j'aime les trains c'est sans doute parce qu'ils vont plus vite que les enterrements."⁵³⁶, mais chez James, le mouvement et la très grande vitesse sont aussi ce qui fixe, par effet de décélération de la séquence des images évoquées, le voyage poétique en une expérience visionnaire. Certes, il s'agit peut-être encore d'une autre mort...

At 669,600,000 miles an hour
 travels the sunrise to me. I grow warm
 at that sweet distance which protects me from
 the over-glory of Creation's Fire; for It knows well
 that, should I be exposed to It too close,
 my soul would scream and hurtle down the night,

⁵³⁵ Edward James, "Song of the Son of the Sun," *The Heart and the Word* op. cit., 92-93.

⁵³⁶ Robert Desnos, "Corde," *C'est les bottes de sept lieus cette phrase "Je me vois"* (Paris: Ed. de la galerie Simon, 1926, sans pag.).

fleeing for almost ever in her terror, horror
of that most light who is her source and Maker. (71-78)⁵³⁷

Mais plus que de rythme, élément capital chez la plupart des poètes, ce qui préoccupe Edward James dans ce genre de poèmes, c'est de préciser la tension intérieure que fait naître le mouvement, et partant de là, la poésie : "Dear unnameable love, / I write between stops of the journey; / and then again, when the train echoes my blood, / my pen pursues the pulse of it. (1-4)"⁵³⁸ Ce qu'ébauche ici Edward James d'une manière apparemment dilettante, est une définition de ce que peut être la poésie moderne, autrement dit la confrontation entre la vitesse du mouvement, des sensations, des informations et ces moments d'arrêt chez l'homme solitaire happé par une rêverie énigmatique. Chez James, plus le périple est long et dangereux, plus la course est folle, plus le moment d'arrêt du rêveur, de l'anarchiste, ou du poète se charge d'intensité poétique :

The train had drawn at Yuma in the heat
to a long halt, and many pacing feet
in tired impatience strolled beside the track
as far as to the lunch car and then back. (1-4)⁵³⁹

Pour être plus précis encore, cette opposition entre mouvement et moments d'arrêt devient analogue dans la poétique de James entre la progression délirante des associations poétiques et le phénomène de cristallisations d'images. Cette dynamique est à la base d'une esthétique singulière qui embrasse le monde soit par une disparition, une sorte de suicide artistique qui fait du poète le médium passif d'une alchimie supérieure, soit par

⁵³⁷ Edward James, "On Time, Nativity, and Antimatter," *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 519.

⁵³⁸ Edward James, "Dear Unnameable Love," *The Heart and the Word* op. cit., 24.

⁵³⁹ Edward James, "A Letter in the Metre of Separation," *The Heart and the Word* op. cit., 22.

métamorphoses successives qui font subir en accéléré aux corps et aux esprits les cycles régénérateurs de la nature afin de tester les véritables ressources de l'être. Dans un cas comme dans l'autre, l'esthétique de la disparition, pour épouser le mouvement et rejoindre une identité en harmonie avec le monde, s'attaque en premier lieu à ce que l'on appelle généralement l'"ego". Et Edward James, sous le pseudonyme d'Edward Silence, de lancer ce diagnostic à William Silence, protagoniste de *The Leopard Night*: "You are too attached altogether, William - that is why you suffer so much"⁵⁴⁰

I lost my ego one day in a stream ;
 three crystal fishes bore it laughing off :
 it landed down the river half a mile
 and now pursues me still with a sly smile.
 One was a fish called Sorrow scaled with tears :
 another Age in coat of mail of years :
 the third fish was Forgiveness, gills agape
 with the translucent twilight of a grape. (29-36)⁵⁴¹

Dans ce dernier poème, fortement influencé par les philosophies orientales et l'expérience de James au sein du mouvement Vedanta californien entre 1939 et 1941, le poète inaugure une nouvelle phase dans son œuvre, marquée par une recherche méditative dans un rapport plus désincarné au monde. Cette influence, dans la précédente citation par exemple, se lit dès le vingt-neuvième vers où la perte de l'identité individuelle est posée comme condition préalable à l'expérience poétique. En 1936 déjà, le musicien Igor Markévitch écrivait à James : "Voilà une bien longue lettre, mais il faut t'écrire

⁵⁴⁰ Edward James, "Prologue in a Gondola," *The Leopard Night* op. cit., 27, reproduit, annexes, 385

⁵⁴¹ Edward James, "Trio," *Scherzo on a Theme from Far Away* op. cit., 9, reproduit, annexes, 159.

des volumes puisque tu es l'homme invisible."⁵⁴² La remarque est moins anecdotique qu'elle n'y paraît car, à se perdre dans la lecture des poèmes de James, on peut parfois se demander si un homme a véritablement existé derrière le poète. Il est d'ailleurs troublant de constater qu'il n'existe pas de véritable portrait d'Edward James malgré ses nombreuses amitiés ou complicités artistiques avec des peintres. Il semble en fait que pour tous ces peintres (Fini, Tchelitchev, Dalí, Magritte, etc...), Edward James était physiquement bien trop insaisissable pour pouvoir servir de modèle. Dans une lettre aux accents rousselliens, Gala et Salvador Dalí lui écrivent : "Notre petitou, < . . . > nous avons commenc   à être tres veritablement inquiets sans nouvelles aucunes de toi disparu Dieu sait où et Diable sait pourquoi."⁵⁴³. La célèbre toile de René Magritte, *La Reproduction interdite*, est à ce sujet tout à fait révélatrice du rapport qu'entretenait Edward James avec sa propre personne ou, si l'on préfère, son non-moi (Rappelons que le tableau montre Edward James de dos en train de se regarder dans un miroir et dans lequel se reflète non pas le modèle de face, mais encore une fois, de dos). Dans une lettre non datée mais que l'on peut situer au début de 1937, James demande à Magritte la permission de reproduire ce "portrait manqué", selon la formule de Paul Colinet, pour illustrer le premier volume de *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* :

J'espère que vous me permettrez de reproduire en couleurs celui-là, la réflexion fugace, comme frontisp ce à mon prochain livre que je publie sous un nom anonyme. Je mettrai sous le tableau comme texte "Portrait de l'Auteur par René Magritte" si vous me le permettez. Ceci devrait inquiéter les gens - car déjà ils voudront savoir qui est ce Monsieur X. qui écrit ce livre assez curieux. Il est l'histoire de la vie d'un chien. Il faut vraiment le faire traduire en français, si ce n'est seulement pour que

⁵⁴² Igor Markévitch, lettre à Edward James, 1 oct. 1936, archives Edward James.

⁵⁴³ Gala Dalí, lettre à Edward James, 9 nov. 1938, archives Edward James.

vous et Scutenaire <Jean S.> puissent le lire. Il y aura de mes amis qui me connaissent assez bien qui reconnaîtront l'auteur d'après sa nuque. C'est ce que je voudrais ; ainsi, il n'y aura que mes amis qui sauront qui a vraiment écrit ce livre.⁵⁴⁴

La longue liste des pseudonymes dont use et abuse Edward James à partir de 1938 vient confirmer au plan culturel la fascination du poète pour une perte d'identité artistique qui ressemble dans son processus à un précipité chimique. Dans *So Far, So Glad*, l'auteur utilise d'ailleurs le verbe "To peptonize⁵⁴⁵" qui décrit, d'un point de vue chimio-biologique, une dilution ou une hydrolyse par injonction d'un enzyme protéolytique telle que la pepsine par exemple. Au niveau de l'acte créatif, la fiction et l'imaginaire, chez James, font office d'enzyme et c'est bien au créateur, premier consommateur d'art, de disparaître derrière le *poètes* : "It is, however, incumbent upon my discretion to insist before starting that - if there be any resemblance to living persons in what I am about to tell - this will be purely accidental. The most fictional of all these characters is myself."⁵⁴⁶ Les méditations poétiques de James n'expriment pas tout à fait un sentiment religieux ou une transcendance fondée sur le vide ; elles servent principalement de tremplin à une communion avec la nature, une communion qui n'est pas tout à fait une fusion mais plutôt une dilution :

The loneliness of god my guerdon now :
 the solitude of earth my last reward :
 the wide vague emptiness, before my prow,
 of ocean, the best grace I can afford.
 Take me, O nature, as the sun the dew,

⁵⁴⁴ Edward James, lettre à René Magritte, <1937?>, archives Edward James.

⁵⁴⁵ Verbe utilisé dans Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 39 : "This quickening communicated itself as far as the luminous twilight of that canvas tent and incited that young companion of the elderly Princess to peptonize still further the tenure of his talk."

⁵⁴⁶ Edward James, lettre à John Betjeman, 30 sept. 1960, archives Edward James.

and with what humour may be in my heart
 absorb my last vain laughter into you,
 my ultimate fatigue in you find part.
 For though I have through torture and rebuff
 loved with my whole self, this was not enough.⁵⁴⁷

De plus pour achever cette dilution, la perte d'identité chez James est souvent la condition préalable à une fragmentation du monde, et donc à sa digestion...

So now it is really long enough to be published either in a book all by itself or as the introductory poem to a series of Cantos, covering a whole kaleidoscopic range, philosophical and historical, even touching upon physics and anthropology. Nothing quite so ambitious in poetry has been undertaken since Lucretius wrote "DE RERUM NATURAE". I am not being conceited to say this, because that is a fact - unless one counts Ezra Pound's "Forty Cantos" - from which I derive the use of the word "Canto"; but Pound didn't, if I remember rightly, ever speculate on metaphysical or mystic problems in his Forty Cantos - though he touched upon economics and on almost every period of history. Indeed, I may owe it to Pound that my conception is so broad; but on the whole, I think it is more a question of the Zeitgeist than the fact that Ezra Pound ever attempted the same sort of thing, earlier in this century. Even if Pound had not written those Forty Cantos, it seems to me I would have got around to exactly this, of which I shall now submit you the first three Cantos, since you have already read the introductory "Proem" in its earlier and slightly shorter version.⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Edward James, "Last Sonnet," *Carmina Amico* op. cit.

⁵⁴⁸ Edward James, lettre à Gerald Heard, 1965, archives Edward James.

Dans *Proem* plus que dans aucun autre poème de James, se dessine d'ailleurs ce que l'on pourrait appeler une forme démultipliée du monologue dramatique. Si chez Robert Browning la voix du poète résonne et s'enrichit de la diversité des voix intérieures derrière lesquelles elle s'efface, la voix d'Edward James se fait entendre, en creux ou en écho, comme une immense interrogation sur la poésie même : "Do the voices require an answer? Does the darkness / Need an explanation for the camouflage of an army / Disguised as a crowd of wayward and feckless individuals? / Am I the keeper of all these brothers and sisters? (43-45 / 49)"⁵⁴⁹ De telles constructions à partir d'identités chancelantes trouvent leur prolongement dans une autre série de questions subversives qui remettent en cause le droit et la validité de la création artistique : "And why? Or am I the Cain to let them die of / unrecognition? Am I the killer to kill them / who came to me for their creation? And who am I? (50-52)"⁵⁵⁰ On le voit encore ici confirmé, la poétique du kitsch de James, dans sa recherche de libération de l'esprit reprend la route ouverte par les dadaïstes : "The flight of steps, the flight of gulls, the flight of self. / each throws its shadows on my ships of sand. (260-62)"⁵⁵¹. Son objet est un questionnement sur l'art même, une remise en cause de la revendication du *copyright*, revendication sur laquelle l'art se fonde encore. Toutefois l'enjeu de cette poétique du kitsch qui célèbre la disparition des velléités intellectuelles du créateur n'est pas seulement spéculatif ; l'indiscipline de l'art de James, pour peu qu'on ne tienne pas cette caractéristique comme antithétique, en assure le pouvoir évocateur et émotionnel. Dans cette perspective, les poèmes de James ne sont pas le fruit d'un art non abouti, mais d'un art qui dit une non-finitude essentielle :

Today the clouds came down for Eucharist.

⁵⁴⁹ Edward James, "I Give My Word: A Prologue" *The Heart and the Word* op. cit., xviii

⁵⁵⁰ Edward James, "I Give My Word: A Prologue" *The Heart and the Word* op. cit., xviii.

⁵⁵¹ Edward James, *Scherzo* op. cit., reproduit, annexes, 144.

A pine was piercing skyward like a spar
 through rising fog; and from its scaly bar
 hung the last tribal messages of mist.

The Zuni Indians almost don't exist. (1-5)

< . . . >

Their library is of smoke: and all the sum
 of literature for them in the heart rests

and can be sung. My songs, what smoke are you! (12-14)⁵⁵²

Plus radical encore dans sa correspondance, Edward James écrit à René Magritte : "Vous comprenez que c'est dans la psychologie de chaque créateur de se croire, dans le profond de lui-même, le grand homme de l'époque. Je voudrais être le dernier pour enlever à quelqu'un cette confiance en lui-même et cette source d'inspiration."⁵⁵³ On comprend aisément qu'un héritage dadaïste est un héritage lourd à porter pour un artiste en activité après la seconde guerre mondiale car, comme l'écrit Cyril Connolly, "In the beginning was the word. The word was "Dada" < . . . > There is an awareness of absolutes, a closing-on on the self; like those pine cones which germinate only in forest fires, the rarest talents are literated by the deepest despair."⁵⁵⁴ Dans le cas d'Edward James, le simple abus de pseudonymes suffit à nous prouver chez le poète une tendance schizophrène mais l'on peut également ici dresser un parallèle avec l'attitude des dilettantes en général par rapport à la création artistique, comme chez Brian Howard qui sait comme personne mettre en scène l'échec pas encore consommé et par là même, préparer les circonstances d'une mort annoncée :

⁵⁵² Edward James, "Today the Clouds Come Down for Eucharist," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 271.

⁵⁵³ Edward James, lettre à René Magritte, 28 juil. 1938, archives Edward James.

⁵⁵⁴ Cyril Connolly, "Farewell to Surrealism," *Ideas and Places* op. cit., 239.

(Question.) Be less a pervert. Recognize the invisibility of your own egoism. You suspect others, of course, of a hollow core. What about you?

(Answer.) But I know I have a gold core.

Q. How do you know?

A. Because I know I could be a good poet, even if I am not. And for this one has to have a gold core. And because they always trample on me with their purposeless, empty aloneness, pretending they need me.

Q. Do you see how slave-ish, how untrue, how appalling your second statement, at least, is?

A. Yes.

Q. What then?

A. I will apply every energy to simple, soft, interior, personal growth. I will let all else go.

(Later): I am now in the grip of the craziest depression.⁵⁵⁵

"Oh! I could kill myself when sorrows let / each time the follies rise I can't forget"⁵⁵⁶, écrit Edward James dans sa pièce de théâtre, *The Leopard Night*. Le prix à payer dans l'esthétique de la disparition telle que nous la découvrons, est évidemment une fréquentation assidue et un vertige accentué vers les régions du déséquilibre mental. Loïn de s'en inquiéter, James tenait la véritable folie avec le plus grand respect et c'est aussi en cela que son œuvre est universelle et émouvante. Dans son livre *El día de los muertos*, il cite en exergue un passage du journal d'un pensionnaire de l'asile psychiatrique de San Luis Potosí, Juan Cleofas Perez⁵⁵⁷. La voix de la déraison se fait d'ailleurs

⁵⁵⁵ Brian Howard, "Obergurgl Journal" *Brian Howard: Portrait of a Failure* (Londres: Macmillan, 1968; 639 p.) 301.

⁵⁵⁶ Edward James, "Prologue in a Gondola," *The Leopard Night* op. cit., reproduit, annexes, 379.

⁵⁵⁷ Cf. Edward James, *El día de los muertos* op. cit., reproduit, annexes, 302.

souvent entendre dans la poésie à grande vitesse de James, obéissant en cela à un certain idéal surréaliste :

Nous n'admettons pas qu'on entrave le libre développement d'un délire, aussi légitime, aussi logique que toute autre succession d'idées ou d'actes humains. La répression des réactions antisociales est aussi chimérique qu'inacceptable en son principe. Tous les actes individuels sont antisociaux. Les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale ; au nom de cette individualité qui est le propre de l'homme, nous réclamons qu'on libère ces forçats de la sensibilité, puisqu'aussi bien il n'est pas au pouvoir des lois d'enfermer tous les hommes qui pensent en agissant.⁵⁵⁸

Edward James s'est d'ailleurs exprimé sur le ressort créatif qui selon lui va de l'enchaînement d'associations délirantes à la création d'un monde intérieur poétique cohérent. Selon celui que Dalí déclara le seul surréaliste véritablement fou, poésie et déraison sont deux aspects consubstantiels de la création artistique :

Moreover, the most outstanding examples of those who have succeeded in giving the world a new impetus toward sanity and a return to a primordial state of natural balance are, by a strange paradox, the very people whose psyches have, at some time or other in their lives, come the nearest to insanity. Usually it has been early in life that such characters have stepped close to the pit. It is precisely by the irony of this experience, this poignant contradiction, that these very same exceptions are those who have pointed the way back to a more profound grasp of nature. Because of such a terrible knowledge, it is they who are eventually able to unveil horizons of comprehension beyond which sounder and nobler approaches to reality can be opened

⁵⁵⁸ André Breton, "Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous," *La révolution surréaliste* 3 (15 avr. 1925): 29.

by their immediate disciples with enough vision to follow. The result can be a return to primitive natural values and may unleash the psychic forces of life which usually lie beyond the reach of the majority of so-called normal human beings.⁵⁵⁹

Reprenant le bon mot de Christopher Gibbs, John Lowe écrit : "Edward had a persistent habit of doing the right thing for the wrong reason".⁵⁶⁰ Il est vrai que la loi de causalité a peu cours chez Edward James qui écrit dans son *Scherzo* : "< . . . > Man must / out of the bewilderment determine a pattern." (111-12)⁵⁶¹. C'est d'ailleurs dans le schéma des superpositions d'identité chez James que l'œuvre atteint une dimension subversive à travers un sens de l'absurde qui fait fi de toute cohérence créative. Ainsi, celui qui est l'oiseau-poète de la vicomtesse de Noailles⁵⁶² se transforme, dans un autre texte, sous le pseudonyme d'Eduardo Jacopus, en juif errant, auteur des lignes suivantes :

Children < . . . > educated as Zen Buddhists < . . . > might not feel at home among the other kids in our "Western Democracies". However, Zen Buddhism is supposed to make its students very adaptable. Alan Watt's book *The Wisdom of Insecurity* had it been written by Eduardo Jacopus, might have gone one step further and become *The Folly of Disorganization* - for I have an irresistible impulse to reduce everything

⁵⁵⁹ Edward James, "Introduction," *Catalogue exposition Leonora Carrington* (Londres: The Serpentine Gallery, 1976) 38-39.

⁵⁶⁰ John Lowe, *Edward James: A Surrealist Life* op. cit., 110.

⁵⁶¹ Edward James, *Scherzo* op. cit., reproduit, annexes, 136.

⁵⁶² "Dear, dear Edward, Thank you for the lovely book. I like the dedication very much and I am sure that Natalie <fille de Marie-Laure de Noailles> will be much gratified by it when she will have reached the ominous age of literature. I agree with Miss Sitwell about "Invocation" <Edith Sitwell décrivait Edward James comme le poète des invocations> but I would like it even if such a picturesque person didn't care for it. You really are becoming what I always thought you would become. < . . . > I am making up for you the most fantastic and lovely wishes. Be happy, Edward, nothing lasts; good nor bad... I hope good is coming to you at full speed on the wings of Pegasus. DO NOT FORGET THAT YOU ARE A BIRD." Marie-Laure de Noailles, lettre à Edward James, 30 déc. 1934, archives Edward James. Comme nous l'avons vu dans l'introduction, il est troublant de se souvenir que c'est également sous la forme d'un oiseau --le colibri-- qu'est apparu James à Federico García Lorca lors de leur rencontre.

which passes through the mill of my perverse love of satire to that state of ultimate consequence, in which the dénouement goes from *ad amussim* to *ad absurdum*.⁵⁶³

L'évolution des identités d'Edward James part d'une réalité sociale ainsi que d'un profil psychologique très marqué pour évoluer progressivement vers un sabotage, un suicide puis une redécouverte de soi à travers une dissolution qui est effective par le recours au monde de l'illusoire et de l'absurde. Cette dimension est particulièrement présente dans les poèmes les plus longs de James et dans sa correspondance. Comme l'avoue l'intéressé, "A veritable cacoëthes scribendi has lately taken place of my furor loquendi, it manifests itself in the form of impertinently long letters, upon almost any train of thought that happens to cling through my mind at the moment of writing."⁵⁶⁴. Il faut savoir en effet que la plus longue lettre connue de James, largement décorée aux encres de couleur et accompagnée de dessins et de collages, s'étend sur quatre-vingt dix-sept pages⁵⁶⁵. L'une de ses lettres se finit sur un constat révélateur de ce que peuvent être la valeur de l'écrit pour Edward James : "et le rideau se levait et se baissait sur tant de situations kaléidoscopiques dans ce perpétuel théâtre qu'est ma vie, que ma plume se perdait entre les protagonistes avec mon temps également perdu. Enfin, c'est toujours la même histoire : trop se passe et trop peu en reste!"⁵⁶⁶ L'absurde schizophrène atteint peut-être une apogée dans la lettre que James envoya à Paul Millard à la fin des années soixante :

But wherefore all this? < . . . > What may it all be leading up to? How did Edward suddenly feel the need to sit down and write < . . . > **Why**

⁵⁶³ Edward James, lettre à Gerald Heard, 31 mars 1965, archives Edward James.

⁵⁶⁴ Edward James, lettre à Gerald Heard, 20 sept. 1964, archives Edward James.

⁵⁶⁵ Edward James, lettre à Leonora Carrington, 1 juin 1961, archives Edward James.

⁵⁶⁶ Edward James, lettre à Yvonne de Casa Fuerte, 17 mars 1940, archives Edward James.

indeed, is Edward writing this letter? Well, there are two answers to that: the first is that Edward likes writing long letters - but more especially when there is absolutely no point and no need to write them. < . . . > To give you the second answer, I shall switch to another typewriter and another date: indeed, I shall leave that answer until tomorrow.⁵⁶⁷

Interrogés sur le fait de savoir si selon eux Edward James a pu à un moment ou un autre de sa vie être atteint de démence, ses amis ou contemporains ont tous répondu par la négative : selon Raphael Cluzel, il y avait d'abord chez le poète, "un mélange de l'absolu et de l'épisodique"⁵⁶⁸. Pour Léonor Fini, James était "un maniaque, pas un fou. D'ailleurs faire le portrait d'un névrotique n'est pas possible <L. Fini faisait référence ici au portrait manqué de James par Magritte et les crânes de Tchelitchev qui selon elle sont basés sur celui de James> alors que celui d'un fou, oui. Je crois qu'il souffrait de ne pas avoir une vraie beauté. Il était élégant, gracieux mais il n'avait pas de vraie beauté et cette chose devait le déranger <...> Et puis, il était très fragile, il était comme quelqu'un que l'on peut casser. Et peut-être il le sentait, ça."⁵⁶⁹ Ces deux témoignages, parmi d'autres, font pressentir en quoi la déraison de James pouvait se cristalliser dans un douloureux rapport au corps, révélateur de mélancolie plus que de folie...

You ask me, when I'm sometimes melancholy,
wherefore with no apparent reason I
do seem to fall into a moping folly. (1-3)
< . . . >
Yet I do sometimes think of her who first
made me aware that solitude could be

⁵⁶⁷ Edward James, lettre à Paul Millard, non datée <1968-69>, archives Edward James.

⁵⁶⁸ Raphael Cluzel, entretien avec D. Girard, 10 oct. 1990.

⁵⁶⁹ Léonor Fini, entretien avec D. Girard, 13 oct. 1990.

marred by a bitter, acting memory. (12-14)⁵⁷⁰

Chez James, l'irrationnel et le merveilleux représentent dans ses poèmes une capacité d'élévation incomparable mais ils ne lui inspirent aucun intérêt gratuit pour le morbide : "Obsessions can be fruitful but the freak element must be logically treated in the composition and fill a creative role which justifies its existence."⁵⁷¹...

I woke and ran across the room
and flung the window wide to meet
a voice which named me in the gloom.
I knocked my shin against a loom
and on the spindle stubbed my feet.

Nor bleeding toe, nor startled ear
filled me with anger nor with fear ;
because I wanted so to hear
my name cried < . . . > (1-9)

< . . . >

My heart is lead: my head is light -
because my hunger makes it so.
I thought I heard my heart's delight :
it only was a crow. (19-22)⁵⁷²

Aux confins de la déraison et de l'anarchie idéologique, disparaître artistiquement passe également, dans les poèmes de James, par une sorte de métempsychose de l'identité première si tant est qu'il en ait jamais

⁵⁷⁰ Edward James, "<Sans titre>," *For The Lonely*, op. cit., reproduit, annexes, 285.

⁵⁷¹ Edward James, lettre à Edith Sitwell, 22 oct. 1935, archives Edward James.

⁵⁷² Edward James, "Paranoia," *The Heart and the Word* op. cit., 107.

existé dans le cas du poète. La poésie sert alors à trouver, en elle-même, l'instinct et la force de vie nécessaire à rendre ce qui ne peut que rester inexprimable : "Life rends our darkness. That sporadic fork - / jetting from silence - < . . . > (5-6) < . . . > Let us be still, be silent (14)"⁵⁷³, écrit James ou encore, de façon plus convaincante, dans cette "villanelle ultime" :

Creeps through my symbols down this final night
beyond the seed immense and death of stars,
unreached, untouched, untellable as light. (1-3)

< . . . >

Up take my memories; the plunge through height
bathes our regret, obliterate my scars -
meek words reach not past those last bournes of light.

The last flown vestige of myself from sight
shall speed bright blown across the forest spars
and no trace leave - nor on the flood of night
with words, weak scratches in the blinding light. (13-19)⁵⁷⁴

Selon Pierre Mabille, "Dans le nouvel ensemble des représentations, l'homme doit être envisagé au même titre que n'importe quel objet ou que n'importe quel être vivant, comme un lieu où s'opère la transmutation des énergies cosmiques. < . . . > Le fossé entre le moi et le non moi, fossé que l'action quotidienne parvient à combler en pratique, doit disparaître également par notre esprit inquiet."⁵⁷⁵ Chez James, la perte d'identité ou, tout du moins, un désintérêt assez profond pour ces zones d'ombres trompeuses, est présentée chez James non pas comme une étape ultime dans

⁵⁷³ Edward James, "To a Pet Turtle During Thunder at Nightfall," *The Heart and the Word* op. cit., 75.

⁵⁷⁴ Edward James, "Ultimate Villanelle," *The Heart and the Word* op. cit., 196.

⁵⁷⁵ Pierre Mabille, *La Conscience lumineuse* (Paris: Ed. Albert Skira, 1938, 78 p.) 19 + 78.

un cheminement spirituel mais comme le passage obligé qui permet de retrouver une harmonie avec les forces en présence dans une nature exubérante :

To be in paradise with growing things,
 being with trees, I'd hanker less for wings,
 though golden birds, gathered in spiral flight,
 shine there more splendid than the stars at night.
 To be in paradise, to be with you -
 I'd be the springing grass, you'd be the dew.⁵⁷⁶

Dans un autre poème intitulé "Faint Praise for the State of California", les deux premiers vers ouvrent sur la vie grouillante d'un spectacle californien teinté de pacifisme : "I swear by California and her hills: / I swear by California and her peace: (1-2)⁵⁷⁷ puis le poème se développe en une série de transformations de la matière :

Her changing cities taking a new shape,
 strong, irrigated with the grain and grape,
 grow at the minute pace upon the dial
 of greed and pleasure. Thus their hope consumes
 the black blood of the earth in hungry fumes. (28-32)⁵⁷⁸

Pour reprendre la progression de *Proem*, la destination finale est, comme on peut le prévoir, une impasse. Ce qui importe évidemment dans ce voyage poétique, c'est plutôt la force d'attraction du voyage elle-même, et le vertige qui l'accompagne. Tout le quatrième canto va dans ce sens pour se terminer sur un moment d'éternité et de mémoire :

< . . . > Brief yet intermittent,

⁵⁷⁶ Edward James, "To Be in Paradise," *The Heart and the Word* op. cit., 180.

⁵⁷⁷ Edward James, "Faint Praise for the State of California," *The Heart and the Word* op. cit., 35.

⁵⁷⁸ Ibid.

a sound in the curtains on Twelfth Night,
when the candle of recognition gutters in a draft from

nowhere,

it illumines a long long corridor, with a glint
at the tunnel's extremity opening for the end
and for the last, to appease that dim succession
of interminably shut doors. (118-24)⁵⁷⁹

Over the lost roads, over all the trees
escape to landscapes with wild wings abounding.
Watch, fleet the gallop of long slender limbs
on magic feet that beat the hoofs of hymns.
Oh! to be gone from all remembrances. (29-33)⁵⁸⁰

L'esthétique de la disparition dans la poésie de James a pour visée une liberté totale, sorte de contrepoint au sentiment de solitude. Nous l'avons vu, la folie est souvent en marge de cette liberté. Elle est même quelquefois d'ailleurs le vecteur des voyages les plus intenses :

All lives, even the most sedate, are for the traveller through them a kind of Odyssey. Since every human being is on our adventure through time, the events he or she encounters < . . . > stand like peaks on the plain of an ordinary, monotonous routine. It is for the more unusually adventurous life that a man or a woman needs to be armed and, if that eccentric be a creative artist, a certain amount of madness is an almost indispensable weapon to enable one to surmount the mountain ranges and pass over the frontiers into new lands or regions of experience. Now, of all the artists I have ever met and known, Leonora has crossed

⁵⁷⁹ Edward James, "Fourth Canto," *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 534.

⁵⁸⁰ Edward James, "Oh! To Be Gone From All Remembrances," *The Heart and the Word* op. cit., 45.

more frontiers and passed over more mountain ranges than any other,
and sailed across more deeps.⁵⁸¹

L'emblème récurrent de cette liberté est l'image des chevaux qui s'emballent à la vitesse du passage du temps comme dans "South of Uruapan" ou l'image de la liberté fait redécouvrir l'espoir : "For, thence, before us opening lies a plain / lit with the sunlight of a hundred hopes. (13-14)"⁵⁸² Dans "Return Warm Breathing God", le poète évoque et invoque un certain esprit de la terre ("We woo antiquity") puis un enchaînement métonymique fait passer du bruit à l'organe ; puis de l'organe à la vie même : "And where rivers feed / browsing the hills, here harken to the low / beat of the forest drum which is my blood" (12-14)⁵⁸³. En fait, l'espace poétique que parcourt le regard de James est celui d'un inconnu et d'un ailleurs inatteignables qui ne se conquièrent que par le rythme, et la vibration d'un enchaînement de vers : "Only to grow old... what is the plan? / What is the purpose of this bitter plain? / What is the goal - or is there none (9-11) < . . . > And yet I cling with all the heart I know / to my obscure obsession - Mexico (13-14)"⁵⁸⁴ Pour James, cette obscure obsession, au-delà des terres du Mexique, se situe par essence ailleurs, dans un biotope qui ne peut s'inscrire que dans un ailleurs perpétuellement renouvelé :

In Mexico one expects no better and does not get impatient because the wild parrots, and the seventy foot high, pink-flowering, rosewood trees in the forests, and the mountain sides white with an incredible profusion of wild gardenias surmounted by the noble, towering head of eternally snowcapped Mount Citlaltepētl - all these things make the

⁵⁸¹ Edward James, "Introduction," *Catalogue de l'exposition L. Carrington* (Londres: The Serpentine Gallery, 1991, 112 p.) 35.

⁵⁸² Edward James, "South of Uruapan," *The Heart and the Word* op. cit., 52.

⁵⁸³ Edward James, "Return Warm Breathing God," *The Heart and the Word* op. cit., 78.

⁵⁸⁴ Edward James, "<Sonnet> LVII," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 251.

native inefficiency easily supportable. And I can't help wishing I was back there. Europe is so despairing.

And anyway I infinitely prefer the pleasantly screaming flocks of wild parrots wheeling overhead among the rosewood trees, to the unpleasantly screeching flocks of Paris society in their latest Christian Dior finery - who behave exactly as they did before the War, just as light-heartedly - every bit as maliciously.⁵⁸⁵

Partir, dans les poèmes d'Edward James, implique une destruction, une destruction de soi-même, mais aussi la possibilité d'une reconstruction. La fuite en avant que sont la vie et la poétique de James, dans ce sens, permet ainsi de ne pas faire pour pouvoir faire encore. Dans le poème "Sonnet", tiré du recueil *In Despite of Death*, le poète s'adresse à "Adventure" qui doit le mener à découvrir la magie du lieu et de l'instant mais la progression dans ce poème passe de manière révélatrice de "say where the magic's gone" (2) à "recapture", "redeem" puis "restore". Paradoxalement, le ressort de la vie se trouve en fait dans l'aventure ultime que promet la mort : "You know the seas wreathe wonder, smell the rain / as a vast crystal blood - You shall restore / that sense of breathless joy I knew before: / make death my new adventure in the end." (11-14)⁵⁸⁶

Si le Mexique et le bout de jungle entourant le village de Xilitla ont représenté pour Edward James son utopie idéale, c'est peut-être, en premier lieu, parce que la destination poétique de ce voyage ne se situait même pas dans la réalité ou le rêve, mais dans un entre-deux démesuré... "Mais on est si

⁵⁸⁵ Edward James, lettre à Edith Sitwell, 10 nov. 1947, archives Edward James.

⁵⁸⁶ Edward James, "Sonnet," *To the Earth and other Places above the Seas* op. cit., 7, reproduit, annexes, 122.

rarement satisfait dans ce monde <...> Presque partout je rêve toujours d'être ailleurs - sauf à Xilitla - où je me trouve vraiment dans le rêve même.⁵⁸⁷

It is too far to Mexico and joy ;
that land is not for you my weary hands;
my heart, deaf with the blindness of its beating, stands
tossed on this eyeless spot like a chained buoy. (1-4)

< . . . >

I will stay here and think no more of life
than does the slow corrosion of the sea
against the rocks; for life thinks less of me.
A gull's cry be my child - the wind, my wife's
there is the silence clear, the breathing deep
deep on the chasms in these rocks of sleep. (9-14)⁵⁸⁸

Dans le rêve en effet, le voyage se déroule indifféremment dans le temps et dans l'espace. Au bout d'une traversée du monde à très grande vitesse, un nouvel envol se précise chez le poète Edward James qui, pour prolonger encore le voyage et le débarrasser de toutes les bornes possibles, va puiser dans l'histoire et la mémoire, pour se faire l'arpenteur de ses rêves.

II. Le vol d'Icare et l'histoire pour espace poétique.

Figure de l'avant-garde européenne à la fin des années trente, Edward James a néanmoins entretenu avec l'histoire proche ou lointaine une passion que l'on pourrait qualifier de romanesque. Chez le poète, les regards portés, d'une part, loin devant soi et, de l'autre, vers les replis inexplorés de

⁵⁸⁷ Edward James, carte postale à Yvonne de Casa Fuerte, <1973>, archives Flavie Alvarez de Toledo.

⁵⁸⁸ Edward James, "<Sonnet> XLII," *For The Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 233.

l'histoire se croisent de plus en plus souvent dans ses poèmes postérieurs à l'année 1939, comme pour défier en un même geste poétique un présent et une réalité trop sordides. "The curious shapes of perfume are my study." (1)⁵⁸⁹, écrit le poète dans "To My Nostrils" et si l'on veut bien reconnaître avec Jean Cocteau que le parfum est la forme la plus subtile de la mémoire, on comprendra un peu mieux par quelle magie ce premier vers transporte le lecteur tout naturellement dans l'Égypte ancienne, chez les chaldéens mais aussi, et pourquoi pas?, en Abyssinie, dans la Grèce antique, pour enfin échouer sur le "port du point du jour" : "< . . . > in a dawn-deserted / street of the seaside Port of Daybreak, where end / the chill coasts *du pays d'à jamais*" (68-70)⁵⁹⁰. Nous avons déjà tenté de dégager au début de ce chapitre les caractéristiques les plus singulières du voyage tel qu'il défile dans les poèmes de James mais il est peut-être intéressant, à ce stade, et avant de mettre à jour les figures poétiques qui permettent ce bond dans l'histoire, de passer en revue les diverses époques traversées par le poète.

Le monde et la période de l'antiquité gréco-romaine sont omniprésents dans la poésie de James. Le goût de la poésie grecque est d'abord venu à l'adolescent grâce à Mr Bevan, son professeur à Eton, qui lui offrit un recueil des poèmes d'Horace : "I took the book to my room with me after this. I took it home for the holidays. And years later, in South Italy, in the very country of torrents and precipices in which Horace himself had been nurtured."⁵⁹¹ Au fétichisme livresque de James correspond, dans sa poésie, une influence marquée et facilement repérable d'Horace, en particulier dans le ton

⁵⁸⁹ Edward James, "To My Nostrils," *Proem op. cit.*, reproduit, annexes, 526.

⁵⁹⁰ Edward James, "To My Nostrils," *Proem op. cit.*, reproduit, annexes, 529.

⁵⁹¹ Edward James, lettre à Ruth Ford, reproduit, John Lowe, *Edward James: A Surrealist Life op. cit.*, 26-27.

satirique, voire grotesque, de certains de ses poèmes qui traitent de sujets de société ou qui ont pour cadre des villes. James a également, et en particulier dans son *Scherzo*, largement emprunté à Horace son maniement du mètre alcaïque, une prosodie assez rare chez les poètes anglais et qui se distingue par un rythme principalement dactylique. Son effet, comme on peut s'en rendre compte dans le second mouvement du *Scherzo*, est celui d'exprimer une sobre plénitude dans le regard que le poète porte sur le monde. Mais ce qui caractérise avant tout l'exploitation que fait Edward James du matériau antique se lit surtout à un plan intertextuel et éminemment ludique. James en effet s'inspire très souvent de mythes tels que les ont exploités certains poètes antiques pour offrir ensuite ses propres variations sur le même thème. Si l'on ne prend que l'exemple de son roman "The Propagrandissimo Dog", on peut constater à quel point l'intertextualité joue un rôle déterminant dans la diégèse : dans ce texte, Propaganda est tour à tour l'intime de Mussolini, de la sybille de Cumès, ou encore du fantôme de l'Empereur Hadrien, si bien que la confusion des références à l'histoire vient annihiler la spécificité du temps. Par ailleurs, le passage décrivant les charmes balnéaires de Santa Malina⁵⁹² est introduit et justifié par une hypothèse hautement symbolique ; en effet, selon le narrateur, Enée aurait quitté Didon et Carthage pour rejoindre Malina. Ces jeux intertextuels se retrouvent à l'envi dans toute la poésie de James et de façon quelquefois très (trop?) systématique dans le roman considéré ici. Dans une visée satirique, James n'hésite pas par exemple à établir une comparaison entre l'architecture mussolinienne et les bains de l'Empereur (romain) Dioclétien (III-IV^{ème} siècle après J. C.) ; ou à se faire le chroniqueur des faits divers antiques⁵⁹³, ou encore à utiliser le personnage quasi-éternel de la sybille pour dessiner, à un plan diachronique, des équivalences ou des analogies bouffones

⁵⁹² Edward James, "The Propagrandissimo Dog," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1: 91-94.

⁵⁹³ *Ibid.*, 2: 29-49.

entre divers courants de pensée qui ont marqué la vie intellectuelle de diverses époques de l'histoire : elle évoque ainsi, dans une même envolée, ses souvenirs de Diaghilev et des *Ballets Russes*, ne se trouve pas au dépourvu lorsqu'il s'agit de citer Karl Marx⁵⁹⁴, ou s'indigne : "Not at all < . . . > I have read my Gibbon"⁵⁹⁵ ce à quoi le très cynique fantôme d'Hadrien rétorque "One Hadrian really makes up for a quantity of Neros!"⁵⁹⁶

Dans les poèmes, où l'intertextualité n'a pas tout à fait la même valeur ludique et satirique, elle permet surtout au poète de rejoindre des zones peu explorées de la pensée et du sentiment par l'intermédiaire de figures singulières de la poésie antique. Ainsi, de Philétas de Cos (troisième siècle avant J. C.), Edward James retient le ton élégiaque plein d'érudition mythologique au service d'un art voué à chanter le sentiment amoureux. Chez Anacréon (sixième siècle avant J. C.), James admire surtout le lyrisme bacchique de ses odes et nous n'insisterons pas ici sur les autres influences helléniques qui ont pu marquer Edward James et que nous avons déjà soulignées au cours des pages précédentes, en particulier l'apollonien Delien, et surtout Virgile. Parmi les romains, Ovide tient évidemment une place de choix, le thème de la métamorphose étant capital dans l'œuvre et la poétique de James. Ceci explique peut-être d'ailleurs également la passion qu'entretenait Edward James pour le poète Apulée (125-70) puisque son célèbre *Ane d'or* a également parfois pour titre chez ses exégètes *Les Métamorphoses*. On peut en tous cas, par le biais de la figure d'Apulée, préciser cet autre aspect ludique et déjà signalé plus haut de l'intertextualité "antique" chez James à propos des seuls poèmes. En effet, la version jamesienne du monologue dramatique met également en scène la pensée et la vision poétique d'autres poètes que celle de James. Dans son recueil *The Rose*,

⁵⁹⁴ Ibid., 2: 38.

⁵⁹⁵ Ibid., 2: 39.

⁵⁹⁶ Ibid., 2: 40.

par exemple, le poète donne libre cours à une version très personnelle des mystères de Ceres et Proserpine à Eleusis mais la truffe de références, par le biais de longues citations tirées de *L'Ane d'or* d'Apulée⁵⁹⁷. Il y a ici un effet de confrontations de discours, pour ne pas dire de narrations⁵⁹⁸, qui est assez réussi dans une perspective post-moderne⁵⁹⁹. La discipline n'étant pas une caractéristique majeure de l'art d'Edward James, il n'est pas difficile de trouver dans ses poèmes une intertextualité qui de jeu peut parfois devenir un véritable casse-tête. Dans de rares cas, la poésie y gagne, mais bien souvent, comme dans certains passages de "Astronomical Dusk", poème par ailleurs plutôt convaincant dans son ensemble, la superposition des références se fait, pour plagier le titre d'un autre poème de James, pour le moins "hermétique", quoique "pas tout à fait dépourvue de cohérence" :

On that curved plane of heaven's veldt
starve panged Orion pulls his belt
tighter, to keep the Spartan fox
from gnawing at the vitals of
Prometheus Redridinghood,
for by the chart in the Big Bear's box
he is not yet out of the wood (17-23)⁶⁰⁰

En fait, pour Edward James, l'histoire est une véritable drogue, un paradis artificiel qui sert de tremplin au vol d'Icare. Après "Invocation", son

⁵⁹⁷ Edward James, *The Rose* op. cit., reproduit, annexes, 402-03 + 441-42.

⁵⁹⁸ Grand voyageur, curieux des œuvres d'art du passé comme des mœurs du présent, friand de détails pittoresques et d'anecdotes de toutes espèces, Apulée est avant tout un conteur plus qu'un penseur. Pour toutes ces raisons, Edward James a entretenu envers cette figure du passé une sorte d'identification poétique.

⁵⁹⁹ Cette notion de confrontations de discours est empruntée à J. F. Lyotard qui écrit par ailleurs : "Search<ing> for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable." J. F. Lyotard, *From Answering the Question: What is Postmodernism* reproduit, P. Waugh, chargée d'édition, *Postmodernism. A Reader* op. cit., 124.

⁶⁰⁰ Edward James, "Astronomical Dusk," *The Bones of My Head* op. cit., 62-63.

poème d'introduction au recueil réédité en 1939, *Reading into the Picture*, et où se croisent les figures très horatiennes de Calliope, d'Hypérion, ou d'Hippocrène, le poète écrit : "However, in spite of Mr Ford, <"History is bunk"> and even Ford motor cars will have become an incident in its interminable course, an incident much less romantic than Stephenson's "Rocket", and probably soon forgotten by all except technical engineers with a state for just that subject which Mr Ford despises - History - oriflamme of the imagination!⁶⁰¹ Au-delà des surenchères modernistes, l'histoire, dans les poèmes de la seconde manière d'Edward James, n'est donc plus seulement une drogue, elle est véritablement le déclencheur de l'imaginaire, le déclencheur hypnagogique qui parle de façon très moderne de la perennité du sentiment et de ce qu'il y a d'indivisible en l'homme quel que soit le cours des petits événements qui font la grande histoire. L'objet de la poésie de James est de chanter la noblesse de cet esprit de résistance, et c'est bien l'histoire qui, comme dans ce projet d'une quatrième Sécheresse adressé à Francis Poulenc le montre, sert de matériau et de terrain d'envol au poète :

En effet il est plutôt un poème pour la fin de l'été que pour les pluies de maintenant. Son sujet est la grande souffrance des prisonniers athéniens qui, dans l'année quatre-cents-et-quelque chose avant Christ ont été mis dans une carrière sans ombre ni eau à Syracuse par les Syracusains contre lesquels les Athéniens avaient tenté une expédition désastreuse. Ces nobles Athéniens, par la faute de leur général (ou amiral) qui avait fait de lamentables erreurs de tactique l'une après l'autre, moururent ainsi tous de cette mort horrible - la soif - sous les moqueries de Syracuse qu'ils avaient pensé conquérir.⁶⁰²

⁶⁰¹ Edward James, "A Necessary Introduction to the Epic," *Reading Into the Picture* op. cit., xiii-xiv.

⁶⁰² Edward James, lettre à René Magritte, 15 nov. 1937, archives Edward James.

Dans le vertige que propose l'histoire, du moins tel qu'il se présente dans les poèmes de James, le poète trouve une plage à sa mesure car là encore, le voyage n'a pas, et ne peut pas connaître de destination finale... Dans son recueil *For the Lonely*, où les références aux mythes d'Apollon, de Daphnée, de Pan et de Syrinx abondent (on notera d'ailleurs que tous ces mythes mettent en jeu une fuite, une course désespérée pour échapper à un destin), l'auteur étudie dans sa préface ce qu'il appelle "the 'too typical tragedy of fulfillment' of the traveller". Il en donne d'ailleurs une interprétation sentimentale : "When you have searched and searched on a long journey after a mirage of constancy, and though uncountable deceptions found that your renewed hope was again only a will-o'-the-wisp and yet renewed the journey"⁶⁰³. Il n'est alors pas très étonnant de constater que l'exploration poétique de l'histoire chez James ne se soit pas bornée à la période gréco-romaine, mais qu'elle se soit progressivement développée vers une plongée voluptueuse dans les mythologies les plus lointaines. Ainsi, la nostalgie profonde de James pour l'Égypte ancienne peut être perçue dans un poème comme "Song of the Son of the Sun"⁶⁰⁴ ou dans ses versions très personnelles des mystères d'Isis (dans "A Nile of Stars" ou encore "Xochitl: Or, Isis at Xilitla"⁶⁰⁵). Et c'est avec une délectation souveraine que James part vers les splendeurs sumériennes du vingt-et-unième siècle avant notre ère pour décrire la ville d'Ur, patrie d'Abraham dans l'Irak actuel, ou dans la description des sculptures syriennes qui représentent des chiens, compagnons d'Alexandre le Grand, dans un poème comme "The Wolfhound Puppy". A partir des années cinquante, et en compagnie de son amie Leonora Carrington, Edward James

⁶⁰³ Edward James, "General Introduction," *For the Lonely* op.cit., reproduit, annexes, 171-78.

⁶⁰⁴ Edward James, "Song of the Son of the Sun," *The Heart and the Word* op. cit., 92-93.

⁶⁰⁵ Edward James, "Xochitl: Or, Isis at Xilitla," *The Heart and the Word* op. cit., 64.

entreprind également l'étude du livre des morts thibétain, le *Bardo Thodol* puis se prend d'un intérêt certain pour la mythologie indienne qui a donné naissance à des poèmes tels que "To the Divine Mother-Kali"⁶⁰⁶ ou "By the Charanganga River"⁶⁰⁷. La lecture de ces quelques poèmes confirme au lecteur que si l'histoire est bien, chez James, "l'oriflamme de l'imagination", les points obscurs de cette même histoire sont les véritables leviers de l'imaginaire : Comme l'écrit James à propos du traitement de l'histoire dans la Bible, "The Bible, like any other history is full of gaps and peculiarities that only begin to make sense if understood as a covering up for a very different kind of civilisation which has been eliminated."⁶⁰⁸

Le brassage mythologique chez James, comme dans l'œuvre peinte de Leonora Carrington, ne se contente pas d'accumuler les références, il invente de nouveaux mythes. Par le biais de la magie, de l'ésotérisme, en un mot grâce à une certaine conquête de l'irrationnel par la poésie, le vol d'Icare de James dans les régions les plus reculées de l'histoire se fait le fondement d'un nouveau rapport artistique au monde. Contrairement à des poètes aussi novateurs que Tristan Tzara ou Robert Desnos⁶⁰⁹ qui, dans leur production poétique d'après-guerre fortement teintée de lyrisme néo-classique, ont clairement trahi leur idéal révolutionnaire de départ, Edward James a su renouveler son art en privilégiant dans ce domaine l'accumulation brutale et chaotique à l'instar de tout lyrisme. La confusion qu'entretient et attise Edward James dans sa poésie entre les références au passé et la passion des formes hybrides que peut inventer la modernité, a donné naissance, au plan architectural (tous les néo-ismes ont été utilisés pour décrire les bâtiments qu'il

⁶⁰⁶ Edward James, "To the Divine Mother-Kali," *The Heart and the Word* op. cit., 145.

⁶⁰⁷ Edward James, "By the Charanganga River," *The Heart and the Word* op. cit., 143-44.

⁶⁰⁸ Edward James, "Catalogue de l'exposition L. Carrington" (1976), 23.

⁶⁰⁹ Cf. par exemple, *Le Bain d'Andromède* (Paris: Ed. de Flore, 1944, 35 p.)

fit construire au Mexique) comme au plan poétique, à un nouveau style que nous qualifierons de baroque chaotique afin de traduire la confusion entretenue des genres et des styles empruntés ("chaotique"), au service d'un geste créatif qui prend en compte le mouvement dans l'espace et dans le temps ("baroque").

Si l'on se tourne vers les autres périodes de l'histoire qui ont pu influencer Edward James dans sa poésie, la période romantique n'est évidemment pas à négliger. Cependant, cette influence se fait particulièrement sentir dans la première manière d'Edward James, en particulier dans les poèmes pastoraux de *The Bones of My Hand*⁶¹⁰ ou la série de sonnets *Twenty Sonnets to Mary* qui a d'ailleurs pour exergue un poème de Shelley "The desire of the moth for the star, / Of the night for the morrow, / The devotion to something afar / From the sphere of our sorrow.". James ayant toujours entretenu un goût particulier pour la forme du sonnet (en particulier l'italien), il n'est pas rare de trouver, même après 1939, une note romantique, le plus souvent shelleyenne, dans certains de ses vers, par exemple : "See, in the garden a black shadow lurks, / the shadow of your absence, which so works / distraction that the plants are all depressed." (12-14)⁶¹⁰ D'ailleurs, Edward James a lui-même thématiqué dans l'un de ses poèmes intitulé précisément "Pastoral Interlude", l'écart qui sépare, selon lui la sensibilité romantique allemande de ce qui est véritablement à l'œuvre dans le paysage poétique décrit dans *Xilitlan Taziol*, autrement dit une conception violemment moderne de la beauté nue et cruelle :

A pure and terrible beauty, far beyond
the literature of *Sturm and Drang*; and yet
Goethe and Beethoven would here have found
their everlasting, lofty, common ground.

⁶¹⁰ Edward James, "<Sonnet> XLVIII," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 241.

No Icarus - though steepest flights of all
 romanticism's apogee beget
 their impetus in such a place - shall fall
 into this jungle's softly purring net. (83-90)⁶¹¹

Toutefois si le romantisme est l'art du particulier et de la démesure dans le singulier, alors évidemment James est sans doute le poète le plus "ultra" des néo-romantiques. Dans cette perspective, ce serait donc la phase romantique de la fin du XVIIIème siècle, celle qui se passionne pour les concepts de chaos et de catastrophe⁶¹², qui a pu nourrir la réflexion du poète dans son rapport à l'histoire, une sorte d'imparfait correcteur qui n'a de justification que dans la visée d'un futur potentiel...

Nowadays men seem only good at digging and at copying. Yet I would rather have seen Dido laying the first stone of Carthage than have dug up twice the whole fruit of the science of archaeology. The sham ruins in the gardens of Postdam and of Versailles are charming, and entrancing the mock ruins in landscapes by Claude Lorraine and Salvator Rosa - nor am I one to cavil at poussin, Pannini or the perfect Piranese. But surely the time has come to give a rest to all good ruins, new and old. Ah, if we could only create to-day something that might be worth becoming a ruin!⁶¹³

Ce genre de préoccupations a évidemment des implications morales et philosophiques. Parodiant Voltaire, Edward James a déclaré : "Voltaire said that of all the systems, the system of not having any system was the most profitable

⁶¹¹ Edward James, "Prologue," *Xilitlan Taziol* op. cit., v, reproduit, annexes, 455.

⁶¹² Au sujet des concept de chaos et de catastrophe, outre les peintres cités par James dans la citation qui suit, voir, entre autres les œuvres d'artistes aussi divers que D. A. F. de Sade, William Blake, Friedrich von Schiller, William Beckford, Mary Shelley, etc. et, d'un point de vue critique, par exemple, l'essai d'Annie Le Brun, *Perspective déparavée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire* (Paris: La lettre volée, 1991, 60 p.).

⁶¹³ Edward James, "A Necessary Introduction to the Epic," *Reading Into the Picture* op. cit., xiii-xiv.

- and I have always taken that as my motto"⁶¹⁴. Si donc une intertextualité peut être dégagée dans l'œuvre de James par rapport à la pensée dix-huitièmiste, ce serait plutôt au niveau de ses contes surréalistes qu'elle pourrait apparaître. A ce sujet, il est d'ailleurs important de rappeler que bon nombre de redécouvertes de certaines figures marquantes de la fin du dix-huitième siècle, ces "têtes d'orages" comme les appela André Breton⁶¹⁵, sont l'œuvre des surréalistes. En Angleterre, Sacheverell Sitwell et Brian Howard⁶¹⁶ redécouvraient William Beckford (1760-1844), un auteur négligé auquel Edward James a avoué un jour craindre de ressembler en termes de destin artistique. Par ailleurs, l'œuvre d'Hölderlin a fortement impressionné James dont le roman désabusé "The Propagrandissimo Dog" aurait pu porter en exergue cette citation choisie par ailleurs par David Gascoyne pour son recueil *Night Thoughts*⁶¹⁷ : "Aber weh! Es wandelt in / Nacht, es wohnt, wie in Orcus / Ohne Goettliches unser / Geschlecht..."⁶¹⁸ L'interrogation théosophique, l'inconscience sociale, et bien évidemment la satire swiftienne sont les caractéristiques dix-huitièmistes qui nous paraissent les plus significatives dans l'exploitation de cette période de l'histoire par James : en remettant en cause la valeur même de l'utopie, James a d'ailleurs donné naissance dans ses contes à des anachronies désuètes qui ne sont pas sans rapport avec les préoccupations de la littérature fantastique de la fin du XVIIIème siècle :

While Anacronia, being not as large as Great Britain, is more fortunate in that it has no unemployed nor poor industrial North for me to concern myself about. Yet though my people may all have got employment, I,

⁶¹⁴ Edward James, entretien avec Patrick Boyle, "Eccentric Exile," *Sunday Telegraph Magazine* 34 (8 mai 1977): 23-29.

⁶¹⁵ André Breton, "Têtes d'orage," *Minotaure* 10 (1937): 5-9.

⁶¹⁶ Brian Howard, *Portrait of a Failure* op. cit., 354.

⁶¹⁷ David Gascoyne, *Night Thoughts* (Londres: André Deutsch Ltd, 1956, 48 p.).

⁶¹⁸ "Mais hélas, notre génération marche dans la nuit, vit comme à Hadès, sans le divin."

their King, seem to have none, and my heart also is out of work." < . . . > "Though their bodies may have work" he wrote "their souls seem all to be unemployed. their tongues are heavy with malice, but their thoughts are idle. < . . . > They are a folk sick from their own sarcasm and raddled with disillusion: though nobody of any importance as far as I know starves. Why do they always go to the same seaside places every summer, and our bank holidays those awful trips in char-à-bancs to the Seven Sulk Mountains. < . . . > The King considers that dictators are like wardrobes, excellent things to hide behind. ⁶¹⁹

On retrouvera enfin chez Edward James de nombreux emprunts aux figures décadentes de la fin du XIX^{ème} siècle. Dans un livre aux qualités très inégales, Pascaline Maurier-Casile dans *De la chimère à la merveille*⁶²⁰ précise toutefois très justement que le goût des surréalistes pour la littérature fin de siècle n'était pas seulement dû à une nostalgie de l'enfance mais bien à un rejet des valeurs des années vingt conjoint à un goût du paradoxe qui les poussait à se désolidariser de leur temps par un retour en arrière. Cyril Connolly lui aussi a souligné cet héritage qui fut celui des surréalistes de la première heure "All sought inspiration in three isolated and unfortunate geniuses of the nineteenth century, poets with a contempt for humanity and a deep hatred for literature Lautréamont, Rimbaud and Jarry."⁶²¹ Mais ce qui nous importe plus particulièrement dans le cas de James, c'est également de souligner, dans cette héritage, l'influence qu'ont eu les revues illustrées du temps du décadentisme sur le nouveau rapport entre écrit et représentation qui

⁶¹⁹ Edward James, "Name This Complex," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 1: 21-29.

⁶²⁰ Pascaline Maurier-Casile, *De la chimère à la merveille: Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste* (Paris - Genève: L'Age d'Homme - Bibliothèque Mélusine, 1986, 301 p.)

⁶²¹ Cyril Connolly, "Farewell to Surrealism," *Ideas and Places* op. cit., 241.

allait être l'un des champs d'investigation du poète. Sans revenir sur les conclusions de notre premier chapitre consacré à ce sujet, il est tout de même intéressant de se rapporter à l'hommage qu'a consacré le poète à l'illustrateur Aubrey Beardsley :

So let us, lurking near the rail, conceal
ourselves, my love, and trip the skeleton.
The, by the loop of poetry, lassoed,
that Death, that dandy, gagged against the gate
shall on our pleasure's kiss be forced to wait. (10-14)⁶²²

Le vol d'Icare de James dans ses poèmes signifie, dans sa démesure même, une opposition et une transcendance du passage du temps et révèle un rapport difficile au destin. Cela est particulièrement clair dans des poèmes tels que "The Lap of the Gods",⁶²³ "Old Pedro"⁶²⁴, ou bien évidemment, "The Wheel of Fortune"⁶²⁵. Pour brouiller les lois naturelles qui régissent le temps chronologique et rejoindre un temps mythique dans une harmonie anachronique, James a recours à trois figures principales dans son œuvre : la mémoire, la musique et le mythe.

En ce qui concerne la mémoire, le poème "Tomorrow" permet de saisir rapidement à quel point la mémoire peut faire dévier l'appréhension de la réalité. Dans ce poème, le poète place en effet son regard dans le passé pour envisager le futur :

Since I a full decade before your birth

⁶²² Edward James, "To Aubrey Beardsley," *The Heart and the Word* op. cit., 200.

⁶²³ Edward James, "The Lap of the Gods," *The Heart and the Word* op. cit., 68.

⁶²⁴ Edward James, "Old Pedro," *The Heart and the Word* op. cit., 69.

⁶²⁵ Edward James, "The Wheel of Fortune," *The Heart and the Word* op. cit., 149.

opened bewildered eyes in this bright world -
 no, more than that your senior on this earth
 already lonely wailed (when you lay curled
 yet in your mother's womb) - I know my ship
 must, past the shoal of death, sail before yours
 to timeless limbo where, still on my lip,
 your name will wait with me by murmuring shores. (1-8)⁶²⁶

La mémoire chez James n'est pas seulement traitée comme une faculté mentale plus ou moins créatrice, elle est en effet une véritable trouée vers l'imaginaire, une porte d'accès à un monde parallèle qui ne se situe que par l'écart synchronique qui le sépare de celui dessiné par le temps réel : "When then I remember memory, Memory itself is / present within Itself: but - when I remember / my past Forgetfulness - both / are present, the sharp and the sad, sad Sisters." (121-124)⁶²⁷ Il y a également dans la mémoire une part de secret qui marque l'aliénation de l'être solitaire et, encore plus profonde, celle de l'artiste : "I dedicate this book to the saddest of my thoughts and for the memory of it."⁶²⁸, écrit Edward James ou dans un autre poème, ces vers troublants : "I shall still own memories which not even a wreck can rob, / always I shall possess the henceforth impalpable scenes / together with secrets too much mine even for a poem / to divulge."⁶²⁹ La problématique de la mémoire telle qu'elle se présente chez James met en fait en évidence la remise en cause du processus créatif, entre le temps de la perception (ou de ce qui est donné comme tel) et celui de la restitution ; ainsi dans "Three Landscapes Enamelled on the Mind" peut-on lire : "Now that the tramp / of the rain / has ceased (1-3) < . . . > Through the last

⁶²⁶ Edward James, "Tomorrow," *The Heart and the Word* op. cit., 194.

⁶²⁷ Edward James, *Scherzo* op. cit., reproduit, annexes, 137.

⁶²⁸ Edward James, <Dédicace>, *Reading Into the Picture* op. cit..

⁶²⁹ Edward James, "On Striking a Rock during the Night of a Festival," *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop* op. cit., 2: 257.

night / that host again increased / its floor / of shining damp (14-17) < . . . >
 Today it wore a stain of light (18-19)⁶³⁰ < . . . > So foam and flight / calligraphy /
 memories of form / for the mind's eye." (19-22)⁶³¹

On pourrait supposer que chez un poète passionné par les phénomènes oniriques et la plastique des rêves, que la mémoire a fort à voir avec le rêve et qu'elle en est même l'outil de restitution. Rien n'est moins vrai : il est troublant de constater à quel point dans les poèmes de James étudiés ici, le rêve et sa mécanique s'opposent à celle de la mémoire. En fait, comme le lecteur peut le constater dans "Oh! To Be Gone From All Remembrances", la fonction poétique de la mémoire est d'accumuler, dans la plus grande confusion, une série d'images comme, par exemple, celle-ci :

Peaks of thought that soon
 hold you in equilibrium - hold eternal
 the chrysophrase of sap in veins as venal
 as green cascades of fern - or moss which softly makes
 a mighty jungle for the eager ant
 through summers deep in leafy, leafy wakes,
 across whose tangle breaks the savage plant
 of naked giant thunder..... (7-14)⁶³²

L'effet est une sorte de désagrégation de l'identité qui se perd dans la vitesse des perceptions puis, de cette confusion, et non de l'imitation, peuvent naître un nouvel ordre ou une nouvelle plénitude qui révèlent le rêve véritable, et dans le cas de James, un instant de poésie hypnagogique...

To such a world I stretch. Resplendencés

⁶³⁰ Edward James, "Three Landscapes Enamelled on the Mind, I," *The Heart and the Word* op. cit., 10.

⁶³¹ Ibid., 12.

⁶³² Edward James, "Oh! To Be Gone From All Remembrances," *The Heart and the Word* op. cit., 45

at the far tunnel's end of ageless hope
beckon out there, through sleep's dark telescope, (20-22)

< . . . >

I see the landscape in my opal brain ;
a mirrored heaven floats upon her plain ;
an ocean dances in a web of streams ;
a mesh of sunbeams traps vast galaxies. (34-37)⁶³³

Chez un poète qui a décrit la mémoire par recours à l'image d'une citadelle ("the old, ghost-crowded, sick and / labyrinthine citadel which is / my memory - / And all the night long / the darkness was listening." (22-26)⁶³⁴), le monde poétique tout entier apparaît comme un lieu de mémoire débordant d'images et de spectacles mais où la seule musique qui y résonne est celle exprimant la douleur...

The Palace and the Judgment Hall below
- encompassed with a subtle scent of heather
and lulled by mandolins or strange guitars -
were the next to arise, of crystal built
for gentle climate - and a portico
of crystal and bamboo for clement weather
surrounded by the jungle and the stars.

Alas, the Earth unseen began to tilt!
That this bliss would not last they could not know.
A century of darkness came to sever
that age of joy from memory - although
this was their land, through which five rivers flow.

⁶³³ Ibid., 46.

⁶³⁴ Edward James, "I Give My Word: A Prologue" *The Heart and the Word* op. cit., xvii.

(172-83)⁶³⁵

an apprehension of sorrow in the groin, a little
incipient anguish - like a sob from that concerto by Alban

Berg -

a hollow bud of despair, a weed-flower small
but poisonous. The wheezing of no-one.

Yet it will soon be daylight. (44-49)⁶³⁶

La musique permet également, comme la mémoire, de s'opposer au réel tout en s'inscrivant dans le sur-réel, et passer ainsi aux régions du rêve : "Silver, wine and gold and cold spring water / are all the equipment I need, when we hold / our way through the jungle of slumber - / save music. (1-4) De plus, la corrélation entre mémoire et musique est extrêmement forte dans la poésie de James, comme l'illustre d'ailleurs ce témoignage de James à son ami Francis Poulenc :

Les chœurs sur les poèmes d'Eluard que vous nous avez joués le matin de notre départ pour Paris sont restés dans ma mémoire comme le plus beau moment de tous ces voyages. Il faudra que les eaux de beaucoup beaucoup d'années coulent sous les pieds du château d'Amboise avant que le beauté de ces mélodies soit effacée de ma mémoire.⁶³⁷

Il ne s'agit pas ici de faire un repérage exhaustif des œuvres musicales auxquelles l'auteur fait référence dans ses poèmes ; les goûts de James, qui n'était pas un amateur dans ce domaine⁶³⁸, étant extrêmement variés. Nous

⁶³⁵ Edward James, "The Building of the City," *Xilitlan Taziol* op. cit., 15-16, reproduit, annexes, 463-64.

⁶³⁶ Edward James, "Fourth Canto," *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 531.

⁶³⁷ Edward James, lettre à Francis Poulenc, 12 mai 1936, archives Edward James.

⁶³⁸ Au sujet des multiples contributions artistiques de James à la vie musicale, on pourra consulter les diverses biographies qui lui sont consacrées et Didier Girard, "Les Soleils d'Edward James" (Mémoire de D. E. A.), op. cit.

voudrions plutôt montrer combien le rythme et la musique, alors qu'ils ne sont pas la composante poétique la mieux exploitée dans les vers de James, fournissent pourtant un thème fascinant dans cette esthétique de la disparition qui caractérise ses poèmes tardifs. Par exemple, la fonction la plus fréquente du thème de la musique est de faire résonner le silence et exprimer un certain vide existentiel :

For music there is, in this silence - the music
of silence (18-19)

< . . . >

So naked

I plunge into the stream like a flute,
into the morning thunder of drums, clear under
the violin torrent, below the flow
of the high cascade's unending summer,
washed at last in this kind of death. (68-73)⁶³⁹

Par ailleurs, le pouvoir annihilant de la musique fait éteindre jusqu'au rythme de la terre et au plan individuel, elle met en relief le poids du destin ("The infant flute, the piano brilliance soars / with violins which echo from the floors / like a reflection of your spear-cool gait / round the dark horn of one who feels her fate." (11-14)⁶⁴⁰). Dans un autre poème, James écrit : "The past becomes a pillow. Wise as oil / when mind through mirrors walks in vista'd halls / the volumes of the centuries swing their walls; / and how can one be lonely with the soil (17-20)⁶⁴¹ En fait, la conquête d'un nouveau monde, chez James, semble le plus souvent devoir s'accompagner de résonnances

⁶³⁹ Edward James, "Mayan Sleep," *The Heart and the Word* op. cit., 82-83.

⁶⁴⁰ Edward James, "<Sonnet> XXIV," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 214.

⁶⁴¹ Edward James, "Trio," *Scherzo on a Theme from Far Away* op. cit., 8, reproduit, annexes, 158.

chtoniques, une certaine communion chaotique entre une individualité qui cherche à se perdre et l'appel d'un destin supérieur...

Along the naked river go the boats
of this torrential darkly throbbing morn,
skulled by the pounding blood of violent joy -

While at the mighty river's bank a boy
dances and dances: then the thousand feet
of earth-drummed trampling thunderous strings deploy.

A girl is chosen in the dance's heat :
She whirls engulfed: her panting heart is born
with terror by its wild insistent beat.

A mountain, huge, draws her into its fawn
and smoke-blue breast. The cello throbs. Her breath -
caught in a web of many urgent sobs -
dances, with all life, to a fertile death. (10-23)⁶⁴²

La musique, dans les séquences hypnagogiques du poète, est souvent le facteur responsable des phénomènes anamorphiques. Ainsi dans le prélude à la pièce de théâtre *The Leopard Night*, la musique vient troubler le tableau et, sans toucher à la représentation spatiale, bouleverser la perspective temporelle :

For blood dark shines the Campanile tower,
when chains of lengthening sunlight seem to pause,
yet draw me onward - without stop or ruth -
to a new threshold of my destiny.

⁶⁴² Edward James, "Le Sacre du Printemps," *The Heart and the Word*, op. cit., 116.

Muted trumpets backstage announce a fanfare to introduce the overture, then pause.

The lacquered aftermath opens strange doors
within the heart through many a curious booth
down centuries in perspective. < . . . > (167-73)⁶⁴³

Si le poète utilise la mémoire et la musique pour donner un coup d'arrêt au temps ("These are the thoughts that came to the sound / of a flute far off in the hills. In the day / which was leaning a little beyond the noon / a Greek song had lingered three thousand years by the way. (1-4)⁶⁴⁴), c'est tout d'abord que selon lui, la seule valeur de la poésie, la seule mission du poète, est peut-être de sauvegarder et de faire résonner les mythes. La destination poétique étant un leurre, il s'agit donc, par la déconstruction de la mémoire, de retourner à l'instant originel : "the searching eye of revelation gropes / into the past. This is our probe; we bow / our minds to inward sight. This is our quest, (88-90)⁶⁴⁵ ; ou bien encore, par la musique, comme c'est le cas dans le poème "To Symphonies", de renoncer aux utopies pour retrouver le sens de la poésie première :

I have as yet received no invitation ;
I can but peep across a crack of night
and glimpse the frontier of those ecstasies
in very danger lest I lose my sight.
I hold no visa for that seraph nation. (38-52)⁶⁴⁶

⁶⁴³ Edward James, "Prologue in a Gondola," *The Leopard Night* op. cit., reproduit, annexes, 364.

⁶⁴⁴ Edward James, "Statement," *Scherzo on a Theme from Far Away* op. cit., 3, reproduit, annexes, 153.

⁶⁴⁵ Edward James, "The Age of Jade," *Xilitlan Taziol* op. cit., 5, reproduit, annexes, 458.

⁶⁴⁶ Edward James, "Oh, To Be Gone From All Remembrances," *The Heart and the Word* op. cit., 46.

III. Diluvium mortis. Nature de l'infini :

Nous avons parlé dans notre premier chapitre de poèmes-sanctuaires dans le cas de James. Ainsi, dans "The Mirror Speaks"⁶⁴⁷, l'avenir ne s'inscrit pas dans une quelconque utopie mais à "Xilatlantis", autrement dit un lieu véritable (Xilitla au Mexique) revisité par le mythe et une série de retours en arrière assez significatifs (dans le texte : "I remember", "later discoveries", "moon clock"). Là encore, la révélation poétique n'est pas une projection ou une sublimation mais un retour au moment de la découverte. Dans son livre *L'intuition de l'instant*, paru en 1931, Gaston Bachelard avait déjà recentré la problématique du temps, non plus sur sa durée, mais en revanche sur sa discontinuité essentielle : "le temps se présente comme l'instant solitaire, comme la conscience d'une solitude. < . . . > L'instant présent est le seul domaine où la réalité s'éprouve < . . . > "Dans une évolution vraiment créatrice, il n'y a qu'une loi générale, c'est qu'un accident est à la racine de toute tentative d'évolution."⁶⁴⁸. Avant de voir ce en quoi ces remarques philosophiques concernent la propre évolution créatrice d'Edward James, il est troublant de constater à quel point le poème "The Flakes of Time" illustre poétiquement le propos bachelardien :

I am not one to measure time: for time
will ever measure me before I go
and much before my night I try to climb
the mountainside of silence, sick and slow ;
already that was many moons ago. (1-5)
< . . . >

⁶⁴⁷ Edward James, "The Mirror Speaks," *The Heart and the Word* op. cit., 63.

⁶⁴⁸ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant* (Paris; Stock, 1931, 152 p.) 24.

I saw a bent old man yonder
 leaning above the pool. (10-11)

< . . . >

Seizes me, the full horror.
 For I somehow knew he was myself :
 I know he is myself (26-28)⁶⁴⁹

Dans ces quelques vers, le lecteur assiste au passage d'un certain "complexe de l'espace"⁶⁵⁰ à celui du temps, et son effet est aussi perturbant qu'envoûtant car tout se passe comme si le bouleversement des données spatiales était seul responsable des troubles temporels et de ceux de la mémoire.

How should the presence, so many-named, be named ?
 Out there, perhaps, float voices invisible
 who best beyond sleep's febrile contours
 know how to summon the dreaded splendour.

(37-40)

< . . . >

Your name, a thousand angels are whispering
 urging It to me. Your far off seraphim
 name You where dark voids dazzle vision ;
 Rhea or Ur-ana - sky and earth queen? (53-56)

< . . . >

Whereas for me, blest anonymity
 shall guide my blood beat - though, tell me, am I not
 the lagging Moon's eternal infant

⁶⁴⁹ Edward James, "The Flakes of Time," *The Heart and the Word* op. cit., 135-36.

⁶⁵⁰ Formulation empruntée à Salvador Dalí pour décrire le rapport d'Edward James au réel.

under the dome of the hugest night doom?

Infinite Silence, this be my name now! I,
 who twisted through noise, spilled gabble laughter; but
 You on the dusk's eternal river
 shall, when suspendeth the light, enfold me.

(65-72)⁶⁵¹

L'onomastique a une fonction poétique évidente chez James, elle décortique le pouvoir symbolique, voire mythique, des légendes qui s'attachent et se rattachent à un corps doué de mémoire. Ainsi, nommer les dieux ou les invoquer pour sacraliser l'œuvre de métamorphose qu'est la dilution de soi est l'une des constantes des poèmes tardifs d'Edward James. Ce goût pour l'onomastique se retrouve dans le maniement prolixe que fait James des noms de ces divinités qui font partie de ce que l'on pourrait appeler son panthéon mystique. Par ordre chronologique dans la production du poète, la première de ces figures, ou plutôt de ces voix --il s'agit des acteurs du sanctuaire jamesien bien plus que de "dieux", dans le sens hellénique du mot-- est la sybille de Cumès qui apparaît dans l'un de ses romans, déjà amplement cité ici. Ce personnage est une chimère à mi-chemin entre la sybille de Virgile dans son *Enéide*, celle dont l'auteur dit "C'est en de pareils termes que, du fond de son sanctuaire, la sibylle de Cumès annonce ses terribles ambiguïtés et mugit dans son antre où elle enveloppe de ténèbres la vérité."⁶⁵² et celle d'Ovide, moins puissante, virginale, peut-être plus touchante, cette demi-déesse condamnée à n'être qu'une voix :

Je ne suis pas une déesse, dit-elle, et tu ne dois pas honorer de
 l'encens sacré un être mortel. Pour ne pas, dans ton ignorance,

⁶⁵¹ Edward James, *Scherzo* op. cit., reproduit, annexes, 133-34.

⁶⁵² Virgile, *L'Enéide*, traduction Rat (Paris: Garnier-Flammarion, 1965, 442 p.) 133.

commettre une erreur, sache que l'éternelle clarté qui ne doit pas prendre fin eut été mon lot, si j'avais fait le don de ma virginité, à Phoebus, qui m'aimait. < . . . > Pour avoir dédaigné le présent que m'offrait Phoebus, restée vierge, je vis toujours. < . . . > Mais, quand nul ne pourra plus me voir, on me connaîtra cependant encore par la voix. Les destins me laisseront la voix.⁶⁵³

Les autres principales figures du panthéon mystique de James sont inmanquablement des divinités fuyantes, elles aussi condamnées au voyage et au bavardage, qu'il s'agisse d'Ariane, d'Isis, d'Io, d'Hécate, d'Artémis, de Perséphone, de Calliope ou encore de cet Hylas trop aimé par Heraclès et recherché par Polyphème. Derrière chacun de ces noms, d'autres mythes, d'autres histoires, d'autres voix se font écho et c'est également pour cela que l'on peut parler, chez Edward James, de poèmes-sanctuaires. Leur ton incantatoire ne vient pas seulement des multiples références ou des jeux d'intertextualité mais aussi de la syntaxe choisie par le poète. Si l'on étudie de près par exemple, un poème comme "The Day of the Dead", il est révélateur de constater combien le nombre de verbes utilisés est faible et de quelle façon ils sont généralement rejetés en fin de vers comme pour faire éclater la consonnance des substantifs : "The forest gum of copal is burning / with fragrance from ancient paintings of Christ : / over palm-thatched roofs its smoke is turning / the witches away to a further tryst." (43-46)⁶⁵⁴. Dans ce genre de poésie, il ne s'agit pas de qualifier ou de spéculer mais de "dire" les choses en les plaçant, en les déposant pour ainsi dire.

Une étude approfondie de la progression du même poème démontre en outre une composition qui s'apparente à celle d'une messe. Le cadre poétique est une cathédrale, la nature elle-même délimitée par les

⁶⁵³ Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction Chamonard (Paris: Garnier-Flammarion, 1966, 504 p.) 348-49.

⁶⁵⁴ Edward James, "The Day of the Dead," *El día de los muertos* op. cit., reproduit, annexes, 306.

montagnes ("above the mountainous city" (12) "beyond our valley" (15) et "over the rim / of earth and silence" (16-17)⁶⁵⁵ ; le premier stade de la célébration est un rituel de baptême ("Though winter draws near, one bathing boy went / bold as falcon, lithe as a trout / swimming through sunset - softly his joy sent / him up the star-rise leaping about" (29-32)⁶⁵⁶) puis vient la cérémonie elle-même, pour ne pas dire l'eucharistie à travers la présentation d'une plante hallucinogène ("a thousand altars kindle the humble / with the candle-bright flowers of the cempoalxochitl." (38-39) "This is the hour when the dogs come howling" (47) < . . . > "For this is the redolent autumn season / whose incantations have brought to breathing / the twenty-headed hailing seraphim / of the musky haloed cempoalxochitl." (50-53)⁶⁵⁷ ; et enfin vient le moment de la révélation ("Oh, the heavy-with-grief Madonna! / Ah, mantel, mantel of souls so old! / Tonight she is clothed in a gown of verdure / and a crown of the hope-coloured marigold." (57-60)⁶⁵⁸) et celui du sacrifice ("What roads are those must poor souls travel, without / a candle - nor any guide, Christ! but the far / crimson glow of the Son's blood?" (61-63)⁶⁵⁹). Mais dans le cadre de cette nature infinie que dépeint James dans ce dernier poème ou encore dans "Diluvium Mortis", par exemple, les morts ne reviennent pas, seules les voix peuvent se faire l'écho du sacré.

Ce que nous venons de décrire est applicable, à quelques réserves près, à la fonction du poète dans le monde qui le contient. L'engagement poétique

⁶⁵⁵ Ibid.

⁶⁵⁶ Ibid, 305.

⁶⁵⁷ Ibid, 306.

⁶⁵⁸ Ibid, 306.

⁶⁵⁹ Ibid, 306.

pour Edward James implique d'ailleurs une certaine claustrophilie, inhérente selon lui au passage à l'acte créatif :

I have given my word - that I shall account
 for some at least of those many I have heard
 talk under the harsh lights which glare in the corners
 of those half empty yet untidy rooms
 piled with unopened packages
 in the glooms which slouch
 behind the dresser and the unstuffed couch (1-7)

< . . . >

Close the door. It is all, as we have said before,
 sad, heart-breaking and a little absurd

But I have given my word. (66-68)⁶⁶⁰

Avant de quitter l'Europe, Edward James avait d'ailleurs l'habitude de faire de fréquents séjours dans sa villa de Cimbrone, près de Ravello : le lieu même était un lieu d'échos poétiques puisque ses salles, voûtées comme des cryptes, au-dessus de la baie de Naples, ont été chantées par la plupart des poètes depuis Boccace ; chez James, on le voit, la cohérence touche, plus souvent qu'on ne pourrait le penser de prime abord, à une logique si parfaite qu'elle en devient inhumaine :

Il fait tellement beau ici, et nous nous appliquons tous les deux, Dalí et moi, avec appétit à nos travaux respectives dans cette ambiance de calme, de soleil et de grandiose paysage qui est à moitié homérique moitié wagnérien. Il y a la lune sur la mer, la pleine lune qui se montre déjà formidable avant le coucher de soleil. Elle se reflète sur une immense étendue de Méditerranée qui se déroule si profondément que

⁶⁶⁰ Edward James, "Close the Door: An Epilogue," *The Heart and the Word* op. cit., 213-14.

je ne puis m'empêcher de tomber à pic dans le poétique quand je contemple ce golfe. Nous sommes à sept cent mètres au-dessus de cette perpétuelle et insondable clarté des eaux, qui sont comme un plancher fait en briques de verre aux reflets d'argent et bleu de prusse toute la nuit, cerulien et or le jour, jusqu'aux très lointaines montagnes de la Calabria qui se dessinent à quatre-vingt kilomètres moitié trempées dans des voiles de chaleur, dans les vapeurs perlées d'automne qui rendaient hier encore plus mystiques et intrigantes ces lointaines formes précieuses, mais impalpables (et un peu littéraires) comme les silhouettes d'un fond de Léonardo. Plus près autour de nous il y a les rosiers et les vignes de nos jardins ; et le bourdonnement des nonnes qu'un léger vent apporte.⁶⁶¹

Le panthéon mystique d'Edward James a ceci d'hellénique qu'il est à la recherche d'un idéal de beauté qui repose sur une notion de vérité. Mais il n'est pas qu'hellénique dans son essence puisqu'il fait naître un débat qui rejoint certaines préoccupations des philosophies orientales : "The only axe I have to grind is my love of the truth for the sake of the Truth, without a complete regard for which how can any of us ever hope to approach that Ultimate Reality you have spoken so much about and so well."⁶⁶² Derrière ce concept assez nébuleux de réalité ultime, James a découvert par l'intermédiaire du mouvement Vedanta un nouveau rapport au réel qui passe cette fois par le mysticisme et non plus une quelconque éthique de la représentation comme ce fut le cas avec le surréalisme : "For there - as shadows slowed to other time - / dwell quite oblivious to our passing days / in anti-matter, passing through our own, / the ghosts of men who have not entered yet / into that last beatitude of loss, / into

⁶⁶¹ Edward James, lettre à Igor Markévitch, 13 oct. 1935, archives Edward James.

⁶⁶² Edward James, lettre à Gerald Heard, <1963>, archives Edward James.

that Oneness where all forms dissolve." (124-29)⁶⁶³ Dans cette recherche d'unité intérieure, se dessine une nouvelle analogie qui établit une équivalence entre microcosme et macrocosme :

"Beneath that ocean of inertia all
 moves without weight, atoms thinned into smoke -
 shades of their other selves - retain their shapes
 yet not their substance (patterns on no stuff)
 until the forms they form can pass through ours
 as galaxies can through each other go
 without one sun bumping another sun."

Beyond that crystal sheet mankind has never
 passed in his daily and incarnate flesh ;
 the living only half suspect it is. (107-16)⁶⁶⁴

To the Earth and other Places from above the Seas, et surtout *In Despite of Death* sont sans doute les deux recueils influencés par la philosophie bouddhiste les plus réussis, dans la mesure où les exigences poétiques n'ont pas été sacrifiées sur l'autel de la spéculation philosophique. C'est toutefois avec *El Torreón de Espíritu Santo* que James parvient à la forme la plus singulière et la plus aboutie de l'expression poétique d'un sentiment mystique. Au-delà de toute recherche de bonheur, le bonheur devient alors possible et à un plan créatif, le suicide artistique permet de vivre la multiplicité de ses identités, sans renoncer à aucune, sans en chercher d'uniforme.

Le rapport du mystique et du sacré chez James élargit la fête de l'oracle à une appréhension globale du Mystère si bien que l'évolution de l'œuvre s'accompagne d'une expansion du regard poétique vers l'univers entier,

⁶⁶³ Edward James, "On Time, Nativity, and Antimatter," *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 521.

⁶⁶⁴ Edward James, "On Time, Nativity, and Antimatter," *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 521.

et en particulier vers ses trous noirs, pour chercher encore et toujours l'instant originel :

< . . . > From their observations
 the studious men made meticulous calculations
 from which one of them deduced that the universe
 sprang into being about ten billion (or perhaps eleven
 billion) years ago as the result of an explosion at
 the central point of Nothing in time and
 Zero space: the 'Instant' of Creation.
 Demons and angels have since referred to this
 as the dawn on 'D day' of all existence.
 Astronomers have more truck with angels
 than is generally supposed. (7-17)⁶⁶⁵

Dans cette tentative désespérée de représenter le monde dans toute la complexité de ses détails les plus infimes (l'"hyperréalisme" de James déjà évoqué dans les deux premiers chapitres de cette étude) ou comme ici, dans son immensité, les points cardinaux de cette nouvelle cosmogonie poétique ne sont plus physiques, mais cosmiques. Dans "The Great Bear" ainsi d'ailleurs que dans "Giant Fir Shade", la constellation de l'ours sert de cadre poétique et permet de plus, par le phénomène des métamorphoses attachées au processus hypnagogique, de générer une imagerie animale qui vient ainsi compléter le biotope poétique qu'établissent ces poèmes.

Spirit of a bear at ease
 Spirit of a bear at dusk.
 Two hundred and seven feet of silence :
 and then a star above the crest
 of the plumed sable-needled mast.

⁶⁶⁵ Edward James, "Cosmologies," *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 524.

And in the shadow of its roots
a bear's soul asleep. (1-7)⁶⁶⁶

Dans "To the Earth"⁶⁶⁷ par exemple, la nature infinie fournit une allégorie qui offre enfin au désir un objet à sa mesure. De plus, dans la réalité et l'immensité de cette nature qui intègre à la fois les forces positives et négatives de la vie, la description poétique rejoint la dimension a-temporelle du sommeil. C'est dans cet univers païen et profondément apolitique, que le baroque chaotique d'Edward James, contre toute attente, trouve les conditions d'une communion poétique et d'une harmonie véritable. Dans *Xilitlan Tziol*, cette communion poétique est effective et le poète, rejoignant le rôle d'un thaumaturge, peuple son sanctuaire par le moyen d'une taxinomie sensuelle :

My house grows like the chamber'd nautilus ;
after a storm opens a larger room
from my intenser childhood's sleeping-place
where curled, my head to chest, I felt the grace
of the first need to grow. My house has wings
and sometimes, in the dead of night, she sings. (1-6)

< . . . >

The deluge comes. The storm, still after me,
thirsts for my light. It strikes to swallow up
the flame of my identity. This house
is all assuaged and waiting for that sea
whose child I am; nor, thunder, do you cease,
but the high windows, drowned, break and drink peace.

⁶⁶⁶ Edward James, "Giant Fir Shade," *The Heart and the Word* op. cit., 14.

⁶⁶⁷ Edward James, "To the Earth," *To the Earth and other Places from above the Seas* op. cit., reproduit, annexes, 119-122.

(13-18)⁶⁶⁸

Le terme de biotope poétique nous semble assez bien caractériser le matériau poétique que manie Edward James dans ses poèmes tardifs. En effet, l'évolution artistique du poète, si elle prend des chemins de traverse et s'inscrit dans les marges de l'histoire littéraire, a néanmoins toujours pour visée une forme et une thématique qui collent pour ainsi dire à l'objet même du message poétique. Solitaire, vagabond, dissident du monde des lettres officiel, et nourri de toutes les bruits et autres avant-gardes du siècle, Edward James a choisi de s'isoler toujours plus loin afin précisément de trouver dans l'expérience même de l'acte poétique le moyen d'exprimer un témoignage spirituel qui n'est pas sans rapprochements avec ceux d'un Lucrèce ou d'un St François d'Assise. En atomisant le monde, celui du moins qui est soumis aux forces de la nature, le regard poétique consomme pleinement l'objet de son désir, non pas par la connaissance ou la spéculation intellectuelle, mais par l'exposition, la représentation "iconographique" de cet objet. On reconnaîtra ici le phénomène d'absorption tel que nous avons déjà pu le mettre à jour dans notre étude des schémas de l'amour cannibale chez James (chapitre deux).

Le biotope poétique qui se développe dans la poésie tardive (à partir de la fin des années cinquante) de James est fait de deux composantes : d'une part, un bestiaire et son imagerie galopante (principalement le chien, l'ours, le crocodile, le serpent, le papillon, les oiseaux en général et les perroquets en particulier) et de l'autre ce que l'on pourrait nommer un sublime chaotique, terme sur lequel il nous faudra revenir.

Clouds reason slowly today.
 While the fat butterflies
 grow dizzy from the many odours of sweetness,

⁶⁶⁸ Edward James, "This Shell," *The Heart and the Word* op. cit., 73.

the birds yearn for the sigh and rustle of plumage
in the wind.

'Farfalle' -

'FARFALLE'

'MARIPOSAS'

'SCHMETTERLINGE'

'PAPILLONS'

'FARFALLE'

write the clouds on high against the blue
and the yet deeper blue.
Yet soundlessly do the great clouds reason.
I hold my head on high like a cedar of India.

Most plants by the love of the light seem sane ;
nevertheless the wandering, reaching, muttering
perfumes of some -
scenting the steep shafts of the moon - at night
grow insane.

Day brings solutions of gold
and oblations of green.
However my children be warned: the bread of colour
is the meal of the mad.

In the wan dawn pale,
I awaken blue - devoured
by the Hindu vegetation of my dreams -
blue as Vishnu.⁶⁶⁹

⁶⁶⁹ Edward James, "From the Balcony," *The Heart and the Word* op. cit., 139.

Dans ce poème qui fait partie des tous derniers composés par Edward James, le pouvoir d'évocation, qui est selon Edith Sitwell la caractéristique marquante de l'œuvre du poète, rejoint quasiment l'expérience psychédélique. Si le recours au bestiaire était, dans la première manière de James, un moyen de représenter l'éventail du sentiment et la cruauté d'un monde précisément bestial, l'utilisation qu'en fait le poète par la suite est sensiblement différente. James use en effet de son bestiaire comme d'un catalogue des diverses manifestations de la vie instinctive afin de comprendre, dans toute sa complexité, le monde ou pour utiliser un verbe qui sert de titre à un poème de Henri Michaux, le "Saisir" :

Saisir

ou pas du tout ou avec folle intensité saisir

Faute du principal

saisir désordonnement, exagérément,

M'en étourdir

Me faire insecte pour mieux saisir

avec pattes à crochets pour mieux saisir

insecte, arachnnide, myriapode, acarien

s'il le faut, pour mieux saisir.⁶⁷⁰

Il y a bien entendu dans cette attitude commune à James et à Michaux une dimension franciscaine qui lie la vie animale au monde de la parole interdite et à une certaine spiritualité. D'un poème à l'autre d'ailleurs, comme tel est le cas dans la révolution des planètes à l'intérieur d'une même galaxie, les figures du bestiaire s'éclipsent parfois les unes les autres, plus tout à fait les mêmes, pas

⁶⁷⁰ Henri Michaux, *Saisir* (Montpellier: Fata Morgana, 1979, sans pag.).

tout à fait différentes. Ainsi l'ours de "Giant Fir Shade", poème déjà commenté plus haut, se retrouve dans "Song of the Butterfly", ("I am a bear with coloured sails, / but no more clumsy than a leaf / beneath my pollen-powdered veils / a hairy desultory thief / of honey ;" (1-5)⁶⁷¹) avant de se transformer progressivement (s'agit-il de métamorphose ou d'un phénomène de métempsychose?) en papillon. Au sujet des métamorphoses animales, si nombreuses dans la poésie de James, il faut également noter que la référence au chien se teinte souvent, elle aussi, d'un arrière-plan mystique puisque Sirius, l'étoile du chien si souvent évoquée par le poète, est selon la pensée gnostique le lieu où se trouve l'âme d'Isis, personnage non secondaire du panthéon mystique de James comme nous avons pu déjà le constater au début de ce chapitre.

Mother, whose white Himalayan hands have capped
 the peaks with burning ice, the throat with hymns ;
 have jewelled with birds, the jungle; and with palms,
 the long and sprawling rivers of the East -
 your petalled laughter falls a shower of flowers :
 the elephant shall trumpet you his heart
 and all the doves shall tell you of their dreams.

Mother, veiled in planets, sheathed with winds,
 looped in the lace of live arithmetic,
 whose terrible desire first caused that night
 be - by the dancing of your nymph the Earth -
 divided from the day, that we may pass
 from wakefulness to sleep!...

⁶⁷¹ Edward James, "Song of the Butterfly," *The Heart and the Word* op. cit., 18.

Who, when we pray,
 may come to us in both - oh come to me
 with all the mute immenseness of the sea
 or in a voice, as small in all the deep
 as almond blossom on a single spray
 against the cold March mountains, sigh and say :
 "I have been with you well before your birth!" (14-33)⁶⁷²

Le grouillement animal dans les poèmes de James, et en particulier dans l'extrait ci-dessus tiré d'une ode intitulée "To the Divine Mother Kali", relève également d'une taxinomie sensuelle avec laquelle le poète veut peupler non plus le monde tel qu'il est mais un monde intérieur qui répond aux lois du sublime chaotique. Le sens que nous donnons au mot "sublime" correspond comme nous l'avons déjà précisé, à la fois au concept du sublime tel qu'il se dessine dans la production culturelle de la fin du XVIIIème siècle et à la notion kantienne d'art sublime. Dans cette perspective, la nature exubérante et le sens de l'espace que l'on trouve chez James semblent contenir le secret d'un ordre harmonieux et hermétique. La mission du poète est alors de le découvrir :

So spoke the prestidigitator of a new
 and theological arithmetic, while he
 - from his tower of algebra and glass - observed
 how rose upon the harmony of numbers, with the light
 of a rose, a crimson fragrance from the birth of joy.

(46-52)⁶⁷³

Cette quête d'ailleurs n'est pas seulement spatiale, elle se situe également dans les replis inexplorés ("uncharted") du mystère du temps :

It tells its Gothic tale and scales - as though

⁶⁷² Edward James, "To the Divine Mother Kali," *The Heart and the Word* op. cit., 145.

⁶⁷³ Edward James, "On Time, Nativity, and Antimatter," *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 518.

in baroque to the music of Johann Sebastian
 Bach - his *Heiligtum*, this logos, this Creation; this divine
 overture, building a stairway between earth and heaven ;
 while deep below lies grottoed a whole world,
 the Hades of Anahuac, yet uncharted.
 Each tunnelled warren, hived beneath these hills,
 provides one more arcana underground,
 palatial cellar, dormitory for
 what Amerindian Persephone? (107-16)⁶⁷⁴

En fait, la révélation poétique se traduit souvent chez Edward James par un sentiment d'émerveillement non pas renouvelé mais incessamment réinventé face à la magie et au mystère de la vie telle qu'elle jaillit dans le cadre du sublime poétique. Cette vision de la nature se cristallise le plus souvent chez James, et en particulier dans son recueil *The Rose*, dans l'image d'un jardin-bibliothèque, chimère de l'imagination qui se situe entre le labyrinthe gardé par le Minotaure et la bibliothèque virtuelle de Prospero. Au suicide artistique du poète, correspond chez le thaumaturge l'image d'une paternité possible, et enfin acceptable :

My old sad garden is, at last this week,
 a grand and poignant place; and I am like
 the father of a prodigy, who glows
 with pride, but scarce believes what people speak
 about his child, this rose, this reigning Rose.
 For years, no cutting which I set would strike,
 no plant would prosper, locusts stripped each tree,
 my shrubs dried up, my lilies never flowered,

⁶⁷⁴ Edward James, "Prologue," *Xilitlan Taziol* op. cit., vi, reproduit, annexes, 456.

mice ate my bulbs, and birds my seeds devoured
 - how then can this vast rose have grown for me?

Red sigh of God, from chalice of deep moan,
 great bees collect the strength beyond despair,
 the wine that feeds the marrow of grief's bone,
 the lust and languor that makes sprout their hair.
 Bathe in this quenchless spring, mankind - below
 fierce jets of life. Wash out your sense of sin
 and purify your vulgar pains, within
 these rose cascades of flame, through whose cool spray
 birds of the muses down the gloaming go
 lit by their everlasting inward day.

Perhaps the thousand tears which, in gone nights
 believing no one saw me, I once wept -
 when winter held me and despair had crept
 as ice into my veins - now give their yield.
 Perhaps my sorrows for those hundred blights
 manured the ground and Golgotha's gaunt field
 of fountain crucifixion has unfurled
 the Grail, the blood rose storm-cloud of that grief
 all soon or late must feel in this our world
 where anguish rains to raise the magic leaf. (111-40)⁶⁷⁵

L'une comme l'autre des composantes du biotope poétique
 jamesien présuppose, faut-il le rappeler, une conception métaphysique de

⁶⁷⁵ Edward James, "The Garden," *The Rose* op. cit., reproduit, annexes, 394.

l'individu perçu comme une entité soumise --par un voluptueux abandon de soi et non pas par quelque rigorisme philosophique ou moral-- aux métamorphoses qu'impose un certain ordre/désordre cosmique. Le débat jamesien ne se situe pas au niveau d'un conflit rousseauiste entre l'homme "naturel" et l'homme "civil" tel que l'on peut le lire dans *Emile: Ou, de l'éducation* ("L'homme naturel est tout pour lui : il est l'unité numérique, l'entier absolu qui n'a de rapport qu'à lui-même ou à son semblable. L'homme civil n'est qu'une unité fractionnaire qui tient au dénominateur, et dont la valeur est dans son rapport avec l'entier, qui est le corps social."⁶⁷⁶) mais bien plutôt entre l'indivisible et l'individu. L'homme, dans la poésie de James, est une structure molle, changeante et modulable, un lieu de transformations et de mémoire et dont le seul noyau dur est un concentré de douleur qui peut servir de prisme au passage de la lumière poétique...

This poem tries to evoke in the mind's eye of the reader Latin and Graecian antiquity, all in a state of mellow, gradual and bucolic decomposition. I hope I have been able to get the picture - or pictures across to the reader - from my mind's eye, as it were, to his. The poet never knows, until he has had readers, how much of his subjective imagination his words have been able to convey objectively. In part it is bound to depend upon the visual experience of each individual one of those readers. This poem, in particular, is complicated by the fact that the whole meridian scene is imagined as hanging within a single drop of rain - or of dew, suspended from a branch that crosses the poet's window, where he lies sick abed.⁶⁷⁷

Dans cet extrait de lettre, le poète met en évidence, d'une part, le doute d'un créateur depuis longtemps sujet aux tentatives de suicide artistique et de l'autre, la spécificité iconographique de la naissance de l'image poétique qui s'impose à

⁶⁷⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Emile : Ou, de l'éducation* (Paris: Gallimard - Pléiade, 1969, ccxxiii + 1958 p.) 4: 249.

⁶⁷⁷ Edward James, lettre à David X. <destinataire non identifié>, 1963, archives Edward James.

lui. A la lecture de cet aveu, il est bon de juger de l'art de James dans un extrait caractéristique du poème auquel la lettre fait référence :

It seems to drop from heaven to the plains ;
 for, when this heaven thunders, how it rains!
 But one lost child, holding a unicorn
 with arms about the creature's slender neck,
 wreaths in a cave with golden ears of corn
 the creature's breast. Their sighs the shadows deck
 below the grandeur of the rains forlorn,
 below the silent tumult of the clouds,
 below the ever watchful woods. Twilit
 branches listen to one wild brook's chase.
 This hunted river runs at breakneck pace
 and hunts in turn veined mists that hang in crowds
 outside the cavern. Quick, how quick they flit
 the clicking bats with sneers of bronze, past shrouds
 of groining, pendulous as faded lace!
 Drip desolate myth! Grin stalacmite grimace!
 Speak, hornéd beast - oh! symbol of lost wit. (106-22)

< . . . >

Here dwells the only child of all the race
 who has remained behind, to nurture it
 with tears - the only to survive, to sit
 and grace the marble'd silence with the light
 of her large eyes. Her wan reflective face
 swims on the mirror'd freckling of the pool,
 troubling the quiver of this whispering place.
 Earth waits. The great wings of the holy night

spread, clasp all memory in their embrace. (128-36)⁶⁷⁸

Qu'il s'agisse du voyage dans l'espace ("Nova Express: Métamorphoses de la disparition"), dans le temps ("Le vol d'Icare: L'histoire comme espace poétique"), ou dans la poésie même ("Diluvium Mortis: Nature de l'infini"), nous avons pu constater, dans ce dernier chapitre, que l'esthétique de la disparition, à l'œuvre dans la poétique de James, ne correspond pas à une échappée hors de la réalité. Bien au contraire, l'imaginaire et le monde intérieur que James construit comme s'il s'agissait d'un rêve, à force de s'attaquer et de vouloir absorber le réel, le décompose, l'atomise et fait se réunir en lui les parts rationnelle et irrationnelle qui le constituent.

I, a wild, nude, sunflecked newcomer,
 against the dark voice of Time, the drummer,
 walk, washed at last by this joy, my child, my darling,
 in the wide seas of light -
 whither I would lead you also. (81-85)⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ Edward James, "Return to the Serpent Realm," *Xilitlan Taziol* op. cit., 22-24, reproduit, annexes, 467-68.

⁶⁷⁹ Edward James, "Mayan Sleep," *The Heart and the Word* op. cit., 86.

- CONCLUSION VIRTUELLE -

Ou, l'éloge de la simulation.

Il y aurait un beau travail à faire sur les méchants écrivains et sur les médiocres. On n'a guère, jusqu'ici, écrit sur eux que de méchantes et médiocres choses ; et cependant une philosophie du mauvais, du médiocre et du vulgaire serait de la plus haute importance.⁶⁸⁰

⁶⁸⁰ Novalis, *Fragments*, traduction Maeterlinck (Paris: J. Corti, 1992, 453 p.) 190.

Le cours qu'a pris notre étude de l'œuvre de la seconde manière de l'art d'Edward James, partie d'une hypothèse pour tout dire esthétisante quant à la traduction par les mots du décor des rêves, nous a mené, à travers diverses thématiques, à évoquer, effleurer, souvent éviter, la problématique du temps, l'une des caractéristiques les plus singulières de l'œuvre du poète. Avant de faire le point sur les tournants sensibles de cette exploration-découverte de la poésie d'Edward James, nous confronterons donc tout d'abord l'œuvre à son temps puis nous essaierons de voir ce en quoi la poésie de James peut être décrite comme visionnaire et, enfin, si elle s'inscrit dans un mouvement artistique plus général.

Il faut peut-être tout d'abord rappeler ici que le poète dont nous avons souligné la dimension kitsch fut dans sa jeunesse l'une des figures non négligeables de l'avant-garde esthétisante des années vingt et trente. Il n'est pas rare de retrouver dans les pages des mémorialistes de cette époque le souvenir d'un certain style "Edward James" qui a sa place dans l'atmosphère oxfordienne : fumées d'encens, bruit pétillant des bulles de champagne, ou encore bribes de conversations spécieuses au sujet de la poésie de T. S. Eliot ou du traité de Sacheverell Sitwell sur l'art baroque méditerranéen. Bryan Guinness d'ailleurs se souvient : "I never knew Edward James very well but he was a contemporary of mine at Christchurch - Oxford. I remember that he had tapestries in his room whereas most undergraduates had only prints"⁶⁸¹ alors qu'Alan Pryce-Jones évoque déjà l'exotisme du style "Edward James" :

Oxford undergraduates in the 1920s lived in a variegated world of luxury and squalor. <...> The University generation immediately older than my own had a set of high standard of living, moreover. We spoke with awe of Edward James's exotic rooms, of Harold Acton's life-style,

⁶⁸¹ The late Lord Moyne <Brian Guinness>, lettre à Didier Girard, 31 mai 1990.

of Brian Howard's unsuspected skill - perhaps courage would be a better noun - on horseback, of Harry Stavordale's free-spending, and John Sutro's wit.⁶⁸²

Edward se mélangea par la suite au monde de la vie musicale parisienne, puis à celui des arts et en particulier, bien évidemment, aux cercles d'avant-garde⁶⁸³ qui s'intéressaient au mouvement surréaliste. La contribution fut également littéraire : il participa au magazine *View*⁶⁸⁴ de Charles Henri Ford et, comme nous l'avons déjà abordé, au magazine *Minotaure* dès, et peut-être avant, sa création, en 1933, jusqu'en 1936⁶⁸⁵. La lecture de quelques-uns des

⁶⁸² Alan Pryce-Jones, *The Bonus of Laughter* op. cit., 47.

⁶⁸³ Le personnage clef de ce nouveau monde fut la vicomtesse de Noailles dont Edward James fut l'hôte (et l'amant) dans sa maison près de Hyères, devenue aujourd'hui historique : "The house indeed was certainly the most beautiful and imaginative 20th century house I had ever seen. Then avant garde in the extreme, it must have seemed in those years to most people positively Martian. < . . . > On four levels one floor cantilevered out above another. It was also capacious inside; a labyrinth full of treasures in paintings are modern sculpture. Even the terraced gardens were enlivened with bronze statues by Brancusi and, already, (twenty years before the world had heard of him) by Alberto Giacometti." Edward James, lettre <destinataire non identifié>, 18 avr. 1977, archives Edward James. Par ailleurs, l'esthète Edward James a composé en 1937 une ode à cette femme pour le moins originale :

Lady whose destiny it is to be
the friend of poets, the foe of common thing or,
if I have ever been unworthy of
your friendship, let that be
sunk in the least known quarter of the sea
Remember that I am one now who writes
starlight on leaflight for your sleepless nights.

Edward James, <Ode à Marie-Laure de Noailles>, manuscrit, déc. 1937, archives Edward James.

⁶⁸⁴ Cf. Edward James, lettre à Edith Sitwell, 27 juil. 1943, archives Edward James.

⁶⁸⁵ La collaboration peut désormais être établie malgré les réserves qu'ont multipliées les biographes à cet égard. Dans sa correspondance, Edward James a en effet écrit : "Skira ripped me off on the *Minotaure* after I had pioneered it" (Edward James, lettre à Ruth Ford, 31 déc. 1957, archives Edward James) et dans une autre lettre contemporaine de l'événement : "Skira est à Londres. Il est très gentil. Je l'ai amené à déjeuner aujourd'hui chez la marchesa Casati, une fameuse fill, de Rome et de Paris, qui s'est installée dans sa vieillesse habillée comme la veuve de Tut-an-Kamen - comme une Cléopâtre bien faisandée - une Sémiramis voilée à la Carmen et drapée à la Isadora Duncan, surmûre, une Tamare à la Bakst et à la nécrofilie." (Edward James, lettre à Salvador Dalí, 27 mars 1936, archives Edward James.). A cette dernière lettre, preuve qu'il ne s'agit pas là d'affabulation de la part de James, Dalí a répondu et écrit à propos de la constitution d'un nouveau comité de rédaction pour le magazine formé par "Breton Mabilille Maurice Aine <Maurice Heine> Eluard Duchamp" e moi je pense on ma exclu a cause de ma "trop grande amitié" avec toi. Le numéro est sur "L'Amour" avec une couverture <illisible> sensationnelle de "Magritte". Je te tindrai au courant de tout cela, mai au moins que Eskyra depense l'argen de cette façon! aussi EsquiRA est terriblement et AcharNemant MARIE!" (Salvador Dalí, lettre à Edward James, <août 1937>, archives Edward James). Interrogée à son tour sur cette éventuelle bouille, la veuve de Skira répond : "Je ne peux donner aucune impression. Je sais que, quelques mois après <c.a.d. la réception d'octobre 1936 où l'auteur de la lettre rencontra James en compagnie de son futur mari>, Albert Skira se séparait d'Edward James et qu'il ne le revit plus jamais". (Rosabianca Skira, lettre à Didier Girard, 21 juil. 1988.)

éditoriaux de cette revue suffiront à mesurer l'engouement artistique que cette aventure lui proposait :

Montrer dans une vue d'ensemble, tout ce qui va du conscient à l'inconscient et qui par des moyens critiques ramène l'inconscient au conscient " *Minotaure* veut être une revue constamment actuelle. < . . . > Le luxe de *Minotaure* doit être considéré comme une nécessité organique < . . . > Il est impossible d'isoler aujourd'hui les arts plastiques de la poésie < . . . > *Minotaure* affirmera sa volonté de retrouver, de réunir et de résumer des éléments qui ont constitué l'esprit du mouvement moderne pour en étendre le rayonnement, et il s'attachera, grâce à un essai de mise au point de caractère encyclopédique, à désencombrer le terrain artistique pour redonner à l'art en mouvement son essor universel.⁶⁸⁶ < . . . > *Minotaure* se fait de l'événement artistique, intellectuel une conception à rebours de toutes les conceptions rétrogrades⁶⁸⁷

Dans la seconde moitié des années trente, aveuglé par la célérité de la lumière émanant des soleils qui l'entouraient, Edward James n'avait pas encore tout à fait compris qu'il vivait au temps de la haine et que la poésie de cette époque, pour être entendue de ses contemporains, devait naître dans un fracas et être vécue sous le choc. On accusa alors Edward James de dilettantisme ou on l'ignora tout à fait. Dans son exil volontaire et après l'entreprise de suicide artistique qu'il démarra à son arrivée au Mexique, Edward James comprit enfin le sens du leurre moderniste grâce aux mots de son ami, le sculpteur Isamu Noguchi, qui lui écrit en 1942 : "For to view beauty alone is a sadness I know I have indulged in, only just now I am struck on a thorn and the thorns crowd in around us."⁶⁸⁸ Tout en conservant une immense nostalgie pour

⁶⁸⁶ *Minotaure* 1 (1 juin 1933): éditorial.

⁶⁸⁷ "Eternité du *Minotaure*," *Minotaure* 12-13 (mai 1939): éditorial

⁶⁸⁸ Isamu Noguchi, lettre à Edward James, 19 août 1942, archives Edward James.

l'intensité des découvertes que lui réserva la scène culturelle d'avant-guerre, James a sans doute eu besoin de tout le temps qui lui restait à vivre et à écrire pour se pardonner à lui-même, non pas de n'avoir su s'insérer dans son époque, mais d'avoir manqué de lucidité sur la relativité du temps qui s'écoule. L'obsession thématique de la notion de temps, de mémoire et la recherche incessante de l'instant poétique dans la seconde manière de James tendraient en tous cas à confirmer cette interprétation recevable...

Drowned are pain's memories there above the knees
of sounding snows there - and of sun resounding
with silence, which absorbs the names of hate
even though winging westward all grows late. (25-28)⁶⁸⁹

et l'on pourra lire, par ailleurs, la fascinante apologie que fait le poète dans le prologue de sa pièce de théâtre, *The Leopard Night*:

I drifted, sadly - unsure of my course. (6)

< . . . >

A wild decade was just about to end (41)

< . . . >

I have no purpose, yet I move in haste -
regrets behind me - and vague hopes ahead. (74-75)

< . . . >

In those years painting reared to a new start ;
the first Sur-realists were launching kites
to catch the lightnings of demented fusion
and prove that rapture comes not from the heart
but from a far less reputable region

⁶⁸⁹ Edward James, "Oh! To Be Gone From All Remembrances," *The Heart and the Word* op. cit., 45.

where daemons dwell whose names are Sex or 'Legion'
 and libido has twice as many tits
 as had Ephesian Diana. (85-92)

< . . . >

But I fancied that the smart
 pose of being vastly in the know
 vicariously might provide a hood
 to hide beneath - most anxious to appear
 thrice as sophisticated as the three Sitwells
 with thrice as many gilded lacquered shells. (98-103)

< . . . >

In fact, I had become a high brow bore. (109)⁶⁹⁰

I. Temps, destin et poésie visionnaire.

Entre la pénombre toujours équivoque du passé et la nuit trop éblouissante du futur, il nous restera encore et sans cesse à déchiffrer, pour apaiser le furieux appétit d'une curiosité insatiable, cette portion de durée que seule nous aimons chacun, quelque infirmes qu'aient été nos moyens d'investigation, à la fin réellement explorée : notre présent.
 < . . . > Sur la ligne d'intense trafic dont l'amour et la haine, les deux forces de conservation instinctive de la vie, ferment les rails, il y a un aiguillage où la voie bifurque : d'un côté, l'action et la réalité ; de l'autre, l'art et la contemplation. < . . . > L'art qui parle trop au cœur le séduit, le trompe, le dupe, lui ravissant des forces et des vertus dont il n'aurait

⁶⁹⁰ Edward James, "Prologue In a Gondola," *The Leopard Night* op. cit., reproduit, annexes, 359-62.

pas de reste pour faire face aux événements que lui impose la vie. On veut un art qui parle bas au cœur et plus haut à l'esprit.⁶⁹¹

Chez James, comme d'ailleurs dans la citation ci-dessus de Paul Reverdy, l'œuvre artistique contient en elle-même une réflexion sur l'histoire culturelle telle qu'elle se construit au présent, dans l'instant, plutôt que dans une perspective évolutionniste. Edward James avait d'ailleurs très peu de goût pour la surenchère moderniste ; le narrateur de *So Far, So Glad*, s'adressant directement au lecteur après la citation d'un poème composé par l'un des personnages, écrit :

You and I may be certainly right in thinking this poem 'unlovely'; but when we must remember that to be 'unlovely' in this particular way is to be what the middle classes call 'modernistic' - and that to be up-to-date on lines such as these is the litterateur's only hope of being judged 'clever'. There is also the "gas-works school of poetry" <⁶⁹²> which deals with dump heaps very well. But the Master of Ceremonies was too lazy to go and look at slums.⁶⁹³

En fait, il nous semble qu'Edward James ne fut jamais un poète moderne mais un poète qui s'est beaucoup interrogé sur la relativité du temps. C'est du moins l'avis de Peter Levi qui écrit : "Edward James is not a modern poet by any recent standard < . . . > He did master the technique of sinuous and brooding free verse, but wrote usually in strict forms, in simple vernacular, the most modern element in his verse, and with some archaisms."⁶⁹⁴ et de préciser avec beaucoup d'à propos, nous semble-t-il, la spécificité de l'œuvre du poète :

⁶⁹¹ Pierre Reverdy, "Note éternelle du présent," *Minotaure* 1 (juin 1933): 38-40.

⁶⁹² Cette formulation est l'invention de Sacheverell Sitwell.

⁶⁹³ Edward James, *So Far, So Glad* op. cit., reproduit, annexes, 111.

⁶⁹⁴ Peter Levi, "Introduction," Edward James, *The Heart and the Word* op. cit., xi-xv.

<Edward James was> John Betjeman's early publisher and friend in *Summoned by Bells*, and a youthful friend and clear-eyed observer of Evelyn Waugh⁶⁹⁵. He was a better poet than Brian Howard, as prolific as the Sitwell family and like them never boring, and in retrospect almost as substantial a writer as Harold Acton, though less objective. < . . . > It has the pure and distilled sadness that aesthetic painters have, just because the sun will go down. His birth saved him from snobbery, his money from the cult of success. His poetry was not monumental, it was an activity and an outpouring. < . . . > The reality of poetry is present, though sober good taste is not. < . . . > I do not think Edward James could ever have been a great poet, but I hope he will be a starting-point here and there for unexpected thoughts and pleasures, and will somehow survive, if only for his extraordinary and convincing love of life. The vocation of a poet was central to him; it was the one thing about which he never wavered. < . . . > There is no other poet in England like Edward James... He fails every conventional or generally accepted test of a good poet.⁶⁹⁶

L'art de James n'est pas en effet un art du contrôle et de la discipline, et c'est bien sans doute ce qui a rendu difficile une appréciation critique de son œuvre par ses contemporains. Selon James, le désir d'écrire naît de la seule poésie : "I give you my word that from one well alone / these verses of their own / ignition came : (71-73) ... a fountain jet / of hunger and hope - (76-77) ... nor to shine as new, / as 'modern', that intellectual praise / might garnish with laurels my crumbling days; / not for any foolish need of fame - / but only because of this leaping flame (89-93)⁶⁹⁷" Bien sûr, quelques voix se

⁶⁹⁵ Cf. Edward James, "Obituary for Evelyn Waugh," *The Heart and the Word* op. cit., 207-208.

⁶⁹⁶ Peter Levi, "Introduction," Edward James, *The Heart and the Word* op. cit., xi-xv.

⁶⁹⁷ Edward James, "I Give My Word: A Prologue" *The Heart and the Word* op. cit., xviii-xix.

sont levées pour reconnaître le talent de James : Carl van Vechten lui écrit par exemple à propos du recueil *For the Lonely* : "Your words, dear Edward IV are always evocative of pain and love and mysterious and profound emotions that rise the incense when you apply the torch."⁶⁹⁸ et Edith Sitwell⁶⁹⁹, depuis longtemps convaincue du talent singulier de James⁷⁰⁰, est l'une des rares artistes à s'être intéressée de près à l'œuvre de James après son exil vers le continent américain. Dans une lettre où elle lui parle du *Scherzo on a Theme from far Away* de James, la poétesse souligne le trajet parcouru par Edward James : "The humming bird is charming and I can see in the new book evidences on every page that you have been working extremely hard and carefully."⁷⁰¹

L'exploitation thématique du temps par James dans ses poèmes relève de la même théorie de la relativité que celle qui lui confère une place instable dans l'histoire littéraire contemporaine. Plutôt que de s'inscrire dans le temps, par séduction ou par provocation, sa poésie cherche d'abord, comme nous avons pu déjà le remarquer, à parcourir l'histoire dans un mouvement baroque. Dans ses contes par exemple, ce qu'Edith Sitwell décrit dans la poésie de James comme une "brisure du sens de la réalité"⁷⁰², se traduit par une utilisation volontairement anarchique des marqueurs de temps : dans *So Far, So Glad*, le

⁶⁹⁸ Carl van Vechten, lettre à Edward James, 26 fév. 1942, archives Edward James.

⁶⁹⁹ De son côté, Edward James a composé un poème à la mémoire de la poétesse. Cf. "Le Vernissage: In Fondest Memory of Dame Edith Sitwell," *The Heart and the Word* op. cit., 209.

⁷⁰⁰ Edith Sitwell fut l'une des premières lectrices éclairées des poèmes de James. A propos de *The Next Volume* op. cit., paru en 1933, elle lui écrit cette lettre encourageante : "I like "In the Fields near Tivoli", very much, too, also "Africa", which has real quality, as a fine sense of visual beauty. < . . . > "Africa", I find very admirable in its unity. It is luxurious in imaginary, and yet not too luxurious (this "over-much" is a danger, but you have avoided it, and I congratulate you). Again, the visual sense is fine and you have kept the poem on the same scale. And as the poem is not a short one, that is a real proof of a gift for poetry. In quite a number of modern long poems, we find the scale reduced, suddenly and the sense of reality broken in consequence. This book has given me all the more pleasure, because I find you wanting beauty in poetry". Edith Sitwell, lettre à Edward James, janvier 1933, archives Edward James.

⁷⁰¹ Edith Sitwell, lettre à Edward James, 27 avr. 1943, archives Edward James.

⁷⁰² Cf. note, page précédente.

temps de l'action se situe dans une projection futuriste d'une époque mythifiée (principalement le XVIII^{ème} siècle), et maquillée sous des allures édouardiennes. Dans l'autre œuvre en prose étudiée ici, "The Propagrandissimo Dog", la confusion des époques est entretenue par la narration (Antiquité, période 1900, puis seconde guerre mondiale). Pourtant, et malgré l'extravagance de l'agencement, une logique nouvelle (celle née de la fiction devenue seconde réalité) fait surface : les thèmes évoqués ou parodiés dans des contextes historiques fictifs correspondent en effet, dans l'ordre de la narration, assez précisément au temps réel, et même parfois au temps de l'acte d'écriture par l'artiste (selon la diégèse, la rencontre avec madame Malcontenta doit se situer en 1934, Propaganda devient la mascotte d'une unité fasciste en mai 1936 : l'article qui lui est consacré est publié en janvier 37, et le voyage en Abyssinie a lieu deux mois plus tard, en mars).

Dans ses poèmes, Edward James traite des paradoxes du temps d'une manière plus émouvante et philosophique. Le temps est en effet pour ce poète, doué d'une nostalgie sans limites, le révélateur d'un rapport cruel au destin individuel et collectif. Influencé par la pensée d'Aldous Huxley, James écrit par exemple dans son poème "Whatever Are the Rights or Truth of This" : "Now both are tortured by Time's cruel sport; / though Time itself, I think, must have an end." (11-12)⁷⁰³ et l'on peut trouver par ailleurs dans la scène préliminaire à sa pièce, *The Leopard Night*, une bien curieuse réflexion sur le conflit crucial, selon l'auteur, entre la volonté humaine et la prédétermination. Dans un projet théâtral, où la dimension temporelle est si prépondérante, la représentation même du temps prend une valeur subversive :

Witch memory pitches here her rustling tent
to float on this smooth parquet's liquid floors.
Her riddle of desire yet spills its musk.

⁷⁰³ Edward James, "Whatever Are the Rights or Truth of This," *The Heart and the Word* op. cit., 157.

Of all the sybils, to whom hath been lent
 some glimpse of that immortal continent
 which each god veils in his Olympian will,
 perhaps the greatest may be living still.
 At least I found her here. This was the cause
 that made me shed at last my foolish husk.

He lifts his empty hand as though to make a toast from an imaginary
 goblet.

I drink one great tear from Eternity,
 wept in the pearl glass of that Sybil's sooth
 or splashed into my heart by passing oars.

The light is fading rapidly
 Now, where the Adriatic spreads the dusk
 of her deep lacquearium's starred sphere
 brick wharves dipped in the shimmer of vermouth
 shore up the friable whisper of Time's shores.
 This city smiles and seems to stretch. My dear,
 you were old, old already.

Yet (pause)

do you hear? (188-207)⁷⁰⁴

L'emblème de la figure menaçante du temps dans l'œuvre de James est souvent la statue (une figure poétique d'ailleurs prépondérante dans la poésie surréaliste) : "The statues that were eyeless now have the sun in their sockets. / The stars that were points are now ferns, are now spirals." (353-54)⁷⁰⁵ Il s'agit dans ce poème atemporel (son titre complet est évocateur, *Scherzo on a Theme from Far Away*), avant même d'être un moyen d'exorciser

⁷⁰⁴ Edward James, "Before the Curtain," *The Leopard Night* op. cit., 7, reproduit, annexes, 365.

⁷⁰⁵ Edward James, *Scherzo* op. cit., reproduit, annexes, 149.

le temps par la poésie, de faire de la statue une image hypnagogique susceptible de représenter cette chose en l'homme que le temps peut abuser : "< . . . >; therefore why do the years / use us as one would not abuse / a statue? I measured - was it to test or destroy me?" (106-08)⁷⁰⁶ . La progression du poème ne dit pas que le regard poétique a "humanisé" les statues. "The statues that were eyeless now have the sun in their sockets" ne signifie pas en effet que les statues ont maintenant des yeux et qu'elles sont nées à la vie mais plutôt qu'un moment de grâce est passé et qu'elles en portent, fières, les stigmates. Cette séquence pourrait d'ailleurs être lue comme une allégorie du pouvoir de la poésie : donner à l'anti-matière les moyens de prendre vie, non pas la vie, mais une vie, une autre forme d'existence et de réalité...

But all the while the Father-void awaits -
 holding the silence of Its measurelessness
 as a cocoon of music round her fall,
 a music that she'll hear when she awakes. (82-85)

< . . . >

then should you turn the other way and go
 down into minus speed, under the zero
 point of inertia and enter through
 those portals where (as below freezing point)
 the realm of negative velocity
 begins - there you will find that each electron,
 since all things in Creation are symmetrical,
 loses in mass - shrinks in that other world
 which is the mirror of our universe." (92-100)⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ Edward James, *Scherzo* op. cit., reproduit, annexes, 136.

⁷⁰⁷ Edward James, "On Time, Nativity, and Antimatter," *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 520.

Dans un autre poème que l'on pourrait lui aussi ranger dans ce que la critique américaine nomme parfois l'"Apocalypse culture", "The Magic Cuckoo Calls her Phantom Word", Edward James a écrit : "All is come true that ever was / dreamed or desired or thought:" (21-22)⁷⁰⁸. Dans cette musique des sphères platoniciennes qu'est la poésie de James à la fin de sa vie, se retrouve la liberté souveraine et le vertige qui caractérisent bon nombre des séquences hypnagogiques dont nous avons parlées au début de cette étude. Le prix de cette liberté est un rapport douloureux au destin qui semble toujours s'évanouir devant des moments d'éternité.

A certain extraordinary astrologer named Doctor Reber of Lausanne <selon James, celui-ci était l'ancien astrologue d'Hitler> once explained to me his interpretation of the antinomy which presents to us the greatest contradiction of all in what were human beings are able to see from their ant's-eye view of the cosmos: I mean the conflict between free will and predestination.⁷⁰⁹

Au plan créatif, cette antinomie se situe entre, d'une part, l'appel de l'avant-garde, et de l'autre, le vol d'Icare qui se double d'une farouche volonté de s'oublier et de s'opposer à la réalité du présent...

Oh! the joy to have been carried back
 on the microscopic carpet of that infinitesimal
 scent - back from this tired out, played out,
 worn out fin de millenium - back to that early
 April of the world into which I woke from today, into which
 I return from the bad dream of mondaymost morning's
 awakening. (98-103)⁷¹⁰

⁷⁰⁸ Edward James, "The Magic Cuckoo Calls her Phantom Word," *The Heart and the Word* op. cit., 123.

⁷⁰⁹ Edward James, lettre à Gerald Heard, 20 sept. 1964, archives Edward James.

⁷¹⁰ Edward James, "Fourth Canto," *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 533.

Edward James, qui a par ailleurs écrit : "Then, without fear, I'd face / the vast and blind / or almost starless deep / beyond / the hopes or cravings of obscene mankind." (26-30)⁷¹¹, dans son recueil tardif intitulé *Sovernance*, se lance dans une autre quête désespérée : trouver jusque dans l'éphémère ce qui justifie l'inscription du temps...

What can I save from the wreck of my life?
 A tear turned into the impervious durability
 of a pear-shaped drop: a small quartz,
 pale in shade, with the tone of blueish
 amethyst, that time-invested tinge inviolate,
 that hue which old glass - left for twenty years abandoned
 under the pitiless sun of solitude, out
 in the harsh desert - imbibes at length. (1-8)⁷¹²

Il faut peut-être préciser à ce stade que le vertige qu'implique une réflexion poétique sur le temps (sa conclusion, comme toutes les conclusions, ne sachant être que virtuelles) n'est pas un handicap pour James qui répétait à l'envi : "There is no rest for the wicked"⁷¹³ mais bien plutôt un miroir qui permet de se mesurer à l'infini :

Some nervous people even smoke now, more than ever, since the threat of lung cancer is held like a sword of Damocles over the cartoon of cigarettes. It is the fear of death which draws a man to the very edge of the precipice - in many cases. Those who have no particular fear of the hereafter never suffer from vertigo. (I have just coined this generalisation; I wonder whether it be true. I base it on my own complete

⁷¹¹ Edward James, "Third Movement," *Sovernance: Or the Fifth Daybreak* op. cit., reproduit, annexes, 511.

⁷¹² Edward James, "First Movement," *Sovernance: Or the Fifth Daybreak* op. cit., reproduit, annexes, 505.

⁷¹³ Proverbe cité par Edward James, lettre à Lincoln Kirstein, <mai ou juin 1944>, archives Edward James.

lack of fear of heights, which came to me when I ceased to fear death. I am neither tempted to go to the brink of the skyscraper's roof nor, if I find myself there by chance, terrified to look down.)⁷¹⁴

On pourrait même parler en ce qui concerne l'œuvre de James de volupté dans la perte et l'abandon de soi qu'est la poésie selon lui. C'est en tous cas la qualité majeure que retiendra le lecteur d'un poème comme celui-ci :

I have been given a transit visa for this world.
 The earth is very green in her forests and
 in her seas most blue. I wish they would
 let me stay. But I have been given only
 a transit visa. I am, you see, on my way
 to a very dark country to which
 I never asked to go. Oh, hold my hand - -
 I am not yet too old to want you
 to hold my hand; for you too
 are on your way to that very dark country.

Lucide sur son œuvre, Edward James a d'ailleurs écrit au sujet de ce poème composé au Honduras en 1951 : "Leonora darling, Here is a new poem, before leaving for Guatemala. I wrote it on Christmas Day. I hope you'll like it - even though it is a bit sentimental, I think it carries conviction. It is called 'Prime Factor'⁷¹⁵.

Therefore it was that often - when apart
 in the cool forest living with the birds,
 clotted in the green and magic, magic wood,
 conversing with the fount of scent and sound,

⁷¹⁴ Edward James, lettre à Gerald Heard, 31 mars 1965, archives Edward James.

⁷¹⁵ Edward James, lettre à Leonora Carrington, 27 déc. 1951, archives Edward James.

conversing with the springs of thought and mood,
 conversing with the waters underground -
 I felt the least divided, least alone
 and, near these roots, my reach has greater grown. (7-14)⁷¹⁶

La renaissance du poète Edward James est principalement due à une nouvelle confiance en soi, atteinte grâce à un parti-pris visionnaire qui permet de brouiller les limites du destin. René Magritte a d'ailleurs élaboré, à ce sujet, une théorie assez séduisante :

"Être maître de son destin" ne va pas sans un recours mécanique à la facilité de se comparer soi-même à un maître du destin ou bien à la facilité d'avoir des rapports privilégiés avec le destin. Pour croire au destin, il faut comparer le temps à venir au temps passé et il faut croire au temps passé et à l'avenir. De telles facilités dans la croyance n'enchantent guère le croyant, à moins qu'il ne donne à la facilité le sens de la difficulté ou le sens du bien. Le bien n'est ni facile ni difficile. Il n'a qu'un seul genre, sans mélange.⁷¹⁷

Ainsi, projeter dans le temps (et même, à un plan artistique, par ce que certains appelleraient la postérité) des images éphémères et délibérément floues, contradictoires, anachroniques, apparaît être le destin véritable de celui qui écrit : "< . . . > I cannot bear / the cruelty of the great impermanence. / So let me, while my own love lasts / still as the turning earth, / escape into eternity / before this heart breaks." (75-80)⁷¹⁸. Les soleils noirs qui éclairent la poésie d'Edward James n'entretiennent pas une mélancolie narcissique mais une nostalgie perpétuelle dans laquelle l'intensité du présent dissout la réalité et se métamorphose rapidement à la fois en un passé mythique et en une promesse

⁷¹⁶ Edward James, "Sans titre," *For the Lonely* op. cit., reproduit, annexes, 284.

⁷¹⁷ René Magritte, *82 lettres à M. Dors et M. Rapin* (Paris: Presses du C.B.E., 1976, sans pag.) texte accompagnant une lettre à Maurice Rapin, mars 1956.

⁷¹⁸ Edward James, "Mexican Matrimony," *The Heart and the Word* op. cit., 66.

de leur d'éternité. Dans l'échec ou l'invisibilité d'un destin personnel, la vocation jamais ébranlée de son auteur pour sauvegarder et faire revivre le mythe garantit à l'œuvre sa dimension et ses qualités visionnaires. Après tout, le moment poétique n'a d'autre vérité que son irréalité foncière, tout n'a été qu'un rêve, entre la mémoire de la douleur et le miroir/mirage d'une recherche d'éternité, "This is the moment when my sleep is broken / and the dawn, who has waited so long, wanders / into my room like a lost child." (82-84)⁷¹⁹.

The highest and most fragrant bloom of all
 the blossoms in the Universe's hall
 am I, Narcissus: and I see my eyes
 reflected in a myriad watchful skies.
 The strangest and most vivid voice cries out
 across the silence of the spaces, spread
 immense between the lonely fires: a shout
 that cries, 'I am alive! This voice can not be dead!'

Now in the pool of thought I see my face
 and weep because I cannot seize my grace. (28-39)⁷²⁰

II. De l'irrationnel-concret.

L'œuvre d'Edward James génère une poétique qui pourrait être décrite comme celle du futur antérieur, projection vertigineuse dans des moments d'éternité, à la recherche d'un instant originel. Cela est particulièrement repérable dans des vers comme "Long ago in the future, there

⁷¹⁹ Edward James, "The Day of the Dead," *El día de los muertos* op. cit., reproduit, annexes, 307.

⁷²⁰ Edward James, "Narcissus Against Eternity," *The Heart and the Word* op. cit., 103-104.

will be / a Japanese Empress, who shall pursue / through her mind the
 footsteps of an elusive / but vivid perfume. < . . . > (1-4)⁷²¹, ou encore dans "The
 Mirror Speaks", où le regard poétique pointe vers l'espoir, vers une nouvelle
 Atlantis, mais dont les derniers vers sont pourtant " < . . . > Look into me and
 behold / fragments and scars from the terrible future. (27-28)⁷²²

En fait, les phénomènes de métamorphoses et de dissolution de
 l'identité, tels que nous les avons étudiés dans le chapitre précédent, mettent à
 jour une équation singulière qui lie l'espace et le temps dans la poésie de James.
 Les indications de temps sont par ailleurs très souvent suivies de précisions
 spatiales dans nombre de ses poèmes. Ainsi, il est possible de lire sous la plume
 du poète : "The nights are getting longer fast. Indeed / summer is almost over.
 North we ride." (7-8)⁷²³ et, de manière plus complexe et plus riche, dans cet
 autre poème :

The sun a swinging lamp from east to noon
 and on to western seas divides the truth,
 says 'when!' the glass is filled and tans the moon
 together in the plains of anxious youth(1-4)⁷²⁴

Si l'on se tourne précisément vers la jeunesse de James, il est
 intéressant de lire la lettre "explicative" que Dalí lui envoya avec les premières
 photos de son tableau "Le complexe de Narcisse" et dans laquelle le peintre
 mettait en garde son ami contre les dangers du "complexe de l'espace" qu'il avait
 décelé chez lui :

Dear Edward,

⁷²¹ Edward James, "On the Threshold of a Journey," *Proem op. cit.*, reproduit, annexes, 522.

⁷²² Edward James, "The Mirror Speaks," *The Heart and the Word op. cit.*, 63.

⁷²³ Edward James, "<Sonnet> XV," *For the Lonely op. cit.*, reproduit, annexes, 202.

⁷²⁴ Edward James, "<Sonnet> IX," *For the Lonely op. cit.*, reproduit, annexes, 196.

I'm sending you immediately the general photo of the picture, because it will amuse you in the clinic, you will be able to look at it from every direction and lose yourself in all the geological corners, don't tire yourself too much, and don't fall into the water like him. < . . . > The finished Narcissus has become even more important now with the appearance of the dog which eats notelets (DIONISUS in the form of a dog changes into a red anemones) this dog which serves as the union with the next <espace blanc> of Dionisus) is very good in front of this ferocious countryside under an orb which seems to reclaim vegetation, nothing could grow in this sterile earth, do you remember⁷²⁵? because it was the land of underground anemones which will grow in the next picture - there are no pictures, there is only "one" which one continues all one's life on different canvasses like frames on real film of the imagination.⁷²⁶

Aux implications philosophiques de Dalí traitant d'un même thème, correspondent chez James des nuances plus mystiques ; le mythe de Narcisse deviendra en effet "Narcissus Against Eternity"⁷²⁷ où se développe, chez le poète, et sans doute pour la première fois de façon volontaire, une thématique spatio-temporelle qui est au cœur de ce que l'on pourrait appeler une poésie de l'irrationnel-concret :

The ultimate figment of imagination - Man,
almost too intricate, yet incomplete,
a poem half sung, who lacks his final rhyme,
blossom of life, He flowers wanton sweet,

⁷²⁵ Dalí fait ici référence au poème de James, "Trois Sécheresses," publié dans la revue *Minotaure* 8 (1936): 53-56, et qui lui a inspiré une série de dessins.

⁷²⁶ Salvador Dalí, lettre à Edward James, 15 juin 1937, archives Edward James.

⁷²⁷ Edward James, "Narcissus Against Eternity," reproduit E. James, *The Heart and the Word* op. cit., 103-104.

mad with delight on topmost mast of Time
 - as to blind Future on the Past's full breeze
 Time's vessel sails and sails and sails through Present seas.

The highest and most fragrant bloom of all
 the blossoms in the Universe's hall
 am I, Narcissus: and I see my eyes
 reflected in a myriad watchful skies.
 The strangest and most vivid voice cries out
 across the silence of the spaces, spread
 immense between the lonely fires: a shout
 that cries, "I am alive! This void can not be dead!"

Now in the pool of thought I see my face
 and weep because I cannot seize my grace. (23-39)⁷²⁸

A propos du premier chant du dernier recueil publié par James, *Proem*, le poète s'est expliqué sur la conception cyclique du temps telle qu'il la propose dans ce poème, une conception influencée par celle à l'œuvre dans la *Divine Comédie* de Dante Alighieri. James parle même d'un "parallel mood of sublimated physical rapture" et développe :

For, just as in religious extasy, at moments of exalted erotic passion, to the participants it may sometimes seem as though Time had stopped; or, as in this particular Canto, that they have returned at last to a moment above all others which they feel that long ago they lived **at least once** before. This is why, in dealing with my conception of the circular nature of Time < . . . > This conception that Time, like the English

⁷²⁸ Ibid..

whiting - when fried (since bathos comes always so close upon the heels of the sublime, it is a wise precaution to accept it by bringing it in of one's own volition, before it barges in uninvited) - this notion that the Dragon of Time lies with its tail in its mouth, is one I have heard very often suggested and even read stated; but I cannot remember by whom. I also draw, at the beginning of this "FIRST CANTO", from the hypotheses suggested in that extraordinary book, "An Experiment With Time" by Dunn. In this book, as you will doubtless remember, the author suggests that various sets of Four Dimensional space lie on top of each other like the leaves of a gigantic - almost measureless - ledger. He suggests that the human consciousness may, under exceptional circumstances, pass from one of these pages or sheets of the Time-Space Continuum into one lying as it were adjacent to it.⁷²⁹

La référence à Dante ne doit pas faire croire à une attitude frileuse de repli sur les valeurs confortables d'un passé établi. Dans la même lettre, le poète ajoute la reproduction d'une sculpture d'un jeune ami, Pedro Friedeberg, représentant une jambe soutenant un cadran muni de douze aiguilles en forme de bras féminins et un projet de papier peint pour une chambre d'enfant qui multiplie à l'infini l'inscription "tick-tock". Edward James ajoute : "Perhaps it is a good thing I am not a father. In the fleeting instant, the moment of the Present must be grasped."

Comme nous l'avons déjà précisé dans notre introduction, le terme d'irrationnalité-concrète renvoie à l'ouvrage de Dalí, *La Conquête de l'irrationnel*. Trois années plus tard, et malgré les attaques de Breton et surtout de Masson⁷³⁰ contre Dalí et les excès de sa méthode paranoïaque-critique,

⁷²⁹ Edward James, lettre à Gerald Heard, 31 mars 1965, archives Edward James.

⁷³⁰ "Mais cette idée de conquête ne vise pas à influencer les autres ; elle tend au contraire, à s'approprier soi-même. On trouve peut-être là le dénominateur commun du surréalisme : l'acceptation, la recherche de tout ce qui est caché et généralement rejeté ; d'une manière générale, tous les phénomènes

l'éditeur José Corti publie *Surréalisme et Psychologie: Endophasie et écriture automatique* de Jean Cazaux⁷³¹ qui vient appuyer scientifiquement les théories de Dalí. Dans son livre, qui préfigure dans leur traitement ceux de Gaston Bachelard, l'auteur cite la définition de l'endophasie empruntée à A. Lalande dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* : "Succession d'images verbales qui accompagnent l'exercice spontané de la pensée. Ces images peuvent être auditives, motrices d'articulation, visuelles, motrices, géographiques". Cet arrière-plan théorique, bâti ici et là par des artistes isolés et travaillant à des formes d'art très différentes, nous apparaît comme la préfiguration d'un nouveau rapport au monde. Il ne s'agit plus en effet, d'analyser ou d'agir sur la réalité, mais de l'éprouver par l'application d'une série de schémas ré-interprétatifs, éminemment subjectifs, et pour tout dire déraisonnables. L'irrationnalité-concrète ne tente pas d'échapper à la réalité mais de la confronter comme l'explique, par exemple, le critique Nicolas Calas :

Nevertheless, there is no answer to our anxiety and in our quest for conscious meanings there is no reason to drown ourselves by plunging too far into the unconscious. There is no answer and all that is needful is the intense concentration such as art seldom achieves, and then only by appealing to forces that combine in a supreme effort, baroque and abstract, night and day, history and reality, dream and mythical reminiscences, thus giving life that powerful animistic interpretation where plants and human beings, insects, birds and fish are found in the ever changing appearances of existence, as opposed to the death-like rigidity of pure abstraction. < . . . > Terror tends to make of man a mortal hybrid. Is that creature crawling on all fours, walking with

de l'inconscient. Ainsi, l'individualisme pourrait être le caractère même du surréalisme." (André Masson, *Vagabond du surréalisme* (Paris: Ed. St Germain des Près, 1975, sans pag.).

⁷³¹ Jean Cazaux, *Surréalisme et psychologie: endophasie et écriture automatique* (Paris: José Corti, 1938, 61 p.).

crutches, hiding from the oppressor never to become a man again? The question may be rhetorical but the outrage must be vehement.⁷³²

Edward James s'inscrit tout à fait dans cette vision plastique de la condition humaine. Dans un poème tel que "Moro lasso" ("For now I have no future and no past / no name, no fame, no feature which is not / that blue reflected on the distant blue" (9-11)⁷³³, le poète en personne devient un continent poétique, comme ici dans "Sudden Prayer" :

Meet me, since, before tomorrow
 swift as starfall, still as fern,
 Time and you are of one metre
 beyond linger or return
 without triumph or regret.

I am neither: nothing, either
 as a creature or a Will,
 nor am more than craving - as
 every tree on this live hill
 needs the sun and rain to be. (16-25)⁷³⁴

A ce stade de notre étude, et s'il fallait compléter l'autoportrait poétique d'Edward James d'une nuance psychologique, il nous semble que la description faite par Leonor Fini correspond le mieux à la fois à l'homme et à l'auteur de l'œuvre que nous avons étudiée ici :

Je ne crois pas que James se droguait. Je pense qu'il se droguait lui-même. < . . . > Ses rires nerveux - sa spécialité - ses rires de danseuse

⁷³² Nicolas Calas, *Transfigurations: Art Critical Essays on the Modern Period* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1985, 273 p.) 11 + 32.

⁷³³ Cf. E. James, *The Heart and the Word* op. cit., 174.

⁷³⁴ *Ibid.*, 29.

hystérique, son énorme richesse, son énorme angoisse faisaient que tous les peintres et tous les amis le trouvaient insupportable. Il était très volubile, il fallait beaucoup de patience pour le suivre dans ses sautes d'humeur. Il passait des fous-rires aux hurlements d'indignation. < . . . > Ce n'était pas de la naïveté. Il était tellement axé sur lui-même qu'il ne se donnait pas la peine d'observer les autres. Il ne le pouvait pas, il voyait une image, il voyait une créature qui pouvaient tout à coup avoir un attrait irrésistible pour lui < . . . > Il avait une véritable personnalité, créée de façon superficielle.⁷³⁵

Épilogue

Au bout de notre tentative de faire découvrir un poète inconnu, il nous apparaît que l'analyse a remis en cause quelques évidences qui paraissaient pourtant acquises. Ainsi, la figure de départ de notre étude, le portrait d'esthète et de poète rêveur qu'est celui qui se dégage à travers les activités et les diverses productions artistiques d'Edward James jusque dans les années trente, s'est vu profondément modifié dans l'exploration de son œuvre plus tardive. La frontière hypnagogique qui nous a servi dans un premier temps à démonter quelques-unes des mécaniques de son art poétique si singulier, a pris, au cours de l'étude, une autre signification que celle que nous lui donnions alors. Mieux encore, il nous semble que ce détour nous a permis de revenir à l'essence même du phénomène ; en effet, le terme "hypnagogique" est bientôt apparu, ainsi que le veut la science, dans sa fonction première de marqueur temporel du déroulement de l'activité onirique. Le rêve hypnagogique ne se définit pas par une nature particulière du rêve mais par ce qui le précède, le

⁷³⁵ Leonor Fini, entretien avec Didier Girard, 13 oct. 1990.

nourrit, et ce qui le suit, ce qu'il secrète. Par rapport à notre hypothèse de départ, "Edward James, poète hypnagogique", il semble que notre exploration de l'œuvre postérieure à l'année 1939 nous présente plutôt son auteur comme un arpenteur de l'irrationnel-concret. Sans définir une quelconque cohérence dans l'homme et dans l'œuvre, (distinction qu'appuie Edward James dans *The Leopard Night*, "The bog of despond in which I have stuck the psyche of William Silence does not, I am glad to say, contain Edward James Silence"⁷³⁶) l'analyse de l'œuvre n'a fait que fragmenter son sujet pour saisir, d'une part, la poésie dans son mouvement et, de l'autre, un poète dans le portrait changeant de ses métamorphoses. Il y a tout d'abord, derrière Edward James, le poète des amours déçues, celui de *Carmina Amica* ou de *For the Lonely* par exemple, puis le conteur épique qui fait revivre l'artifice de l'innocence enfantine (*Reading into the Picture, The Venetian Glass Omnibus, So Far So Glad...*). James est également apparu comme l'auteur de romans picaresques satiriques mettant en scène de fausses utopies modernes (*The Gardener Who Saw God, "The Propagrandissimo Dog"*) ; comme l'extravagant surréaliste qui signe "Trois Sécheresses", *The Leopard Night* , ou "The Great Bear"... ; comme le chroniqueur kitsch des légendes mythologiques ou païennes ("Io" l'un des poèmes de *The Bones of My Hand*⁷³⁷, *Sovernance, Foresights and Footnotes, El Torreón, Xilitlan Tazío*) ; l'arpenteur visionnaire des *Hexameters* ou de "Astronomical Dusk"⁷³⁸ ; et enfin, le poète iconographe et amateur d'art. Ces extensions du je chez James ne sont pas ludiques. Bien au contraire, le cynisme y est absent et laisse place à une polyphonie qui tend rarement à l'harmonie. Et puis il y a la voix qui recouvre toutes les autres, celle du silence, celle qui devrait

⁷³⁶ Edward James, "Prologue in a Gondola," *The Leopard Night* op. cit., reproduit, annexes, 354.

⁷³⁷ op. cit., 3-10.

⁷³⁸ Edward James, "Astronomical Dusk," *The Bones of My Hand* op. cit., 62-63.

tuer l'art et le rendre muet, mais qui, avant un suicide artistique définitif que l'oubli lui accordera peut-être, évoque encore, évoque toujours :

Several men on yonder mountain have made observations through an enormous lens which took many years to polish - until, through its flawlessness, further galaxies than ever before were reached at last by eyes on this, the Earth: a part salt, part sweetly watered planet in the system of Sol, a star of medium magnitude. From their observations the studious men made meticulous calculations from which one of them deduced that the universe sprang into being about ten billion (or perhaps eleven billion) years ago as the result of an explosion at the central point of Nothing in time and Zero space: the 'I instant' of Creation. Demons and angels have since referred to this as the dawn on 'D day' of all existence. Astronomers have more truck with angels than is generally supposed.

From the same calculations - or more or less the same - a second scientist came to the conclusion that this universe is not after all infinitely expanding into unending space, for time unending - but that it will tire of rushing away from its many parts, shall pause: perhaps look back... then start to collapse into Itself again. This observer named

his theory the Expansion-Contraction hypothesis of the Cosmos, and noted that ancient Hindu Philosophy was in agreement with him. A third astronomer rejects both the Explosion Theory and the Expansion-Contraction. He prefers to maintain that matter is in constant creation - and, turning the corner of a lane one evening in Easter Week, beheld Its Creator, Who was being carried nailed in agony by hands and feet bleeding upon a tree of torture formed in the shape of a Cross. So, when he went home, he looked very pale and told his wife: "Dear, to the laws of physics there may be no rock bottom. All we really know is that we do not know - but that the mystery is blessed."

Upon such discovery it is as when the earth below our feet begins in fear Herself to quake.
 On changing shores our spirits ebb and flow.
 These Cantos of a Journey that begins, now in the pristine light of a divine daybreak will compass many evanescent lands and over many eras pass. Sometimes the ship of winds - on whom the long sought fragrance travels, at the prow invisible - beaches against fearsome, ever moving strands of coast, whose particles through the fingers of God drip.

Ridged wavering bands
 that stars illumine and that starfish spot
 float out in lettering before my brow.

They have the form, that but a minute lingers,
of those calligraphies the tides paint on the sands.
For each line melteth in the other's wake: a mirage.
How ever you try to hold them, you may not.

Yet nodding with indulgence over me
a seraph with that perfume on his hands
leans from the night and props a looking-glass
in which I see the populous centuries pass
in which I read these tales without a plot.
Grasp their pied shapes a moment, lift to see
what you clasp in your hands, what you have got;
Nothing remains but the salt scent of sea.⁷³⁹

Avec la dynamique que la démarche poétique de James implique, l'évolution de son œuvre entière se présente comme un éloge de la simulation qui fait penser à celui du poète et compositeur Giacinto Scelsi⁷⁴⁰ ou encore à Marcel Duchamp qui explique à propos de sa *Mariée mise à nue par ses célibataires, même* qu'il ne s'agissait pas d'un tableau en verre mais d'un "retard en verre"⁷⁴¹. Le raccourci utilisé par Duchamp est troublant. L'artiste désigne ici, dans l'œuvre, la rencontre indécise des éléments constitutifs de l'art ; la forme et les éléments en présence y ont la même valeur symbolique que le temps même de leur création, un moment qui là encore se comprend comme une soustraction

⁷³⁹ Edward James, "Second Canto: Cosmologies," *Proem* op. cit., reproduit, annexes, 524-25.

⁷⁴⁰ Cf. "Bibliographie générale," *infra*, 423.

⁷⁴¹ Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nue <La boîte verte>* (Paris: Ed. Rose Sélavy, 1934, sans pag.) document n° 50.

au présent. L'éloge de la simulation et son pendant, la soumission, sont les deux facettes artistiques au débat culturel bruyant mais sans enjeu de l'après-guerre. A la lecture de l'œuvre tardive d'Edward James, le véritable enjeu poétique se dessine comme une anti-abstraction et rejoint l'idéal de Duchamp, une originalité véritable qui mange le réel, autrement dit : "La figuration d'un possible / (pas comme contraire d'impossible ni comme relatif à probable ni comme subordonné à vraisemblable). / Le possible est seulement un "mordant"*, physique brûlant toute esthétique / ou callistique.

*(genre vitriol)⁷⁴²

Pour nous résumer, il nous semble que la philosophie du mauvais, du médiocre et du vulgaire réclamée par Novalis et dans laquelle cette recherche doctorale voudrait s'inscrire, permet en effet de donner à voir quelques-uns des démons et des merveilles qui font vivre et survivre l'art au XX^{ème} siècle et, comme l'écrit Annie Le Brun,

Non que la poésie ait jamais apporté quelque solution pratique que ce soit. Son pouvoir est autre, son pouvoir est d'ouvrir, au cœur de ce qui est, la perspective infinie de ce qui n'est pas... La poésie n'a pas d'autre justificatif que d'opposer à la fuite du temps cet espace inobjectif pour en faire surgir les formes improbables du temps, ne serait-ce qu'avec un instant devenu grain d'éternité.⁷⁴³

Dans le cas d'Edward James, sa poésie, bonne ou mauvaise, permet en tous cas d'offrir une autre voix dans la post-modernité officielle qui repose le plus souvent sur une recherche de représentation de soi dans l'espace⁷⁴⁴. En

⁷⁴² Marcel Duchamp, *Possible* (Arles: PAB, juin 1958, sans pag.)

⁷⁴³ Annie Le Brun, *Surréalisme et subversion poétique* op. cit., 9-10.

⁷⁴⁴ Une recherche, d'ailleurs, essentiellement intellectuelle, d'où le cri de ralliement de Susan Sontag en conclusion à son texte "Against Interpretation," : "What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more < . . . > In place of a hermeneutics we need

revanche, celle de James serait plutôt une représentation, dans le temps, de ce qui n'est pas soi :

I have seen such beauty as one man has seldom seen ;
 therefore will I be grateful to die in this little room,
 surrounded by the forests, the great green gloom
 of the trees my only gloom - and the sound, the sound of

green.

Here amid the warmth of the rain, what might have been
 is resolved into the tenderness of a tall doom
 who says: "You did your best, rest - and after you the bloom
 of what you loved and planted still will whisper what you

mean."

And the ghosts of the birds I loved will attend me each a

friend,

like them shall I have flown beyond the realm of words.
 You, through the trees, shall hear them, long after the end
 calling me beyond the river. For the cries of birds
 continue, as - defended by the cortège of their wings -
 my soul among strange silences yet sings.⁷⁴⁵

an erotics of art." Susan Sontag, "Against Interpretation," reproduit, P. Waugh, chargée d'édition, *Postmodernism. A Reader* op. cit., 55.

⁷⁴⁵ Edward James, "Last Sonnet," *The Heart and the Word* op. cit., 195.

APPAREIL CRITIQUE.

I. JAMESIANA.

(Bibliographies, catalogues, sources diverses spécifiquement relatives à Edward James).

I.A. L'œuvre d'Edward James.

I.A.1. Littérature.

I.A.1.a. Ouvrages publiés.

I.A.1.a.(1). Chez divers éditeurs.

Avant 1939

- James, Edward. *Poems*. Stratford-upon-Avon: The Shakespeare Head Press, 1926, sans pag.
- . *La Belle au Bois Dormant: & Other Poems*. Londres: Duckworth, janv. 1934, 34 p.
- . *Reading into the Picture*. 1ère éd. Londres: Duckworth, déc. 1934, 36 + xxix p. 2nde éd. (révisée et augmentée). Londres: Duckworth, 1940. avec illustrations de Jorg v. Reppert-Bismarck.
- . *The Perfectly Ended Chapter*. Oxford: OUP, 1936, sans pag.
- . *The Gardener Who Saw God*. 1ère éd. Londres: Duckworth, avr. 1937. 2nde éd. (révisée). Londres: Duckworth, sept. 1937, 428 p. 3ème éd. (abrégée). Leipzig - Paris - Bologna:
- . *The Bones of My Hand: Including La Belle au Bois Dormant With Other Poems Before Published and Many New Ones. Also a Song in French Set to Music by Henri Sauguet and a Frontispiece by Paul Tchelitcheff*. Oxford: OUP, 1938, 102p.

Après 1939

Selsey, Edward <Edward James>. *So Far, So Glad*. Londres:
Duckworth, sans date <1939?>, sans pag. Avec illustrations
d'Edward Carrick.

James, Edward. *The Heart and the Word*. Chargé d'édition, Noel
Simon. Préface, Peter Levi. Ed. posthume. Londres:
Weidenfeld and Nicolson, 1987, xix + 215 p.

I.A.1.a.(2). Éditions personnelles.

Avant 1939

- <Edward James>. *Juventus Amorum*. Londres: The James Press, été
Edward <Edward James>. *Twenty Sonnets to Mary*. Londres: The
James Press, 1931, sans pag. Avec illustrations non signées.
- Faustulus <Edward James>. *Laengselia*. Londres: The James Press, 1931,
sans pag.
- <Edward James>. *The Venetian Glass Omnibus: Peace Propaganda for
Grown-up Children and Sophisticated Tots*. 1ère éd. Londres: The
James Press, Noël 1932, sans pag. 2nde éd. Londres: The James
Press, sept. 1933, sans pag. Avec illustrations d'Oliver
Messel.
- . *Carmina Amico: Opus Quintum*. Londres: The James Press, 1932, sans
pag.
- James, Edward. *The Next Volume*. 1ère éd. Londres: The James
Press, janv. 1933, 116p. 2nde éd. Londres: The James
Press, 1939. Avec illustrations de Rex Whistler.
- <Edward James>. *Your Name is Lamia: Opus Septimum*. Londres: sans
éditeur <The James Press>, août 1933, sans pag.

Après 1939

- Selsey, Edward <Edward James>. *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop: A Collection of Stories and Letters*. Vol. 1. Londres: The James Press, 1937/38, iii + vi + 284 p. Vol. 2. Londres: The James Press, 1939/40, 378p. Avec photos et illustrations non signées.
- Silence, Edward <Edward James>. *To the Earth and other Poems From a Steep Place Above the Seas*. Sans lieu d'édition <imprimé à New York>: édition personnelle, 1939, 13 p.
- . *Scherzo <on a Theme from Far Away>: - A Fragment - Being the "Litany on a Theme Beyond the Years"*. Sans lieu d'édition <New York>: édition personnelle, sans date <pas avant 1941>, 18 p.
- <Edward James>. *For the Lonely: A Sequence of Sonnets*. Vol. 1, Parties 1 et 2, 3ème ed.⁷⁴⁶. Sans lieu d'édition <Californie ou Mexique>: édition personnelle, 1949, sans pag.
- Silence, Edward <Edward James>. *El día de los muertos*. sans lieu d'édition <Mexico City>: édition personnelle, non daté <c.1945/46>, sans pag.
- . *Record of a Journey: Certain Poems that Trace the ---. Twenty* daté <1957>, 31 p.
- . *In Despite of Death*. Sans lieu d'édition <Mexico City?>: édition personnelle, non daté <1957>, sans pag.
- . *The Leopard Night: Speech Before the Curtain and Prologue*. Avant-propos, E.J.S. <Edward James>. Sans lieu d'édition <Mexico City?>: édition personnelle, sans date <c. 1957/58>, 29p.

⁷⁴⁶ De façon caractéristique, s'il y eut bien deux premières éditions --la première date de 1942-- il n'y eut jamais de troisième partie, ni de second volume.

- . *The Rose*. Sans lieu d'édition <Mexico?>: édition personnelle, 1957, sans pag.
- . *Xilitlan Taziol*. Sans lieu d'édition <Mexico?>: édition personnelle, sans date <1957>, 24 p.
- <Edward James>. *Hexameters*. Sans lieu d'édition: édition personnelle, sans date, 9 p.
- Vayarta, Edward <Edward James>. *Saudade*. Sans lieu d'édition <Lisbon>: édition personnelle, sans date <1962>, <9 p>.
- . *Foresights and Footnotes: Attached to five Prophetic Poems as Moss upon Milestones Marking the Insane Course of this Century. All Culled, Cozened and Collated by ---*. Sans lieu d'édition <Lisbonne>: édition personnelle, sans date <années 60>, <8 p>.
- . *El Torreón del Espíritu Santo at Cape Dodecahedron: A Quintet for Voice, Cello, Flute, Oboe and Bassoon Conceived in Four Movements Dedicated to Doña Teresa de Ahumada y Cepeda Cockatoo*. Sans lieu d'édition <Mexico>: édition personnelle, <Edward James>. *Sovernance: Or, the Fifth Daybreak*. Sans lieu d'édition: édition personnelle, sans date <c.1962-65>, 9 p.
- . *Proem*. Sans lieu d'édition <Mexico City?>: édition personnelle,

I.A.1.b. Participations à des revues.

James, Edward. "Trois sécheresses". *Minotaure* 8 (1936) : 53-56. Avec illustrations de Salvador Dalí.

---. "The Marvel of Minuteness". *Minotaure* 9 (oct. 1936) :
20 - 24.

---. "Les chapeaux du peuple et les chapeaux de la reine". *Minotaure* 9 (oct. 1936) : 54-59.

---. "Histoire d'Angleterre". 27 nov. 1938. Reproduit *Les Lèvres Nues* ns 4 (déc. 1971) : 2.

I.A.1.c. Bibliographie des ouvrages par genre.

I.A.1.c.(1). Poésie.

Avant 1939

- James, Edward. *Poems*. Stratford-upon-Avon: The Shakespeare Head Press, 1926, sans pag.
- <Edward James>. *Juventus Amorum*. Londres: The James Press, été Edward <Edward James>. *Twenty Sonnets to Mary*. Londres: The James Press, 1931, sans pag. Avec illustrations non signées.
- <Edward James>. *The Venetian Glass Omnibus: Peace Propaganda for Grown-up Children and Sophisticated Tots*. 1ère éd. Londres: The James Press, Noël 1932, sans pag. 2nde éd. Londres: The James Press, sept. 1933, sans pag. Avec illustrations d'Oliver Messel.
- . *Carmina Amico: Opus Quintum*. Londres: The James Press, 1932, sans pag.
- . *Your Name is Lamia: Opus Septimum*. Sans lieu d'édition <Londres>: sans éditeur <The James Press>, août 1933, sans pag.
- James, Edward. *The Next Volume*. 1ère éd. Londres: The James Press, janv. 1933, 116p. 2nde éd. Londres: The James Press, 1939. Avec illustrations de Rex Whistler.
- . *La Belle au Bois Dormant: & Other Poems*. Londres: Duckworth, janv. 1934, 34 p.
- . *Reading into the Picture*. 1ère éd. Londres: Duckworth, déc. 1934, xxix + 36 p. 2nde éd. (révisée et augmentée). Londres: Duckworth, 1940. Avec illustrations de Jorg v.

Reppert-Bismarck.

---. *The Perfectly Ended Chapter*. Oxford: OUP, 1936, sans pag.

---. "Trois Sécheresses." *Minotaure* 8 (1936): 53-56. Avec illustrations de Salvador Dalí.

---. *The Bones of My Hand: Including La Belle au Bois Dormant with Other Poems Before Published and Many New Ones. Also a Song in French Set to Music by Henri Sauguet and a Frontispiece by Paul Tchelitcheff*. Oxford: OUP, 1938, 102 p.

Après 1939

Silence, Edward <Edward James>. *To the Earth and other Poems From a Steep Place Above the Seas*. Sans lieu d'édition <imprimé à New York>: édition personnelle, 1939, 13 p.

Silence, Edward <Edward James>. *Scherzo <on a Theme from Far Away>: - A Fragment - Being the Second Movement of a Long Symphonic Poem Named "Litany on a Theme Beyond the Years"*. Sans lieu d'édition <New York>: édition personnelle, sans date <pas avant 1941>, 18 p.

<Edward James>. *For the Lonely: A Sequence of Sonnets*. Vol. 1, Parties 1 et 2, 3^{ème} ed. Sans lieu d'édition <Californie ou Mexique>: édition personnelle, 1949, sans pag.

Silence, Edward <Edward James>. *El día de los muertos*. Sans lieu d'édition <Mexico City>: édition personnelle, non daté <c.1945/46>, sans pag.

Silence, Edward <Edward James>. *Record of a Journey: Certain Poems that Trace the ---. Twenty Years Ago from Vienna to <Mexico City?>*: édition personnelle, non daté <1957>, 31 p.

---. *In Despite of Death*. Sans lieu d'édition <Mexico City?>: édition

- personnelle, non daté <1957>, sans pag.
- . *The Rose*. Sans lieu d'édition <Mexico?>: édition personnelle, 1957, sans pag.
- . *Xilitlan Taziol*. Sans lieu d'édition <Mexico?>: édition personnelle, sans date <1957>, 24 p.
- <Edward James>. *Hexameters*. Sans lieu d'édition: édition personnelle, sans date, 9 p.
- Vayarta, Edward <Edward James>. *Saudade*. Sans lieu d'édition <Lisbon>: édition personnelle, sans date <1962>, <9 p>.
- . *Foresights and Footnotes: Attached to five Prophetic Poems as Moss upon Milestones Marking the Insane Course of this Century. All Culled, Cozened and Collated by ---*. Sans lieu d'édition <Lisbonne>: édition personnelle, sans date <années 60>, <8 p>.
- . *El Torreón del Espíritu Santo at Cape Dodecahedron: A Quintet for Voice, Cello, Flute, Oboe and Bassoon Conceived in Four Movements Dedicated to Doña Teresa de Ahumada y Cepeda Cockatoo*. Sans lieu d'édition <Mexico>: édition personnelle, <Edward James>. *Sovernance: Or, the Fifth Daybreak*. Sans lieu d'édition: édition personnelle, sans date <c.1962-65>, 9 p.
- . *Proem*. Sans lieu d'édition <Mexico City?>: édition personnelle, James, Edward. *The Heart and the Word*. Chargé d'édition, Noel Simon. Préface, Peter Levi. Ed. posthume. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1987, xix + 215 p.

I.A.1.c. (2). Roman.

- James, Edward. *The Gardener Who Saw God*. 1ère éd. Londres: Duckworth, avr. 1937. 2ème éd. (révisée). Londres: Duckworth, sept.1937, 428 p. 3ème éd. (abrégée). Leipzig - Paris - Bologna: Albatros, avr. 1938, 285 p.
- Selsey, Edward <Edward James>. "The Propagrandissimo Dog: A Sequel to the Conquest of Abyssinia." 1: 57-284 à 2: 9-247 *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop: A Collection of Stories and Letters*. Vol. 1. Londres: The James Press, 1937/38, iii + vi + 284 p. Vol.2. Londres: The James Press, 1939/40, 378p. Avec photos et illustrations non signées.

I.A.1.c. (3). Théâtre.

- Silence, Edward <Edward James>. *The Leopard Night: Speech Before* James>. Sans lieu d'édition <Mexico City?>: édition personnelle, sans date <c. 1957/58>, 29p.

I.A.1.c. (4). Textes en prose.

Faustulus <Edward James>. *Laengselia*. Londres: The James Press, 1931, sans pag.

James, Edward. "The Marvel of Minuteness." *Minotaure* 9 (oct.1936): 20-24.

---. "Les chapeaux du peuple et les chapeaux de la reine." *Minotaure* 9 (oct. 1936): 54-59.

Selsey, Edward <Edward James>. *So Far, So Glad* Londres:

Duckworth, sans date <1939?>, sans pag. Avec illustrations d'Edward Carrick.

---. "Name this complex." *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop: A Collection of*

---. "Garden B.F. n°1." *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop: A Collection of Stories and Letters*. 1: 41-51.

---. "Preraphaelite November." *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop: A Collection of Stories and Letters*. 2: 291-302.

---. "The Street Which Got Lost." *Rich Man, Poor Man, Beggarman, Wop: A Collection of Stories and Letters*. 2: 303-378.

I.A.1.c. (5). Préface.

James, Edward, préface. "Leonora Carrington." 1975. Reproduit
*Leonora Carrington. Catalogue: Paintings, drawings and
sculptures 1940-1990*. Chargé d'édition, Andrea Schlieker.

Lo

I.A.2. Journalisme.

James, Edward. "Igor Markévitch." *Harper's Bazaar* mai 1936 :
38 + 90-92. .

I.A.3. Enregistrements musicaux ou livrets.

James, Edward, librettiste. *Aria d'Eduard Poeta*. 1934. Musique de Henri Sauguet. Cité par Pierre Ancelin, dir. de la publication. "Henri Sauguet: L'homme et l'œuvre." *La Revue Musicale* Paris: éd. Richard-Masse, 1983. numéro triple. 361-363: 280.

---. *Villa Cimbrone*. 1934. Musique de Henri Sauguet. Texte reproduit dans Edward James, *The Bones of My Hand*. 75- 76.

<Edward James>, librettiste. *Paradise Lost*. Musique d'Igor Markévitch. 1935.

James, Edward, poèmes du livret. "Sécheresses, cantate pour chœur mixte et orchestre." 4 mouvements, 1938. *Sécheresses / 7 Répons des ténèbres / 4 Motets pour un temps de pénitence* Direction, Georges Prêtre. Chœurs de Radio-France, Maîtrise de la Sainte Chapelle, Petits Chanteurs de Chaillot. EMI Classics, CDM 7 64279 2, 1992.

James, Edward, librettiste. *Air pour une pendule*. Musique de Henri Sauguet. Partition. Archives Cluzel-Sauguet. Cité par René Magritte dans une lettre à Edward James. 18 août 1937. Archives E. James.

---, *Valse sortie de mon pays*. 1938. Musique de Henri Sauguet. Création : Hughes Guénod, chant. Yvonne de Casafuerte, violon. Max Deutsch et H. Sauguet, pianos. Partition, archives Cluzel-Sauguet.

---, *Ode to a Crocodile*. Musique de Henri Sauguet. 1982. Partition. Archives Cluzel-Sauguet.

---, *Requiem pour Tetepranquetzol*. Musique de Henri Sauguet. 1983. Partition. Archives Cluzel-Sauguet.

I.A.4. Correspondance.

Mis à part la petite centaine de lettres d'Edward James à Yvonne de Casafuerte, Marquise de Casafuerte, appartenant à sa fille, Flavie Alvarez de Toledo, les plusieurs milliers de lettres de ou à Edward James que nous avons consultées se trouvent dans les Archives Edward James, propriété de la Fondation Edward James, West Dean, West Sussex (Angleterre).

I.B. Ouvrages secondaires.

I.B.1. Monographies.

Lowe, John. *Edward James: Patron - Poet - Eccentric. A Surrealist Life*. Londres: Collins, 1991, xix + 262 p.

Melly, George, chargé d'édition. *Swans Reflecting Elephants: My Early Years*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1982, 178p.

Purser, Philip. *Where Is He Now? The Extraordinary Worlds of Edward James*. Londres: Quartet Books, 1978, 127 p.

---. *Poeted: The Final Quest of Edward James*. Ed. révisée. Londres: Quartet Books, 1991, 211 p.

Schuytt, Michael et K. Schippers. *Edward James*. Amsterdam: Hypotheekbank N.V. Editions, 1981, 25 p.

I.B.2. Travaux universitaires.

Brooks, Elizabeth. "Edward James and Surrealism: Architectural & Decorative Schemes of the Thirties." Mémoire Londres: The Courtauld Institute, 1988.

1.B.3. Etudes ou biographies contenant une ou plusieurs références à Edward James.

- Acton, Harold. *Nancy Mitford: A Memoir*. Londres: Hamish Hamilton, 1975, xvi + 252 p.
- . *Memoirs of an Aesthete*. Londres: Methuen & Co, 1948, 416 p.
- Ades, Dawn. *Dada and Surrealism Reviewed: Catalogue*. Londres: Hayward Gallery - The Arts Council of Great Britain, 1978, 475 p.
- Les Ballets 1933*. Catalogue de l'exposition. Brighton: Brighton Museums, 1987, 96 p.
- Beaton, Cecil. *Self-Portrait with Friends*. Londres. Weidenfeld and Nicolson, 1979, 435 p.
- Berman, Eugène. *The Graphic Work of Eugene Berman*. Avant-propos, R. Lynes. New York: Clarkson N. Potter Inc., 1971, 332 p.
- Betjeman, John. *Summoned by Bells*. Londres: John Murray, 1960, 111 p.
- Buckminster Fuller, R. Avant-propos. *Isamu Naguchi: A Sculptor's World*. Londres: Thames & Hudson, 1967, 259 p.
- Carus, Mariol. *Le dernier Dalí*. Madrid: Prisa, 1985.
- Christie's. *Modern Paintings and Drawings from the Edward James's Collection*. 6 oct. 1988. New York: Christie's Publ. Dpt., 1988.
- . *Catalogue of Edward James Collection*. 6 juin 1986. 5 vols. Londres: Christie's Publ. Dpt., 1986.
- Churchill, Randolph S. *Twenty-One Years*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1964, 135 p.
- Dalí, Salvador. *La vie secrète de Salvador Dalí*. Paris: Ed. de la Table Ronde, 1952, 310 p.

- . *Journal d'un génie*. Introductions et notes, Michel Déon. Paris: La Table Ronde, 1964, 309 p.
- . *Dalí par Dalí de Draeger*. Préface, Pierre Roumequère. Paris: Le Soleil Noir, 1978, 243 p.
- . *Correspondance Dalí-Lorca*. Paris: Carrère, 1987, 282 p.
- De la Noy, Michael. *Eddy: The Life of Edward Sackville-West*. Londres: The Bodley Head, 1988, 341 p.
- Descharnes, Robert. *Dalí: L'œuvre et l'homme*. Lausanne: Edita, Ed. des Trois Continents, 1984, 453 p.
- Driberg, Tom. *Ruling Passions: An autobiography*. Londres: Chatto and Windus Ltd., 1977, 271 p.
- Etherington-Stevenson, Meredith. *Dalí*. Londres: Sinclair-Stevenson, 1992, 553 p.
- Faucigny-Lucinge, Jean-Louis de. *Un gentilhomme cosmopolite: Mémoires*. Paris: Perrin, 1990, 232 p.
- Gaillemin, Jean-Louis, Préface. *Emilio Terry: Catalogue*. Paris: Galerie du Passage, printemps 93, sans pag.
- Gaunt, William. *The Surrealists*. Londres: Thames and Hudson, 1972, 272 p.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Londres: Faber and faber, 1989, 550 p.
- Girk, Tim Mc. *Witched Lady: Salvador Dalí's Muse*. U.S.A.: Century Hutchinson, 1989, 168 p.
- Green, Martin. *Children of the Sun: A Narrative of Decadence in England After 1918*. New York: Basic Books Inc. Pub., 1976, xxi + 470 p.
- Grosz, Georges. *A Little Yes and a Big No*. New York: The Dial Press, 1946, 343 p.
- Hammacher, A.M. *Magritte*. Londres: Thames and Hudson, 1974, 167 p.

- Hell, Henry. *Francis Poulenc*. Paris: Fayard, 1978, 391 p.
- Hoare, Philip. *Serious Pleasures: The Life of Stephen Tennant*.
Londres: Hamish Hamilton, 1990, xv + 463 p.
- Hillier, Bevis. *John Betjeman: A Life in Pictures*. Londres: John
Murray, 1984, 160 p.
- . *Young Betjeman*. Londres: John Murray, 1988, 479 p.
- Impressionism to Surrealism: Catalogue*. Worthing: Worthing Art
Gallery, 1970.
- Jelenski, Constantin. *Leonor Finí*. Lausanne: Clairefontaine, 1968,
176 p.
- Kirstein, Lincoln, préface. *American Realists and Magic Realists:
Catalogue*. New York: The M.O.M.A., 1943, sans pag.
- Le-Tan, Pierre. *Album*. Paris: Aubier, 1990, 151 p.
- Lear, Amanda. *L'Amant Dalí*. Paris: Michel Lafon, 1994, 326 p.
- Magritte, René. *Ecrits complets*. Chargé d'édition, André Blavier.
Paris: Flammarion, 1979, 761 p.
- Markévitch, Igor. *Etre et avoir été*. Paris: Gallimard, 1980, 510 p.
- Mosley, Diana. *Loved Ones: Pen Portraits*. Londres: Sidgwick and
Jackson, 1985, 224 p.
- Néret, Gilles (chargé d'édition). *Salvador Dalí: l'œuvre peint*. Cologne:
Benedikt Taschen, 1983, 780 p.
- Paintings from the E. James Collection: Catalogue*. Worthing: Worthing Art
Gallery, 1978.
- Pepper, Terence. *Norman Parkinson*. Londres - Bedford: Gordon
Fraser Gallery Ltd., 1981, 112 p.
- Poulenc, Francis. *Journal de mes mélodies*. Paris: Ciccero Editeurs,
1993, 159 p.
- Pryce-Jones, Alan. *The Bonus of Laughter*. London: Hamish Hamilton Ltd.,
1987, 263 p.

- Ray, Paul C. *The Surrealist Movement in England*. Londres: Corwell University Press, 1971, 331 p.
- Retrospective Magritte: Catalogue*. Exposition 27 oct. -31 déc. 1978. Bruxelles: Palais des Beaux-Arts, 1978.
- Romantic and Symbolist Paintings and Drawings*. Catalogue de l'exposition. Londres: Galerie Charles Cholmondeley, 1987.
- Sauguet, Henri. *La musique, ma vie*. Paris: Librairie Séguier, 1990, pp. 428.
- Schlieker, Andrea. Introduction. *Leonora Carrington: Catalogue*. Londres: Serpentine Gallery, 1991. 6-9.
- Secrest, Meryle. *Dalí: The Surrealist Jester*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1986. Traduction française *Dalí: L'extravagant surréaliste*. Post-face, André Thirion. Paris: Hachette, 1988, 315 p.
- Sitwell, Edith. *Taken Care Of: An Autobiography*. Londres: Hutchinson, 1965, 192 p.
- Smith, Roger. *Little Mr George*. Londres: Dent, 1991, 28 p.
- Sylvester, David. *René Magritte*. Londres: Thames and Hudson, 1992, 329 p.
- Taper, Bernard. *Balanchine*. Londres: Macmillan, 1974, 446 p.
- Tyler, Parker. *The Divine Comedy of Pavel Tchelitchev*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1967, 504 p.
- Vickers, Hugo. *Cecil Beaton*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1985, 656 p.
- Waldberg, Patrick. *Max Ernst*. Paris: J.J. Pauvert Ed., 1958, 447 p.
- Whistler, Laurence. *The Laughter and the Urn: The life of Rex Whistler*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1985, 321 p.

I.B.4. Articles de presse.

- <?>. "Obituary." *The Times* 4 déc. 84.
- Aslet, Clive. "Monkton House, East Sussex." *Country Life*
12 sept. 85 : 700-704.
- Boyle, Patrick. "Eccentric Exile: E. James and his garden of Eden."
Sunday Telegraph Magazine 34 (8 mai 77) : 23-29.
- Gosling, Kenneth. "Surrealist Art Collection May Go." *The Times*
9 fév. 86 : 13
- Kusonoki, Sharon. "Whispering Gallery." *Harpers and Queen* mars
91 : 88-96 + 232.
- Mariën, Marcel. <Sans titre>. *Les lèvres nues* n.s. 120.10 (1974). Plaqueette.
- Marks, Lawrence. "The Fantasy House that James Built." *The
Observer* 13 avr. 86 : 78.
- Maurières, Patrick. "Edward James." *City* oct. 1986 : 52-56.
Reproduit Patrick Maurières, *Portraits oubliés*. Paris: Rivages, 1988.
- Menuhin, Diana. "Les Ballets 33." *Dance Research* 3.2 (automne
88).
- Mongibeaux, Jean-François. "Inouï: la ville folle du dernier surréaliste." *Le
Figaro Magazine* 14270 (13 juil. 90) : 82-88
- <?>. "Period Art of the 1930's." *The Times* 24 sept. 58 : 52.
- Powers, Alan. "The End of a Fantasy." *House and Garden* 41.8
(août 1986) : 76-81.
- Schwarz, Arturo. "Les onze Minotaures." *FMR* 13 (mars/avr. 88) : 15-34.
- Young Mallin, Judith. "The Surrealist World of Edward James."
Quest Magazine oct. 91 : 34-38.

I.B.5. Comptes rendus journalistiques des biographies
consacrées à Edward James.

Amory, Mark. "Little Mr Edward." *The Spectator* 23 fév. 91 : 27-
28.

Gowrie, Greg. "A Shrewd Egomaniac." *Weekly Daily Telegraph*
23 fév. 91 : xvi.

Howard, Philip. "Tired Old Gossip." *The Times* 5 août 79 : 57.

Melly, George. "Follies." *The London Review of Books* 4 avr. 91 :
13-14.

de la Noy, Michael. "A Bit of a Twerp." *Literary Review* fév. 91 :
46-47.

Richardson, Maurice. "Rich and strange." *Times Literary Supplement* 7 juil. 76 :
156.

Stamp, Gavin. "The Sun that shone on Edward James." *Times*
Literary Supplement 1 mars 91 : 14.

Sylvester, David. "A finger in the surrealist pie." *The Sunday*
Telegraph 17 janv. 91 : rubrique Books 2.

I.B.6. Enregistrements Vidéo/T.V.

"Edward James. A Legend among the Legendary". Écrit et réalisé
par Avery Danzinger. 1987-91. Prod., Top'Drawer Productions.
Columbia.

I.B.7. Enregistrements Audio.

"Conversations avec Edward James." Environ 12 heures d'enregistrements par
Desmond Guinness. Leixlip Castle,
Irlande. 1978. 7 cassettes.

1.B.8. Archives.

- Archives Edward James Foundation. West Dean, West Sussex. Angleterre.
- Archives Flavie Alvarez De Toledo (Lettres). Paris.
- Archives R. Cluzel - H. Sauguet (manuscrits, partitions, lettres). Paris.

I.B.9. Correspondance Didier Girard.

Toutes les lettres dans la liste ci-dessous ont été adressées à Didier Girard.

Amory, Mark. 1 lettre. 15 avr. 93

The Edward James Foundation. 2 lettres. 15 déc. 87 (Peter Sarginson) - 21 mars 91 (Jill Wikinson).

Danzinger, Avery. 1 lettre. 16 mai 90.

Georg, Charles. 1 lettre. 17 juin 88.

Gibbs, Christopher. 3 lettres. 11 avr. 89 - 2 mai 90 - 6 mars 91.

Guinness, Brian (The Lord Moyne). 1 lettre. 31 mai 90.

Guinness, Desmond. 2 lettres. 25 sept. 89 - 12 juin 90.

Hammacher. 4 lettres. 29 mars 92 - 6 déc. 92 - 12 déc. 92 - 20 déc. 92.

Holman, Valérie. 1 lettre. 24 juin 88.

Lees-Milne, James. 1 lettre. 12 mai 90.

Lesueur, Joe. 1 lettre. 17 juin 90.

Lowe, John. 6 lettres. 31 juil. 88 - 10 août 88 - 17 juil. 88 - 31 janv. 89 - 15 fév. 89 - 30 mars 91.

Mariën, Marcel. 1 lettre. 20 avr. 92

Menuhin (née Gould), Diana. 2 lettres. 24 avr. 91 - 17 mai 90

Milhaud, Madeleine. 1 lettre. 12 juin 89.

Mosley, Diana. 3 lettres. 19 sept. 89 - 4 mai 90 - 18 mai 90.

Richardson, John. 1 lettre. 26 mai 93.

Secrest, Meryle. 1 lettre. 26 juin 93.

Skira, Rosabianca. 1 lettre. 21 juil. 88.

Wilson, Sarah. 1 lettre. 8 juil. 88.

I.B.10. Entretiens (par ordre chronologique).

Sauguet, Henri. Entretien. 9 avr. 89.

Millhaud, Madeleine. Entretien téléphonique. 15 avr. 89.

Alvarez de Toledo, Flavie. Entretien. 26 juin 89.

Cluzel, Raphaël. Entretien. 1 oct. 90.

Fini, Leonor. Entretien. 13 oct. 90.

Lear, Amanda. Entretien téléphonique, 4 août 91.

I.B.II. Expositions concernant la collection Edward James (par ordre chronologique).

"Leonora Carrington". New York: Pierre Matisse Gallery, 1948

"Paintings from the E. James Collection". Worthing: Worthing Art Gallery, 12 oct. 63 à 9 nov. 63.

"Leonora Carrington". Mexico City: Instituto Cultural Anglo-Mexican, 1965.

"Retrospective Magritte". Rotterdam: Boymans & Beuningen Museum, 1967.

"Impressionism to Surrealism". Worthing: Worthing Art Gallery, 29 août 70 à 3 oct. 70.

"Retrospective Dalí". Rotterdam: Boymans & Beuningen Museum, nov.70 à janv.71.

"Leonora Carrington" New York (puis Austin et Mexico City): Center for Inter-American relations, 1976.

"Paris-New York" Paris: Centre Georges Pompidou, 1977.

"René Magritte and Leonora Carrington. Surrealist paintings from the Edward James Collection" Chichester: Chichester Centre of Arts, 1977.

"Dada and Surrealism Reviewed" Londres: Hayward Gallery, 11 janv. 78 à 27 mars 78.

"Retrospective Magritte" Bruxelles: Palais des Beaux-Arts, 27 oct. au 31 déc. 1978.

"Retrospective Dalí" Rotterdam: Boymans & Beuningen Museum, 1979/80.

"Twenty Eight Works from the Edward James Collection". Londres: Christie's, 30 mars 81.

"Romantic and Symbolist Paintings and Drawings". Londres: Charles Cholmondeley Gallery, 1987.

"Les Ballets 1933". Brighton: The Royal Pavillion Art Gallery and Museums, 1987.

"Regards sur Minotaure". Genève: Musée Rath, 17 oct. 87 - 31 janv. 88.

"Leonora Carrington. Paintings, drawings and sculpture 1940-90"
Londres: The Serpentine Gallery, 11 déc. 91 - 26 janv. 92.

II. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE.

A. Ouvrages.

- Abastado, Claude. *Introduction au surréalisme*. Paris: Bordas, 1986, 263 p.
- Acton, Harold. *More Memoirs of an Aesthete*. Londres: Methuen and Co., 1970, 388 p.
- . *Prince Isidore*. Londres: Methuen, 1950, 174 p.
- . *Tit for Tat: and other Tales*. Londres: Hamish Hamilton, 1972, 227 p.
- . *The Soul's Gymnasium*. Londres: Hamish Hamilton, 1982, x + 165 p.
- Aelberts, A.V., et J.J. Auquier. *Poètes singuliers, du surréalisme et autres lieux..* Paris: Union générale d'éditions (-10/18), 1971, 316 p.
- Alexandrian, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. Paris: NRF Gallimard, 1974, 500 p.
- , chargé d'édition. *Dali et les poètes*. Paris: Filipacchi, 1976, sans pag.
- Antle, Martine. *Théâtre et poésie surréalistes: Vitrac et la scène virtuelle*. Birmingham: Summa Publications Inc., 1988, 136p.
- Apollonio, Umberto, chargé d'édition. *Futurist Manifestos*. Londres: Thames and Hudson, 1973, 231 p.
- Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*. Vols 1-14. Paris: Gallimard, 1976/78.
- Auden, W.H. *Selected Poems*. Chargé d'édition, Edward Mendelson. Londres: Faber and Faber, 1979, xxi + 314 p.
- Bachelard, Gaston. *L'air et les songes*. Paris: José Cortí, 1943, 302 p.
- . *Le droit de rêver*. PUF, 1970, 245 p.
- . *L'intuition de l'instant*. Paris: Stock, 1931, 149 p.
- . *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Stock, 1931, 402 p.
- . *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Cortí, 1948, 332p.
- Bagehot, Walter. "Wordsworth, Tennyson, and Browning; Or, Pure, Ornate, and Grotesque Art in English Poetry" *The National Review* 19 (nov. 1864) : 26-27.

- Bailey, Stephen. *Taste: The Secret Meaning of Things*. Londres: Faber, 1992, 237 p.
- Beaton, Cecil. *Time Exposure*. Commentaires Peter Quennell. Londres: B.T. Batsford Ltd., 1941, 126 p.
- Bedford, Sybille. *Aldous Huxley*. 1ère éd. Londres: Chatto et Collins, 1973.
Vol. 1 *Aldous Huxley: The Apparent Stability*. Londres: Paladin, 1987, 400 p.
Vol. 2 *Aldous Huxley: The Turning Points*. Londres: Paladin, 1987, 400 p.
- Behar, Henri et Michel Carassou. *Le surréalisme: textes et débats*. Paris: Librairie Générale Française, 1984, 503 p.
- Bellmer, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique: ou, l'anatomie en image*. 1957. Paris: Le Terrain Vague, 1977, 71 p.
- . *Naissance de la poupée*. Paris: G.L.M. (Cahier de la Poésie, n°1), mai 1936, sans pag.
- Berners, Gerald. *The Girls of Radcliffe Hall*. Sans lieu d'édition: édition personnelle, 100 p.
- . *A Distant Prospect*. Londres: Constable, 1945, 126 p. Avec frontispice par G. Berners.
- . *Count Omega*. Londres: Constable, 1941, 208 p. Avec frontispice par G. Berners.
- Betjeman, John. *Collected Poems*. 1ère édition. Londres: John Murray, 1958, 292 p. Réédition. Londres: John Murray, 1990, 351 p.
- Bondini, Mirella. *La vertigine del moderno: persorsí surrealistí*. Rome: Officina Edizioni, 1986, 209 p.
- Bonnet, Marguerite. *André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste*. 1975. Réédition. Paris: José Cortí, 1988, 460 p.
- . Présentation et annotation. *Vers l'action politique*. Paris: Gallimard - Archives du surréalisme, 1988, 167 p.

- Bosmans, André. *Le socle de la nuit*. Verviers: Temps mêlés, 1959, 35 p.
- . *Atsumaingre*. Verviers: Temps mêlés, 1961, 23 p.
- Bosquet, Alain. *Entretiens avec Salvador Dalí*. Paris: Belfond, 1986, 206 p.
- Bradford, Sarah. *Sacheverell Sitwell: Splendours and Miseries*. Londres: Sinclair-Stevenson, 1993, x + 486 p.
- Breton, André. *Œuvres complètes*. Vol. 1 Paris: Gallimard - Pléiade, 1988, lxxii + 1798 p.
- . *Entretiens (1913-52)*. Paris: Gallimard - Idées, 1969, 306 p.
- . *Je vois, j'imagine*. Préface, Octavio Paz. Paris: Gallimard, 1991, xi + 187 p.
- . *Légitime défense*. Paris: Editions surréalistes, 1926, sans pag.
- . *Misère de la poésie*. Paris: Editions surréalistes, 1932, sans pag.
- . *Trajectoires du rêve*. Paris: G.L.M., 1938, 126 p.
- . *Le surréalisme et la peinture*. Paris: NRF, 1965, 428 p.
- Breton, André et Paul Eluard. *L'Immaculée conception*. Paris: Ed. surréalistes, 1930, 174 p.
- Burroughs, William. *Naked Lunch*. New York: New Directions Books, 1959, xlviii + 255 p.
- . *The Ticket that Exploded*. Londres: Calder and Boyars Ltd., 1968, 160 p.
- . *The Soft Machine - Nova Express - The Wild Boys*. 1961/64/69. New York: Grove Weidenfeld, 1980, 548 p.
- . *Junky*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977, xvi + 158 p.
- . *Queer*. Londres: Picador Pan Books, 1986, 122 p.
- . *The Seven Deadly Sins*. New York: Lococo - Mulder, 1991, sans pag.
- Byron, Robert. *The Road to Oxiana*. 1937. Harmondsworth: Penguin Books, 1992, 341 p.

- Calas, Nicolas. *Transfigurations: Art Critical Essays on the Modern Period*. Ann Arbor <Michigan>: U.M.I. Research Press, 1985, 273 p.
- Callois, Roger. *Pierre*. Paris: Gallimard, 1986, 158 p.
- Carrington, Leonora. *La débutante*. Paris: Flammarion, 1978, 317 p.
- . *The Seventh Horse: and other Tales*. Londres: E. P. Dutton, 1988, 207 p.
- . *Pigeon vole: Contes retrouvés*. Chargée d'édition, J. Chenieux-Gendron. Paris: Le Temps qu'il fait, 1986, 148 p.
- . *La porte de pierre*. Paris: Flammarion, 1976, 210 p.
- . *La dame ovale*. Paris: G.L.M., 1937, sans pag. Avec illustrations de Max Ernst.
- . *Le cornet acoustique*. Traducteur, H. Parisot. Paris: Flammarion, 1974, 245 p.
- . *En bas*. Paris: Le Terrain Vague/Eric Losfeld, 1973, 67 p.
- . *The House of Fear: Notes from Down Below*. Londres: Virago Press, 1989, 216 p.
- . *The Hearing Trumpet*. Londres: Virago Press, 1991, 158 p.
- Carroll, Lewis. *De l'autre côté du miroir - La chasse au snark*. Paris: Flammarion Bilingue, 1971, 299 p.
- . *Alice au pays des merveilles*. Paris: Flammarion Bilingue, 1970, 285 p.
- Cazaux, Jean. *Surréalisme et psychologie: Endophasie, et écriture automatique*. Paris: José Corti, 1938, 61 p.
- Chase, Linda. *Les hyperréalistes américains*. Préface, Salvador Dalí. Paris: Filipacchi, 1973, 76 p.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Le surréalisme et le roman*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983, 385 p.
- Chirico, Giorgio di. *Il meccanismo del pensiero: Critica, polemica, autobiografia 1911/43*. Chargé d'édition, Maurizio Fagiola. Torino: Einaudi Editore, 1985, 505 p.

- . *Poèmes poésie*. Chargé d'édition, Jean Charles Vegliante. Paris: Solin, 1981, 81 p.
- . *Deux fragments inédits*. Paris: H. Parisot - Un Divertissement, 1938, sans pag.
- . *Hebdomeros*. Paris: Flammarion - L'Age d'Or, 1964, 237 p.
- Cluzel, Raphael. *Cicatrices*. Paris: Librairie Séguier, 1991, 226 p.
- Colinet, Paul. *Les naturels de l'esprit*. Paris: Fontaine, 1947, sans pag. Avec illustrations de Suzanne van Damme.
- . *Ecriture*. Paris: Fontaine, 1947, sans pag. Avec illustrations de Bruno Capacci.
- . *La manivelle du château*. Belgique: Ed. des artistes - Georges Houyoux, 1954, 83 p.
- Collaer, Paul. *Darius Milhaud*. Genève-Paris: Slatkine, 1982, 617 p.
- Connolly, Cyril. "Farewell to Surrealism." *Ideas and Places*. New York: Harper and Brothers, 1953, 280 p. 238-52.
- Cooper, Diana. *Autobiography*. 3 vols. Wilton: Michael Russel, 1979, 752 p.
- Coulibeuf, Pierre. *PAB l'enchanteur: Portrait de Pierre-André Benoit*. Alès: Les Cahiers de Rochebelle, 1991, sans pag.
- Cravan, Arthur. *Œuvres*. Paris: Lebovici, 1987, 279 p.
- , et Jacques Rigaut et Jacques Vaché. *Trois suicidés de la société*. Paris: Eric Losfeld - 10/18, 1974, 317 p.
- Crevel, René. *Dali: ou, l'anti-obscurantisme*. Paris: Editions surréalistes, 1931, sans pag.
- . *La mort difficile*. Préface, Salvador Dalí. Paris: J.J. Pauvert, 1974, 254 p.
- . *Mon corps et moi*. Paris: J.J. Pauvert, 1979, 249 p.
- . *L'esprit contre la raison: Et autres écrits surréalistes*. Préface, Annie Le Brun. Paris: J.J. Pauvert, 1986, 332 p.

- . *Les pieds dans le plat*. Préface, Ezra Pound. Paris: J.J. Pauvert, 1979, 316 p.
- . *Etes-vous fous?* Paris: Gallimard - L'Imaginaire, 1929, 179 p.
- Crosby, Harry. <voir Geoffrey Wolff>
- Cunningham, Valentine. *British Writers of the Thirties*. Oxford: OUP, 1988, 530 p.
- Daix, Pierre. *La vie quotidienne des surréalistes 1917/1932*. Paris: Hachette, 1992, 441 p.
- Dalí, Salvador. *Ouï. Méthode paranoïaque-critique et autres textes*. Vol. 2. Paris: Gonthier Denoël, 1971, 213 p.
- . *Alchimie des philosophes*. Paris: Editions Art et Valeur, 1976, sans pag.
- . *L'amour et la mémoire*. Paris: Editions surréalistes, 1931, 26 p.
- . *Visages cachés*. Paris: Stock, 1973, 443 p.
- . *50 secrets magiques*. Lausanne: Ed. des 3 continents, 1985, 165 p.
- . *La conquête de l'irrationnel*. Paris: Editions surréalistes, 1935, 25 p.
- . *Métamorphose de Narcisse*. Paris: Editions surréalistes, 1937, sans pag.
- . *La femme visible*. Paris: Editions surréalistes, 1930, 70 p.
- . *Les cocus du vieil art moderne*. Paris: Fasquelle - Libelles, 1956, 116 p.
- . *Lettre ouverte à Salvador Dalí*. Paris: Albin Michel, 1966, 160 p.
- . *Dalí's mustache: Un portrait photographique*. 1954. Photographies, P. Halsman. Paris: Arthaud, 1985, 128 p.
- Daumal, René. *Le contre-ciel: Suivi de "Les dernières paroles du poète."* Paris: Gallimard - Poésie, 1955, sans pag.
- . *L'évidence absurde: Essais et notes I 1926-34*. Paris: Gallimard, 1972, 284 p.
- . *Les pouvoirs de la parole. Essais et notes II 1935-43*. Paris: Gallimard, 1972, 282 p.

- . *Le mont analogue*. Paris: Gallimard - L'Imaginaire, 1981, 176 p.
- Delany, Paul. *The Neo-Pagans: Friendship & Love in the R. Brooke Circle*. Londres: Macmillan, 1987, xviii + 270 p.
- Delteil, Joseph. *Œuvres complètes*. Paris: Grasset, 1991, 695 p.
- Desnos, Robert. *Fortunes*. Paris: Gallimard - Poésie, 1945, 185 p.
- . *Contre*. Paris: Robert J. Godet, 1944, 57 p. Avec illustrations de Pablo Picasso.
- . *The Night of Loveless Nights*. Anvers: sans éditeur, 1930, 36 p. ---. *Deuil pour deuil*. Paris: Ed. du Sagittaire, 1924, 100 p.
- . *La liberté ou l'amour*. Paris: Gallimard, 1962, 160 p.
- . *Corps et biens*. Paris: Gallimard, 1930, 191 p.
- <Dio, François di> *Le soleil noir: Recherches, découvertes, trajectoire*. Nîmes: Expo. du Carré d'Art, 1993, 112 p.
- Duchamp, Marcel. *Le processus créatif*. Caen: L'Echoppe - Envois, 1987, sans pag.
- . *La mariée mise à nue <La boîte verte>*. Paris: Ed. Rose Sélavy, 1934, sans pag.
- . *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1975, 314 p.
- . *Machand de sel*. Paris: Ed. du Terrain Vague, 1958, sans pag.
- Duprey, Jean-Pierre. *Œuvres complètes*. Paris: Christian Bourgois, 1990, 334 p.
- Eluard, Paul. *Œuvres complètes*. 1916-45. Vol. 1 Paris: Gallimard - Pléiade, 1968, 1663 p.
- et André Breton. Voir André Breton.
- Erasmey, Roger Michel. *Codex Dalianus: Indicateur ésotérique des prévisions paranoïaques-critiques*. Salies-du-Salat: R.M. Erasmey, 1989. sans pag.
- Ernst, Max. *Histoire naturelle*. Paris: Ed. Jeanne Bucher, 1926, sans pag.

---. *Une semaine de bonté: Ou, les sept péchés capitaux. Roman.* 5 vols. Paris: Ed. Jeanne Bucher, 1934, sans pag. Réédition. Paris: J.J. Pauvert Editeur, 1963, sans pag.

---. *Le rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel.* Paris: Editions du Carrefour, 1930, sans pag.

---. *La femme 100 têtes.* Avis au lecteur, André Breton. Paris: Editions du Carrefour, 1929, sans pag.

Faucigny-Lucinge, Jean-Louis de. *Fêtes.* Paris: Herscher, 1986, 126 p.

Finí, Léonor. *Mourmour: Conte pour enfants velus.* Paris: Ed. de la Différence, 1976

Firbank, Ronald. *Five Novels: The Flower Beneath the Foot - Prancing Nigger - Valmouth - The Artificial Princess - Concerning the Eccentricities of Cardinal Pirelli.* Introduction, Osbert Sitwell. New York: New Directions Books, 1981, xxxi + 342 p.

---. *Three More Novels: Caprice - Vain Glory - Inclinations.*

Introduction, Ernest Jones. New York: New Directions Books, 1986, xx + 426 p.

---. *The Early Firbank.* introduction, Alan Hollinghurst. Londres: Quartet Books Ltd., 1991, xi + 223 p.

Fussel, Paul. *Abroad: British Literary Travelling Between the Wars.* New York: OUP, 1982, 246 p.

Gascoyne, David. *A Short Survey of Surrealism.* Londres: Cobden-Sanderson, 1935, 162 p.

---. *Paris Journal 1937/39.* Londres: The Enitharmon Press, 1978, 141 p.

---. *Journal de Paris et d'ailleurs 1936/42.* Paris: Flammarion, 1984, 420 p.

---. *Collected Poems.* Oxford: OUP, 1988, xxiii + 229 p.

Germain, Edward B, Chargé d'édition. *Surrealist Poetry in English.* Harmondsworth: Penguin Classics, 1978, xxiv + 348 p.

- Goemans, Camille. *Œuvre 1922/1957*. Bruxelles: André de Rache Ed., 1970, 257 p.
- Gold, Arthur et Robert Fizdale. *Misia: The Life of Misia Sert* New York: Alfred A. Knopf, 1980, 337 p.
- Greene, Graham. *The Lawless Roads*. 1939. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1981, 224 p.
- Guinness, Bryan. *Potpourri from the Thirties*. Burford: The Cygnet Press, 1982, 174 p.
- Guppy, Shusha. Entretiens. *Looking Back: A Panoramic View of a Literary Age by the Grandes Dames of European Letters*. Introduction, Anita Brookner. New York: British American Publishing, 1991, xv + 308 p.
- Haedrich, Marcel. *Coco Chanel secrète*. Paris: Robert Laffont, 1971, 323 p.
- Hamilton, Peter. "The Role of Futurism, Dada and Surrealism in the Construction of British Modernism 1910-1940." Thèse. Oxford, Linacre College, 1987, 502 p.
- Holman, Valérie. "Albert Skira: Art Publishing in France 1928-48." Thèse. Londres: University of London - Courtauld Institute, 1987.
- Howard, Brian. *Portrait of a Failure*. Chargé d'édition, Marie Jacqueline Lancaster. Introduction, Maurice Richardson. Londres: Macmillan, 1968, 639 p.
- Hugnet, Georges. *Non vouloir: Aux dépens des mots*. Paris: sans éditeur, 1940/41, sans pag. Avec illustrations de Picasso, Duchamp, Miró.
- . *Onan*. Paris: Editions surréalistes, 1934, sans pag.
- . *L'Apocalypse*. Paris: G.L.M. (Habitude de la Poésie, n°13), sans date, sans pag.
- . *La Hampe de l'imaginaire*. Paris: G.L.M., 1936, sans pag. Avec illustrations d'Oscar Dominguez.
- Huxley, Aldous. *Heaven and Hell*. Londres: Chatto and Windus, 1956, 88 p.

- . *Ends and Means: An Enquiry into the Nature of Ideals and into the Methods Employed for their Realization*. Londres: Chatto and Windus, 1937, 336 p.
- . *Eyeless in Gaza*. 1936. Londres: Grafton, 1977, 415 p.
- . *The Doors of Perception*. 1954. Londres: Grafton, 1977, 143 p.
- . *Time Must Have a Stop*. 1944. New York: Harper and Row, 1964, 282 p.
- Isherwood, Christopher. *My Guru and His Disciple*. Londres: Magnum Books, 1980, 338 p.
- Jackaman, Rob. *The Course of English Surrealist Poetry since the Thirties*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1989, 325 p.
- Jarry, Alfred. *Œuvres complètes*. Vol. 1 Paris: Gallimard - Pléiade, 1972, 1325 p.
- Kandinsky, Wassily. *Écrits complets*. Chargé d'édition, Philippe Sers. 3 vols. Paris: Denöel Gonthier, 1970/75.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. Londres: André Deutsch, 1958, 310 p.
- . *Scattered Poems*. San Francisco: City Lights Books, 1972, 76 p.
- . *The Dharma Bums*. 1958. New York: Viking Penguins, 1986, 244 p.
- Kochno, Boris. *Christian Bérard*. Paris: Hercher, 1987, 248 p.
- Le Brun, Annie. *Surréalisme et subversion poétique*. Stanford: Stanford French Lecture series, 1991, 19 p.
- . *Qui vive: Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*. Paris: J. J. Pauvert - Ramsay, 1991, 157 p.
- . *Perspective dépravée*. Paris: La lettre volée, 1991, 60 p.
- Le Clézio, J.M.G. *Le rêve mexicain*. Paris: Gallimard - Essais, 1988, 248 p.
- Lecomte, Marcel. *Connaissance des degrés*. Bruxelles: Editions Le Cormier, 1986, 55 p.

- Letvin, Alice Owen. *Sacrifice in the Surrealist Novel: The Impact of Early Theories of Primitive Religion on the Depiction of Violence in Modern Fiction*. New York - Londres: Garland Publ., 1990, 245 p.
- Lewis, Helena. *The Politics of Surrealism: Or, Dada Turns Red*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1990, 229 p.
- Lewis, Wyndham. *Collected Poems and Plays*. Manchester: Carcanet Press, 1979, 229 p.
- . *The Essential Wyndham Lewis*. Londres: Vintage, 1991, 380 p.
- Limbour, Georges. *Le carnaval et les civilisés*. Paris: L'Eloquent, 1986, sans pag.
- Mabille, Pierre. *Sainte Thérèse de Lisieux*. Paris: G.L.M. - Cahier de la poésie, n°3, nov. 1936, sans pag. Paris: José Corti, 1937. Réédition. Marseille: Ed. du Sagittaire, 1975, 103 p.
- . *La conscience lumineuse*. Paris: Albert Skira, 1938, 78 p.
- . *Le miroir du merveilleux*. Préface, André Breton. Marseille: Ed. du Sagittaire, 1940. Réédition. Marseille: Ed. du Sagittaire, 1962, 325 p.
- Magritte, René. *Ecrits complets*. Chargé d'édition, André Blavier. Paris: Flammarion, 1979, 761 p.
- Mansour, Joyce. *Prose et poésie: Œuvre complète*. Arles: Actes Sud, 1991, 650 p.
- Massot, Pierre de. *Le déserteur: Œuvre poétique 1923/69*. Paris: Arfuyen, 1992, 111 p.
- . *Mon corps, ce doux démon*. Sans lieu d'édition, sans éditeur, sans date, 67 p.
- . *De Mallarmé à 391*. Préface, Christian. St Raphaël: Au bel exemplaire, 1922, 132 p.
- . *Tiré à quatre épingles*. Alès: PAB, 1959, sans pag. Avec illustrations de Marcel Duchamp.

- . *Orestie*. Paris: sans éditeur, 1949, sans pag.
- Maugham, W.S. *Cakes and Ale*. 1930. Londres: Mandarin, 1992, 197 p.
- . *The Razor's Edge*. 1944. Harmondsworth: Penguin Books, 1963, 313 p.
- Matthews, J.H. *Languages of Surrealism*. Columbia: University of Missouri Press, 1986, 262 p.
- . *Surrealism, Insanity and Poetry*. Syracuse <New York State>: Syracuse UP, 1982, 154 p.
- Mayoux, Jehan. *Au crible de la nuit*. Paris: G.L.M., 1948, 55 p. Avec illustrations de Hans Bellmer.
- . *Court traité de philosophie surréaliste*. Ussel: Péralta, 1977, 27 p.
- Mesens, E.L.T. *Alphabet sourd aveugle*. Préface et note de Paul Eluard. Bruxelles: Ed. Nicolas Flamel, 1933, sans pag.
- . *Poèmes 1923/58*. Paris: Le Terrain Vague, 1959, sans pag. Avec des illustrations de R. Magritte
- Michaux, Henri. *En rêvant à partir de peintures énigmatiques.....* Montpellier: Fata Morgana, 1972, sans pag.
- . *Saisir*. Montpellier: Fata Morgana, 1979, sans pag.
- . *Ecuador*. Paris: Gallimard - L'Imaginaire, 1928, 188 p.
- . *Epreuves exorcismes*. Paris: Gallimard, 1946, 108 p.
- . *Face aux verrous*. Paris: Gallimard, 1967, 196 p.
- . *Façons d'endormi, façons d'éveillé*. Paris: Gallimard, 1969, 239 p.
- Millhaud, Darius. *Notes sur la musique*. Paris: Flammarion, 1982.
- . *Notes sans musique*. Paris: René Julliard, 1969.
- Nabokov, Nicolas. *Bagazh*. New York: Athaneum, 1975, 296 p.
- Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme*. 2 volumes. Paris. Le Seuil, 1945. Réédition. Paris: Le Seuil - Points, 1964, 190 p.

- Nougé, Paul. *Histoire de ne pas rire*. Lausanne: L'Age d'Homme - Lettres Différentes, 1980, 315 p.
- . *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*. Lausanne: L'Age d'Homme - Lettres Différentes, 1983, 115 p.
- . *L'expérience continue*. Lausanne: L'Age d'Homme - Lettres Différentes, 1981, 435 p.
- Paalen, Alice. *A même la terre*. Paris: Editions surréalistes, 1936, 75 p.
- Pearson, John. *Façades: Edith, Osbert and Sacheverell Sitwell*. Londres: Macmillan, 1978, 534 + xx p.
- Penrose, Roland. *In the Service of the People*. Londres - Toronto: William Heinemann Ltd, 1945, 73 p.
- . *Quatre-vingt ans de surréalisme*. Paris: Editions du Cercle d'Art, 1983, 300 p.
- Picabia, Francis. *Caravansérail*. Paris: Pierre Belfond, 1974, 190 p.
- . *Laissez déborder le hasard*. Alès: PAB, 1962, sans pag. Avec illustrations de Gianni Bertini.
- . *Rateliers platoniques*. Sans lieu d'édition: sans éditeur, 1918, 20 p.
- . *Ecrits*. Chargé d'édition, Olivier Revault d'Allones. 2 vols. Vol. 1. Paris: Belfond, 1975, 285 p. Vol. 2. Paris: Belfond, 1978, 382 p.
- Puget, Henri. *Dali: l'œil de la folie*. Paris: J.Bailly, 1989, 169 p.
- Ray, Man. *La photographie n'est pas l'art*. Paris: G.L.M. - Cahier de la poésie 3, novembre 1936, sans pag.
- Read, Herbert. *The Cult of Sincerity*. Londres: Faber and Faber, 1968, 184 p.
- . *To Hell with Culture*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1963, 193 p.
- . *The Green Child*. Londres: William Heineman Ltd. , 1935, viii + 195 p.
- . *The Meaning of Art...* Londres: Faber and Faber, 1972, 280 p.
- . *Poetry and Anarchism*. Londres: Faber and Faber, 1938, 126 p.
- Reverdy, Pierre. *Ferraille: Suivi de Plein verre, Le chant des morts, Bois verts, Pierres blanches*. Paris: Gallimard - Poésie, 1981, 251 p.

- . *Plupart du temps, I*. 1915/22. Paris: Gallimard, 1945, 254 p.
- Rigaut, Jacques. *Ecrits*. Chargé d'édition, Martin Kay. Paris: Gallimard, 1970, 286 p.
- . *Agence générale du suicide*. Paris: Eric Losfeld, 1967, 47 p.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard - Pléiade, 1972, lii + 1249 p.
- Rispail, J.L. et Danielle Bonnaud-Lamotte. *Politique, poétique, polémique: Le surréalisme des années 30 à l'épreuve de l'ordinateur*. Paris - Genève: Ed. Champion-Slatkine, 1991, 371 p.
- Roditi, Edouard. *Dialogues on Art*. Santa Barbara: Ross Erikson, 1980, 208 p.
- Rosemont, Franklin, chargé d'édition. *Arsenal: Surrealist Subversion*. Chicago: Black Swan Press, 1989, 224 p.
- Roussel, Raymond. *Impressions d'Afrique*. Paris: J.J. Pauvert, 1963, 351 p.
- . *Nouvelles impressions d'Afrique: suivies de "L'âme de Victor Hugo"* Paris: J.J. Pauvert, 1963, 171 p.
- . *Locus Solus*. Paris: Gallimard, 1963, 308 p.
- . *Epaves*. Préface "Conception et réalité chez R. Roussel" de M. Leiris. Paris: J.J. Pauvert, 1972, 296 p.
- . *La doublure*. Paris: J.J. Pauvert, 1963, 194 p.
- . *La poussière de soleils*. Paris: J.J. Pauvert, 1964, 200 p.
- Scelsi, Giacinto. *La conscience aiguë*. Paris: G.L.M., 1962, 41 p.
- . *L'archipel nocturne*. Paris: G.L.M., 1954, 38 p.
- . *Le poids net*. Paris: G.L.M., 1949, 65 p.
- . *Cercles*. Rome: Le parole gelate, 1986, 46 p.
- Scutenaire, Jean. *Les haches de la vie*. Paris: G.L.M., 1937, sans pag.
- . *Limite des frontières - Pilote - Grande étoile rouge*. Paris: G.L.M. - Cahier de la poésie, n°3, novembre 1936, sans pag.
- Scutenaire, Louis. *Mes inscriptions*. Paris: Gallimard, 1945, 328 p.

---. *Le lien de paille*. Paris: Ed. Georges Visat, 1969, 27 p. Avec illustrations de René Magritte.

---. *La citerne: Poèmes complets 1913-1945*. Bruxelles: Brassat, 1987, 500 p.
Sitwell, Edith. *Fire of the Mind: An Anthology*. Chargés d'édition, E. Salter et A. Harp

---. *Collected Poems*. Londres: Sinclair-Stevenson, 1993, xlvii + 445 p.

Sitwell, Sacheverell. *An Indian Summer*. Préface, P. Quennell.
Londres: Macmillan, 1964, 142 p.

Spender, Stephen. *World Within World*. Londres: Faber and Faber, 1977, ix + 349 p.

Stravinsky, Igor. *Chroniques de ma vie*. Paris: Denöel/Gonthier, 1962, 207 p.

Tisdall, Caroline et Angelo Bozzola. *Futurism*. Londres: Thames and Hudson, 1977, 21

Todd, Ruthven. *Tracks in the Snow: Studies in English Science and Art*. Londres: The Grey Walls Press, 1962, 133 p.

---. *The Lost Traveller*. Londres: The Grey Walls Press, 1943, 160 p. avec illustrations de John Craxton.

Tzara, Tristan. *Œuvres complètes*. Chargé d'édition, Henri Béhar. 5 vols. Paris: Flammarion, 1991, 746 + 473 + 637 + 693 + 714 p.

Vitrac, Roger. *Théâtre complet*. 4 vols. Vol. 2 Paris: Gallimard, 1948, 290 p.
Vol. 3 Paris: Gallimard, 1964, 250 p.

Ward, Peter. *Kitsch in sinc: A Consumer's Guide to Bad Taste*. Londres: Plexus, 1992, 128 p.

Waugh, Evelyn. *Robbery under Law: The Mexican Object-Lesson*. Londres: Chapman and Hall, 1939, 286 p.

---. *Decline and Fall*. 1928. Harmondsworth: Penguin Books, 1937, 216 p.

---. *A Handful of Dust*. 1934. Harmondsworth: Penguin Books, 1951, 221 p.

Waugh, Patricia, chargée d'édition. *Postmodernism. A Reader*. Londres: Edward Arnold, 1992, viii + 226 p.

- Weiss, Hanna Kalter. *Archetypal Images in Surrealist Prose*. New York - Londres: 1988, 175 p.
- Welch, Denton. *In Youth is Pleasure*. Londres: Vision Press Ltd., 1950, 154 p.
- Wolff, Geoffrey. *Black Sun: The Brief Transit and Violent Eclipse of Harry Crosby*. New York: Random House, 1976, xiii + 367 p.
- Young, Alan. *Dada and After: Extremist Modernism and English Literature*. Manchester: Manchester UP, 1981, 247 p.
- Zweig, Stefan. *Le monde d'hier: Souvenirs d'un européen*. Paris: Belfond, 1982, 503 p.

B. Revues et périodiques surréalistes.

L'Archibras. Dir. de la publication, Jean Schuster. Série complète, 1-7. Paris: Le Terrain Vague, mai 1963-mars 1969.

Aventure. Série complète, 1-3. nov. 1921 - janv. 1922. *Dés*. Numéro unique. avr. 1922.

Bifur. Rédacteur en chef, Georges Ribemont Dessaignes. Série complète. 1-8. (mai 1929 - juin 1931).

La brèche. Action surréaliste Comité de rédaction, Robert Benayoun, Gérard Legrand, José Pierre, Jean Schuster. Série complète 1-3. Paris: Le Terrain Vague, oct. 1961 - sept. 1962.

Bulletin mensuel de la F.I.A.R.I. Rédacteur en chef, Maurice Nadeau. 1. (1 janv. 1939). *Clé* 2. (fév. 1939).

Le temps accompli. 1-133. Bruxelles: Les lèvres nues, 1969- 1975.

Au grand jour. Paris: Ed. surréalistes, Mai 1937.

Littérature. 1ère série. Série complète. 1-20 (mars 1919 -août 1921). 2ème série. Série complète. 1-13 (mars 1922-juin 1924). réédition. Paris: Jean-Michel Place, 1978.

391. Rédacteur en chef, Francis Picabia. 1917-1924. Réédition. Chargé d'édition, Michel Sanouillet. Paris: Eric Losfeld, 1960.

Maintenant. Rédacteur en chef, Arthur Cravan. Série complète. 1- 5 (avr. 1912 - mars/avr. 1915)

Manomètre. Rédacteur en chef, Emile Malespine. Série complète 1-9 (juil.1922 -janv. 1928). Réédition. Paris: Jean-Michel Place, 1977.

Minotaure. Rédacteur en chef, Albert Skira. Série complète 1-13. (1933-39).

Nord/Sud. Rédacteur en chef, Pierre Reverdy. Série complète. 1- 16. Mars 1917 - oct. 1918. Réédition. Paris: Jean-Michel Place, 1980.

La révolution surréaliste. Série complète 1-12. (1 déc. 1924- 15 déc. 1929).

Réédition. Paris: Jean-Michel Place, 1975.

S.I.C. Sons, idées, couleurs, formes. Série complète. 1-54. (janv. 1916-déc.

1919). Réédition. Paris: Ed. de la chronique des lettres françaises, 1973.

Surréalisme. n° 1 (octobre 1924)

Le surréalisme au service de la révolution. Série complète. 1-6. (juil. 1930-

mai 1933) Réédition. Paris: Jean-Michel Place, 1976.

III. INDEX.

INDEX.

(Les chiffres en italiques renvoient aux pages où le nom n'est cité qu'en note de bas de pages.)

- ACTON, (Sir) Harold : 12, 360.
 ADES, Dawn : 20.
 ADORNO, Theodor : 18.
 ANACREON : 310.
 APULEE : 310-11.
 ARAGON, Louis : 73, 253.
 ARISTOTE : 116.
 ARP, Jan : 33.
 ARTAUD, Antonín : 28, 73-74, 78, 129.
 AUDEN, Wystan Hugh : 275.
- BACH, Johann Sebastian : 346.
 BACHELARD, Gaston : 37, 61, 103, 122, 330, 376.
 BAEDERKER, Karl : 211.
 BAGEHOT, Walter : 26, 224.
 BAKST, Leon : 355.
 BATAILLE, Georges : 152-53.
 BAUDELAIRE, Charles : 62.
 BEARDSLEY, Aubrey : 320.
 BEATON, Cecil : 7, 240.
 BEAUJOUR, Michel : 33.
 BECKFORD, William : 317, 318.
 BEDE, Le Vénérable (Saint) : 58.
 BEETHOVEN, Ludwig van : 316.
 BEGUIN, Albert : 18-19, 100.
 BELLINI, Giovanni : 95.
 BELLMER, Hans : 165, 178, 182.
 BERNANOS, Georges : 253-54.

- BERNERS, Gerald : 32, 215.
 BETJEMAN, John : 49, 289, 360.
 BEY, Hakim : 2, 257.
 BLAKE, William : 32, 123, 317.
 BOCCACIO, Giovanni : 335.
 BONNET, Marguerite : 221.
 BORCHMEYER, Dieter : 266.
 BOSQUET, Alain : 199.
 BOZZOLLA, Angelo : 199-200.
 BOWLES, Paul : 99.
 BOYLE, Patrick : 32, 318.
 BRANCUSI, Constantin : 354.
 BRECHT, Bertolt : 224.
 BRETON, André : 34, 37, 60, 73, 105, 151, 195-6, 225, 295, 318,
 355, 376.
 BRICKELL, H. : 228.
 BROWNING, Robert : 224, 291.
 BRUEGHEL, Pieter : 181.
 BURROUGHS, William : 191, 281.
 BURTON, Robert : 179.
 BYRON, Robert : 275.
 BYRON, (Lord) George GORDON : 62.
- CALAS, Nicolas : 122-23, 377.
 CALET, Henri : 137.
 CARRINGTON, Leonora : 32, 262, 295-97, 314-15, 304, 369.
 CARROLL, Lewis (Charles DODGSON) : 31-32, 130, 177.
 CARRICK, Edward : 22.
 CASA FUERTE, (Marquise) Yvonne de : 107, 139, 188-9, 262, 272, 298, 306.
 CASATI (Marquise) : 355.
 CAZAUX, Jean : 376.
 CHAUCER, Geoffrey : 58.
 CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline : 96, 225.
 CHIRICO, Giorgio di : 88, 177, 227.
 CLEOFAS PEREZ, Juan : 294.
 CLUZEL, Raphaël : 166, 168, 298.
 COCCIA, Francesco : 141.

- COCTEAU, Jean : 91, 133, 218, 307.
 COLINET, Paul : 204, 288.
 CONNOLLY, Cyril : 29, 37, 133, 293, 320.
 COOPER, (Lady) Diana : 126-27, 145.
 CORTI, José : 376.
 CRAVAN, Arthur : 259-60.
 CREVEL, René : 159.
 CROSBY, Harry : 32, 216.
 CUNNINGHAM, Valentine : 263.
- DALI, Salvador : 13-14, 19-20, 30, 33, 37-9, 103, 108, 112, 126-7, 169, 179, 180, 183, 194, 199, 200, 221-2, 225-6, 244-5, 264-7, 287-8, 295, 298, 331, 336, 355, 373-4, 376.
 DANTE ALIGHIERI : 374-5.
 DANZINGER, Avery : 215.
 DAUMAL, René : 225-6.
 DELIEN : 310.
 DESBORDES, Jean : 218.
 DESNOS, Robert : 27, 164, 284, 315.
 DIAGHILEV, Serge de : 309.
 DIO, François di : 64.
 DORE, Gustave : 32.
 DOUGLAS, Norman : 275.
 DOSTOIEVSKY, Fedor : 66.
 DRIEU LA ROCHELLE, Pierre : 35.
 DUCHAMP, Marcel : 78, 105-07, 355, 384.
 DUNCAN, Isadora : 355.
- ELIOT, Thomas Stearns : 353.
 ELUARD, Paul : 27, 60, 73, 325, 355.
 EPICURE : 127.
 ERNST, Max : 33, 133, 151, 226.
- FAUCIGNY-LUCINGE, Jean-Louis de (prince) : 13-14.
 FINI, Leonor : 287, 298-9, 379.
 FIRBANK, Ronald : 105, 201.
 FLEMING, Peter : 275.

- FORD, Charles Henri : 36, 354.
 FORD, Ruth : 308, 355.
 FOURIER, Charles : 241.
 FRAENKEL, Théodore : 73.
 FRANCES, Esteban : 139-41.
 FRANCOIS D'ASSISE (Saint) : 341.
 FREUD, Sigmund : 92.
 FRIEDEBERG, Friedo : 376.
 FUSSEL, Paul : 275.
- GALILEE : 29.
 GASCOYNE, David : 34, 142, 318.
 GASTELUM, Plutarco : 149.
 GELLEE, Claude (dit Le Lorrain) : 42, 317.
 GERMAIN, Edward B. : 36.
 GIACOMETTI, Alberto : 354.
 GIBBON, Edward : 309.
 GIBBS, Christopher : 296.
 GINSBERG, Allen : 281.
 GOEMANS, Camille : 226.
 GOETHE, Johann Wolfgang von : 50, 316.
 GOUCHON, H. J. : 138.
 GOULD, (Lady Menuhin) Diana : 8-9, 146.
 GREEN, Martin : 216.
 GROSS, John : 263.
 GROSZ, George : 241.
 GUINNESS, (The Lord Moyne) Bryan : 353.
 GUINNESS, Desmond : 114, 204.
 GUTHRIE, Arlo : 280.
- HAMILTON, Peter : 120.
 HAMOIR, Irène : 204.
 HANSEN, Harry : 228.
 HEARD, Gerald : 106, 192, 224, 291, 297, 337, 366-8, 375.
 HEINE, Maurice : 355.
 HERACLITE : 29.
 HERAUD, Mona : 278.

- HERRING : 139.
- HILLIER, Bevis : 49.
- HOARE, Philip : 215.
- HOLDERLIN, Friedrich : 318.
- HOOD, Thomas : 32.
- HORACE : 308.
- HOWARD, Brian : 31, 215, 217-8, 293-94, 287, 318, 354, 352.
- HUXLEY, Aldous : 35, 112, 113, 223-4, 231, 276, 363.
- ISHERWOOD, Christopher : 224, 275.
- JARRY, Alfred : 22, 74, 320.
- JOHNSON, Samuel : 247.
- JOUVET, Michel : 18, 91.
- KEROUAC, Jack : 279-80.
- KIRSTEIN, Lincoln : 368.
- LALANDE, André : 376.
- LA MARE, Walter de : 32.
- LANCASTER, Marie-Jacqueline : 215.
- LAUTREAMONT (Isodore DUCASSE) : 315.
- LAWRENCE, David Herbert : 67, 71, 233.
- LEAR, Amanda : 199.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude : 103.
- LE BRUN, Annie : 30-31, 112, 200, 317, 385.
- LEONARDO (da Vinci) : 336.
- LEVI, Peter : 120, 359-60.
- LEWIS, Wyndham : 34, 78, 80-1, 263-4.
- LIMBOUR, Georges : 133.
- LODGE, David : 22.
- LORCA, Federico García : 296.
- LOSCH, Tilly : 13, 142, 145-6, 160, 174.
- LOWE, John : 8, 10, 13-14, 25, 114, 127, 136, 143, 201, 274, 296.
- LUCRECE : 290, 341.
- LUKACS, György : 242.
- LYOTARD, Jean-François : 311.

- MABILLE, Pierre : 134, 301, 355.
 MAC NEICE, Louis : 275.
 MAGRITTE, René : 13-4, 21, 72, 108, 112, 165, 174, 175, 176, 204,
 226, 240-1, 287-8, 289, 292-3, 313, 355, 369-70.
 MAGRITTE, Georgette : 204.
 MALLARME, Stéphane : 40, 254.
 MARKEVITCH, Igor : 10-11, 50, 287, 336.
 MARKS, Laurence : 216.
 MARX, Karl : 309.
 MASSON, André : 376.
 MASSOT, Pierre de : 253.
 MAURIER-CASILE, Pascaline : 320.
 MAURIES, Patrick : 105, 120.
 MAYOUX, Jehan : 28-9.
 MDIVANI, Roussie : 11.
 MELLY, George : 136.
 MESENS, M. L. T. : 60.
 MICHAUX, Henri : 99, 343-4.
 MILLARD, Paul : 128, 298.
 MILTON, John : 32.
 MIRO, Juan : 33.
 MORLEY, Malcolm : 116.
 MOSLEY, (Lady) Diana (née MITFORD) : 145, 213.
 MOUSE, Mickey : 90.
- NADEAU, Maurice : 34.
 NERET, Gilles : 103.
 NIETZSCHE, Friedrich : 26, 38, 50.
 NOAILLES, (Vicomtesse) Marie-Laure de : 50, 220, 296, 354.
 NOGUCHI, Isamu : 356.
 NOVALIS (Baron Friedrich von HARDENBERG) : 352, 385.
- OPPENHEIM, Meret : 120, 173.
 OVIDE (Publius Ovidius Naso) : 81, 103, 165, 169, 310, 332-3.
 PANINI, Nicolò : 317.

- PAZ, Octavio : 37.
- PEACOCK, Thomas Love : 201.
- PENROSE, Roland : 34-5.
- PENROSE, Valentine : 35.
- PERET, Benjamín : 27, 73, 253.
- PETRARCA, Francesco : 59.
- PHILETAS de COS : 310.
- PICASSO, Pablò : 72, 222.
- PIRANESI, Giambattista : 317.
- PISON : 253.
- POULENC, Francis : 312, 325.
- POUND, Ezra : 33, 34, 120, 291-2.
- POUSSIN, Nicolas : 188.
- PRYCE-JONES, Alan : 275, 354.
- PUGET, Henri : 194.
- PURSER, Philip : 136.
- QUENELL, Peter : 275.
- RAY, Man : 33.
- READ, Herbert : 33, 34-36, 253, 265.
- REVERDY Pierre : 112, 359.
- RIBBEMONT-DESSAIGNES, Georges : 73.
- RICHARDSON, Maurice : 202.
- RICHTER, Jean-Paul : 100.
- RIGAUT, Jacques : 6.
- RILKE, Rainer Maria : 142.
- RIMBAUD, Athur : 170-1, 320.
- RONSDARD, Pierre de : 59.
- ROPS, Félicien : 174.
- ROSA, Salvatore : 188, 315.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques : 138, 348.
- ROUSSEL, Raymond : 259.
- SADE, D. A. F. de : 317.
- SARTRE, Jean-Paul : 191.
- SCELSI, Giacinto : 384.

- SCHIAPARELLI, Elsa : 10, 82, 112.
 SCHILLER, Friedrich von : 235, 266, 317.
 SCHUYTT, Michael : 123.
 SCUTENAIRE, Jean : 204, 288.
 SCUTENAIRE, Louis : 78.
 SHAKESPEARE, William : 59.
 SHELLEY, Mary : 317.
 SHELLEY, Percy Bysshe : 316.
 SHORT, R. S. : 20.
 SITWELL, Edith : 118, 156, 166, 206, 214-5, 296, 299, 305, 343,
 355, 358, 361-2.
 SITWELL, Sacheverell : 318, 353, 359.
 SKIRA, Albert : 355.
 SKIRA, Rosabianca : 355.
 SONTAG, Susan : 25, 264, 385.
 SPENDER, Stephen : 263, 275.
 STAVORDALE, Harry : 354.
 STEVENSON, Robert Louis : 312.
 STRAVINSKY, Igor : 179.
 SUTRO, John : 354.
 SYKES, Christopher : 275.
- TAILHADE, Laurent : 199.
 TCHELITCHEV, Pavel : 55, 156, 287, 298.
 TENNANT, Stephen : 32, 105, 205, 215.
 THIRION, André : 200.
 THOMSON, Alfred : 32.
 TISDALL, Caroline : 199-200.
 TYLER, Parker : 55.
 TZARA, Tristan : 9-10, 33, 73, 134, 161, 261, 315.
- VECHTEN, Carl Van : 361.
 VIOLLET-LE-DUC, Eugène : 211.
 VIRGILE : 310, 332.
 VITRAC, Roger : 9-10.
 VOLTAIRE (François Marie AROUET) : 202, 318.

- WAGNER, Richard : 138.
WATTS, Alan : 296.
WAUGH, Evelyn : 263, 275-7, 360.
WAUGH, Patricia : 25-6, 43, 264, 271, 311, 385.
WEILL, Kurt : 224, 278.
WEST, Mae : 76.
WHISTLER, Rex : 205.
WILDE, Alan : 43.
WILDE, Oscar : 105.
WOLFF, Geoffrey : 216.
- YOUNG, Alan : 107.

IV. TABLE DES MATIERES.

VOL. 1

Remerciements.	003.
Note préliminaire et technique.	004.
Introduction	005.
I. Circonstances de la recherche.	007.
II. Précisions philologiques.	016.
III. Considérations en clair-obscur sur le surréalisme.	027.
Chapitre I. Icônes et graphie.	040.
I. L'œil de Minotaure.	041.

II. La fête de l'oracle.	064.
III. Séquences hypnagogiques.	086.
IV. Poétique du kitsch.	104.
Chapitre 2. Objets du désir.	125.
I. Naissance de la douleur.	129.
II. La révolution des corps.	151.
III. Cristallisations.	170.
IV. Paysages du désir	180.
Chapitre 3. L'inconscience de classe.	198. 1.
Révolutionnaire sans révolution.	205.
II. Roman surréaliste et parodies grotesques.	224.
III. L'anarchie monarchique.	243.
IV. Les droits de l'homme à l'irresponsabilité sociale.	261.
Chapitre 4. Identité et suicide artistique.	269.
I. Nova Express : Métamorphoses de la disparition.	274.
II. Le vol d'Icare.	307.
III. Diluvium mortis. Nature de l'infini.	329.
Conclusion virtuelle: Ou, L'éloge de la simulation.	352.
I. Temps, destin et poésie visionnaire	358.
II. De l'irrationnel-concret.	371.
Epilogue.	379.
Appareil critique.	387.

1. Jamesiana. (Bibliographies, catalogues, sources diverses spécifiquement relatives à Edward James).	388.
A. L'œuvre d'Edward James.	389.
1. Littérature.	389.
a. Ouvrages publiés.	389.
(1) Chez divers éditeurs.	389.
(2) Éditions personnelles.	391.
b. Participations à des revues.	394.
c. Bibliographie des ouvrages par genre.	395.
(1) Poésie.	395.
(2) Roman.	398.
(3) Théâtre.	399.
(4) Textes en prose.	400.
(5) Préface.	401.
2. Journalisme.	402.
3. Enregistrements musicaux ou livrets.	403.
4. Correspondance.	404.
B. Œuvres secondaires.	405.
1. Monographies.	405.

2. Travaux universitaires.	406.
3. Etudes ou biographies contenant une ou plusieurs références à Edward James.	407.
4. Articles de presse.	412.
5. Comptes rendus journalistiques des biographies consacrées à Edward James.	413.
6. Enregistrements Vidéo/T.V.	414.
7. Enregistrements Audio.	414.
8. Archives.	415.
9. Correspondance D. Girard.	416.
10. Entretiens.	417.
11. Expositions concernant la collection E. James.	418.
II. Bibliographie générale.	420.
A. Ouvrages.	421.
B. Revues et périodiques surréalistes.	438.
III. Index.	440.
IV. Table des matières.	448.

VOL. II

ANNEXES

Contient la reproduction en fac-simile des inédits d'Edward
James après 1939.

