

THE FISHER KING DE ANTHONY POWELL: DE LA TRANSPOSITION À L'ALLÉGORIE

Catherine Hoffmann
Université du Havre

The Fisher King, publié en 1986, est l'ultime roman de l'écrivain anglais Anthony Powell (1905-2000). Le titre annonce d'emblée la référence à la figure mythique du Roi Pêcheur des récits médiévaux, réitérée dès la première page du récit :

Exile is the wound of kingship. When someone, recently returned from a transatlantic business trip, spoke of seeing a man on crutches taking photographs in the back streets of Oregon City, the rumour at once spread that Saul Henschman had settled in America. [...] Nothing positive had been heard of Henschman's movements since withdrawal from London two or three years before. [...] Incertitude, seclusion, concealment, were at once suggested by mere association of his name with so obscure a myth as that of the Fisher King (*The Fisher King* 9).¹

Pour les lecteurs familiers de l'œuvre maîtresse de Powell, son roman fleuve *A Dance to the Music of Time* publié entre 1951 et 1975, il s'agit là de la confirmation d'une évolution déjà perceptible dans les derniers volumes de la série : une impulsion mythique qui s'intensifie proportionnellement à la perte de substance diégétique singulière et s'accompagne d'un recours accru aux récits enchâssés. Cette double évolution a pour effet d'accentuer le caractère réflexif des romans.²

Il convient toutefois de noter, dans la perspective qui est la nôtre, deux différences importantes entre les derniers volumes de *Dance* et *The Fisher King*. D'une part la transposition mythique de la diégèse contemporaine qui restait circonscrite à des épisodes ou à des fragments du récit dans le roman-fleuve, s'étend, dans *The Fisher King*, à l'ensemble du

¹ « L'exil est la plaie de la royauté. Quand quelqu'un, qui venait de rentrer d'un voyage d'affaires de l'autre côté de l'Atlantique, déclara avoir vu un homme se traînant sur des béquilles en train de prendre des photos dans les ruelles mal famées d'Oregon City, la rumeur se répandit à l'instant même que Saül Henschman s'était établi en Amérique. [...] Rien d'irréfutable [...] n'avait encore transpiré quant aux allées et venues de Henschman depuis son départ de Londres deux ou trois ans plus tôt. [...] Son désarroi, son isolement, son besoin de se cacher se présentèrent aussitôt à l'esprit par simple association d'idées avec le mythe, à vrai dire plutôt obscur, du Roi Pêcheur. » Anthony Powell, *Le Roi Pêcheur*, trad. Raymond Las Vergnas (Paris : Stock, 1987) 9. Sauf indication contraire, la version française des citations de *The Fisher King* provient de cette traduction.

² Dans le dernier volume de la série, le narrateur, Nicholas Jenkins, mentionne en ouverture de chapitre deux avantages liés au vieillissement: « The first is a vantage point gained for acquiring embellishments to narratives that have been unfolding for years beside one's own, trimmings that can even appear to supply the conclusion of a given story, though finality is never certain, a dimension always possible to add. The other mild advantage endorses a keener perception for the authenticities of mythology, not only of the traditional sort, but—when such are any good—the latterday mythologies of poetry and the novel. » *Hearing Secret Harmonies*, vol. 4 *A Dance to the Music of Time* (1975; London: Arrow-Random, 1999) 560. [‘D’abord, cela offre une position avantageuse pour enjoliver des événements qui ont accompagné votre propre existence pendant des années, des embellissements qui parfois semblent même apporter la conclusion d’une affaire donnée, encore que cela ne soit jamais définitif et qu’on puisse toujours y ajouter une dimension nouvelle. L’autre bénéfice, c’est une perception plus fine de la valeur de la mythologie traditionnelle, mais aussi, quand elle vaut quelque chose, de la mythologie moderne des romans et de la poésie.’ *À l’écoute des harmonies secrètes*, trad. Michel Doury (Paris : Christian Bourgois, 1995) 45.]

récit. D'autre part, l'opération de mythification généralement assumée directement par le narrateur homodiégétique de *Dance*, s'effectue dans *The Fisher King* par le biais d'un personnage de l'histoire, qui n'accède que sporadiquement au statut de narrateur intradiégétique. A la différence de la transposition directe, à visée essentiellement satirique, mise en œuvre dans *Small World* de David Lodge, publié en 1984, la transposition du mythe est ici médiatisée : le récit premier de *The Fisher King*, celui de l'instance narrative extradiegétique, en relate les étapes sans en assumer la responsabilité ou, si l'on préfère, la paternité. Par ailleurs, si le roman de Powell n'est pas exempt de traits satiriques, il apparaît avant tout comme une réflexion sur la création littéraire, une mise en pratique textuelle de la dynamique propre à l'art du personnage central, Henchman, le photographe Roi Pêcheur, dont il est dit à la première page du récit « He liked extracting pungent overplus from superficially unpromising essences » (9).³

Le récit cadre, qui reconstitue à partir de récits seconds la transposition de Henchman en Roi Pêcheur, relate une croisière au cours de laquelle s'est élaboré ce processus de mythification : « The Fisher King label seems to date from the second night at sea of one of the *Alecto's* summer cruises round the British Isles » (9).⁴ Si le versant contemporain du dispositif narratif suggère les potentialités du huis clos qui exacerbe et magnifie les tensions ou passions entre protagonistes, son versant mythologique renvoie aux récits de navigation épiques ou merveilleux. La voix narrative de *The Fisher King* joue des effets de brouillage générique et de l'équilibre précaire qu'elle instaure ironiquement entre le récit de croisière et le récit de navigation mythique. Le pouvoir du mythe sur l'imaginaire semble cependant l'emporter et attirer le texte vers un au-delà de lui-même.

I- Le voyage de l'*Alecto* vers le royaume de Thulé : récit de croisière et récit de navigation mythique

L'ouverture du récit, qui devance d'un chapitre le point de départ de l'histoire, littéralement une scène d'embarquement,⁵ est composée sur le mode hypothétique et projette le lecteur dans une temporalité imprécise mais nettement postérieure à celle de l'histoire, avant de revenir en arrière, au deuxième soir à bord de l'*Alecto*. D'emblée, la voix narrative impose le thème de la blessure royale, introduit le personnage de Saül Henschman⁶ associé au mythe du Roi Pêcheur, et pose les limites d'un récit qui se nourrit de récits faits par d'autres, qu'il s'agisse des rumeurs anonymes mentionnées dans le premier paragraphe ou du récit ultérieur de Beals, « Valentine Beals's later narration, » mentionné dans le troisième. Le

³ « Il s'était toujours plu à extraire des essences apparemment les moins prometteuses un surplus de senteurs poivrées » (*Roi Pêcheur* 9).

⁴ « Le surnom de Roi Pêcheur datait vraisemblablement de la seconde soirée passée à bord de l'*Alecto* à la faveur d'une des croisières que ce navire effectuait, l'été, autour des îles Britanniques » (10).

⁵ Le chapitre 2 commence ainsi: "The overture, as it might be termed, struck up when Beals was leaning over the side the afternoon the *Alecto* sailed, watching fellow passengers come aboard" (13). [L'heure de l'ouverture, pour autant qu'on puisse employer un tel terme, sonna alors que Beals, appuyé au bastingage l'après-midi où l'*Alecto* devait lever l'ancre, regardait monter à bord ses futurs compagnons de voyage (*Roi Pêcheur* 14)].

⁶ L'association incongrue du prénom biblique et royal « Saül » et du nom « Henschman, » qui signifie au mieux « écuyer, » au pire « homme de main, » produit une claudication onomastique doublement motivée par l'infirmité physique et l'ambiguïté morale du personnage.

narrateur extradiégétique semble jouer le rôle d'un enquêteur prudent, d'une sorte de critique généticien, qui cherche à établir les sources de l'association de Henschman avec la figure du Roi Pêcheur, et à reconstruire, à partir du récit itératif de Beals, les événements survenus lors d'une croisière de l'*Alecto* le long des côtes britanniques de la Mer du Nord, « the drama of the *Alecto's* cruise » (11).

Dès l'incipit, le nom du navire fait dériver le récit vers la mythologie, et l'inscrit dans la tradition des récits de voyages merveilleux. La perception de ce glissement générique dépend toutefois des compétences mythologiques du lecteur et de sa promptitude à reconnaître dans le nom du navire celui d'une des trois Érinyes. Si cette reconnaissance a lieu, le lecteur est immédiatement conscient d'une volonté auctoriale de saper les bases de l'illusion référentielle, en particulier en ce qui concerne les personnages. Tous, y compris les plus érudits, montent à bord de la nef au nom sinistre avec une insouciance qui mine les apparences réalistes de la diégèse. Le récit les a certes pourvus d'accessoires contemporains mais, en les embarquant sur l'*Alecto*, il leur confère un statut de figures incongrues projetées dans un univers fabuleux. Le lecteur qui s'attendrait à une odyssée, ou à un voyage vers quelque lieu infernal auquel le prédestine ce nom de mauvais augure, en sera pour ses frais. Si l'on s'en tient aux événements de l'histoire, on n'y trouve ni naufrage, ni capture par des créatures mal intentionnées, ni manifestations surnaturelles, châtement ou vengeance des dieux. Il y aura certes des mises à l'épreuve et même une tempête sans grande conséquence, mais le nom du navire fonctionne essentiellement comme procédé relevant du genre héroï-comique.

Pour autant, la dimension mythique du récit de navigation n'est pas abolie : il faut s'arrêter en effet au trajet de l'*Alecto* qui mène ses passagers d'un port d'embarquement non identifié jusqu'aux îles Orcades, îles du nord qui, selon Philippe Walter, s'apparentent à l'Hyberborée de la mythologie grecque, corroborée par la tradition celte.⁷ Philippe Walter considère que le *Conte du Graal* prend lui-même racine dans cette tradition gréco-celte de lieu initiatique, situé au nord, où s'acquiert la connaissance des secrets du monde. Le récit de la croisière ne fait pas mention des étapes suivantes, comme si les Orcades ne pouvaient constituer qu'une destination ultime. La vision d'un monde mystérieux, d'un au-delà du monde connu, évoquée par la voix narrative dans le dernier paragraphe du roman fait écho à la remarque de Henschman : « I have long had in mind exploration of the Northern Isles, Ultima Thule, the limits of the known world, beyond which it was unwise, indeed madness, to penetrate. We might even leave the ship, and I would fish »⁸ (94).

Une certaine communauté de connaissances mythologiques et de vision unit donc l'instance narrative et Henschman. En outre, le propos cité s'adresse à Jilson, jeune homme que Henschman se propose d'initier à la photographie, tandis que lui-même entreprendrait l'exploration du lieu mythique. Ce scénario suggère une filiation de type initiatique qui ferait accéder Jilson aux secrets de l'art et lui permettrait de succéder au photographe, comme Perceval succède au Roi Pêcheur dans certaines versions de la légende du Graal.

⁷ Philippe Walter, *Perceval, le pêcheur et le Graal* (Paris : Imago, 2004). Voir en particulier le chapitre VI « Au nord du monde. »

⁸ « Il y a longtemps que j'[ai] formé le projet d'explorer les îles du nord, l'Ultima Thulé, les limites du monde connu au-delà duquel c'était une imprudence, voire une folie, de s'aventurer. Nous pourrions même quitter le navire et je m'adonnerais à la pêche » (129-30).

L'oscillation du récit entre le petit monde contemporain de la croisière et d'autres mondes, plus vastes et plus anciens, se manifeste par l'alternance entre les scènes de huis-clos à bord de l'*Alecto* et les excursions à terre. Il convient toutefois de souligner que les premières dominent largement : la plupart des scènes se déroulent en effet dans les espaces publics du bateau — la salle-à-manger, le salon, le bar, lieux propices à l'observation, aux rencontres, aux discussions, aux récits. Avant l'escale aux îles Orcades, deux autres escales seulement sont relatées : une excursion au Mur d'Hadrien et une autre aux environs d'Edimbourg. La nature des lieux géographiques et des références qui y sont attachées permet un glissement de l'histoire attestée, inscrite dans le paysage (le Mur d'Hadrien, la demeure d'un aristocrate Whig du 18^e siècle), au lieu mythique que sont les Orcades, comme le souligne doctement le professeur Kopf, qui vient de mentionner son intérêt professionnel pour l'œuvre de Chrétien de Troyes: « On this cruise we are in the midst of Arthur in more ways than one. May I ask, Mr Beals, are you one of those who locate King Arthur in the North, as some authorities, or around Glastonbury? [...]. I look forward to Orkney, realm of King Lot, brother-in-law of Arthur, yet his enemy »⁹ (178).

Le discours pédant du professeur traite de la matière légendaire comme s'il s'agissait d'une réalité historique, tandis que Beals s'ingénie d'une part à mythifier les circonstances et événements présents, d'autre part, en tant que romancier à succès, à transformer l'Histoire en fiction. Or Beals lui-même, ainsi que son ami et auditeur Middlecote, et Henschman, l'objet de toutes les attentions, sont ancrés dans l'Histoire récente : tous trois ont servi dans l'armée britannique pendant la deuxième guerre mondiale, expérience qui les a marqués à des degrés divers. Dans le cas de Henschman, la marque est littérale et visible : de même que l'Histoire est inscrite dans le paysage, elle l'est dans le corps de Henschman dont l'infirmité a été causée par l'explosion d'un obus pendant la campagne d'Italie. Derrière le recours au mythe pour évoquer les blessures de l'Histoire se profile l'ombre de T.S. Eliot : la relation transtextuelle est d'ailleurs explicitement soulignée au niveau diégétique lorsque l'un des personnages s'exclame : « Haven't we heard a lot of this before from T.S. Eliot, and all sorts of other people »¹⁰ (23). Comme souvent dans *The Fisher King* lorsque les personnages évoquent la littérature, la remarque constitue, sur le mode ironique, un commentaire métafictionnel du roman de Powell.

Le texte déclare ainsi ouvertement sa filiation littéraire et, dans un mouvement à double sens entre l'anecdote et le mythe, déploie sous la surface de la diégèse un espace-temps merveilleux.

⁹ « La présente croisière a l'avantage de nous replonger, et de plus d'une manière, dans le cycle d'Arthur. Puis-je vous demander, Mr Beals, où vous vous situez ? Etes-vous de ceux qui localisent le roi Arthur dans le Nord comme le font certaines autorités reconnues, ou bien inclinez-vous plutôt vers Glastonbury ? [...] J'attends beaucoup, en ce qui me concerne, de notre expédition aux Orcades. Elles furent le domaine du roi Lot, beau-frère d'Arthur et néanmoins son ennemi » (240-41).

¹⁰ « Est-ce que nous n'avons pas été déjà saturés de ce fatras par T.S. Eliot et par bien d'autres écrivains de toutes sortes ? » (30)

II- Entre anecdote et mythe.

Il importe en effet de préciser que l'opération de mythification n'annule pas le niveau anecdotique : plutôt que d'une transformation systématique de l'anecdote en mythe, il s'agit pour l'instance narrative d'assurer, par une distanciation amusée, la circulation entre l'univers diégétique contemporain et les univers mythiques. Comme indiqué en préambule, l'opération de transposition est assumée explicitement au niveau diégétique par Beals, mais Beals est aussi le principal vecteur de transmission de l'anecdote, en d'autres termes, des événements survenus lors de la croisière et que l'on peut résumer ainsi :

Un groupe de personnages, parmi lesquels des célébrités de seconde zone, embarquent pour une croisière autour des îles britanniques. Un passager fascine particulièrement Beals et ses amis les Middlecote : c'est Henschman, photographe réputé mais aussi redouté pour ses méthodes peu orthodoxes. Devenu infirme et impuissant à la suite d'une blessure de guerre, il est accompagné par Barberina Rookwood, une ballerine prometteuse et d'une beauté extraordinaire, qui a sacrifié sa carrière par amour pour lui. Est également présent à bord, à la surprise générale, Gary Lamont, journaliste célèbre, qui, après la mort de sa femme, a décidé de conquérir Barberina, de la soustraire à Henschman, et de la convaincre de reprendre sa carrière de danseuse. Pendant la croisière, Barberina tombe amoureuse d'un jeune homme malade — Robin Jilson — qui voyage avec sa mère. Jilson résiste à la beauté et à la personnalité énigmatique de Barberina et lui préfère la revêche Lorna Tiptoft, docteur en médecine, qui prendra désormais soin de sa santé fragile. Le drame amoureux qui se joue devant les observateurs avides que sont Beals, sa femme Louise et Fay Middlecote, atteint son paroxysme lorsque Barberina danse le pas seul du *Lac des Cygnes* dans le salon de l'*Alecto*, signifiant ainsi à Henschman la fin de leur relation.

Les personnages, dont les noms évoquent souvent la littérature médiévale (Fay, Piers, Robin) ou d'inspiration médiévale (Barberina, explicitement associée par Henschman à la « Chanson de Barberine » de Musset), sont soit des acteurs sur la scène de l'*Alecto*, soit des spectateurs et/ou des conteurs. Henschman, pour sa part, est à la fois acteur et conteur. Les personnages ont pour fonction principale soit de susciter les récits par la fascination qu'ils exercent, soit de produire ces récits ou de raconter des histoires. Le matériau diégétique, aussi peu prometteur en lui-même que les sujets photographiés par Henschman, n'accède au statut de récit que sous la double impulsion de la curiosité et du plaisir de raconter, puissants moteurs de la relation narrative. Par ailleurs, ainsi que nous l'avons vu à propos du nom du bateau et de sa destination, et comme le résumé de l'intrigue le laisse deviner, ce matériau contient en germe un potentiel mythique dont le Roi Pêcheur n'est qu'une composante. Aussi l'entreprise de mythification déléguée à Beals apparaît-elle toujours imparfaite, inachevée, susceptible d'embellissements ou de transformations, au fil de la croisière et au cours des récits ultérieurs de Beals, à la manière des récits médiévaux qui l'inspirent. Longtemps après la croisière, le romancier, qui sert souvent de véhicule aux réflexions métafictionnelles, se demande d'ailleurs si le mythe de Tristan et Iseult n'aurait pas mieux rendu compte des événements survenus lors de la croisière : « I've sometimes wondered whether things might

not have been reconstructed in terms of Tristram and Iseult, rather than the myth I chose'»¹¹ (249).

De surcroît, la nature énigmatique et protéiforme de la figure du Roi Pêcheur empêche les correspondances parfaites entre le mythe et le récit de la croisière. Aux critiques de Fay Middlecote qui visent les imperfections de son analogie entre le drame de l'*Alecto* et le mythe du Roi Pêcheur, Beals réplique : « I can't be tied down [...]. Fanciful analogies mustn't be pressed too far »¹² (249). La réplique de Beals est aussi pour Powell une manière indirecte de répondre par avance aux critiques du même type à l'encontre de son roman, et d'affirmer la totale liberté du conteur.

L'opération de mythification à laquelle se livre Beals, loin d'être une transposition mécanique, relève plutôt de l'allégorèse, c'est-à-dire de l'interprétation allégorique du personnage de Henschman et des événements survenus à bord de l'*Alecto*. La délégation de cette fonction à un personnage d'écrivain, dont les propres romans n'invitent guère aux plaisirs différés de l'herméneutique, contribue à la distanciation ironique qui caractérise le récit cadre. La lucidité de Beals à l'égard de sa production littéraire et des attentes de ses lecteurs permet de suggérer l'écart entre ses romans fictifs et le texte que nous lisons : « The story [...] would have been impossible to transform into Beals's terms of narrative. Beals himself saw that absolutely. Such a tale would have been disastrous for sales, even had he been competent to write it, which he doubted »¹³ (106). Au-delà de l'intention satirique clairement détectable ici, Beals apparaît, dans sa pratique de l'allégorèse, comme figure du lecteur — d'un roman qu'il n'écrira jamais — engagé dans le décryptage d'un sens caché sous le sens manifeste. Comme le rappellent Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine dans l'introduction à *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, « L'écriture allégorique n'a de sens que par rapport à une lecture implicite qui reconduit la lettre à un sens autre ; le déplacement de sens propre à l'allégorie se constitue dans la lecture et même lorsque le texte se donne comme une allégorie au sens strict, il porte en lui le point de vue du lecteur. »¹⁴ L'allégorèse, poursuivent-elles, est « la condition même de l'allégorie. » Il est donc significatif que Beals, avant de devenir romancier, ait été affecté pendant la guerre au service de renseignements de la Royal Navy où il décryptait les messages radio ennemis. C'est lui aussi qui, lors de l'excursion au Mur d'Hadrien, déchiffre l'inscription latine sur une stèle votive dont le syncrétisme religieux fait coexister dans le même texte les divinités latines et celtes.

La transposition par Beals de Henschman en Roi Pêcheur est motivée par l'infirmité du photographe, par l'autorité et le pouvoir qu'il exerce, et par son projet d'aller pêcher lors de l'escale aux Orcades :

¹¹ « [J]e me suis parfois demandé si je n'aurais pas dû construire mon histoire sur le modèle de Tristan et Iseult plutôt qu'en suivant le mythe que j'ai finalement retenu » (340).

¹² « Je refuse de me laisser coincer [...]. Il n'est pas équitable de pousser trop loin les analogies fantaisistes » (240).

¹³ « Le récit de l'aventure [...] n'aurait jamais pu s'accommoder du style narratif de Beals. Beals en personne en était persuadé. Une histoire comme celle-là aurait eu des répercussions désastreuses sur la vente, en admettant même qu'il eût été capable de l'écrire, ce dont il doutait fortement » (144).

¹⁴ Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine (sld), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance* (Paris : Honoré Champion, 2004) 16.

At an appropriate moment Beals released what had been so transcendently disclosed to him. He asserted that HENCHMAN's peremptory demeanour, bodily disablement, spectral aspect, had already combined to hint strongly at the plausibility of identification as the Fisher King. Now, all such elementary qualifications were clinched by the *sine qua non* of fisherman (19).¹⁵

C'est la maladie du Roi Pêcheur et non la quête du Graal qui retient l'attention de Beals. La plupart des versions médiévales font état d'un roi malade sans toujours préciser la nature du mal qui afflige le souverain. Beals s'appuie sur les versions les plus explicites pour attribuer la cause de la désertification du royaume à l'émasculatation de son souverain : « The Fisher King's wound had deprived him of his virility. As King he was emblem of Fertility to his people. The realm would remain barren as long as the King was sexually mutilated »¹⁶ (23).

Le choix de la figure du Roi Pêcheur et l'accentuation de la symbolique non chrétienne du mythe suggèrent que Powell partageait avec Eliot et bien d'autres intellectuels britanniques de la première moitié du XX^e siècle, la connaissance des travaux de Jessie Weston, qui, dans *From Ritual to Romance*,¹⁷ plaçait le Roi Pêcheur au cœur du mystère du Graal et voyait dans cette figure inexplicable d'un point de vue chrétien les traces d'un culte de fertilité :

He is not merely a deeply symbolic figure, but the essential centre of the whole cult, a being semi-divine, semi-human, standing between his people and land, and the unseen forces which control their destiny. If the Grail story be based upon a life ritual the character of the Fisher King is of the very essence of the tale, and his title, so far from being meaningless, expresses, for those who are at pains to seek, the intention and object of the perplexing whole. The Fisher King is [...] the very heart and centre of the whole mystery (Weston 136).¹⁸

Considéré du point de vue de l'anecdote, le caractère sexuel de l'infirmité de HENCHMAN excite évidemment la curiosité des Beals et des Middlecote qui s'interrogent sur la nature des relations entre le photographe et la belle Barberina. Toutefois, mu par la dynamique d'oscillation entre anecdote et mythe qu'il a lui-même impulsée au niveau diégétique, Beals est prompt à fournir des événements une version qui les transcende. Ainsi la danse de Barberina donne lieu, dans ce que l'instance narrative première nomme « Beals's fulldress

¹⁵ « Le moment lui paraissant propice, Beals se décida à divulguer ce qui, de manière aussi transcendante, lui avait été révélé. Il affirma que le comportement péremptoire de HENCHMAN, sa disgrâce physique, son allure spectrale, s'étaient déjà suffisamment combinés pour permettre d'envisager sans arbitraire la possibilité de reconnaître en lui le Roi Pêcheur » (23). Pour la dernière phrase de la citation en anglais, je propose ma propre traduction : « A présent, l'interprétation de ces caractéristiques flagrante était validée : la condition indispensable était remplie puisque HENCHMAN était pêcheur. »

¹⁶ « 'La blessure du Roi Pêcheur l'avait privé de sa virilité. En tant que roi, il était l'emblème de la Fertilité vis-à-vis de son peuple. Le royaume continuerait à demeurer stérile aussi longtemps que le roi serait sexuellement mutilé' » (29).

¹⁷ Jessie Weston, *From Ritual to Romance* (1920; New York: Anchor-Doubleday, 1957). Voir en particulier le chapitre IX, « The Fisher King. »

¹⁸ Il n'est pas seulement une figure d'un profond symbolisme, mais l'essence même, le cœur du culte tout entier, un être mi-dieu mi-homme qui se tient entre ses sujets et sa terre, et les forces invisibles qui en contrôlent le destin. Si l'on admet que la légende du Graal prend sa source dans un rite de fertilité, alors le personnage du Roi Pêcheur est absolument indispensable au récit, et son titre, loin d'être dénué de signification, exprime, pour ceux qui veulent bien se donner la peine de comprendre, l'objet et le sens de cet ensemble énigmatique. Le Roi Pêcheur constitue précisément le cœur au centre du mystère tout entier. (C'est moi qui traduis)

version »¹⁹ à une interprétation en termes de magie et de rituel qui situe l'action de la jeune femme « on some transcendental plane. The musicians, poursuit Beals, were immediately aware that they were participating in an act of magic » (207). Au niveau extradiégétique, le choix de *Swan Lake* permet de combiner le réalisme de surface — les airs les plus connus de la partition de Tchaïkovski font partie du répertoire joué en fond sonore dans ce type de contexte — et les allusions au monde merveilleux des contes et des mythes.²⁰

Quant à Henchman, il attire lui-même l'attention sur son infirmité en s'identifiant au roi Saül dont il porte le prénom.²¹ Ce premier roi des Hébreux, défait par les Philistins, s'empala, selon le récit biblique, sur sa propre lance (Chroniques 10). Il est intéressant de noter que Julien Gracq, dans l'avant-propos à sa pièce, perçoit aussi un rapport entre la légende du Graal et l'histoire du roi Saül.²² Au sein de la diégèse, Henchman contribue au moins autant que Beals à inclure sa mutilation effective, conséquence individuelle de l'Histoire du XX^e siècle, dans une constellation de références littéraires. L'effet de miroir, qui non seulement réfléchit la mutilation mais surtout en révèle la parenté mythique ou légendaire, est particulièrement éclatant dans la scène au cours de laquelle Henchman raconte à ses auditeurs perplexes, Beals et Mr Jack, l'histoire du Jeune Roi des Îles Noires.²³ Dans ce conte des *Mille et une nuits*, le jeune roi découvre que son épouse le trompe avec un esclave lépreux et paralysé. Le roi blesse de son épée l'amant de sa femme mais cette dernière se venge et, grâce à ses pouvoirs magiques, transforme en lac le royaume, en poissons les sujets et en pierre la partie inférieure du corps de son époux. Les échos thématiques entre ce conte et le mythe du Roi Pêcheur ne constituent que l'aspect le plus immédiatement perceptible de la spécularité du passage,²⁴ qui met en abyme le principe même de la « littérature au second degré » pour reprendre l'expression de Gérard Genette,²⁵ ainsi que la structure de la narration de *The Fisher King* et des *Mille et une nuits*. Le récit cadre rapporte une histoire racontée par l'un des personnages — Henchman — tout en conservant le principe de la médiation de Beals, qui rapporte et commente ultérieurement le récit dont il a été l'auditeur : « When describing what Henchman had narrated, Beals always emphasized that [...] [h]e was completely at a loss to establish Henchman's reasons for recounting what seemed intended as a kind of parable » (200).²⁶

¹⁹ La traduction française propose « version officielle, » ce qui ne rend pas compte de la métaphore militaro-vestimentaire. Littéralement, il s'agit de la version « en tenue d'apparat » ou « en grande tenue » du récit de Beals.

²⁰ De surcroît, le décor mythique du lac dans la forêt et la scène où le prince Siegfried s'apprête à tuer le plus beau des cygnes présentent des similitudes troublantes avec le décor de l'acte I de *Parsifal* et la scène où Parsifal abat le cygne. Ce réseau transtextuel n'est pas explicite dans le roman de Powell — qui contient cependant une référence à l'opéra de Wagner — mais l'argument du ballet et le livret de l'opéra sont suffisamment connus pour que l'on détecte, dans un récit ouvertement revendiqué comme transtextuel, une constellation d'images mythiques.

²¹ *The Fisher King* 30.

²² Voir Julien Gracq, *Œuvres complètes* 1 : 332.

²³ *The Fisher King* 198-201.

²⁴ J'emprunte le concept de spécularité à l'ouvrage de Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris : Seuil, 1977).

²⁵ Expression par laquelle Gérard Genette désigne les pratiques hypertextuelles dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982).

²⁶ « Lorsque, plus tard, il rapporta ce que Henchman lui avait raconté, Beals ne manqua jamais de souligner qu' [...] [i]l se sentait complètement incapable de pressentir les motifs pour lesquels Henchman s'était ingénié à réciter cette fable qu'il tentait apparemment d'assimiler à une espèce de parabole » (272).

La situation narrative est très différente dans le passage où Henschman révèle au jeune Jilson la stérilité artistique qui l'affecte désormais. À l'instar du royaume de son double mythique, son art n'est plus qu'une terre vaine: « I am suffering from a sense of my own photographic powers running dry » (93). Or aucun élément textuel du récit ne permet d'identifier une source diégétique comme relais de cette information. Beals ne semble à aucun moment avoir eu connaissance d'une situation qui aurait pourtant validé sa théorie. Comme en certains autres points du récit, l'instance narrative première transgresse les contraintes posées par l'incipit, et relate sans médiation la conversation au cours de laquelle Henschman fait cet aveu et complète son autoportrait en Roi Pêcheur, même s'il ne fait jamais référence explicitement à son avatar mythique. L'éviction du relais diégétique a pour effet d'abolir la distance entre l'instance narrative première et Henschman et de suggérer une autre lecture que celle proposée par Beals, rendue suspecte par le statut professionnel de ce dernier, systématiquement rappelé dans les commentaires de l'instance narrative.²⁷

III- *The Fisher King* : entre célébration des pouvoirs régénérateurs du mythe et allégorie de l'épuisement créatif

La forme narrative de *The Fisher King* et la prolifération des références littéraires célèbrent en le matérialisant le pouvoir d'engendrement des récits par des récits antérieurs, dont l'origine se trouve peut-être dans des rituels oubliés. En ce sens, l'ultime roman de Powell met en abyme les processus sans fin de la transmission et de la création littéraires. La référence appuyée aux *Mille et une nuits* souligne non seulement la force fécondante des récits mais aussi leur pouvoir de protéger de la mort : « Le récit, écrit Todorov à propos des *Mille et une nuits*, égale la vie ; l'absence de récit la mort. Si Chahrazade ne trouve plus de contes à raconter, elle sera exécutée » (*Poétique de la prose* 41). Par leur espace-temps propre, et leur persistance à travers les âges ou les civilisations, le conte et le mythe échappent au temps irréversible de l'Histoire. On peut aussi voir dans la transmutation du matériau diégétique contemporain et banal une allégorie positive de la régénération de l'anecdote par le mythe. Les personnages de *The Fisher King* sont certes situés dans le temps historique du XX^e siècle, mais d'un point de vue littéraire, ils échappent à la psychologie : Beals, Mr Jack, Henschman sont avant tout, chacun à sa manière et en fonction de ses compétences, des hommes-récits — j'emprunte le terme à Todorov,²⁸ en le détournant quelque peu — dont l'énergie narrative ne s'épuise jamais. Ainsi Beals ne se lasse-t-il pas de raconter les aventures de Henschman et les événements survenus à bord de l'*Alecto*. Quant à Mr Jack, il est, selon Henschman, une version masculine, grotesque et incompétente, de Shéhérazade : « 'You must never leave me. Become my male Scheherezade, eternally relating a chronicle of aimless

²⁷ Voir par exemple le début du chapitre 37 où Beals est défini comme: « an internationally popular writer, one prepared to carry language to any length dictated by sales promotion » (229), un « écrivain de réputation internationale, toujours enclin à pousser le langage jusqu'aux plus extrêmes limites imposées par la promotion des ventes » (313).

²⁸ Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits : *Les Mille et une nuits*, » *Poétique de la prose* (Paris : Seuil, 1978). Todorov utilise l'expression pour rendre compte à la fois du caractère a-psychologique de l'action dans *Les Mille et une nuits* et du procédé de l'enchâssement des récits : l'apparition d'un nouveau personnage entraîne une nouvelle histoire, englobée dans la première, « Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits » (37).

amatory encounters [...]» (216).²⁹ En outre Beals, et Henschman plus encore, sont des hommes-bibliothèques capables à volonté de puiser dans les rayons de leur mémoire littéraire, qui n'est, bien sûr, qu'une partie de celle de l'auteur. Cela ne fait pas de Powell ou de ses personnages de simples dépositaires ou archivistes. Comme le souligne Gérard Genette en conclusion de *Palimpsestes*, l'hypertextualité, qui « a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens, » nécessite que la mémoire de ces œuvres soit fécondée, « qu'elle ne se contente pas de commémorer » (Genette 558). Dans *The Fisher King*, les récits seconds et les différents niveaux ou degrés des transpositions de l'anecdote en mythe, assurent la circulation entre l'œuvre singulière et les récits antérieurs, et multiplient au sein du microcosme de la diégèse les mondes merveilleux, les espaces-temps et destins imaginaires. A cet égard, si le mode hypothétique privilégié par l'instance narrative et les hésitations herméneutiques de Beals expriment l'impossibilité de toute interprétation univoque, le roman n'en constitue pas moins une affirmation des pouvoirs de la littérature.

Ce versant euphorisant de *The Fisher King* possède son double mélancolique, que l'ironie distanciée du narrateur ne peut masquer entièrement. Dans le passage cité plus haut, nous avons vu comment la distance entre l'instance narrative et Henschman s'estompait. La suite de la remarque du photographe infirme mérite d'être citée :

Photographers have been known to find that they can take no more photographs. The art has left them. They have exhausted their powers. Like writers who have written themselves out, painters whose touch has gone [...]. In the physiological sphere, I might add womanizers who have lost desire, or are unable to possess' (93).³⁰

Dans son journal, Powell, de plus en plus hanté par le tarissement de son pouvoir créatif, note au moment de mettre en chantier *The Fisher King*: « It seems a novel about a photographer would be feasible with such material as I have at hand. That is if one's energy still holds on »³¹ (*Journals, 1982-1986* 104).

Dans la perspective d'une lecture de *The Fisher King* comme allégorie de l'épuisement créatif, la transposition signifiante serait celle de l'auteur en Roi-Pêcheur, qui signait peut-être ainsi, à l'adresse de ses lecteurs, ses adieux au roman. Le caractère exsangue du niveau littéral — celui de l'anecdote diégétique avec sa collection de personnages blessés ou malades — semble confirmer la perte d'énergie, et l'immense mémoire des récits antérieurs ne suffit pas à régénérer le royaume du romancier. Une telle lecture dépasse la dimension et le cadre du récit et s'interroge sur la relation entre l'auteur, l'œuvre et ses lecteurs. Les nombreuses références aux réactions des lecteurs de Beals et à la prise en compte par le romancier des attentes de son lectorat thématisent cette relation au niveau diégétique tout en accentuant le caractère réflexif

²⁹ « En aucun cas, vous ne devrez me quitter. Vous devrez devenir ma Schéhérazade mâle, déroulant à mon intention une chronique sans fin de dérisoire joutes amoureuses [...] » (295).

³⁰ « C'est un fait bien connu que des photographes ont constaté un beau jour qu'ils n'étaient plus capables d'exercer leur profession. L'art les avait laissés en plan. C'est pareil pour les écrivains quand ils sont à bout de souffle, pour les peintres quand ils ont perdu la patte. [...] Sur le plan physique je pourrais ajouter à ma liste les coureurs de jupons quand ils n'ont plus de désirs ou qu'ils ne sont plus en mesure d'atteindre la possession' » (127-28).

³¹ « Il me semble qu'un roman sur un photographe serait faisable avec le matériau à ma disposition. À condition d'avoir encore assez d'énergie » (C'est moi qui traduis).

de *The Fisher King*. Cependant, d'autres références, parsemées dans le texte, font allusion, non aux romans d'un écrivain fictif, mais à l'œuvre maîtresse de Powell, *A Dance to the Music of Time*. C'est le cas, par exemple, du nom « G Isbister, » gravé sur l'un des mégalithes des Orcades. A Fay qui lui demande « Do you think the man who carved it was a relation of Isbister, the portrait painter? » Henschman répond par une autre question: « Wasn't the painter called Horace? » (244)³² Or, cet échange est en réalité un clin d'oeil adressé aux *aficionados* de *Dance*, seuls conscients que Horace Isbister est un personnage secondaire du roman-fleuve, une création de Anthony Powell. Outre la complicité entre initiés qu'instaure cette plaisanterie textuelle, le procédé accentue le brouillage ontologique entre le personnage de Henschman et l'auteur. Il invite aussi, par analogie avec l'objet fictif — un nom gravé dans la pierre — à considérer *The Fisher King* comme inscription commémorative, peut-être même comme tombeau de l'œuvre romanesque de Powell. De ce point de vue, il est symptomatique que le tableau de Poussin mentionné dans *The Fisher King* soit *Les Bergers d'Arcadie*, *memento mori* évoqué par Henschman et Barberina : alors que le tableau éponyme de *A Dance to the Music of Time* — une autre œuvre allégorique de Poussin — en suggérant une correspondance entre le temps cyclique du cosmos et le destin humain, porte en lui une promesse d'éternel retour, l'ombre de la mort dans *Les Bergers d'Arcadie* n'ouvre d'autre perspective que celle d'une fin inéluctable.

Pourtant, le dernier paragraphe de *The Fisher King* révèle que toute vie n'a pas disparu du texte : sa puissance d'appel vers les rivages imaginaires, qu'ils soient de Thulé ou d'ailleurs, s'y exerce avec une force intacte, en une syntaxe qui ouvre l'une après l'autre des perspectives infinies vers un chaos primordial bouillonnant d'énergie :

The rain had abated a little, though not altogether. In spite of foul weather there was exhilaration in the northern air. The leaden surface of the loch was just perceptibly heaving in the wind, still blowing from time to time in fairly strong gusts. On the far side of the waters, low rounded hills, soft and mysterious, concealed in luminous haze the frontiers of Thule: the edge of the known world; man's permitted limits; a green-barriered check-point, beyond which the fearful cataract of torrential seas cascaded down into Chaos (250).³³

³² « 'Croyez-vous que l'homme qui a gravé ce nom ait pu être un parent d'Isbister, le portraitiste ?' [...] 'Le peintre n'était-il pas prénommé Horace ?' » (332).

³³ « La pluie s'était un peu calmée, sans toutefois s'interrompre. En dépit du temps affreux l'air nordique vibrail d'une espèce d'allégresse. La surface de plomb du loch ondulait de manière presque imperceptible sous la poussée du vent qui, par instants, était secoué de rafales assez vives. Dans les lointains, de l'autre côté des eaux, de faibles élévations de terrain aux formes arrondies, tendres et énigmatiques, enveloppaient d'une brume lumineuse les frontières de l'île de Thulé : extrémité du monde connu ; ultime limite permise à l'homme ; poste de contrôle clôturé de vert au-delà duquel la terrible cataracte des mers torrentielles se précipitait, cascadante, dans le chaos » (342).

Bibliographie :

- DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- GRACQ, Julien. *Le Roi Pêcheur*. 1948. Vol.1 *Œuvres complètes*. Ed. Bernhild Boie. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.
- LODGE, David. *Small World, an Academic Romance*. 1984. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- PÉREZ-JEAN, Brigitte, et Patricia EICHEL-LOJKINE (sld). *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris : Honoré Champion, 2004.
- POWELL, Anthony. *The Fisher King*. 1986. London: Hodder and Stoughton, 1987.
- . *Le Roi Pêcheur*. Trad. Raymond Las Vergnas. Paris : Stock, 1987.
- . *Hearing Secret Harmonies*. 1975. Vol. 4 *A Dance to the Music of Time*. London: Arrow-Random, 1999.
- . *À l'écoute des harmonies secrètes*. Trad. Michel Doury. Vol. XII de *La Danse de la vie humaine*. Paris : Christian Bourgois, 1995.
- . *Journals 1982-1986*. London : Heinemann, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1978.
- WALTER, Philippe. *Perceval, le pêcheur et le Graal*. Paris : Imago, 2004.
- WESTON, Jessie L. *From Ritual to Romance*. 1920. New York: Anchor-Doubleday, 1957.