



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Quatuor, littérature et cinéma », N° 18,
printemps 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/299>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Le Quatuor de Durrell, un roman « saturé de temps ». Promesses et mirages d'une polyphonie alexandrine

Eve de Dampierre-Noiray

Résumé

Cet article propose d'explorer les spécificités formelles engendrées par le choix du modèle du quatuor par Lawrence Durrell, pour son roman *Le Quatuor d'Alexandrie* paru entre 1957 et 1962. Au-delà d'un schéma rythmique ou musical idéal, permettant de transcrire la répétition et la durée (celles d'un temps saisonnier mais aussi de guerre), ce parti-pris d'écrire un quatuor semble amené à dépasser ses modèles. La polyphonie et le plurilinguisme qu'il rend manifestes ne peuvent en effet être indépendants d'une réflexion constante sur la subjectivité narrative, qui tend à remettre en cause, au moment où il s'écrit, ce roman d'Alexandrie.

§I

Dans une lettre écrite de Chypre à son ami Henry Miller, plusieurs années après avoir quitté l'Égypte, Lawrence Durrell parle d'un « nouveau manuscrit, "Justine", un roman sur Alexandrie à 4 dimensions », qu'il souhaite « compact et très court, comme un drôle

d'animal plongé dans le formol¹ ». Ce projet d'un roman alexandrin l'occupait déjà depuis 1945, date à laquelle il s'était lancé dans *The Book of the Dead*, titre provisoire de ce qui deviendrait *The Alexandria Quartet*². Tel qu'il le présente alors, ce roman semble tiraillé entre deux modèles antithétiques : la brièveté souhaitée, celle d'un livre dont Durrell dit aussi que « tout est déjà écrit dans [s]a tête », et le « continuum de mots », image qu'il emploiera pour définir l'ensemble du *Quatuor* au moment de sa parution en un seul volume. Cette tension entre une immédiateté idéale et une linéarité ouverte, celle d'une série romanesque qui tend vers l'inachevé, semble être rendue possible par la forme musicale que Durrell a voulu donner à ce millier de pages inspirées de la ville d'Égypte.

§2

Le succès du roman, dès la parution de *Justine* en 1957, a peut-être éludé la question de ses rapports, notamment structurels, avec la musique comme réalité et comme image. *Le Quatuor d'Alexandrie* fut perçu comme l'incarnation d'une Égypte cosmopolite qui avait soudain disparu ; le livre devint lui-même un objet de fascination et de nostalgie dont témoignent d'autres récits d'inspiration alexandrine, et plus récemment les nombreux hommages parus à l'occasion du centenaire de Durrell. Certes, la musique a toujours inspiré les commentateurs du *Quatuor*, qu'ils proposent d'en relever les motifs musicaux, à la manière de la symphonie alexandrine que la légende associe à la défaite Antoine³, ou d'y voir une « rhapsodie » dont les « quatre voix, [...] paradoxalement, devront rester quatre, tout en ne faisant qu'une⁴ ». La structure quadripartite, quant à elle, intéressa autant pour la fonction métonymique de chacun des volumes, qui renferme à lui seul l'univers entier du *Quatuor*, que pour les échos entre ces récits frères, fraternité qu'on ne saurait diviser. « Ce groupe de quatre romans, rappelle Durrell en 1962, forme un tout et doit être jugé comme tel⁵ ». La question des possibilités romanesques offertes par le modèle musical reste toutefois ouverte. Si le *Quatuor d'Alexandrie* est un

¹ « [...] a new MSS "Justine" [...] – a novel about Alexandria – 4 dimensional. I'm struggling to keep it taut and very short, like some strange animal suspended in a solution. », lettre à H. Miller, 24/10/1953 dans *The Durrell-Miller Letters*, 1935-1980, Londres, Faber&Faber, 1988, p. 272.

²L. Durrell, *The Alexandria Quartet*, Londres, Faber&Faber, 1962, rééd. 1968. La numérotation renvoie à cette édition, notée *AQ*, suivie de celle de la traduction française de R. Giroux, parfois modifiée (L. Durrell, *Le Quatuor d'Alexandrie*, Buchet-Chastel, coll. « La Pochothèque », 1962).

³Voir l'examen des motifs musicaux qui accompagnent les entrées et sorties des personnages du *Quatuor* dans J. Pinchin, *Alexandria Still, Forster, Durrell, and Cavafis*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

⁴C. Savinel, « *Le Quatuor d'Alexandrie*, masque et rhapsodie » dans L. Durrell, *Le Quatuor d'Alexandrie*, op. cit., p. 1009.

⁵« This group of four novels is intended to be read as a single work [...]. », *AQ*, p. 9/19.

roman à quatre voix, chacune des parties (*Justine, Balthazar, Mountolive, Clea*) portant le nom du personnage dont la subjectivité a influencé le récit, l'étude de cette polyphonie nous invite à interroger simultanément l'architecture et la mélodie, autrement dit à nous pencher à la fois sur la formation quatuor et sur la musique qui en émane.

§3

Comment est-il donné au lecteur de Durrell, un lecteur semblable à celui que J.-L. Backès, dans l'avant-propos de *Musique et littérature*, décrivait comme « quelqu'un qui possède une honnête culture littéraire, qui aime la musique et estime n'y rien connaître⁶ », de percevoir la musique du *Quatuor d'Alexandrie* ? Ce modèle musical a-t-il une nécessité ? Qu'apporte-t-il à celui plus neutre de la tétralogie ou du quadriptyque, poème-tableau dont la prose éminemment picturale de Durrell fait naître l'idée ? L'examen des rapports de succession ou de simultanéité qui se jouent entre les différentes parties du quatuor, comme entre quatre instruments d'une formation que symboliserait chacun des récits, bouleverse à la fois notre compréhension de l'intrigue et la vision d'Alexandrie élaborée par le roman. Car l'ambition du roman, tendre vers le modèle musical pour faire entendre un ensemble de voix, si elle contribue à perpétuer un mythe alexandrin, en dit aussi le caractère illusoire et peut-être l'effondrement.

§4

À l'époque même où son exil égyptien touche à sa fin et où débute l'aventure du *Quatuor*, Durrell compose un long poème intitulé « Conon in Alexandria », qui peut se lire symboliquement comme le lieu où se fixe le lien entre une ville, Alexandrie, une cadence d'écriture, cadence en quatre temps qui deviendra un principe de construction romanesque, et un modèle musical. Le poème s'ouvre sur l'image conventionnelle d'une ville-creuset, métaphore chargée d'une intensité morbide qui imprègne aussi la correspondance égyptienne de Durrell. La réalité cosmopolite est étrangement reliée à l'idée d'une retraite forcée en Égypte comme semble l'indiquer la paronomase :

Ash-heap of four cultures,
 Bounded by Mareotis
 [...]
 I've been four years bound here.

§5

Dans la suite du poème, l'effet de répétition qui semble découler de la première image, ces « quatre cultures », a pour effet d'actualiser le lien entre Alexandrie et le chiffre quatre qui devient un refrain du poème .

The moon's cold seething fires over this white city
 Through four Februaries have not forgotten
 [...]

⁶J.-L. Backès, *Musique et littérature*, Paris, PUF, 1994, p. 5.

§6 Bilan d'une morne existence alexandrine que l'écriture tente vainement de divertir, le poème s'achève sur une maxime, ode à la musique d'un artiste désœuvré .

I have passed all this day in what they would call patience.
Not writing, alone in my window, with my flute,
Having read in a letter that last immortal February
That « Music is only love, looking for words »⁷.

§7 La phrase qui obsède le poète quand, seul à sa fenêtre, il a délaissé le crayon pour la flûte nous fait entendre l'accent de cette mélancolie d'écrivain expatrié : hanté par une musique alexandrine, Durrell semble bien donner corps, dans ce poème, au tempo qui modèlera le récit de son expérience en Égypte. Le projet d'un *Livre des morts* sera abandonné au profit d'un *Quatuor*.

§8 Cette vision du monde en quatre temps, avant même de s'incarner dans une construction romanesque, trouve de troublants échos dès l'ouverture du roman. Durrell place en exergue à *Justine* une phrase de Freud supposant que « tout acte sexuel est un processus dans lequel quatre personnes se trouvent impliquées⁸ », avertissement auquel semble répondre directement une des premières phrases du *Quatuor* : « I'm thinking back to the time when for the four of us the known world hardly existed [...] »⁹

§9 Tenté d'identifier ces quatre personnages au quatuor du titre, le lecteur se rappelle toutefois la mention d'un autre quatuor, celui des « amis », sur laquelle s'ouvrirait le roman : « At night when the wind roars [...] I light a lamp and walk about, thinking of my friends – of Justine and Nessim, of Melissa and Balthazar [...] »¹⁰.

§10 Ces différentes combinaisons ont de quoi déconcerter, plusieurs quatuors se substituant à celui du titre, à commencer par le carré amoureux mis en place au début de l'intrigue : le narrateur Darley, son amante Melissa, sa maîtresse Justine et Nessim, le mari de celle-ci. Outre la liaison entre Darley et Justine, les quatre protagonistes sont aussi liés par l'amitié entre Nessim et Darley et plus tard par la liaison qu'auront à leur tour Nessim et

⁷L. Durrell, *Collected poems*, Londres, Faber&Faber, 1960 (éd. 1968), p. 139-141 (« Des amas de cendres de quatre cultures/ bordés par le lac Mareotis / [...] Quatre années je suis resté lié ici. / [...] / Sur la ville blanche, les feux glacés et dévorants de la lune / Durant quatre févriers, n'ont pas oublié / [...] Tout ce jour je l'ai vécu dans ce que l'on nomme patience / N'écrivant pas, seul à ma fenêtre, avec ma flûte. / Dans une lettre reçue ce dernier février éternel, j'avais lu : / *La musique, ce n'est que l'amour qui cherche les mots.* »)

⁸*AQ*, p. 15/21.

⁹« Je repense à cette époque où le monde connu existait à peine pour nous quatre », *ibid.*, p. 21/28.

¹⁰« La nuit, lorsque le vent hurle [...], j'allume une lampe ; je vais et viens en songeant à mes amis, à Justine et à Nessim, à Melissa et à Balthazar », *ibid.*, p. 17/23.

Melissa dont l'enfant, fruit symbolique de cette constellation, est évoqué au début du roman. Un lecteur happé par l'intrigue abandonne vite ces tentatives d'identification mais reste marqué par ces fréquents échos qui imposent encore au récit une cadence et une forme singulières.

§11

Cette forme est d'abord celle d'une ville polymorphe dont Durrell ne cesse de dire le caractère assourdissant et hybride, à travers une évocation du cosmopolitisme d'Alexandrie où le melting-pot de la guerre se mêle à un syncrétisme méditerranéen atemporel. Les personnages du *Quatuor*, dont le nombre dépasse de loin le chiffre quatre et ses premiers multiples, font d'abord entendre les voix et les langues d'Alexandrie. Aux « quatre cultures » évoquées dans « Conon in Alexandria » répond donc une autre formule située elle aussi au seuil du roman : « cinq langues, cinq races, une douzaine de religions ». Telle est la première image qui émerge des souvenirs du narrateur « réfugié » sur l'île pour « tenter de guérir¹¹ » de la ville. Pour Durrell, la musique d'Alexandrie est d'abord celle de ses langues : cosmopolitisme et plurilinguisme deviennent un principe d'écriture. Il y a d'abord les quatre langues qui habitent le *Quatuor* comme elles marquèrent le séjour égyptien de Durrell. L'anglais, langue de l'écriture, est aussi celle de ses doubles fictionnels : le narrateur Darley, le jeune diplomate Mountolive, ou encore l'écrivain Pursewarden dont les maximes traversent le texte. Ces personnages nous rappellent que dans cette Égypte des années trente, l'anglais est la langue de l'occupant. Le grec, langue des fondateurs de la ville, continue de résonner, moderne, dans les dialogues (que le narrateur traduit donc implicitement en anglais), et à travers la figure du maître Constantin Cavafis, « le poète de la ville¹² ». Le français, langue de l'amour, de l'érotisme et de la mondanité dans le *Quatuor*, convient à cette Alexandrie de séduction et de fête. Quant à l'arabe, souvent mal transcrit¹³, son exotisme puissant est indissociable de la sensualité de Justine : l'arabe de la rue parlé par cette femme de la grande bourgeoisie fait d'elle, aux yeux de Darley, une « vraie fille d'Alexandrie¹⁴ ».

§12

Ce plurilinguisme, auquel Durrell accorda une attention particulière, engendre donc la polyphonie du *Quatuor*. D'autres langues le prolongent : italien, latin, arménien, qui témoignent de la nécessité d'une multitude de langues pour raconter Alexandrie. La ca-

¹¹ *Ibid.*, p. 17/23-24 (*five races, five languages, a dozen creeds / escaped / rebuild*).

¹² *Ibid.*, p. 30/38 (*the native poet of the city*).

¹³ Cet usage erroné et ornemental de la langue arabe donnera à l'écrivain égyptien E. Al-Kharrât l'occasion de s'en prendre avec virulence à la peinture d'Alexandrie jugée colonialiste de Durrell (voir E. Al-Kharrât, *Iskandariyyati (Mon Alexandrie)*, Fagalla & Alexandria, Dâr wa matâbi' al-mustaqbal, 1994, p. 5-14).

¹⁴ *AQ*, p. 28/36 (*a true child of Alexandria*).

ractérisation des langues est, par ailleurs, un motif romanesque : alors que le français sert à exprimer les affinités électives et les nuances des sentiments, les mots arabes (*bab, midan*, etc.) ancrent le roman dans une géographie urbaine qui devient, pour le narrateur anglais, toponymie. Quant au sentiment qu'ont les personnages de leur destinée, inextricablement liée à la ville dont ils sont à la fois « la flore » et les « vivants symboles¹⁵ », il se dit évidemment en grec. Car de ces langues et de ces voix, premiers instruments de la musique alexandrine, surgit sans cesse celle du poète Cavafis, dont le fantôme rôde parmi les cafés et les rues de la ville. Ses poèmes, que Justine récite de sa voix rauque, nous rappellent qu'Alexandrie ne peut que hanter ses habitants de son refrain obsédant, « La ville te suivra », ou les quitter comme elle quitta Antoine à travers les « musiques exquises » et les « voix¹⁶ » de la troupe de Bacchus, signe de son abandon imminent. Le modèle musical du quatuor semble donc s'imposer pour permettre la transcription romanesque du cosmopolitisme alexandrin.

§13

Par ailleurs, la construction du livre reproduit le rythme naturel des saisons, reliant alors sa musicalité à sa teneur picturale. La mention des *four februaries* dans le poème cité renvoie à l'inscription naturelle de l'existence dans un temps saisonnier¹⁷ : le *Quatuor* s'ouvre aux « prémices du printemps » sur l'île grecque, et le retour en pensée vers Alexandrie rend nécessaire un inventaire des paysages à travers les saisons :

In summer the sea-damp lightly varnished the air. Everything lay under a coat of gum. [...] And then in autumn the dry, palpitant air, harsh with static electricity, inflaming the body through its light clothing¹⁸.

§14

La mention des saisons et de leurs climats propres marque ainsi chacun des grands temps du récit, au point que le dernier volume, *Clea*, semble prisonnier de leur rythme. Y retrouvant la ville au début du printemps, Darley remarque sa nouvelle emprise sur lui. C'est alors le mouvement des saisons qui semble l'emporter, à travers un « hiver de

¹⁵ *Ibid.*, p. 17/23 (*the city which used us as its flora*) et p. 22/29 (*living exemplars*).

¹⁶ Voir « La ville » et « Les Dieux désertent Antoine » dans C. Cavafis, *Poèmes*, trad. M. Yourcenar et C. Dimars, Paris, Gallimard, coll. « Poésie Gallimard », 1958, p. 93 et 96 (ou leur traduction, postérieure, par D. Grandmont, Gallimard, 1999).

¹⁷ Au contraire, c'est l'absence de saisons caractéristique du climat égyptien qui selon R. Fedden, explique le découragement des poètes anglais de l'anthologie *Personal Landscapes* à laquelle contribua Durrell. Voir R. Fedden, « An Anatomy of Exile » dans Cairo, Bernard Spencer, *Personal Landscapes*, 1945, p. 8-9.

¹⁸ « En été une humidité venait de la mer et donnait au ciel une patine sourde [...]. Puis en automne, l'air sec et vibrant, une électricité statique et âcre qui enflamme la peau sous l'étoffe légère des vêtements », *AQ*, p. 17/24.

vents et de gelées [...] mordantes » puis « un bref printemps, pressé [...] de céder la place [au] dernier et splendide été¹⁹ », et pousser les personnages vers la dernière scène, dramatique.

§15

Ce roman des saisons alexandrines s'écrit comme un tableau dont les marges – préludes, interludes, épilogues – assimilent la musique à la peinture. À travers la voix de Darley, Durrell croise ces deux modèles pour désigner le matériau poétique et l'écriture en acte, insérant dans la prose ses « notes » ou « tonalités pour un paysage » dont la fonction rappelle les indications de tempo et de caractère sur une partition :

Notes for landscape-tones... Long sequences of tempera. Light filtered through the essence of lemons. An air full of brick-dust [...]. Upon this squirt dust-red, dust-green, chalk-mauve and watered crimson-lake.

Landscape-tones : steep skylines, low cloud, pearl ground with shadows in oyster and violet. [...] Summer : sand lilac sky. Autumn : swollen bruise greys. Winter : freezing white sand, clear skies, magnificent starscapes.

Landscape-tones : brown to bronze [...]

summer : buff sand, hot marble sky

autumn : swollen bruise-greys [...]²⁰.

§16

La palette de Durrell, nuancée pour chaque nouvelle strate de ce « bref monument à la mémoire d'Alexandrie²¹ », est livrée telle quelle dans des séquences qui évoquent aussi la musique : ces « *workpoints* » (appendices) et « *character-squeezes* » (profils, esquisses) dans lesquels se déploie à l'infini la matière romanesque sont comparables à des points d'orgues capables de prolonger la tonalité d'un chapitre. Dans l'essai *Spirit of Place* qu'il publiera des années plus tard, c'est encore une image musicale qui permet à Durrell d'exprimer ce concept fondamental de sa poétique, l'*esprit du lieu*, propre aux « "grands" livres » qui sont « ancrés dans l'esprit du lieu²² ».

§17

Ces séquences, dont la typographie et le rythme particuliers (phrases nominales, retours à la ligne, italiques, etc.) renforcent le caractère musical, font elles-mêmes l'objet de répétitions fréquentes, comme si le romancier avait voulu inscrire leur écho dans le texte pour dire la musicalité inhérente à toute tentative de peinture d'Alexandrie. La couleur mauve constitue un de ces refrains, teintant chaque nouveau tableau d'Alexandrie : ainsi les « touches de mauve crayeux » décrites au début de *Justine* ressurgissent à travers

¹⁹ *Ibid.*, p. 827/941.

²⁰

²¹ *Ibid.*, p. 378/429 (*this brief memorial to Alexandria*).

²² L. Durrell, *Spirit of Place, Letters and Essays on Travel*, Londres, Faber&Faber, 1969, p. 163. (*they are tuned in to the sense of place*).

« la ligne mauve et vibrante de l'horizon » et le « crépuscule mauve », cadre des retrouvailles de Mountolive avec la ville, devient ces « violets du couchant qui s'infiltrent dans les rues du bord de mer » dans *Clea*, où la ville réapparaît, « somnolant sous les ombres mauves du crépuscule²³ ». Cette variation sur le thème du mauve souligne la manière dont la tonalité picturale devient musique : si le *Quatuor* produit un effet musical, c'est en raison de cette réduplication, à l'intérieur de chacun des récits et jusque dans leurs subdivisions, du phénomène d'écho qui relie entre elles les voix de Justine, de Balthazar, de Mountolive et de Clea.

§18

Outre cette particularité de la prose de Durrell et l'importance de la musique comme thème de son œuvre, cet intérêt pour le modèle musical rend manifeste la dimension expérimentale du *Quatuor*. Pour Darley qui veut comprendre ce que « contient et résume ce mot : Alexandrie », il s'agit d'abord de faire entrer la musique de la ville « dans le silence du peintre ou de l'écrivain²⁴ ». Comme s'il était hanté par le vers qui inspira Durrell, *music is only love looking for words*, il semble traquer cette musique alexandrine, récoltant les « bribes de chanson » semées par une prostituée ivre « comme des pétales de rose », les « bribes nasillardes d'une chanson d'amour syrienne » qui s'échappent d'une ruelle, cherchant partout la musique que Plutarque fit entendre à Antoine, « ces accords flous d'une vaste symphonie enivrante », savourant aussi le « grondement des trams brimbalant dans leurs veines de métal²⁵ ». Cette musique de la rue fait du *Quatuor*, autant qu'un roman, un poème sonore à la mémoire des bruits de la ville :

Six o'clock. The shuffling of white-robés figures from the station yard. The shops filling and emptying like lungs in the Rue des Soeurs. The pale lengthening rays of the afternoon sun [...]. Ringing of silver on the money-changers' counters. [...] Clip-clop of horse-drawn carriages [...]²⁶.

§19

Peu à peu, la musique de la rue devient une musique de chambre : non seulement une musique de *la* chambre, lieu fortement érotisé où se déroule une partie des scènes du roman, mais aussi une prose secouée par les vibrations d'un quatuor à cordes. Des

²³ *AQ*, p. 18/24, p. 194/220, p. 496/562, p. 713/810 ; 858/975.

²⁴ *Ibid.*, p. 20/27.

²⁵ *Ibid.*, p. 18-22/24-29 (*snatches of song like petals/ the heart-numbing strains of the great music/ the nasal chipping of a Damascus love-song / clang of the trams shuddering in their metal veins*).

²⁶ « Six heures. Piétinement des silhouettes. Magasins qui se remplissent et se vident comme des poumons dans la rue des Sœurs. Pâles rayons du soleil d'après-midi qui s'allongent [...]. Tintement des pièces d'argent sur les comptoirs des changeurs. [...] Roulement des attelages [...]. », *ibid.*, p. 22/29.

« bribes d'un quatuor, jaillissant d'un café²⁷ » à la « caresse apaisante des violons²⁸ », de la « ligne vibrante de l'horizon²⁹ » aux vibratos d'automne qui scandent la description d'Alexandrie, le *Quatuor* est traversé par ce timbre singulier.

§20

Transcrire la musique d'Alexandrie implique toutefois une autre forme de recherche, celle d'une écriture dont la composition, à l'échelle de la phrase ou du roman, emprunte à la musique certains de ses procédés. *Le Quatuor d'Alexandrie*, qui semble répéter à l'infini sa propre forme, repose sur un extraordinaire jeu de refrains et de reprises. Outre le principe de construction du roman, selon lequel *Balthazar* reprend *Justine* sous la forme d'un manuscrit « couvert de surcharges, criblé de notes³⁰ » et *Mountolive*, le troisième volume, réexplore des événements relatés dans les premiers, ces répétitions existent à différentes échelles. Comme dans tout roman à suspense, certaines scènes sont racontées plusieurs fois, qu'il s'agisse de livrer plusieurs versions d'un meurtre ou de proposer, comme à travers les « miroirs à multiples faces³¹ » qu'affectionne Justine, différents instantanés d'une scène aperçue furtivement. Ainsi l'image de la valse de Clea avec son père à l'hôtel Cecil pour la Saint-Sylvestre, « dignes, élégants », dansant « avec une précision d'horloger³² », réapparaît en divers endroits du *Quatuor*. La présence des « appendices » et « profils » prolonge ces effets d'écho et alimente la tension qui habite le roman, tiraillé entre ce schéma de leitmotiv et la fuite en avant du « continuum de mots ». Le retour de ces tableaux prépare donc notre lecture musicale du *Quatuor* en soulignant la collaboration du détail et de l'ensemble, d'une manière qu'éclairerait l'analyse par Baudelaire des mélodies de Wagner, ces « personnifications d'idées » qui « forc[e]nt notre méditation et notre mémoire à un si constant exercice³³ ». Le concept de *word continuum* peut d'ailleurs rappeler l'idée wagnérienne de mélodie ininterrompue grâce à laquelle l'œuvre dépasse, selon J.-L. Backès, sa perception « comme une succession de morceaux séparés » : « Un motif peut n'être plus subordonné à l'organisation de l'air où il se trouve ; il entretient des relations avec d'autres passages de la partition, éventuellement très éloignés³⁴. »

§21

²⁷ *Ibid.*, p. 701/798 (*snatches of a quartet squirted from a café*).

²⁸ *Ibid.*, p. 632/716 (*the soft hushing of strings*).

²⁹ *Ibid.*, p. 194/220 (*the throbbing line of the horizon*).

³⁰ *Ibid.*, p. 15/245 (*crosshatched, crabbed, starred with questions and answers*).

³¹ *Ibid.*, p. 28/36.

³² *Ibid.*, p. 199/225 et p. 371/421.

³³ C. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* dans *L'Art romantique, Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 231.

³⁴ J.-L. Backès, *op. cit.*, p. 102.

Loin de créer une discontinuité, cette forme de constellation musicale se réalise chez Durrell dans un grand ensemble : le vaste roman qui l'orchestre. Le romancier ressemble donc à un compositeur à la recherche de nouvelles tonalités afin d'élaborer une nouvelle grammaire de la musique. Cet aspect expérimental de la composition rappelle les travaux des compositeurs de la seconde École de Vienne, fondateurs de la musique sérielle, et l'analogie est d'autant plus parlante que la notion de sérialisme renvoie à la fois au principe de construction du roman – sa tentative d'abolir une forme de linéarité et donc de hiérarchie – et à la linéarité même que Durrell entend mettre à l'épreuve. Dans sa préface à la première édition complète du *Quartet*, il expose en ces termes le « principe de relativité » qui découle de sa conception du roman comme *word continuum* :

In trying to work out my form I adopted, as a rough analogy, the relativity proposition. The first three were related in an intercalary fashion, being 'siblings' of each other and not « sequels » [...]. The whole was intended as a challenge to the serial form of the conventional novel : the time-saturated novel of the day³⁵.

§22 Il s'agit bien d'énoncer une théorie de la composition à travers un ensemble de formules (*word continuum, relativity proposition, siblings, time-saturated novel*) qui, tout en conférant à cet avertissement une valeur de manifeste, soulignent le rapport entre le modèle musical inscrit dans le titre et le défi au roman linéaire dit « conventionnel ».

§23 L'idée d'un « roman relativiste », fondamentale pour comprendre la nature du roman et sa construction, oriente aussi sa visée. Il s'agit d'abord d'abolir les liens hiérarchiques qui organisent le récit, pour bouleverser les repères du lecteur comme ceux d'un auditoire dérouté par une musique atonale ou sérielle. Mais la notion de relativité engage aussi l'inscription du roman dans un genre : alors que *Justine* peut se lire comme le récit d'une histoire d'amour, le *Quatuor* flirte avec le roman policier, dont l'intrigue se nourrit de meurtres et de faits divers sordides ou fantastiques propres au *gothic novel*, voire avec le roman d'espionnage. Ainsi, l'idylle entre Darley et Justine se révèle être un alibi camouflant d'autres liaisons et d'autres réseaux, lesquels conduisent à la découverte d'un trafic d'armes avec la Palestine. Le lecteur est invité à relire certaines scènes – une rencontre, un suicide – afin de les réinterpréter, en même temps que le narrateur est contraint de récrire *Justine* sous la forme de *Balthazar*. Cette construction du récit par

³⁵ « Pour tenter d'élaborer ma propre forme romanesque, j'ai adopté, par approximation analogique, le principe de la relativité. Les trois premières parties ont été reliées entre elles de façon simplement intercalaire, puisqu'elles se déroulent simultanément et ne forment pas une suite [...]. L'ensemble représente, dans l'esprit de l'auteur, un défi à la forme sérielle du roman conventionnel : le roman contemporain saturé de temps. », *AQ*, p. 9/19.

corrections successives donne à l'écriture la forme d'une enquête. La composition musicale – refrains, variations et reprises – est donc directement liée à l'idée d'un déchiffrement, essentielle pour un narrateur qui cherche, notamment à travers sa fascination pour la Cabale, la vérité d'Alexandrie. Or, puisque son propre livre s'élabore comme la révision sans fin d'une histoire qui est aussi une vision d'Alexandrie, la forme choisie par Durrell affecte, au-delà de notre compréhension de l'intrigue, cette même vision. Peu à peu, Darley comprend qu'il a été trompé par Justine : les révélations successives qui s'offrent à lui nous dévoilent l'objet de ce qui est à la fois une enquête et une quête de la vérité profonde d'Alexandrie.

§24

À mesure que les réécritures se réalisent sous nos yeux, dans une polyphonie mêlant variation musicale et palimpseste, se multiplient les constats d'erreur et d'échec, « échec total à retracer la vérité profonde de la ville³⁶ ». Dès *Balthazar*, Darley désigne sa propre illusion en évoquant « ces fictions [qui] continuent à vivre comme une projection de la ville blanche elle-même³⁷ », cette « autre Alexandrie – une ville que j'ai créée en esprit et que le grand Commentaire de Balthazar a, sinon détruite, du moins totalement défigurée³⁸ ». Trompé par Justine, il semble aussi avoir été dupé par la ville, ou du moins par une certaine image d'Alexandrie que les différentes voix du *Quatuor* ont élaborée pour lui, sous couvert du « pouvoir étrange et ambigu de la ville³⁹ ». Et puisque chacune de ces voix s'ouvre à une multitude d'autres voix, polyphonie que reflète l'intertextualité infinie qui imprègne l'évocation d'Alexandrie (Durrell cite Cavafis qui, après Shakespeare, reprend Plutarque, etc.), seule semble alors triompher cette *fiction* d'Alexandrie pressentie par le narrateur : un mirage. Ce mirage ne peut exister que dans un hors-temps de la musique, de sorte qu'Alexandrie n'est plus qu'un « mot griffonné dans les marges d'un rêve, ou la simple répétition familière de la musique du temps ». Dans le même passage, c'est bien cette idée d'un « présent permanent, [...] véritable histoire de cette anecdote collective⁴⁰ » qui vient à l'esprit de Darley pour désigner sa propre construction romanesque, ces « rêves de la ville » qu'il « chéri[t] comme un maniaque⁴¹ ».

§25

Le *Quatuor* dépasse donc le modèle policier, transcription narrative du principe de relativité, au profit de cette concomitance, idéalement calquée sur le modèle musical,

³⁶ *Ibid.*, p. 658/748 (*failure to record the inner truth of the city*).

³⁷ *Ibid.*, p. 280/319 (*fictions ; projection of the white city itself*).

³⁸ *Ibid.*, p. 370/420.

³⁹ *Ibid.*, p. 28/36 (*strange and equivocal power of the city*).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 659/750 (*scribbled on the margins of a dream, repeated in the mind to the colloquial music of mind / the continuous present*).

⁴¹ *Ibid.*, p. 658/748. (*I had come to hug my own dreams of the place like a monomaniac.*)

entre l'ordre de la succession et celui de la simultanéité. Alors que l'enquête rétablit *in fine* une hiérarchie d'informations pour construire la vérité, la polyphonie du roman de Durrell raconte une mystification en même temps qu'elle semble déconstruire le mythe alexandrin. Ce sont alors toutes les images qui hantaient Darley depuis le début de *Justine* – fracas d'un écroulement, tremblement de terre, mugissement des sirènes, séisme⁴² – que le lecteur peut alors se remémorer avec une attention plus soutenue. Ces visions d'écroulement et d'ensevelissement, souvent syncrétiques⁴³, apparaissent rétrospectivement comme un thème musical, dominant ou obsédant l'œuvre entière : un nouveau *Quatuor pour la fin du temps* qui met en scène le majestueux effondrement d'Alexandrie.

Quelques mots à propos de : Eve de Dampierre-Noiray

Université Bordeaux Montaigne / LGC-MA

Ève de Dampierre-Noiray est maître de conférences en littérature comparée à l'université Bordeaux-Montaigne, actuellement détachée à Casablanca (Maroc). Ses travaux portent sur les littératures européennes et arabes du 20^e siècle (domaines français, arabe, italien, anglais), en particulier sur les enjeux politiques de la fiction à l'époque postcoloniale, l'œuvre de Mahmoud Darwich, la poésie arabe contemporaine, la traduction. Elle a publié *De l'Égypte à la fiction* (Classiques Garnier, 2014, prix D. Potier-Boès de l'Académie Française 2015) et, avec C. Boïdin et É. Picherot, *Formes de l'action poétique* (Atlande, 2016).

⁴² *Ibid.*, p. 77/90, p. 178/202 et *passim*.

⁴³ L'histoire d'Alexandrie, en particulier l'incendie de sa bibliothèque, nourrie d'autres mythes – de l'Atlantide à la destruction de Sodome et Gomorrhe – ou de déceptions personnelles, comme l'Alexandrie « détruit[e], méconnaissable » de Nerval, explique peut-être la fréquence de ces images de destruction dans la littérature européenne inspirée de l'Égypte : au XX^e siècle, elles hantent, avant Durrell, les *Récits africains* (1927-1968) de G. Limbour ou le *Quaderno egiziano / Carnet égyptien* (1931) de G. Ungaretti.

Pour citer cet article

Eve de Dampierre-Noiray, « *Le Quatuor* de Durrell, un roman « saturé de temps ». », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « *Quatuor, littérature et cinéma* » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 03/07/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/299>.