

Kim is a slimy, morbid youth of unwholesome proclivities with an insatiable appetite for the extreme and the sensational. His mother had been into table-tapping and Kim adores ectoplasm, crystal balls, spirit guides and auras. He wallows in abominations, unspeakable rites, diseased demon lovers, loathsome secrets imparted in a thick slimy whisper, ancient ruined cities under a purple sky, the smell of unknown excrements, the musky sweet rotten reek of the terrible Red Fever, erogenous sores suppurating in the idiot giggling flesh.

Happiness is a by-product of function.

William Burroughs *The Place of Dead Roads* 1983¹

Peu enclin à s'exprimer dans le cadre de la critique académique, William Burroughs a écrit : "Whenever a student tells me he has nothing to write about I refer him to Denton Welch. It is time Denton received the attention he deserves." A l'occasion de la publication récente (1999) d'une traduction en français d'un de ses livres les moins ignorés, *Le voyage inaugural* (*Maiden Voyage* publié originellement en 1943), il semble opportun de découvrir ou de redécouvrir ce grand styliste dont la seule étude sérieuse fut, dans les années 70, la thèse que lui a consacrée Jean-Louis Chevalier². Les trois romans qu'a écrits Denton Welch (*Maiden Voyage*³, *In Youth is Pleasure*⁴ et *A Voice Through a Cloud*⁵) sont des constructions virginales et entêtantes, à première vue extrêmement répétitives et peu progressistes,

¹ William Burroughs *The Place of Dead Roads* 1983 (Hammersmith : Paladin, 1983, 268 p.) 23 / avant-propos. Kim Carsons, protagoniste du roman, est le portrait par l'auteur de Denton Welch.

² Jean-Claude Chevalier, 'L'univers de Denton Welch,' thèse de doctorat, sous la dir. de Raymond Las Vergnas (Paris III : 1975) 4 vols. Vol.1, 767 p.

³ Denton Welch, *Maiden Voyage* 1943 (Harmondsworth : Penguin Travel Library, 256 p.) Avec illustrations de l'auteur. Dans les pages suivantes, le roman sera désigné par *MV*.

⁴ Denton Welch, *In Youth is Pleasure* 1945 suivi de *I Left My Grandfather's House* (Cambridge, MA : Exact Change, 1994, 254 p.) Avec décorations de l'auteur et avant-propos de William Burroughs. Dans les pages suivantes, le roman sera désigné par *IYP*.

à partir de perceptions très singulières, fictions qui traitent de la réalité comme autant de rêves et du rêve comme autant de réalités.

Le thème du progrès entre rêves et réalités sera traité ici de manière intimiste et même plutôt de manière individualiste, voire maniériste ; il s'agira d'étudier la progression d'un artiste (un homme, un auteur et une œuvre) qui a écrit 3 récits sur le même thème et au-delà des obsessions que Chevalier a si bien mises à nu, un style (et une mécanique) qu'il reste à apprécier.

Pour l'histoire, qui a des allures de légende, Denton Welch est né en 1915, d'un père anglais en poste à Shanghai et d'une mère américaine, morte alors que Welch était encore enfant, à vingt ans il est victime d'un accident de bicyclette qui fait de lui un malade chronique et partiellement un invalide, il écrit trois romans dans les années quarante et meurt en 1948 à l'âge de trente-trois ans. Il est aussi l'auteur de nombreux poèmes⁶ et de nouvelles ou fragments⁷. Il est homosexuel, se passionne pour les petites cuillers, les antiquités les plus hétéroclites, l'architecture, les corps morbides ou sublimes, les poignées de porte et bien d'autres images magiques. Ce composite biographique est utile, non pas pour juger de la réussite artistique ni du pouvoir émotif de ces biographies que sont ses romans⁸ mais pour s'interroger sur la portée artistique de ces reprogrammations de soi. L'intimité d'un individu est-elle sa réalité contextualisée ou un ensemble d'images rêvées de soi, l'écriture permet-elle une progression vers ce centre, réalité de soi ou nébuleuse polymorphe?

⁵ Denton Welch, *A Voice Through a Cloud* 1950 (Boston : Exact Change, 1996, 262 p.) Avec décorations de l'auteur. Dans les pages suivantes, le roman sera désigné par *VTC*.

⁶ Denton Welch, *A Last Sheaf* (Londres : John Lehmann, 1951) et *Dumb Instrument* ed. J.L. Chevalier (Londres : Enitharmon Press, 1976)

⁷ Denton Welch, *Brave and Cruel and Other Stories* (Londres : Hamish Hamilton, 1949) Nombreux inédits et fragments ed. J.- L. Chevalier soit dans sa thèse soit dans *The Texas Quarterly*. Denton Welch a également laissé un fascinant journal qui couvre les huit dernières années de sa vie, les années de sa vie d'auteur dans *The Journals of Denton Welch* ed. Michael De-la-Noy (Londres : Allison and Busby Ltd., 1984, 378 p.).

⁸ *MV* et *VTC* sont des récits à la première personne et utilisent très fidèlement des situations vécues par l'auteur, *IYP* est écrit à la troisième personne et est plus ambigu.

Mais la particularité véritable de l'écriture de Denton Welch est de se nourrir d'images et d'images encore, tout un catalogue à découvrir et qui pourrait bien nous permettre à notre tour de progresser dans notre connaissance de la réalité, de toutes les couches de réalité qui sous-tendent les productions d'une imagination créatrice car c'est peut-être là la véritable raison d'être de l'œuvre d'art : permettre une expansion de la conscience. C'est pourquoi dans un deuxième temps, nous essayerons de mettre en évidence l'éventail des images convoquées par Welch dans ses romans. Nous ferons ce travail en deux temps : une réflexion plus théorique sur une typologie possible des images dans la fiction sera suivie d'une étude de leurs enchaînements.

Enfin, Denton Welch est un artiste de la modernité – il est peut-être même un ultra-moderne – et dans la répétition obsédante d'un récit de base, il pose le problème de la forme et des sources ou du mécanisme de nos perceptions de la réalité. Nous voudrions donc étudier ce qui nous semble bien plus énigmatique dans cette œuvre : la progression même des images, ces parcours infinis, parfois minimalistes, qui relient cette œuvre à une démarche maniériste, à la charnière entre un haut moyen âge orné et enluminé et un humanisme naissant qui affirme avec courage la capacité de l'homme à progresser vers une réalité supérieure, vers une initiation par la connaissance. Pour ce faire, nous lirons les récits de Welch comme des livres-images, des hypnérotomachies dont *Le songe de Poliphile*⁹ de Francesco Colonna (publié à Venise en 1499) reste le sommet du genre dans la littérature occidentale et cet à ce titre que nous l'utiliserons comme mètre étalon.

⁹ Francesco Colonna *Le Songe de Poliphile* 1499 ed. Polizzi (Paris : Imprimerie Nationale, 1994, 507 p.).

Bien sûr, il n'est pas impossible de lire les récits de Welch pour leur seule valeur émotive pour peu que l'on partage ou soit fasciné par son univers et ses obsessions. Mais comme le souligna en son temps Herbert Read dans une lettre à l'écrivain en herbe, "l'image du héros que <Welch présente> est une image que la plupart des gens trouvent perverse et même déplaisante"¹⁰. De plus comme le souligne Chevalier dès le début de son travail universitaire, "Welch est un écrivain qui se prend pour objet ; on pourrait presque dire ; pour thème, de son art"¹¹. Ainsi, s'installe tout de suite un malentendu : l'éternel enfant malade, le pervers, l'infirme Denton Welch utiliserait l'écriture comme un discours impudique que l'on est prêt ou non à entendre. Il nous semble qu'il s'agisse plutôt d'un discours sur l'impudeur et de ce fait, un discours beaucoup plus universel.

Nous n'analyserons pas ici les procédés narratologiques traditionnellement associés au genre de l'autobiographie (voix, analepses, schémas temporels, rapports entre auteur et protagoniste, etc...) pour la bonne et simple raison qu'ils sont tous largement présents dans les textes de Welch avec toutes les variations possibles. Pourtant, dès la parution du premier roman, bien rares ont été les commentateurs qui n'ont pas eu de doute sur l'orthodoxie du genre et ce, nous semble-t-il, pour trois raisons principales. Les romans de Welch n'ont que bien rarement été lus comme des autobiographies à l'eau de rose ou même comme les mémoires d'un esthète car il y a en effet, de manière assez évidente, beaucoup de courage, de froide violence et une sincérité brutale dans ces expositions.

Il y a tout d'abord dans les écrits de Welch un manque de sentimentalité remarquable, selon les mots d'un journaliste de l'époque : "Ton implacable, haine du mensonge et du faux-semblant, pas la moindre fausse note de cynisme, il y a chez M. Welch une absence toute féline de sentimentalité qui est immensément stimulante."¹². Et pourtant la matière qui semble nourrir le texte est bien pathétique, voire tragique. Lorsque le héros adolescent retrouve impatientement

¹⁰ Herbert Read à Denton Welch. Lettre 17.01.1944.

¹¹ Chevalier, *op. cité* 8.

son père à Shanghai, aucune expression, aucune démonstration, aucun rapprochement apparent entre les deux personnages n'a lieu. Dans *IYP*, le départ de son meilleur ami Geoffrey prenant le train pour Edimbourg donne lieu également à une scène d'une vacuité frappante. Dans les nombreuses scènes de ce genre, il semblerait même que l'émotion vienne précisément, non pas de la sympathie ou de l'empathie mais bien au contraire de l'ingratitude, de l'indifférence affichée, en un mot de la distance irréductible entre les êtres rendue poignante par des procédés¹³ qui ne sont pas sans faire penser à ceux à l'œuvre dans les romans de Jean Genet par exemple.

Deuxièmement, le narcissisme ou l'apitoiement sur soi-même que certains lecteurs pourraient déduire d'un rapprochement hâtif entre la démarche littéraire et la psychologie présumée de l'auteur ne fonctionnent jamais de manière réaliste. Lorsque le journaliste Hector Bolitho ou d'autres veulent l'interviewer, Welch s'inquiète dans son journal sur la manière de parler de sa santé lorsqu'on lui pose des questions à ce sujet, ce qui ne l'a pas empêché d'en venir, avec *VTC*, à un récit qui se passe en grande partie autour d'un lit d'hôpital : "I am not a spectacle for curiosity, hers or anyone else's. I will not be dramatised."¹⁴ En revanche, comme l'a très bien saisi Edward Sackville-West,

He said laughingly, "Sometimes your unpleasantness seemed quite gratuitous. A long pin comes out and in you push it." < . . . > "You'll probably hate it in a few years," he said. "But that won't make it bad, you'll be just like most of us, when we grow older – less willing to give yourself away on a plate." Suddenly he looked very staid and distant and rather primadonnaish. "< . . . > But what is so disarming about your book, the fact that you don't in the least mind making yourself out unpleasant or ridiculous."¹⁵

¹² Mots rapportés par Chevalier, *idem* 19.

¹³ Par exemple, la 'typification', si je puis dire, soudainement systématique de certains personnages qui ne sont pas toujours dénués de réalisme psychologique par ailleurs dans d'autres scènes des romans et au plan diégétique une théatralisation, voire une ritualisation de scènes relativement stéréotypées, et qui atteignent une dimension mythique par une stratégie du suspens et de l'arrêt qui va à l'encontre de la continuité réaliste. Cf. en particulier *Notre Dame des Fleurs* et surtout *Miracle de la Rose*.

¹⁴ *The Journals of Denton Welch*, *op. cité* 198-99. 14.06.1945.

¹⁵ Lors d'un dîner au Café Royal in *The Journals of Denton Welch*, *idem*, 78. 21.05.1943

La recherche artistique de Welch ne tend pas vers l'auto-définition mais à une progression vers une réalité plus haute et plus large, une version hellénique de la vérité. Ainsi, apprend-il de sa fréquentation de William Blake "I know what I am for, I must never be afraid of my foolishness, only of pretension. And whatever I have I must use, painting, poetry, prose – not proudly think it is not good enough and so lock it inside for fear of laughing, sneering."¹⁶ Ce que l'on jette au devant de la scène publique (*ob skena*) n'est pas soi ou son intimité ou sa pudeur, mais des images de la vérité, sans médiation psychologisante. L'obscène n'est pas là où l'on pourrait l'attendre mais nous aurons l'occasion d'y revenir.

Enfin, le rôle de la mémoire dans ces romans est tout à fait singulier. Il ne s'agit pas de reconstitution historique, l'auteur ne cherche pas à rendre les enchaînements réalistes ou psychologiques de moments de la vie passée du héros ; il ne s'agit pas non plus de nostalgie qui se cristalliserait dans cette passion qu'a le héros pour la collection d'objets, potentiellement assimilable à un arrêt dans la progression du temps et il ne s'agit pas non plus d'un jeu à la Dickens entre le passé et le futur antérieur (cela dit, la comparaison entre les romans de Welch et *Great Expectations* est loin d'être inintéressante, les révélations opérant là aussi sur un mode grotesque à travers des situations ou des rencontres précisément grotesques¹⁷). En fait il semblerait que la mémoire chez Welch soit le moteur même de sa poétique. L'une des conclusions de Chevalier concernant les forces en présence dans l'univers de Denton Welch est "La perception du monde extérieur surréalisé par la mort"¹⁸, ce à quoi on pourrait ajouter : la perception du monde extérieur surréalisé par la mémoire de la mort, car l'étude serrée du texte nous amène à la découverte des passages les plus troublants lorsque le spectre de la mère décédée, un peu comme chez le peintre René Magritte, vient activer la mémoire et donc l'imagination

¹⁶ *Ibidem* 197. 30.05.1945.

¹⁷ Cf. *IYP*, *op. cit.* 132, après la poursuite et la lutte avec l'étranger : "something made it quite impossible for him to reveal himself to the man. < . . . > Orvil watched the blood pushing through the mud on his cheek and falling in drops on to his own clothes, as the man bent over him. One drop even fell on his face. Orvil saw it coming, shut his eyes and waited. He felt it splash, warm and sickly, against the corner of his mouth. A trickle worked through his shut lips on to his tongue. He tasted the salt. *IYP* 134.

De cette rencontre naît ensuite l'échange suivant : "Why are you so timid - Everything I've got to go back to school - That's nothing You've often been back before. You know all about it. < . . . > puis, alors qu'il chante une chanson intitulée 'Mirror, o Mirror' : "The man was like a statue, a porous statue that had soaked up some of his misery. The man had soaked into his bones some of the horror." *IYP*, 138.

créatrice. Les images alors se superposent comme dans ce passage de *MV* : " I found my way to the cathedral and stood staring at it. When I had seen it with my mother she had worn some woolen flowers on her tweed coat and they had got mixed up in my mind with the black marble pillars and the arches."¹⁹ Dans *VTC*, de manière analogue, il n'y a plus au chapitre onze que la mémoire pour faire naître des images comme si la position physique du héros de plus en plus statique depuis le premier livre jusqu'au milieu du dernier l'amenait à une pénurie d'images. Cela nous amène d'ailleurs à nous interroger sur la succession des livres de Welch qui sont, un peu à la manière de Marguerite Duras par exemple, des variations sur le même thème. *MV* est une autobiographie mais aussi un récit de voyages (l'accroche sur l'édition utilisée ici précise même "A young man's account of China in the 30's"), *IYP* est une sorte de biographie qui laisse place à une curieuse introspection du héros par le lecteur à travers un parcours d'images d'enfance et *VTC*, un peu à la manière de *L'amant* si je puis me permettre de prolonger la comparaison, joue de façon plus risquée avec ce que je pourrais appeler l'autobiographie réaliste. Ce livre paru de manière posthume est moins bien construit dans sa progression des images, et semble même poser le problème des limites de ces images car on y sent davantage le besoin par l'auteur d'avoir recours à d'autres perceptions, comme une culpabilité d'avoir jusqu'ici cédé au plaisir de la création

For I realized, even then, that everthing in my daydreams had been²⁰ invented for my pleasure. Even the ghosts and the mouse-droppings were for my pleasure. And everything was beautiful in my eyes, too. Everything was made in my image, and I was a sort of small god, keeping carefully within his own territory.²¹

Il semblerait que le genre de l'autobiographie malmené par Welch lui ait surtout permis de présenter toutes les métamorphoses que peut subir le souvenir

¹⁸ Chevalier, *op. cité* 761.

¹⁹ *MV*, *op. cité* 10. On retrouve le même phénomène quelques pages plus loin, p. 13, avec une surabondance d'images (la carte postale, les fenêtres des magasins) puis : " the name of the bedroom was in white Gothic letters on the shiny brown door. She <housekeeper> left me there. I was pleased when she had gone. I was flattered but revolted by her".

²⁰ *VTC*, *op. cité*, c'est nous qui soulignons.

par la fiction. Il ne s'agit pas de progresser en avant ou de manière rétrograde dans le temps mais de faire progresser cette notion de temps. L'élongation du temps fait alors que le temps devient espace, que *ago* devient *away* et que l'aventure et le parcours puissent se démultiplier. La mémoire, bien plus que le genre de l'autobiographie, permet l'aventure en élargissant les parcours du possible.

²¹ *Ibidem* 64.

On ne s'étonnera pas d'apprendre que les livres de Denton Welch ne contiennent quasiment aucune référence à la réalité politique ou sociologique du monde des années 1940. Le lendemain de la victoire 1945, par exemple, Denton précise dans son journal 'So yesterday was Victory Day' et de passer directement à la description fouillée les travaux qu'il a entrepris dans la restauration de sa maison de poupées du 18^{ème} siècle.²² Mais son écriture, elle, rend compte de cette réalité sensible et chaotique alliée à une grande lucidité dans la perception. Parmi les inédits de Welch, un récit est à ce point tout à fait remarquable :

Getting in, schrapnel whistle, everyone looking up, not allowed to park. Fear growing, driving faster. Seeing little hut <. . .> It is a horrible moment of clear sightedness. The ball of fire in the sky is so large, it will cover all the ground where I am. It is like another planet colliding with the world. My breath is coming in sore gulps. I am tearing it in so roughly that it seems to hurt the walls of my lungs. I cannot get enough of it.²³

Là encore, ce qui fait la qualité et le caractère assez unique des textes de Welch, c'est ce que nous pourrions désigner par le mot très générique d'image ou d'imagerie. Les romans de Welch ne sont faits que de ça, images rhétoriques (métaphores, comparaisons, et bien d'autres) mais aussi images diégétiques (cartes postales, livres d'images, tableaux, dessins, paysages réels et œuvres architecturales) sans oublier une narration qui ne cesse d'interroger le lecteur sur le processus même de la vision.

L'abondance des images diégétiques appelle une tentative de classification des différents types d'images. Comme le faisait remarquer Barthes en

²² "So, yesterday was Victory Day, ..." *The Journals op. cit*é 190 (09.08.1945) et quelques mois auparavant il rapporte les propos d'un visiteur "Isn't that strange!" he said, "for I had the idea that any young writer, who has not been involved in the war, would be very old-fashioned — but you had not struck me as in the least cut-off, and so I thought you must have seen quite a lot of service somewhere". *The Journals, idem*, 199. (17.06.1945).

²³ Chevalier, *op. cit*é vol.3 46-47. Texte de 1941!

évoquant les travaux de Rorschach "plus on descend dans la profondeur psychique d'un individu, plus les signes se raréfient et deviennent classables", et d'avancer : "La variabilité des lectures ne peut donc menacer la 'langue' de l'image"²⁴. Le projet de Roland Barthes, lancé dans sa 'Rhétorique de l'image,' concernant une exploration en termes structuraux d'une rhétorique commune au rêve, à la littérature et à l'image reste bien à faire.

Nous pourrions néanmoins démarrer en nous inspirant des mises au point apportées lors du séminaire 'Portraits dans la fiction' tenu en Sorbonne en 1997 en appliquant cette typologie aux portraits apparaissant dans l'œuvre de Denton Welch. Il y a tout d'abord l'*ekphrasis*, autrement dit la description verbale d'un tableau ou portrait réel apparaissant dans la diégèse. Il y en a de nombreux chez Welch comme nous l'avons déjà suggéré ; certains sont même récurrents d'un livre à l'autre, telle cette reproduction de la nativité de Botticelli qui arrête le regard du héros de *MV* à son arrivée au sanatorium et que l'on retrouvera dans *VTC*²⁵. Mais le plus souvent ce qui caractérise l'intrusion des *ekphrasis* dans la diégèse c'est l'intérêt qui est porté à la matière et à la manière mêmes dont sont ont été faits ces tableaux, la diégèse pénètre alors et la toile et son histoire, et l'on pourrait peut-être parler d'*inekphrasis* :

He had worn such a look when he showed me his black drawings. The drawings themselves were grim enough to have been done with a corpse's dirty finger-nail split down the middle and dipped in the excrement of cockroaches.²⁶

Denton Welch met également en texte des situations qui demanderaient une analyse plus fine. Dans *IYP*, certaines descriptions fictionnelles (sans valeur de réalisme ou d'effet ruskinien de *pathetic fallacy*) ne sont pas loin (même si l'on ne devrait pas à proprement parler d'*ekphrasis*) du tableau décrit et dans ce cas, c'est le rapport entre l'œil et la scène qui sont mis en relief, le rapport focalisateur/focalisé

²⁴ Roland Barthes, 'Rhétorique de l'image,' in *Communications* 4 48.

²⁵ *VTC*, *op. cité* 189-90.

²⁶ *Ibidem* 79.

qui fait naître de nouvelles esthétiques, on pourrait alors parler de *perekphrasis* en empruntant au grec le préfixe *per* qui a pour sens premier la traversée, le passage.

Then he went to the balustrade at the edge of the terrace. Flowers frothed over and dribbled down the stonework in thick masses. The beautiful scene made him excited, nervous and impatient. He strained his eyes to see into the distance across the valley, where the river wound between masses of plump trees.

On comprendra mieux la spécificité de ce genre de *perekphrasis* si l'on poursuit la lecture pour découvrir tout de suite après que la fonction diégétique de ce genre d'image est avant tout psycho-active, les mots donnent naissance à l'image et l'image se répand de manière virale : les images prolifèrent dans une dynamique qui est celle d'une fiction que l'on pourrait baptiser ici "ultra-moderne". C'est dans cette dynamique qu'il faut chercher l'art poétique de Denton Welch et d'autres, plus proches de nous à la fin du millénaire : les translations du regard et l'enchaînement des images contiennent en eux-mêmes le parcours d'une sensibilité, d'une représentation de la perception de la réalité, rien de moins qu'une vidéographie²⁷ de la conscience.

Still filled with his strained excitement, Orvil ran down the shallow steps of the terrace, turned a corner, and found himself in a little hollow which had been completely hidden from above. Clamped to one of its cliff-like sides was a charming small cottage; beyond it, a mysterious studded door seemed to open into the heart of the rock. The cottage orné had been built in the early nineteenth century < . . . >²⁸

Lors du même séminaire 'Portraits dans la Fiction' cité précédemment, il a été généralement accepté l'idée d'opposer à l'*ekphrasis* la création d'un portrait

²⁷ Vidéographie, comprise comme une écriture de signes images en mouvement ou de séquences d'images constituées.

avec des mots. Il peut s'agir d'une prosopée (portrait physique et/ou psychologique, généralement à finalité réaliste) soit d'une éthopée (une prosopée qui révèle la dimension morale du modèle dépeint). Les éthopées sont très rares dans les romans de Welch, phénomène qui participe sans doute à l'effet d'a-psychologisme que le lecteur de ses romans ressent assez vite, mais apparaissent bien plus volontiers dans ses fragments ou ses nouvelles, ainsi 'Anna Dillon,'.²⁹

Les prosopées sont beaucoup plus nombreuses mais il ne s'agit jamais pour le narrateur de camper des personnages, elles ne sont jamais contextualisées socialement par exemple ; plus fragmentaires, les prosopées de Welch fonctionnent sur une stratégie de l'esquive qui ne permet pas vraiment de donner chair aux traditionnels 'personnages'. En effet, à l'instar des représentations de prostitué(e)s manipulant des miroirs où il s'agit bien plus de révéler l'obscénité ou la singularité du regard qui se pose plutôt que de recréer par imitation une quelconque image du modèle, ce genre de prosopée semble toujours renvoyer au voyeur. Lorsque le protagoniste découvre le Chelsea Art Club, il est frappé par le spectacle de deux jeunes filles faisant des exercices aux haltères puis sortant du Royal College : "The students were streaming down the stairs. Some of them were strangely dressed and dirty, and I was impressed"³⁰. Dans *VTC*, le masseur lui décrit les autres malades "He told me about people dying of consumption, the thinness of their faces, the colour in their cheeks, their sensual imaginings"³¹ comme en écho à sa propre description de la petite amie de son voisin de chambre, et dont on ne sait qu'une chose : elle est pied-bot et il lui manque une oreille. Cette description renvoie évidemment et dans un premier temps, au regard du petit ami sur elle, lui qui est précisément déclaré malade puisque hospitalisé et dans un second temps, au regard du narrateur, invalide condamné, sur un malade plus temporaire. Il nous faut ajouter ici que ces stratégies narratives sont indépendantes de l'univers diégétique car elles ne sont pas dictées forcément par un univers morbide, d'autres phénomènes analogues sont à l'œuvre dans d'autres livres où le protagoniste n'est pas dans un environnement médicalisé. Dans *MV*, pour décrire son frère, le protagoniste fait ce portrait d'une

²⁸ *IP*, *op. cité* 25.

²⁹ Pour les fragments et nouvelles, voir note 7. Pour 'Anna Dillon,' cf. Chevalier, *op. cité* vol.3, 65-74.

³⁰ *MV*, *op. cité* 26.

³¹ *VC*, *op. cité* 44.

économie ravageuse : "Across the room, at the prefect's table, I could see the back of my brother's head. His hair was so fair it seemed almost white. I wondered what he thought about it all³²".

Mais plus encore que fragmentées, les prosopées de Welch sont construites sur un fonctionnement de kaléidoscope et c'est sans doute là ce qu'il y a de plus singulier chez cet écrivain. Quelque élément de la prosopée a soudain un pouvoir hallucinatoire assez intense pour en arrêter la logique et l'attendue finalité diégétique, la prosopée se fait alors pause avec cristallisation sur un emblème ou une icône, élément d'une autre prosopée qui se détend alors pour s'ouvrir sur un autre univers idéographique. C'est aussi peut-être ce qui permet à l'œuvre de Welch d'être si attachante, après tout, car le geste créatif s'inscrit dans un mouvement naturel et généreux : contraction/expansion ou dans une visée épistémologique, un *big crush* qui alterne avec un *big bang*. Dans les premières pages de *MV*, ce qui s'annonce comme un portrait de la cousine à Salisbury chez qui le jeune fugueur trouve refuge pendant son escapade, s'arrête sur un sofa qui prend rapidement des proportions de grâce royale : "She handed me a cup and I sat down on a sofa. Queen Alexandra had sat on it, I had been told when I first came to visit my cousin. I remembered it now and thought of the Queen's high jewelled collars and her complexion, perfect as one of her own imitation roses³³". Mais il y aura dans les autres romans de Welch, des prosopées kaléidoscopiques bien plus radicales encore :

An old lady who seemed to be eating nothing but boiled eggs. Two shells were already before her on the white table-cloth. She was snapping her nutcracker lips together and saying something vicious to the young waiter who saw that the skin fitted over the bones like a translucent sheet of gelatine. On one of her fingers she wore a half-hoop of very large diamonds ; the sort of ring that harmonizes with white suites of bedroom furniture, wreaths of composition roses, inset panels of canework, silver shoe-horns and

³² *MV*, op. cité 39.

³³ *Ibidem* 23.

button-hooks, and Reynolds's angel faces on the oxidized lids of powder-pots.³⁴

Pour conclure sur cette étude typologique des images chez Welch, il serait possible d'avancer que *perekphrasis* et un certain type de prosopées que nous avons qualifiées jusqu'ici de kaléidoscopiques mais que nous pourrions peut-être proposer comme 'arabesques' soient au cœur de l'imagerie chez Welch. Dans les deux cas, les images n'existent pas en soi mais s'inscrivent dans des séquences ordonnées et peuplées de nombreux artifices : emblèmes, icônes, fabriques et c'est sur cette base que nous pourrions revenir par la suite sur la structure hypnérotomachique de ces romans. En revanche, on s'étonnera sans doute que les hypostases et les éléments allégoriques soient très rares. Nous n'avons repéré en effet qu'un seul élément à fonctionnement indiscutablement allégorique et il s'agit de l'organe du cœur humain, à la manière dont la représentation imagée du cœur abonde traditionnellement dans les livres d'heures et autres récits allégoriques du haut moyen-âge et de la Renaissance³⁵. Chez Welch, la chose est assez étonnante et Welch, l'homme et non plus seulement l'écrivain, y a trouvé matière pour développer une morale aussi naïve qu' étonnante : "Our hearts, into which something has eaten once when we were ill or weak, must be mended and patched so that that terrible pettiness and fear of being overlooked may be wiped out for ever. Not to worry about how one stands with people. Only to worry about real things"³⁶. Dans l'écriture, cette morale est précédée par une plongée anatomique, sorte d'écorché mis en texte et qui supporterait assez bien d'être illustré par celui, en trois dimensions (circa 1544), du sculpteur lorrain Ligier Richier, à l'église St Etienne de Bar-le-Duc :

Orvil had a literal materialistic picture of his own heart, soft, bleeding, frightening as butcher's meat. It was blind, yet with a life of its own. Orvil saw this thing thrown down on the stone slab, and the answering uprush of quiet snuff-like dust from the

³⁴ YP, *op. cité* 6.

³⁵ Je pense, entre bien d'autres, à René d'Anjou, *Le Cœur d'Amour épris* circa 1460 (Paris : Philippe Lebaud, 1981, 147 p.).

³⁶ *The Journals of Denton Welch*, *op. cité* 43 (31.12.1942).

skeleton's left side. He imagined the aromatic acrid dust rising up in a cloud and enveloping the wet cushionary heart, sticking to it and coating it, as bread-crumbs coat a succulent pink ham, or as bright-coloured bitter cocoa powder clings to the rich dark truffle.³⁷

³⁷ *Ibidem* 60.

D'un point de vue biographique comme dans *VTC* on ne peut s'empêcher de penser que la force des images vient en contrepoint d'autres fonctions naturelles faisant défaut. La seule réalité, c'est le point de départ de l'art de Welch, est celle de la douleur ("And everything seemed horrible and thin and nasty as soiled paper. I wondered how I could ever have believed in these things, how I could even for a moment have thought they were real. Now I knew nothing but pain, heat, blood, tingling, loneliness and sweat"³⁸) et l'image première est celle du corps :

And instead of being angry, I began to giggle at his absurdity, at the Xray sister's cruelty, and at my own helplessness. The three conditions moved together to make a fantastic picture in my mind. It was as if some gigantic buffoonery had descended upon the whole earth. I laughed for all the horrors I could imagine existing at that moment for all the terrors and despairs and tortures and madneses. I laughed to think of the strange things that were happening to human bodies all over the world. Some were feasting, some were locked in dungeon cells, some were copulating, some were singing, some were having babies, some were starving, some were weeping, some were having Turkish baths, and some were being torn to bits. I thought of the infinite number of postures and expressions, gestures and functions of the body ; and these were the funniest thoughts of all.³⁹

Mais il ne faudrait pas généraliser hâtivement et croire que l'image ne vient chez Welch que du corps meurtri ou morbide, elle vient également de l'incapacité à dire (le mot fait naître l'image, ainsi lorsqu'il entend pour la première fois le mot *melancholy*, le héros de *IYP* réagit ainsi : "He used the word for days afterwards ; always seeing a pure white feathery cauliflower against a thunderously

³⁸ *VC, op. cité* 23.

³⁹ *Ibidem* 58. Le passage commence après que l'infirmier lui masse la poitrine comme s'il était une fille.

purple storm-sky as he uttered the mysterious syllables.⁴⁰) ou de l'incapacité à vivre⁴¹ (l'image prolifère) : En compagnie de Sir Robert et de Lady Winkle, très mal à l'aise, Orvil se met à littéralement voir des images grotesques et il veut se reprendre :

To stop himself from picturing this nightmarish enlargement of things, Orvil looked round his room in search for some reality on which to fix his mind. He concentrated on an 'Adam' mirror ; old, imitation, once gilt, now painted white, the white paint chipping off, some of the plaster knocked from the spidery wreaths showing the skeleton underneath. It too seemed horrible. Orvil turned away and began to undress.⁴²

La progression est évidemment révélatrice et désarmante. Pour échapper aux images, Orvil se raccroche à '*some reality*' qui n'est rien d'autre qu'un meuble que son œil a vite fait d'expertiser et le revoilà dans d'autres images. Il en arrive bientôt à une radiographie, le squelette du meuble est percé à jour et la seule solution semble être un strip-tease de soi. Là encore, et cela donne raison à Chevalier, la machine à images chez Welch est, dans son sens propre, surréaliste et nous fait encore penser à Magritte : "Orvil likened the grey colour of the silent room to a plate piled high with cooked brains. It was woolly, a little disgusting, an outrage."⁴³

En fait, la dimension surréaliste chez Welch existe bien, nous aurons l'occasion d'y revenir avec les images hallucinatoires, l'écrivain parle quelque part de '*peinture surréaliste*' et décrit un tableau de Dalí⁴⁴) mais ce qui nous intéresse ici n'est

⁴⁰ IYP 87.

⁴¹ L'incapacité à vivre peut aussi donner naissance à des images d'une manière plus (néo)classique, une imitation de la nature, mais là encore l'imagerie dérape : "Sometimes I tried to draw the other patients ; but usually I did things out of my head : bent tubes with tulips and daisies growing out of them ; butter-balls on a dish ; a strangely shaped vessel, like an alchemist's retort, or the lower and more sinuous part of a lavatory basin ; a stone lion on a column ; and a boat with high pointed prow and veils floating in the water behind. < . . > My mind would wander from my drawing or my writing and I would see things in a reverie. The Medusa head often appeared to me, with its hair of snakes coiling and writhing exactly like the eels I had once seen on zinc trays" VTC 47

⁴² IYP 116.

⁴³ IYP 148.

⁴⁴ Après la révélation du héros grâce à "l'homme statue" du ch. 7 de VTC, le frère, Charles, essaie de l'intéresser et finit par trouver un sujet de conversation : la description d'un tableau qu'il a à Oxford :

pas qu'une simple trace d'intertextualité ou plutôt d'interculturalité, c'est plutôt que l'abondance des images renvoie à une interrogation subversive sur les limites de la raison et les pouvoirs des mots. Aldous Huxley, que Welch appréciait au plus haut point⁴⁵, cite dans son livre *The Doors of Perception*, dont le titre pourrait à lui seul résumer la créativité de Welch, un autre esprit à la recherche de la vérité par l'art, je veux parler de Goethe : "We speak far too much. We should talk less and draw more. I personally should like to renounce speech altogether and, like organic Nature, communicate everything I have to say in sketches."⁴⁶

Chez Welch le phénomène peut se comprendre assez rapidement avec un extrait. Alors que le protagoniste se passionne pour la lecture et la contemplation d'un livre d'images montrant des gymnastes et des contorsionistes, un autre spectacle hors-livre entre dans son champ de vision. Autrement dit, au plan narratologique, derrière un narrateur qui met en scène un livre d'images⁴⁷, il y a d'autres images, d'autres réalités qui se côtoient, se superposent, coexistent. La progression narrative permet alors de rendre compte de toutes les richesses de la perception :

the hyphenated words press-ups, knees-bend, trunk-turn, deep-breathing jumped out from the page < . . > Although Orvil's eyes still looked down at the page, they gradually came to focus far beyond it. He thought of ruins lost in wooded valleys ; kittens with black faces ; toast in a Gothic revival toast-rack like the nave of some miniature cathedral ; lovely uncut stones reminiscent of sucked jujubes ; a top-heavy Georgian coffee-pot shaped like a

"It was a composition of surgical instruments, dead moths, fungi and babies' dummy-tits" 139/40

⁴⁵ Denton Welch, lettre à Alex Comfort (05.01.1943) à propos de *Time Must Have a Stop* de A. Huxley.

"Its novelettish extravagance makes you both hate and love 'real life' the more" cité par Chevalier, 461.

⁴⁶ Aldous Huxley, *The Doors of Perception* 1954 (Hammersmith : Grafton, 1977, 143 p.) 59. Dans le même esprit, D. Welch écrit à Peggy Kirkaldy (lettre du 24.08.1945) : "I must admit that when a book first comes out I hate the thought of others reading it < . . > Unlike painting one can never see writing as a whole. One just has to trust to the word." Et il est révélateur de trouver à la fin de la nouvelle 'I left my grandfather's house,' in *IYP, op. cit*é l'évocation d'un tableau virtuel jamais peint "the best water-colour I ever did." Du mot à l'image plastique et de l'image à l'image virtuelle.

⁴⁷ Le format de cette étude ne nous permet pas de rendre compte de toutes ces mises en abyme mais les livres d'images sont nombreux dans les trois romans de Welch. L'un des passages les plus intéressants à ce sujet concerne le livre d'images que le héros de *VTC* utilise pour apprendre l'alphabet à son compagnon d'infortune à l'hôpital. *VTC* 69-70.

funeral urn ; his mother's minute ring-watch, the face the size of a sequin, with little diamonds winking all round it. He saw it again on her little finger, and remembered how miraculous it had always seemed.⁴⁸

Le miracle est peut-être à la hauteur du projet paradoxal de Goethe, dans l'une de ses nouvelles, de tapisser une pièce avec un si joli papier peint représentant la nature autour de lui qu'il n'aurait plus de raison de sortir. Comme chez Goethe, le thème de l'enfermement, comme celui de son corollaire, l'escapade symbolisée principalement par l'image des trains inmanquablement associés au son et au verbe shunt⁴⁹, sont illustrés dans de très nombreuses pages : Il y a tout d'abord les toilettes⁵⁰, les poignées de portes⁵¹, la chambre et l'hôpital, et puis l'architecture, si présente, au moins en quantité dans l'œuvre de Welch. A ce sujet, Isabelle Gadoin, dans une approche hégélienne de *The Road to Oxiana* de Robert Byron, a rappelé quelque chose d'important, "L'architecture vient avant les autres formes artistiques car elle utilise les matériaux et les formes les moins spirituels possibles"⁵², comme si là encore il s'agissait de se méfier de l'œuvre de l'esprit et de l'intellect et de s'en tenir à l'art passif de la visualisation.

⁴⁸ *IYP* 41.

⁴⁹ "Far away at Willington we heard the trains shunting" *MV* 37 - "Across the valley, Orvil heard the trains shunting. It was midnight ; he was lying in his bed at school. The whistles blew faintly. He heard the clash of the couplings." *IYP* 147.

⁵⁰ On pourra consulter *MV* 9-10 : "I suddenly felt terribly glad. I looked at my face in the glass. I was so anxious and happy that I thought I looked mad. I pulled my hat this way and that, wondering how to disguise myself. I thought I might dress up as a woman if I could get any clothes. < . . . > My thoughts got mixed up with the jogging of the train. They hammered along the rails and my head felt hot and seething and cut off from my body."

ou, le ch. 4 in *IYP*, 54 : "He still had a room no larger than the bathroom, but he was rich and free now, if extremely recluse. The walls of his tiny hermitage were entirely encrusted with precious stones, enamel and painting. There would be diamonds, sapphires, rubies, emeralds, topazes, carbuncles, garnets, agates, onyxes, aquamarines, jades, quartzes, pearls, amethysts, zircons, chalcedony, carnelian, turquoise, malachite, amber. Whenever he learned a new name, he added it to his list. Set in these stones were the most beautiful Italian primitives and Russian ikons, together with medieval Limoges enamel plaques."

⁵¹ Dans son journal, alors qu'il découvre une maison idéale lors d'une promenade : "But it is just what would suit me ; tiny and perfect, with old mantels and two panelled doors with brass door handles, and one room with the walls panelled in pine" *The Journals*, 198 (09.06.1945) comme dans *VTC* 9 : "Looking at the sides of the windows, I saw that some of the beautiful brass handles of the shutters were broken or missing. I was given a vague uneasy feeling of universal damage and loss."

Tout revient alors à l'œil, qu'il s'agisse de toutes les descriptions d'antiquités ("I do not mean that the effect was quaint ; it was merely interesting in its obscurity and suggestion of hidden things. The eye had to dodge small iron supports and girders as it tried to penetrate to the back of the shop. < . . > He knew in a moment that he was going to buy something here. He was only waiting for his eye to come to rest on the right object.")⁵³, du regard lui-même ("I must have been staring, fixed on this picture < . . > It is disrupting to be stared at – that is why people hate it so, it makes us feel frightened, excited, children again, disreputable."⁵⁴) ou de la passion pour les ornements de toutes sortes⁵⁵.

Cet abandon aux pouvoirs de la perception visuelle s'accompagne de deux artefacts assez caractéristiques de la poésie de Denton Welch. Le premier est une propension certaine au délire obsidional qu' Orvil, le protagoniste de *In Youth is Pleasure*, incarne à lui-seul, face à tous, contre tout et pour tous. L'enfermement est en effet une damnation mais aussi parfois, aux confins des paradoxes, un vice que l'on voudrait partager, dans les moments d'optimisme. Lorsqu'il découvre dans le livre de culture physique qu'il est recommandé de s'enmitoufler dans des édredons pour transpirer, Orvil va plus loin et essaye finalement de s'enfermer dans un tiroir de la commode. Mais l'expérience ne s'arrête pas là, il découvre avec terreur et volupté dans le même livre des eaux-fortes représentant des scènes orientales dont une en particulier qui montre une oubliette et des caisses déposées aux alentours :

They looked like ordinary packing-cases ; until the round holes carved in the sides were noticed. From the holes, tortured human faces looked out. Under the picture was a paragraph telling how these boxes were only large enough to take a human being in a crouching position. The prisoners were locked in them for life.

⁵² Isabelle Gadoin, "Décrire l'architecture orientale : *The Road to Oxiana* de Robert Byron," in *Like Painting* ed. Liliane Louvel, *La Licorne*, n°49. Poitiers, 1999, 192-213.

⁵³ *IYP* 47

⁵⁴ *The Journals* 238 (12.12.1945)

⁵⁵ Cela va des détails architecturaux jusqu'à certaines visions intérieures prenant des formes ornementales, des plus surprenantes parfois : "Then suddenly he had a vision of the river flowing swiftly beneath the old toll-bridge. It was swollen with the filth of ten thousand cities. Sweat, excrement, blood, pus poured through the stone arches. The filth curled into marbled patterns, streaked into horrible arabesques..." *IYP* 147

Sometimes the boxes were stacked on shelves like trunks in a storeroom. A warder would come round every day and feed the prisoners through the holes with a little rice-water. That was all that ever happened to them as they lay in their boxes in the huge echoing dungeon... Immediately Orvil saw himself as one of these prisoners. He was locked in a box for ever, lying in his own excrement, screaming to straighten his legs and back, never being able to... ⁵⁶

Le second concerne une propension aux hallucinations (les véritables mais aussi, comme nous l'avons vu d'un point de vue technique dans la création littéraire, des images fabriquées) et en cela, on ne s'étonnera pas que Denton Welch soit parfois considéré comme l'un des anges annonciateurs de ce que l'on nomme bien malencontreusement aujourd'hui "drug culture". Toujours est-il que l'œuvre de Welch (on ne peut oublier qu'il a fait de nombreux séjours en instituts médicalisés et, en tant que tel, connaissait très bien les effets de la morphine) est en effet teintée par les effets de la drogue comme la précieuse boîte du père du protagoniste (en poste en Asie dans *MV* ou dans *YP*), l'est par l'opium qu'elle contient. Quoiqu'il en soit, *YP* contient deux passages d'anthologie décrivant d'une manière très imagée et très concrète à la fois, le passage par injection à travers les portes de la perception, cette *mainline* qui a inspiré tant d'images et de visions aux artistes du reste du siècle :

But the moment she pricked me so heartlessly, pushing the needle right in with vicious pleasure, I had faith ; I knew that it was magic. It was like the sleeping Beauty magic. Exactly the same, I thought, amazed at the similarity. Everything was there, the sudden prick, the venomous influence wishing me evil ; then there would be the hundred years' sleep. I knew it in spite of the pain. The pain did not abate at all. It was still there, eating me up ; but in the hundred years' sleep it would die. I couldn't live for a hundred years. And brambles would grow and everything turn

⁵⁶ *YP*, *op. cité* 43.

marble-grey. The dust would be as thick and as exquisite to the touch as mole-skin ; and there would be moonlight always.

< . . . >

Then she pricked my arm ; and after a while I began to float away, and the pain began to float away, too. I imagined the pain as diamond dew evaporating in the morning sun. This time my mind was filled with the thought of dew ; its jewel-like wetness, its faint ghostly steam as it rose and disappeared in the air...⁵⁷

⁵⁷ *VTC, op. cité* 17 et 26.

Entre rêves et réalités, en effet, il n'y a pas forcément dichotomie ou tension mais peut-être un flottement de la conscience de l'honnête homme qui trouve dans la multiplicité des images les supports et l'expression d'un voyage sans peur dans le monde des sensations, au-delà de ces *Doors of Perception*⁵⁸ qu'Aldous Huxley a ouvertes en 1954. L'auteur de *Brave New World*, faut-il le rappeler, fait partie de cette lignée d'écrivains (Henri Michaux, William Burroughs, pour ne citer que quelques poètes en connivence avec Denton Welch) qui ont expérimenté la vie sous l'effet de la mescaline en particulier et d'autres substances hallucinogènes. Huxley, pour sa part est mort en 1963, d'une overdose volontaire de LSD ; c'est aussi lui qui a formulé le plus clairement peut-être le sens à donner à ces voyages artistiques parallèles et, nous semble-t-il, particulièrement pertinents par rapport à la recherche qui fut celle de Denton Welch : "To be enlightened is to be aware, always, of total reality in its immanent otherness – to be aware of it and yet to remain in a condition to remain as an animal, to think and feel as a human being, to resort whenever expedient to systematic reasoning. Our goal is to discover that we have always been where we ought to be."⁵⁹

Appliquée à Welch, cette philosophie du positionnement nous permet peut-être de comprendre d'une autre manière le monde iconographique de son œuvre. Quand la perception du monde 'réel', pour une raison ou pour une autre, se fait de plus en plus souffrance, l'individu voit ses perceptions entamées, amenuisées "Nothing was real. I was wrapped in a dream of warped images." La résistance de l'imaginaire, bien plus que celui de la raison, permet ensuite de s'habituer à la douleur "Gradually I was getting used to the pain of the blood in my legs and the strangeness of sitting up. The things I looked at were less distorted." Mais il ne s'agit jamais de vivre passivement ces situations, il ne s'agit pas de la dérive imagée d'un junky, mais bien au contraire d'aller de plus en plus loin dans l'expérience vécue, dans toute sa "réalité autre" sans renoncer à ses rêves et facultés humaines, pour paraphraser Huxley :

⁵⁸ Aldous Huxley, *The Doors of Perception* (Hammersmith : Grafton, 1977, 143 p.)

⁵⁹ *Ibidem* 63.

I put myself in Dick's place, under the anaesthetic. I invented dreams for him, and tried to see him dreaming these strange dreams while the surgeon cut into him. There was something so arresting about this picture of the dreaming patient and the busy surgeon cutting and sewing with bloodstained fingers that I dwelt on it until it became bitingly clear and tiny, like the jewelled diminished picture reflected in a dewdrop⁶⁰.

Cette scène, mise ici en exergue mais il en est bien d'autres dans les romans de Welch, échappe à toutes les classifications que nous avons essayé d'établir et elle est une image véritablement complexe : l'action de la conscience (mélange non dosé d'imagination, d'amour, de pulsion et de volonté raisonnée et instinctive) n'est rien qu'une vision et cette vision se déployant, assimile d'autres visions, étrangères. Il y a dans cette démarche poétique quelque chose d'un *stream of consciousness* iconisé, une sorte de procédé parfois nommé *eidetiking*, un quelque chose en tous cas qui mériterait peut-être d'être étudié dans la production de certaines œuvres, plus récentes, de la fin du 20^{ème} siècle et c'est pourquoi un retour au genre de l'hypnérotomachie (dynamique des et entre les images mentales) de la Renaissance permettrait peut-être une approche plus adaptée à des œuvres nées dans les interzones d'une ère dite de 'l'image', mieux encore d'une 'société du spectacle'.

L'étude des romans de Denton Welch a fait ressortir un fonctionnement de la mémoire comme un vecteur de progression et une surabondance d'images relativement innovantes (perekphrasis/arabesques/images fractales) mais ces deux paramètres pourraient encore être ceux d'un agrégat aléatoire, sorte de *scrap book* illustré qui ne fonctionne pas forcément en tant qu'œuvre d'art et de fiction. Denton Welch était conscient de ne pas écrire de véritables histoires alors que ses livres sont

⁶⁰ VTC, *op. cité* 102 et précédentes.

des plus faciles à résumer grossièrement (des rêveries et des échappées physiques et imaginaires d'un jeune garçon sensible et frappé par la maladie). Dans son journal, il imagine un jour se laisser aller à ce petit jeu conventionnel et bourgeois : " I am going to write a short love story, I think under an assumed name, for a magazine. I will take two family names and put them together. I am going to do this because I want to see if I am able to write what the average person thinks is a story."⁶¹ L'ultra-moderne qu'est Welch prend en fait ce qu'il a sous la main, une vie, sa vie, son être, et fait de cette histoire un prétexte au récit qui est toujours subalterne par rapport à la fonction essentielle du livre, c'est à dire permettre une plongée dans les perceptions elles-mêmes. C'est également le cas du *Songe de Poliphile* qui ne saurait être réduit à l'histoire d'un jeune homme à la recherche à travers des rêves de son amour perdu, même si c'est bien là la trame du récit. Quelques pages et quelques illustrations inséparables du texte suffisent à faire douter le lecteur sur le véritable sens de cette quête ultra-conventionnelle à l'époque. Dans une étude lumineuse sur ce livre, et dont nous nous sommes beaucoup inspiré ici, Luigi di Poli explique tout d'abord que : " Fidèles à l'axiome platonicien qui affirme que toute connaissance va de l'impression sensible à l'Idée et s'en approche par une image, les hommes de la Renaissance perpétuent la confiance de leurs aînés dans la représentation symbolique. < . . .>⁶². Et ce n'est que dans ce genre de schéma de recherche et de partage des connaissances passant par la représentation symbolique que Welch pouvait se relier au monde :

My life is a great unfoldment with many marvellous things about it. < . . .> In my heart are hung two extraordinary pictures : one is called "Accident and Illness" and the other, exactly opposite, tilted forward as if to meet it, is called "Love and Friendship".⁶³

⁶¹ *The Journals of Denton Welch, op. cité* 96 (27.07.1943).

⁶² L. de Poli, 'La représentation de l'espace dans *Le songe de Poliphile*,' *Chroniques italiennes* (Sorbonne Nouvelle, nov. 1997) 53.

⁶³ *The Journals of Denton Welch, op. cité*, 181 (08.01.1945).

Dans tous les livres de Welch, quel que soit le sujet de départ, la diégèse est un espace de progressions, d'indications de directions, de trajets, de translations. La pensée même, les idées, les états d'âme sont toujours secondaires par rapport au déplacement du corps et de la conscience ("As I thought, I turned down a narrow lane and found < . . .>⁶⁴) et cela n'a rien à voir avec la bougeotte d'un adolescent fugueur. Dans les premiers chapitres de *VTC*, dont le *locale* n'est qu'une chambre et quelques couloirs d'hôpital, le chariot qui le porte à une salle d'opération ou de radiographie est une aventure véritable. Economie d'un style qui ne fraye jamais avec le pathétique, avec la terreur parfois, en accumulant des sensations justes grâce à une hypotaxe redoutable. Comme l'a si bien dit Luigi de Poli à propos du *Songe de Poliphile*, "Les œuvres artistiques ne se donnent pas à lire d'emblée, elles se chargent, comme les images de la mémoire artificielle, d'attributs composites et affichent leur prétention à refléter le Cosmos"⁶⁵. On pourrait peut-être dire, au 20^e siècle, refléter le chaos.

La progression dans *Le Songe* comme dans les romans de Welch repose en effet sur une technique littéraire particulière, celle des *loci*, qui ne laisse pas de trous, non pas dans le discours, bien au contraire, mais dans l'imagerie mentale née en cours de lecture. Les images sont convoquées dans une série ordonnée qui repose sur un rythme généralement binaire qui passe du panoptique à une focalisation extrême, focalisation tendant à la fusion entre le focalisateur et l'objet focalisé et relevant de l'esthétique du *camp*. Pour ne prendre qu'un exemple, dans le chapitre sept de *YP*, pris de panique à l'idée de retourner à l'école, le héros s'enfuit vers la rivière et se plonge dans l'univers qui s'ouvre à lui, puis il tripote un minuscule objet, "the Chinese agate chicken his mother had given him. [Il met l'objet dans sa bouche] It rang against his teeth, sounding like metal toe-caps on cold pavements. He left it in his mouth and walked more and more rapidly. His thoughts were becoming uncontrollable. To stop their unbearable flow he told himself stories in pictures."⁶⁶ Et les histoires-images qui suivent continuent sur le même tempo. Dans *MV*, lorsqu'il est en fugue, et que la route lui offre des scènes variées, il tombe sur un policier qui

⁶⁴ *MV*, *op. cité* 15.

⁶⁵ L. de Poli, *op. cité* 54.

lui propose de dormir dans la cellule de la prison ("For a moment I thought that he meant to lock me up, then I realized that he was being kind, so I walked with him through the dark streets") Une fois au poste, c'est un nouvel espace immense "Then I was led into a wide stone passage and down some broad steps to the cells"⁶⁷. Et ainsi de suite. La disposition rythmée d'une chaîne d'indices est, en effet, le principe général de tout procédé mnémotechnique et nous retrouvons ici le rôle particulier de la mémoire dans les romans de Welch, fonctionnement de la narration mais aussi de l'expérience du lecteur. Car les romans de Welch nous semblent appartenir à ce que l'on nommait l'*ars memorativa* à la Renaissance et au Moyen Age. Ainsi le fait de remettre en ordre pour mieux mémoriser les choses qui semblent assaillir le lecteur par leur surabondance prépare-t-il à une véritable propédeutique à la vertu.

Dans la littérature médiévale, nous rappelle Luigi de Poli, "*artificiosa* n'est pas seulement l'adjectif qui qualifie une image créée par un artiste mais aussi image créée pour la mémoire. < . . . > Dans *Le songe de Poliphile*, ces représentations mentales induites par la contemplation des images murales permettant au héros de mieux appréhender sa situation présente, de susciter en lui suffisamment de doute pour le pousser à agir."⁶⁸ Ainsi, Orvil voit l'hôtel où il va séjourner d'une manière singulière par l'intermédiaire d'images associées non pas à de véritables illustrations – puisque les romans de Welch ne contiennent que quelques décorations de l'auteur mais pas de véritables illustrations (alors que, faut-il le rappeler, Welch a laissé de nombreux dessins, tableaux, etc. aujourd'hui chez des collectionneurs privés ou regroupés à la bibliothèque de l'université d'Austin, au Texas) – mais à des illustrations sonores, en fait les mots qu'emploient les autres personnages perçus par le protagoniste :

This old place is a proper Chinese puzzle, isn't it!" she laughed. It seemed a very smart, gay sentence to Orvil. He had never heard the expression 'a Chinese puzzle' before... Then suddenly he saw

⁶⁶ YP, *op. cité* 128

⁶⁷ MV, *op. cité* 18 et 19.

⁶⁸ L. De Poli, *op. cité* 65.

the hotel as a terrifying labyrinth, with the Minotaur waiting for him somewhere in the dark.⁶⁹

Les promenades des différents héros des romans de Welch sont souvent des expéditions sylvestres et comme dans des tableaux maniéristes, les emblèmes et artifices de toutes sortes peuplent ces images élégantes, mais trop surchargées pour être pittoresques, trop grottesque pour être pastorales : "the car turned off the road and drove in between tall stone gate pillars. Orvil looked up at the columns topped with Roman helmets and trophies framing Gothic shields of arms. Here a broken spear-tip jutted out ; there a sad laurel wreath hung down."⁷⁰ Puis dans le chapitre cinq qui démarre sur la présence d'un personnage féminin en compagnie de son nouveau-né et se poursuit avec une bien curieuse expédition vers un certain "cottage orné", éclairée à la torche : "What he saw amazed him. All the walls of the cave were lined with giant shells, feldspars, quartzes, stalactites and fossils." Il s'agit bien d'une grotte qui donne naissance à une scène grotesque (dans tous les sens du terme) et rocaille, s'inscrivant dans une esthétique néo-rococco, assez typique des années quarante, du moins dans le domaine des arts décoratifs.

Il s'agirait peut-être d'un nouveau type de paysage, ni pittoresque ni sublime, cette ambiance sylvestre revisitée par les maniéristes, et que l'on peut peut-être encore goûter dans un endroit comme le parc des merveilles, appelé parfois parc des monstres, à Bomarzo (1552) : le merveilleux allié au monstrueux, dans une atmosphère amoureuse et amère...

Pleased by this freak we shouted again. Soon the air was full of past and present noises calling to each other like spirits and spiritualists at a *séance*. When we grew tired of it we took the

⁶⁹ YP, *op. cité* 12-13.

⁷⁰ *Ibidem* 21.

footpath that followed the stream. We wobbled and jostled under the willows, trying to walk two abreast. The path was so narrow that we nearly fell into the water. I laughed and gasped and was thankful that only one foot had gone into the bitter water.⁷¹

L'univers de Denton Welch est bien entendu un monde dans lequel on peut se noyer, comme c'est le cas pour tout univers surpeuplé d'hallucinations et d'images. D'un point de vue artistique, pour les dominicains, pour Francesco Colonna lui-même et après lui St Ignace de Loyola, il n'y avait pas de pensée sans image mais on peut aisément comprendre que l'afflux trop rapide et incontrôlé de 'pensées-images' puisse entraver l'empreinte de celles-ci dans la mémoire et provoquer un état de rêverie proche de l'apathie, celle d'un cerveau bloqué dans son fonctionnement normal. C'est également le risque d'un art comme celui de Denton Welch (et son dernier roman, *VTC*, parce que sa construction est peut-être moins bien rythmée, peut-être aussi parce que les images ne sont plus les seules sensations que l'auteur voulait rendre au plus juste, fait défaut dans ce sens). Mais le risque en vaut la chandelle et les grands textes italiens de cette période que nous considérons ici, *Le Songe* mais l'on pourrait pousser la comparaison à l'œuvre maîtresse de Dante, ont tous été inspirés par les *Confessions* de St Augustin dans lequel on peut lire : "Ne faut-il point dire que la mémoire est en quelque sorte à l'esprit ce que l'estomac est au corps... Ne serait ce point de même que les animaux ruminants, au moyen de cette faculté qui leur est propre, font revenir de leur estomac dans leur bouche la nourriture qu'ils ont prise, de même nous ramenons à l'esprit, par le souvenir, les choses qui sont dans la mémoire."⁷² L'image de St Augustin renvoie elle-même à l'*Apocalypse* de saint Jean, lorsque l'ange demande à Jean de dévorer le livre pour se pénétrer de son contenu. La mémoire est donc imaginaire mais également passive : on lit ou l'on voit quelque chose et il s'agit de ruminer, non pas véritablement de s'exprimer.

⁷¹ *MV*, op. cité 76.

Mais est-ce qu'à la fin de sa vie, dans le dernier de ses romans, Welch n'a pas finalement cédé à la tentation de dire quelque chose, et non plus seulement de rendre, de donner à voir, pris par le vertige de l'impermanence pourtant entêtante de ses visions :

Once I posted a tiny note in a fat bunch of grass which I gave to a cow. As I watched her munch my message and take it down into her huge body, I pretended to believe that this note at least would reach its destination, it would live in her blood, be emptied on the ground, where it would make leaves and flowers grow. It would open like a fan, shooting out calls in all directions.⁷³

Dans ce même livre, il ira même jusqu'à s'interroger, comme par regret, sur une certaine apocalypse attendue des images mentales incontrôlées : "Would the colours and the images never stop forming?"⁷⁴ ce à quoi on pourrait opposer au tout début du texte : "It was night now and there seemed to be walls round me. A ball of light shone through a screen of coarse green twill. I was exquisitely conscious of the textures of things."⁷⁵ Au bout du compte, le récit chez Denton Welch semble être une quête de connaissances vérifiables par le corps et par les sensations qui l'agitent. La connaissance reviendrait alors à son sens premier : *cum nascere*, autrement dit naître en vivant avec ce que l'on décrit.

Si nous avons cru pouvoir montrer les analogies entre les romans de Welch et le genre de l'hypnérotomachie, il reste en dernier lieu à donner un sens à cette initiation portée par l'allégorie. Dans *YP*, après le spectacle radieux d'un jeune garçon Ben, en véritable gloire au milieu des ordures et des excréments, vient se superposer l'image de sa mère qui, telle Lazare, est appelée pour se relever des morts

⁷² St Augustin, *Les confessions* trad. M. de Saint Victor, livre 10, ch. 14, (Paris : Librairie Charpentier, 1852) 286-87.

⁷³ *VTC*, *op. cité* 74.

⁷⁴ *Ibidem* 140.

et puis : "He always saw her struggling out of the earth – until he remembered that she had been cremated ; then the picture of her half-burnt body in the furnace seemed to scream at him."⁷⁶ L'hypnérotomachie welchienne n'est pas un ensemble continu et linéaire comme le voudrait la tradition mais elle diffère en ce sens qu'il s'agit d'un même schéma initiatique mais répété en séquences qui se répètent dans le même livre et d'un livre à l'autre. Ainsi, la séquence démarre-t-elle avec une fuite, puis un élargissement de la vision puis un arrêt baroque sur un élément d'une beauté irrégulière, puis la mémoire transporte la séquence dans un autre monde iconographique où se succèdent alors de plus en plus vite des scènes riches et complexes puis la progression est comme décélérée et une sorte de destination géographique est atteinte, le plus souvent un lieu fermé interdisant toute progression supplémentaire. Tombeau.

On pourra vérifier ces schémas récurrents dans de nombreuses séquences qui forment le récit : entre autres exemples, le passage dans *MV* (119 à 134) qui va d'un hôpital au cimetière des chiens dans le cottage orné ; presque tout le chapitre quatre de *YP* (de l'approche de l'église à la statuette funéraire) mais aussi le troisième sont autant de passages qui permettront de se rendre compte de cette lente progression qui amène à sa manière l'homme conscient à la mort. La progression n'est pas si originale, c'est la trajectoire du dessin même du *maze* anglais dont le centre symbolise toujours la mort. Par ici la sortie :

There was a confusion in my mind between being brought to life – forceps, navel-cords, midwives – and being put to death – ropes, axes and black masks ; but whatever it was that was happening, I felt that all men came to this at last. I was caught and could never escape the terrible natural law.⁷⁷

Au faite de sa gloire naissante et de ses ambitions et rêves légitimes, le matin même où il allait rencontrer celle qui l'avait pressenti comme un véritable

⁷⁵ *Ibidem* 12.

⁷⁶ *YP*, *op. cité* 12-13.

écrivain à la seule lecture d'un article de lui, Edith Sitwell, ne s'interrogeait -til pas : "I think I will wear my blue suit. What will it be like?" et plus tard, au retour, malgré et grâce à cette rencontre magique et heureuse, d'ajouter dans son journal : "The moon shines. All is cold after the heat. I live, am growing older, ever-dying now."⁷⁸

⁷⁷ VTC, *op. cité* 11.

⁷⁸ *The Journals of Denton Welch* 67 (19.04.1943)