

Catherine Hoffmann

**ESQUISSE D'UNE VISION FANTASTIQUE
DANS *A DANCE TO THE MUSIC OF TIME* D'ANTHONY POWELL**

La séquence romanesque *A Dance to the Music of Time*, généralement définie comme une vaste fresque de la société anglaise de 1914 aux années 1970, semble, à première vue, appartenir à la tradition du roman de mœurs et s'inscrire dans la veine du réalisme comique. Or, la lecture de l'ensemble de l'œuvre révèle la présence de nombreux « ingrédients » fantastiques, indices de l'existence de forces obscures, difficilement cernables, agissant sous la surface de l'univers narratif. Certains personnages troubles — mages, voyants, pervers — appartiennent très manifestement à cette catégorie. Ils ne traverseraient cependant le texte que de manière très anecdotique si leurs aventures ne se déroulaient dans un décor soigneusement mis en place par le regard du narrateur, Nicolas Jenkins. Le narrateur-personnage est d'abord, essentiellement, un descripteur dont la vision du monde et la relation qu'il en donne passent nécessairement par un réseau complexe de mémoire d'œuvres antérieures, réelles ou imaginaires.¹

Les descriptions que fait Jenkins des divers lieux de l'action ne sont donc pas de simples adjonctions au récit mais forment des éléments constitutifs d'un projet esthétique global dont les emprunts à l'univers fantastique sont l'un des aspects.

J'étudierai ici cet univers, tel qu'il apparaît dans *Dance*, selon trois axes: premièrement la typologie des lieux et le lexique qui en caractérise l'évocation; deuxièmement, le phénomène des transpositions, déformations et transformations; et enfin l'élaboration d'une vision dynamique le long des lignes de la perspective et de la verticalité.

Lieux et lexique du malaise.

Les lieux dans *A Dance to the Music of Time* sont en apparence fort divers. Certes, ils appartiennent essentiellement à une géographie urbaine, surtout londonienne, mais certains moments fondamentaux du texte se déroulent en paysage rural. On trouve aussi bien des hôtels particuliers que des pensions,

1. Voir mon article « Scènes, tableaux et emblèmes dans *A Dance to the Music of Time* d'Anthony Powell.

des domaines à la campagne que des immeubles de rapport délabrés. Au-delà de leur diversité, les décors présentent une caractéristique commune frappante: l'omniprésence de l'architecture. Il s'agit donc d'espaces découpés géométriquement, de lieux parsemés de signes, reflétant des modes, un passé, une histoire et par conséquent doués du pouvoir de troubler l'imagination. Le narrateur, qui n'est que rarement acteur et n'éclaire que très parcimonieusement le lecteur sur ses émotions, désirs, etc., enregistre en revanche sans réticence les mouvements de son imagination à la vue de certains lieux. En dehors des grandes scènes que j'ai étudiées dans un article précédent, le narrateur ne prend vraiment la peine de s'attacher au décor que lorsque celui-ci provoque chez lui une réaction de malaise, d'appréhension ou une crise de mélancolie.² Jenkins fournit rarement une description minutieuse des décors qu'il traverse mais renseigne sur sa propre vision.

Dans les lieux qu'il fréquente domine selon le cas le caractère sordide, inquiétant et sinistre, ou désolé. Ces trois caractères peuvent être perçus par le narrateur dans un même lieu. Il est donc impossible d'établir des distinctions imperméables.

Les lieux essentiellement sordides, géographiquement concentrés à Chelsea, Soho, Pimlico et les quartiers nord de Londres, sont évoqués brièvement tandis que les décors plus nettement inquiétants et sinistres qui servent généralement de théâtre aux scènes ou émotions clé de l'œuvre font l'objet de descriptions plus élaborées.

Quel que soit le type de lieu, les termes ne varient guère, sont fortement connotatifs et faiblement dénotatifs (« gloom », « doom », « grim », « mean », « desolate »), caractéristiques renforcées par l'utilisation d'une part de formes grammaticales, préfixes et suffixes négatifs, d'autre part de listes indéterminées de noms pluriels : « a nondescript ocean of bricks and mortar from which hospitals, tenements and warehouses gloomily manifest themselves in shapeless bulk above mean shops » [ABM 171, Charlotte Street].

La charge émotive du lexique est accrue par les effets de répétition, d'assonance et d'allitération : « We took a bus to Victoria, then passed on foot into a vast, desolate region of stucco streets and squares upon which a doom seemed to have fallen. The gloom was cosmic. » [CCR 104, Pimlico.]

Le lexique vague et en même temps nettement subjectif a valeur analogique par rapport à l'univers décrit, marqué par l'absence de structures reconnaissables, de points de repères et critères esthétiques, comme Tottenham Court Road « where. . . structural anomalies pass all bounds of reason » [ABM 171] ou Pimlico « an area of indeterminate, but on the whole

2. Ce dernier terme est à prendre dans son sens étymologique d'humeur noire (« a 'chronic or continued disease, a settled humour' » Burton cité par le narrateur de *Dance* dans *BDFR*).

increasingly unsavory, complexion » [CCR 104-105] ou encore Stonehurst, domaine où le narrateur a passé son enfance et situé dans un paysage « of seemingly purposeful irresponsibility, intentional rejection of all scenic design » [TKO 12]. Le glissement vers l'inquiétude, l'appréhension, est dû d'abord à la perception d'un manque d'ordre et d'harmonie : les termes négatifs ou à connotations péjoratives reflètent cette absence. Le monde sans forme, qui est aussi un monde sans couleurs, est un décor où le pire peut — et sans doute va — se produire : le suicide du critique musical Maclintick à Pimlico, dans un lieu qui est le reflet de sa propre mélancolie et déchéance (« He says his mood is for ever Pimlico » dit à son sujet l'un des personnages quelque temps avant le suicide de Maclintick [CCR 105]) en offre un exemple. La vision prémonitrice du narrateur s'appuie parfois sur la charge symbolique négative de certains lieux et tisse un réseau métaphorique entre l'endroit géographiquement identifiable (la banlieue de Belfast) et l'endroit mythique des destins tragiques :

Mean dwellings appeared more often, then the outer suburbs of a large town. The truck drove up a long straight road of grim houses. There was a crossroads where half a dozen ways met, a sinister place such as that where Œdipus, refusing to give passage, slew his father, a locality designed for civil strife and street fighting. [TVB 248.]

Le sentiment d'appréhension ou de répulsion que le narrateur éprouve généralement à la vue de certains lieux fait parfois place à une attente vague qui le renvoie à ses propres fantasmes, à des paysages intérieurs peut-être inavouables ou peut-être enfouis: « It was a sordid spot, though one from which a certain implication of expectancy was to be derived. » [ABM 172, la boutique de Mr. Deacon].

Le malaise indéfini éprouvé par le narrateur se précise et s'amplifie dans les endroits où le caractère sinistre ou inquiétant est plus prononcé : les impressions qu'il ressent dans les hôtels surannés, les domaines oubliés ou dévoyés de leur fonction initiale, prennent des proportions nettement fantastiques même si Powell a soin de les réduire presque systématiquement par l'adjonction de remarques humoristiques et terre-à-terre. Les réactions du narrateur ou d'autres personnages sont clairement soulignées : « Even Mona seemed overawed by the cavernous atmosphere of gloom. » [ALM 129, visite au château de Thrubworth.]

Les comparaisons, métaphores, analogies s'appuient sur des images funèbres ou cauchemardesques : « The passages seemed catacombs of . . . hell . . . this suspicion that the two houses were an abode of the dead being increased by the fact that no one was ever to be seen about, even at the reception desk » [TAW 7-8, l'hôtel Ufford].

L'atmosphère du lieu — dans l'exemple qui suit, une folie néo-gothique en Irlande du Nord utilisée comme cantonnement pendant la Deuxième Guerre mondiale — et son adéquation aux circonstances du moment conduisent le narrateur au-delà de la métaphore grotesque vers le désespoir et le délire :

This impression—that one had slipped back into a nightmare of the Middle Ages—was not dispelled by the Castlemallock 'details' on parade. There were warm summer nights at Retreat when I could scarcely proceed between the ranks of these cohorts of gargoyles drawn up for inspection for fear of bursting into fits of uncontrollable demoniac laughter. [TVB 181.]

Le caractère inquiétant et sinistre du décor trouve un écho troublant dans les personnages qui le peuplent et contamine le narrateur lui-même, d'ordinaire peu enclin aux réactions hystériques ou de possession. La violence, l'exagération des termes sont particulièrement frappants dans une œuvre où l'euphémisme et la litote sont généralement érigés en système.

La désolation, qui guette les lieux évoqués par le narrateur, se manifeste de manière « achevée » si l'on peut dire, parfois magnifiée, dans les endroits totalement abandonnés ou réduits en ruines: *pub* détruit par les bombardements :

Walls on both sides [of the door] were shrunk away, but along [the] lintel. . . could still be distinguished the word Ladies. Beyond, on the far side of the twin pillars and crossbar, nothing whatever remained of that promised retreat, the threshold falling steeply to an abyss of rubble [CCR 7],

ou entrée monumentale d'un domaine disparu en Irlande du Nord :

Now, instead of dignifying the entrance to a park, the pillars stood starkly in open country, alone among wide fields: no gates; no wall; no drive; no park; no house. Beyond them, towards the far horizon, stretched hedgeless ploughland, rank grass [TVB 247],

provoquent un empilement de termes, souvent onomatopéïques, indiquant les violences infligées aux lieux (« excised », « excavation », « cracked », « broken », « fractured », « battered ») et de négations. La vision du narrateur se fait ici plus précise, plus géométrique. Les lieux de la désolation et de la destruction/disparition, privés de leur fonction originelle et donc devenus incongrus, atteignent pourtant une dimension esthétique totalement absente des lieux sordides ou sinistres : le narrateur les restructure, leur attribue une nouvelle fonction, mystérieuse ou angoissante : les restes des toilettes pour dames du *pub* deviennent « a triumphal arch erected laboriously by dwarfs, or the gateway to some unknown, forbidden domain, the lair of sorcerers » [CCR 7],³ et les piliers solitaires du domaine disparu « marked the entrance to Nowhere » [TVB 247].

Au pays des frontières incertaines.

L'instabilité des apparences, les métamorphoses de l'environnement, les transformations de l'espace sont le produit de la vision du narrateur. C'est par le biais de sa perception, fondée sur un réseau complexe de références, de correspondances et d'analogies, que s'introduit dans l'univers du roman une zone mouvante, un lieu purement subjectif où tous les passages deviennent possibles : passage entre le propre et le figuré, entre le réel et le mythe, passage d'un genre à l'autre, d'un plan à l'autre, d'une époque à l'autre. Il s'agit bien ici de thèmes, considérés par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* comme caractéristiques du fantastique et qu'il nomme « thèmes du regard » [Todorov 127].⁴

Le regard du narrateur peut être déformé par un élément physique externe, l'épaisseur d'une vitre par exemple, mais le simple phénomène optique déclenche un enchaînement parfaitement cohérent de métaphores qui elles-mêmes font place à des métamorphoses, comme si la pertinence de la comparaison était telle que la figure rhétorique devienne superflue : après avoir accompli la transmutation du réel en exposant la correspondance parfaite de la chose perçue et des mots, la figure peut disparaître :

Through the plate glass, obscured in watery depths, dark green like the interior of an aquarium's compartments, Victorian work-tables, papier-mâché trays, Staffordshire figures, and a varnished scrap screen. . . swam gently into further aqueous recesses that eddied back into yet more remote alcoves of the double room: additional subterranean grottoes, hidden from view [ABM 172, la boutique de Deacon].

L'incertitude des limites entre le terrestre et l'aquatique est fréquemment soulignée dans les descriptions faites par le narrateur : les hôtels où réside son oncle Giles présentent tous des analogies avec de lourds navires de guerre :

this miniature, shrunken version of the Ufford surprised me by its absolute consistency of type, almost as much as if the Ufford itself had at last shipped anchor and floated on the sluggish Bayswater tide to this quiet roadstead. [TKO 152, l'hôtel Bellevue].

La cohérence est dans ce cas le résultat d'un double pouvoir : le pouvoir rhétorique du narrateur d'une part mais aussi la capacité de l'oncle à transformer son environnement, à le modeler à son image d'autre part : « I was in the presence of one of those triumphs of mind over matter, like the photographer's

3. On observe ici un glissement vers des références au merveilleux plutôt qu'au fantastique.

4. Voir au sujet des transformations et thèmes du regard en général le chapitre 7 de l'*Introduction à la littérature fantastique*: « Les Thèmes du je ».

power of imposing his own personal visual demands on the subject photographed. » [TKO 152.]

Le regard du narrateur ne constitue donc pas toujours l'unique instrument de déformation ou transformation. Le caractère dérangent de certains lieux et l'impression de malaise qu'ils produisent tiennent parfois à leur architecture grotesque et parodique : folies néo-gothiques citées plus haut, reconstitutions presque hollywoodiennes d'un Moyen Âge de fiction, imitation du style Renaissance. L'exemple le plus élaboré est le château de Stourwater, l'un des lieux clefs de l'œuvre, décor au sens le plus strict du terme et dont l'artificialité est soulignée à plusieurs reprises par le narrateur ou d'autres personnages: « Here was the Middle Age, from the pages of Tennyson, or Scott, at its most elegant : all sordid and painful elements subtly removed » [ABM 194], « 'Look, the castle,' said Isobel. 'Nobody warned me it was made of cardboard' » [TKO 109], « 'I told you it was Wagnerian,' said Moreland. . . Doesn't it all look as if the safety curtain would descend any moment amid bursts of applause?' » [TKO 109.]

Lors de sa première visite (et vision) de Stourwater, le narrateur avait été conscient d'un sentiment de malaise qu'il attribuait à l'aspect irréel, magique, du château :

The display was discomfiting, not contemptible. The impression was of sensations that might precede one of those episodes in a fairy story, when, at a given moment, the appropriate spell is pronounced to cause domes and minarets, fountains and pleasure-gardens, to disappear into thin air [ABM 195].

En revanche, lors de sa deuxième visite, sa perception du lieu s'est nettement modifiée. L'impression de malaise est désormais attribuée au caractère parodique de l'architecture elle-même : Stourwater est en fait une grotesque et absurde mascarade architecturale, une atteinte à l'intégrité esthétique : « Now, Stourwater seemed nearer to being an architectural abortion, a piece of monumental vulgarity, a house where something had gone very seriously wrong. » [TKO 110.]

Selon le principe déjà évoqué des correspondances existant entre les lieux, leurs habitants et les événements qui s'y déroulent, la sensation d'oppression créée par Stourwater constitue un indice narratif, le signe annonciateur de tensions, de drames, de ruptures.

Parodies, déformations, imitations, emprunts ne sont pas seulement des manières d'être du décor de *Dance* : ils informent l'approche littéraire de la vision fantastique. Powell puise à toutes les sources : contes et légendes fantastiques, romans gothiques, films fantastiques, scènes littéraires ou bibliques.

Ainsi, l'arrivée du narrateur et de ses amis au château de Thrubworth rappelle-t-elle celle de Jonathan Harker au château de Dracula et maintes autres scènes qui suivent le même schéma narratif et comportent les mêmes éléments :

We passed under an arch into a cobbled yard. Quiggin made for a small door, studded with brass nails. By the side of this door hung an iron bell-pull. He stopped short and turned towards me, looking suddenly as if he had lost heart. Then he took hold of himself and gave the bell a good jerk. . . . We waited for a long time. Quiggin appeared unwilling to ring again, but. . . at last decided to repeat his wrench at the bell. There was another long pause. Then steps could be heard moving very slowly and carefully down the stairs. Inner fumbling with the door-knob took place, and the door was opened by a manservant. . . 'Lord Warminster?' muttered Quiggin interrogatively. Smith made no answer. A kind of grimace had crossed his features when he saw Quiggin and Mona [ALM 128-129].

L'écart entre la scène relatée et son modèle fantastique est clairement marqué : le maître des lieux est un comte révolutionnaire et hypocondriaque, les bizarreries de son valet s'expliquent par sa consommation d'alcool excessive, l'état de semi-abandon du domaine par le manque d'intérêt qu'il suscite chez son propriétaire. Néanmoins, la dimension parodique n'exclut pas le sentiment d'inquiétude : elle permet de maintenir une certaine distance d'une part entre l'auteur et son imagination, d'autre part entre le lecteur et le texte, et surtout elle indique une reconnaissance de dette — l'admission que toute vision littéraire s'élabore à partir de textes préexistants. Comme le souligne Philippe Hamon dans *l'Introduction à l'analyse du descriptif*, « la description peut. . . être considérée toujours, peu ou prou, comme le lieu d'une réécriture, comme un opérateur d'intertextualité; de-*scribere*, rappelons-le, étymologiquement, c'est écrire d'après un modèle » [Hamon 51].

L'emprunt peut être, comme dans l'exemple cité ci-dessus, à un genre facilement reconnaissable par le lecteur, plutôt qu'à une œuvre spécifique. Parfois, la scène décrite évoque tout un mouvement littéraire : ainsi le caractère surréaliste de l'épisode où le narrateur découvre le dentier de Bithel est-il explicitement souligné, dans un contexte déjà macabre, puisque Bithel recroquevillé sur lui-même « looked like a corpse exhumed intact from some primitive burial ground for display in the showcase of a museum » [TVB 34]. L'objet étrange placé près du lit est finalement identifié par le narrateur : « Before going to sleep, Bithel had placed his false teeth in the ashtray. He had removed the set from his mouth bodily, the jaws still clenched on the stub of the cigar. The effect created by this synthesis was extraordinary, macabre, surrealist. » [TVB 35.]

Il arrive aussi que la référence soit précise: « The curtain had obviously just risen on the third drama of *The Ring*—Mime at his forge » [TMP 6] : le personnage comparé ici au nain de la légende du Nibelung est un officier chargé de la réception des signaux et surpris par le narrateur « crouched over a table, while he scoured away at some object in an absolute fever of energy » [TMP 6]. Il ne s'agit pas bien évidemment de l'épée de Siegfried et la dimension comique est manifeste. Cependant, l'analogie a aussi pour effet de mettre en relief les correspondances entre le monde dit « ordinaire » et l'univers des mythes et légendes. Pour le narrateur, il n'existe pas de frontières entre ces deux mondes, pas plus qu'il n'en existe entre le monde réel et celui de l'art, puisque sa perception ne peut se réaliser que par la médiation des multiples références dont il est le dépositaire. Le commentaire de Powell à propos de son ami, le compositeur Constant Lambert, pourrait sans mal s'appliquer à Jenkins, le narrateur de *Dance* : « Lambert inwardly inhabited, often outwardly expressed, a universe in which every individual, every action, was instantly appreciated in terms of art. » [TKBR 150.]

La seule référence biblique importante du texte joue un rôle plus complexe. Le passage, « La Vallée des ossements », [Ézéchiel 37] est cité presque *in extenso*. Or, les citations au sens strict sont relativement rares dans *Dance*, le narrateur se livrant plutôt à la paraphrase, à la méditation à partir d'un texte. Quant aux références bibliques, elles sont presque inexistantes. Celle-ci est donc particulièrement frappante. Elle donne en outre son titre au volume dans lequel elle apparaît, le premier de la trilogie de la guerre. L'aumônier militaire, dans l'extrait de sermon qui suit la lecture du texte biblique, choisit de privilégier la métaphore guerrière de l'original (« an exceeding great army ») et de la prendre au sens propre, reléguant les os à une simple fonction rhétorique (éléments d'un tout, la grande armée). Le but de Powell me semble être d'un autre ordre : il y a d'abord le désir d'exprimer la fascination qu'inspire le texte lui-même, profondément troublant, allégorique et donc très visuel et concret. Le passage renvoie de plus des échos de la danse macabre (« behold a shaking, and the bones came together, bone to bone ») et de Frankenstein, évoqués ailleurs dans *Dance*. En outre et surtout, l'opération surnaturelle décrite par le prophète introduit un thème qui sera exécuté à rebours, par un phénomène d'inversion maléfique, au fil des trois volumes qui couvrent la période de la guerre : la grande armée — celle des alliés mais aussi celle des personnages du roman — sera progressivement ou souvent brutalement ramenée à l'état d'ossements épars, l'expression étant à prendre littéralement.

L'image de la vallée n'est pas indifférente et annonce une autre référence, cette fois au *Roland furieux* de l'Arioste, œuvre emblématique du

dernier volume de *Dance*, *Hearing Secret Harmonies*: « Astolpho undertook a journey to the Moon. There, in one of its valleys, he was shown all things lost on Earth : lost kingdoms, lost riches : lost reputations : lost vows : lost hours : lost love. » [HSH 32]. On reconnaît ici encore, le goût de Powell pour les allégories. De plus, en termes de « voyage du regard », la vallée implique une descente vers un creux plus ou moins profond, plus ou moins mystérieux. En ce sens la vallée participe de la mise en place d'un paysage fictif caractérisé par la verticalité et la perspective.

Verticalité et perspective.

L'univers de *Dance* est un monde de couloirs sans fin, d'escaliers, d'arches et portiques ouvrant sur l'infini, l'inconnu ou sur une infinité d'autres ouvertures, que l'illusion de la représentation rend de plus en plus étroites et difficilement pénétrables. Le regard du narrateur s'enfonce dans ces décors en trompe-l'œil; les personnages suivent les longs corridors, montent et surtout descendent. Les exemples abondent dans l'ensemble de l'œuvre, et certains des passages cités précédemment illustrent ces voyages du regard (le *pub* détruit, la boutique de Deacon, le domaine disparu). L'utilisation répétée de la préposition « beyond » est révélatrice du déplacement du regard au-delà du cadre, de l'ouverture, vers le cœur illusoire et jamais atteint de la perspective qui échappe à l'œil curieux, inquisiteur, parfois concupiscent du narrateur : les grottes souterraines restent « hidden from view » [ABM 172, la boutique de Deacon], les paysages se perdent dans la brume, les escaliers du Parlement semblent mener « into a mysterious submerged world of medieval shadows » [BDFR 182].

Parfois la combinaison de la verticalité excessive et de l'incongruité architecturale perturbe l'illusion d'optique classique telle que la représente la perspective et provoque des effets de mirage vertigineux :

For some reason, perhaps the height of the tower, or more probably the prodigal inappropriateness to London of the whole structure's architectural style, the area immediately adjacent to the cathedral imparts a sense of vertigo, a dizziness almost alarming in its intensity: lines and curves of red brick appearing to meet in a kind of vortex, rather than to be ranged in normal forms of perspective. . . . the buildings seemed that evening almost as if they might swing slowly forward from their bases, and downward into complete prostration. [ABM 285, la cathédrale de Westminster et le quartier environnant.]

Le plus souvent l'axe dynamique vertical s'enfonce sous terre, dans des « subterranean depths » chères au lexique du narrateur. Au cours de ses voyages souterrains, Jenkins est le jouet de sa perception, elle-même, nous l'avons vu, fondée sur des associations d'images mentales et de réminiscen-

ces. Lors de sa descente aux cachots de Stourwater, Jenkins se trouve isolé des autres invités de Sir Magnus dans l'escalier sombre qui conduit aux oubliettes. Privé de la faculté de discerner son environnement, il est tenté d'attribuer une origine surnaturelle à la voix qui l'appelle :

a voice—proceeding apparently from out of the walls of the castle—suddenly spoke my name, the sound of which echoed round me. . . I have to admit that I was at that moment quite startled by the sound. The tone was thick and interrogative. It seemed to emerge from the surrounding ether, a voice from out of the twilight of the stair, isolated from human agency [ABM 213].

Dans la plus pure tradition de la littérature fantastique, le narrateur maintient une distance entre sa perception et la réalité par l'utilisation de termes comme « apparently », « seemed » et une modalisation quasi générale du discours.

Le passage dans lequel le narrateur évoque sa descente aux sous-sols du War Office est l'un des plus caractéristiques de la manière dont s'élabore la vision et sa description : le déplacement physique vers les profondeurs du bâtiment provoque un enchaînement de métaphores, qui à leur tour font naître une série d'images mentales (l'antre des magiciens) d'abord vagues, puis qui se cristallisent autour du personnage de Trelawney :⁵

The new flight of stairs led down into the bowels of the earth, the caves and pot-holes of the basement and sub-basement, an underground kingdom comparable with that inhabited by Widmerpool. . . . Here. . . the unsleeping sages of Movement Control spun out their lives, sightless magicians deprived eternally of the light of the sun, while, by their powerful arts, they projected armies or individual over land and sea or through the illimitable wastes of the air. The atmosphere below seemed to demand such highly coloured metaphor, thoughts of magic and necromancy bringing Dr Trelawney to mind [TMP 39].

Par une sorte de dédoublement, le narrateur se voit alors lui-même comme une création de l'esprit de Trelawney : « Like a phantasm in one of Dr Trelawney's own narcotically produced reveries, I flitted down passage after passage, from layer to layer of imperfect air-conditioning, finding the right door at last in an obscure corner. » [TMP 39.]

Sans doute une étude de type psychanalytique permettrait-elle de mettre en lumière l'impact, au niveau psychologique, des images et symboles de la verticalité et de la perspective; mais mon propos ici est strictement d'ordre littéraire et esthétique. L'exploration, essentiellement visuelle, du champ de l'au-delà (« beyond ») et de l'au-dessous (« below ») par le narrateur me paraît constituer une métaphore de la recherche menée par Powell. Sur le plan narratif, elle forme un contrepoint à la comédie mondaine et est étroitement

5. Le docteur Trelawney, personnage inquiétant de *Dance*, mage influent, est en partie inspiré du mage Aleister Crowley, membre de la Golden Dawn, adepte, entre autres, de magie noire.

liée aux thèmes des profondeurs et du chaos qui traversent toute l'œuvre. Elle interrompt momentanément la narration des événements pour glisser dans le texte le commentaire et la description. Dans une œuvre où les frontières sont mouvantes, narration et description/commentaire se contaminent : les aspects comiques de l'une freinent les risques de débordements fantastiques de l'autre tandis que les épisodes les plus « légers » en apparence sont sans cesse menacés par l'intrusion de forces souterraines et perturbatrices. Les voyages du regard du narrateur entretiennent également un rapport analogique avec le thème de la quête (quête du pouvoir en particulier) tel qu'il se manifeste à travers l'histoire des personnages d'une part et l'élaboration de l'œuvre d'autre part. En effet, de même que le regard du narrateur structure et modifie les éléments épars qu'il embrasse, de même Powell plonge-t-il dans son immense mémoire littéraire pour organiser les bribes qui le hantent en une architecture complexe mais cohérente.

C'est, je pense, dans cette optique (si je puis dire!) qu'il faut placer l'utilisation des ingrédients fantastiques dans *Dance*. Par une sorte de vampirisme métaphorique, le texte se nourrit, se féconde consciemment aux sources protéiformes de la représentation littéraire et artistique en général. En ce sens, *Dance* apparaît comme une vaste exploration de la nature de l'œuvre et de la création littéraires. Cet ambitieux projet esthétique est jubilatoire et non théorique; aussi souhaiterais-je conclure cette brève étude en tant que lectrice comblée plutôt qu'en tant qu'universitaire et me permettre d'appliquer à Powell sa remarque à propos de Dostoïevski: « [his] characters and situations have one of the qualities I prize highest in a novelist, the ability to be at once grotesque yet classical, funny and at the same time terrifying. » [TKBR 182.]

ABRÉVIATIONS

Dance: *A Dance to the Music of Time*.

ABM: *A Buyer's Market*.

TAW: *The Acceptance World*.

ALM: *At Lady Molly's*.

CCR: *Casanova's Chinese Restaurant*.

TKO: *The Kindly Ones*.

TVB: *The Valley of Bones*.

TMP: *The Military Philosophers*.

BDFR: *Books Do Furnish a Room*.

HSH: *Hearing Secret Harmonies*.

TKBR: *To Keep the Ball Rolling*.

ŒUVRES CITÉES

Hamon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981.

Hoffman, Catherine. « Scènes, tableaux et emblèmes dans *A Dance to the Music of Time* d'Anthony Powell ». *Cercles* 2 (1992) : 113-22.

Powell, Anthony. *A Dance to the Music of Time*.

Vol.1, *A Question of Upbringing*. Londres: Heinemann, 1951 [Flamingo, 1983].

Vol.2, *A Buyer's Market*. Londres: Heinemann, 1952 [Flamingo, 1983].

Vol.3, *The Acceptance World*. Londres: Heinemann, 1955 [Flamingo, 1983].

Vol.4, *At Lady Molly's*. Londres: Heinemann, 1957 [Flamingo, 1984].

Vol.5, *Casanova's Chinese Restaurant*. Londres: Heinemann, 1960 [Flamingo, 1984].

Vol.6, *The Kindly Ones*. Londres: Heinemann, 1962 [Flamingo, 1984].

Vol.7, *The Valley of Bones*. Londres: Heinemann, 1964 [Flamingo, 1983].

Vol.8, *The Soldier's Art*. Londres: Heinemann, 1966 [Flamingo, 1983].

Vol.9, *The Military Philosophers*. Londres: Heinemann, 1968 [Flamingo, 1983].

Vol.10, *Books Do Furnish a Room*. Londres: Heinemann, 1971 [Flamingo, 1983].

Vol.11, *Temporary Kings*. Londres: Heinemann, 1973 [Flamingo, 1983].

Vol.12, *Hearing Secret Harmonies*. Londres: Heinemann, 1975 [Flamingo, 1983].

Powell, Anthony. *To Keep the Ball Rolling. The Memoirs of Anthony Powell*. Harmondsworth: Penguin, 1983.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.