

Isabelle Keller-Privat

Université de Toulouse le Mirail, Toulouse, France

L'ÉCRITURE DE LA FOLIE DANS *LE QUINTETTE D'AVIGNON* DE LAWRENCE DURELL

Le Quintette d'Avignon, peuplé de personnages errant aux marges de la raison dans un univers détruit par la guerre, plonge le lecteur dans un vertige identitaire à travers les dédoublements de cas cliniques. Nous étudierons ici, à travers deux cas précis, les rapports entre écriture et autisme.

Mots-clés: écriture, folie, autisme

Le Quintette d'Avignon de Lawrence Durrell, œuvre romanesque en cinq volumes – *Monsieur*, *Livia*, *Constance*, *Sebastian* et *Quinx*¹ – publiée entre 1974 et 1985, déploie ses multiples récits enchâssés dans un univers en guerre. La folie collective trouve ainsi de multiples échos dans la folie clinique des personnages; certains se suicident, d'autres s'enferment dans le mutisme, reflétant chacun à leur manière le dérèglement général de la raison et des sens. Au fil des pages, nombreux sont ceux qui tentent en vain de se guérir ou de guérir autrui: l'écrivain Sutcliffe emmène sa femme Pia à Vienne consulter Freud; quant aux deux psychanalystes Constance et Schwarz, l'une ne sait prévenir ni le suicide de sa sœur, ni le meurtre de son amant Affad par le psychopathe Mnemidis, tandis que le second se suicide à son tour, incapable d'affronter la folie de sa femme après son internement en camp de concentration². Ces échecs thérapeutiques sont magnifiés à l'infini par la répétition des schémas actanciels: de même que Schwarz abandonne sa femme Lily à la folie nazi puis à sa propre folie, Affad, l'amant de Constance, abandonne sa femme, également prénommée Lily, à la schizophrénie en la laissant s'enfermer dans un monastère copte, autre forme d'asile.

La folie ne se décline pas uniquement sur les modes historique et diégétique: elle perturbe également le lecteur qui, à travers les multiples jeux de réfraction, semble pris d'une sorte de vertige hallucinatoire. On

1 Afin de simplifier les références, on utilisera dorénavant les abréviations suivantes pour les titres des œuvres: AVQ pour *Le Quintette d'Avignon*, Mn pour *Monsieur*, Lv pour *Livia*, Cn pour *Constance*, Sb pour *Sebastian* et Qx pour *Quinx*.

2 Sb 1155-6.

comprend alors que le roman ne propose pas simplement une représentation de la folie mais qu'il interroge l'acte même de l'écriture dans son rapport à la folie. Il apparaît donc nécessaire d'interroger les différentes formes de la folie qui traversent AVQ pour mieux comprendre les relations qui se tissent entre le discours sur la folie et l'entreprise littéraire. Nous tenterons d'analyser comment l'écriture de la folie marque de son sceau à la fois la construction et la réception de l'œuvre et détermine le rapport du créateur à sa créature. Nous nous demanderons enfin dans quelle mesure la folie fonctionne à la fois comme le point névralgique et la clé de l'écriture durrellienne.

* * *

Dès le début du roman, Lawrence Durrell plonge le lecteur dans l'univers de la folie à travers la représentation de Sylvie, jeune femme aimée tant de son frère Piers de Nogaret que de l'écrivain Bruce, son époux, et à laquelle ce dernier rend visite à l'asile de Montfavet après le suicide de Piers.

I walked absently about the garden in the cold afternoon air, retracing in my mind the slopes and contours of these ancient conversations and wondering what the future held in store for me in this bereft world. Sylvie was now the great question mark. Would she, I wondered, ever come to herself again enough to resume some sort of life with me? [...] I feared the imponderables of mental illness with its imperfectly demarcated boundaries, its sudden changes of temper and altitude. (*Mn* 17)

On constate que Sylvie est tout d'abord évoquée comme cette présence absente, cet être dénué de toute description physique qui se situe dans un espace-temps qui échappe au personnage-narrateur. Elle est définie à travers le souvenir flou de paroles disparues, relevant du domaine de l'impalpable. Les détours des conversations passées ébauchent ainsi un portrait aussi fascinant qu'éphémère de la jeune femme dont l'existence s'inscrit au creux de cette tension entre le familier et l'inaccessible. Cette première évocation nous conduit à découvrir non pas tant ce personnage qui ne cesse de se dérober au fil du texte que l'univers de la folie, ce lieu qui échappe à la cartographie et qui se constitue en marge de la cité d'Avignon. Montfavet, comme son nom l'indique, se situe sur les hauteurs et il n'est guère étonnant de constater que le monde intérieur de Sylvie, à l'unisson avec celui de l'asile, se situe hors de portée du narrateur: la paronomase implicite entre „altitude“ et „attitude“ suggère en effet que Sylvie appartient à un espace hors-réalité dans lequel toute distinction entre l'extérieur et l'intérieur se trouve abolie et où le langage

se déforme pour laisser entrevoir la multiplicité des parallèles à peine ébauchés.

Cependant cet espace est aussi celui où Sylvie se trouve exposée au regard de Bruce: elle est ainsi cachée du reste du monde sans être pour autant protégée du regard inquisiteur de son mari ou de ses proches. Dans ces conditions, le sanctuaire de Montfavet se donne aussi à lire comme cette chasse gardée qui réveille en Bruce des instincts meurtriers, ainsi qu'en témoignent ses rêves:

I could trace the spoor of some deep inhibitions in my dreams, not to mention my phantasies in which I surprised myself by poisoning her. It is unbelievable when I think of it, yet it is true. Standing beside the bed in grim silence with my fingers on her pulse until the shallow breathing filtered away into the silence and her extraordinary marmoreal pallor announced the advent of the rigor. And then the *sweet* scent rose to my nostrils, the imaginary scent of death which I always smelt: I suspect that it was the odour of morphine. (*Mn* 18-19)

Le rêve de Bruce apparaît ainsi comme un cauchemar qui ne cesse de faire retour pour mieux torturer le narrateur: toujours arrêté par la main salvatrice de l'amant mort, le crime reste à réaliser et continue de poursuivre le rêveur. Au sein même du récit, on est frappé par la récurrence de termes désignant la piste suivie par le chasseur à l'affût de sa proie – „spoor“, „scent“, „odour“ – et ce d'autant plus que le récit convoque une odeur bien particulière: celle de la mort. Cependant, une identification rapide de Sylvie comme la proie de Bruce ne serait que partiellement juste: on remarque en effet que cette odeur n'émane pas seulement de Sylvie mais aussi des rêves de Bruce, comme si le chasseur était lui-même condamné à être tour à tour le bourreau et la proie pourchassée par ses propres fantasmes. La folie de la jeune femme semble ainsi s'emparer de Bruce, brouillant les frontières entre normalité et folie, une folie mortifère que développe par la suite la description de la tapisserie dans la chambre de Sylvie:

She worked under the great tapestry with its glowing but subdued tones – huntsmen with lofted horns had been running down a female stag. After the rape, leaving the grooms to bring the trophy home, they galloped away into the soft brumous Italian skyline; a network of misty lakes and romantic islets receding into the distance along the diagonal; fathered by Poussin or Claude. The stag lay there, panting and bleeding and in tears. (*Mn* 23)

La scène de la chasse métamorphosée en scène de viol au cours de laquelle la biche devient l'allégorie de la femme aimée réapparaît lors de la deuxième occurrence de la tapisserie à la fin de *Sebastian* lorsque

Constance, prenant la suite du docteur Jourdain, vient trouver Sylvie³. A travers le point de vue de Bruce, puis de Constance, le texte invite ainsi le lecteur à déchiffrer une œuvre picturale qui se superpose à cette double hypotypose – une toile de Poussin ou du Lorrain; or, c’est paradoxalement une toile jamais nommée qui envahit le regard: celle de „La Chasse infernale“ peinte en quatre panneaux par Sandro Botticelli. G. Didi-Huberman décrit en détail ces quatre tableaux retraçant l’histoire de Nastagio, jeune prince amoureux d’une jeune femme insensible et dure et qui, tourmenté par la douleur, projette de se donner la mort⁴. Il s’égare alors dans une forêt de pins où il assiste à une étrange apparition: une jeune femme nue court vers lui, poursuivie par deux énormes chiens qui la mordent et par un cavalier qui, épée en main, la menace de mort. Le cavalier, qui se présente dans le deuxième tableau comme un revenant, fait alors à Nastagio un récit qui ressemble en tous points à celui du héros:

[...] ce récit n’est autre que celui du destin propre du héros, destin projeté à la fois dans le passé (cela eut lieu autrefois), dans le présent (cela aujourd’hui fait retour ou revenance) et dans le futur (ce que tu vois de moi est mon tourment éternel, cela même qui risque de t’arriver bientôt et pour toujours si tu cèdes au désespoir et au suicide).⁵

Le bourreau risque donc à tout moment de devenir cette victime, pourchassée par la cruauté de son propre fantasme. La scène de cauchemar n’en finit ainsi jamais de faire retour: rappelant le mythe d’Actéon, elle se répète aussi d’un volume à l’autre. Cette répétition de la cruauté à des stades différents – la poursuite, puis la mise à mort – aboutit à une superposition de temps narratifs successifs qui semblent s’enchaîner au sein du même espace, suggérant ce „rythme fantasmatique [...] Cette ritournelle de cruautés. Cette façon qu’a la vision d’horreur de toujours se répéter, en boucle, aux premiers plans, puis dans les lointains, dans une direction puis dans l’autre [...]“⁶. On comprend alors que l’exposition des différentes étapes de la chasse dans le texte comme dans le tableau ne sert pas uniquement un but narratif mais projette le lecteur-spectateur au cœur d’une scène dont il ne peut se défaire et dont la force tient précisément à la récurrence du fantasme, au retour obsessionnel d’un désir mortifère que Didi-Huberman analyse comme un „symptôme“:

Ce symptôme n’atteint pas seulement les personnages du drame: il envahit toute la substance imageante, de même qu’il investit toute la temporalité

3 Sb 1164.

4 Cf. G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, 64-98.

5 G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, 74.

6 G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, 85.

de notre regard où il insiste comme une hantise. Voilà comment, psychiquement, il s'impose à notre regard.⁷

L'écriture de la folie se fait alors vision hallucinatoire: en inscrivant en filigrane des images qui viennent parasiter la lecture, Durrell disloque l'unité du texte pour transformer le tableau en une scène qui vient hanter le lecteur et qui le conduit à associer, dès les premières pages du roman, folie et désir mortifère. Narrateur et lecteur partagent alors cette „ritournelle de cruautés“ puisqu'au désir de possession de l'amant répond, au niveau extra-diégétique, le désir de connaissance du lecteur qui n'a de cesse de percer à jour l'image cachée au creux du texte.

* * *

La folie semble ainsi s'emparer de tous ceux qui tentent en vain d'approcher l'objet qui leur échappe. Mais la description de la folie n'a pas seulement pour but de dévoiler la fragilité du monde: elle met l'écriture à l'épreuve en révélant le rapport ambigu qui lie l'observateur et la créature tel un chasseur à sa proie. La construction du personnage de Sylvie inscrit alors le regard du lecteur-spectateur au cœur du texte et désigne implicitement l'ambivalence de sa position: celle du voyeur médusé par sa propre vision et qui, tentant de détruire l'objet de son regard, se trouve happé par une hantise qui ne connaît pas de fin et ne cesse de faire retour d'un volume à l'autre. Le temps se construit alors comme cet éternel „Présent disparu“ qu'analyse Shoshana Felman:

Le passé, ce n'est pas ce qui s'est passé, mais ce qui sans cesse se passe et nous passe, ce qui sans cesse se répète en tant que Présent disparu; le temps perdu, c'est le temps qui sans cesse se retrouve en tant que perdu, dans l'image de la perte. La mort, ce n'est donc pas le néant, mais la mort dans la vie, et qui est à *vivre*; la perte, c'est la répétition de la perte [...]⁸

Prisonniers d'un réseau diégétique et symbolique qui les condamne à errer sans fin, les personnages du *Quintette* ressemblent tous à ces „promeneurs du brouillard“⁹, qui ne cessent d'errer à travers les multiples dédoublements de leurs conscience et dont la figure de l'autiste¹⁰, qui traverse les cinq volumes, offre une illustration emblématique.

7 G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, 85.

8 S. Felman, *La Folie et la chose littéraire*, 70.

9 G. Laxer, cité par P. Alérini, *Folies de Femmes*, 247.

10 A la suite de Lawrence Durrell, on étendra l'autisme – traditionnellement classé par la nosologie française dans le cadre des psychoses de l'enfant aboutissant à la schizophrénie chez l'adulte – au comportement autistique qui caractérise dans AVQ les enfants comme les adultes.

L'enfant d'Affad appartient ainsi à une lignée d'autistes qui semble d'emblée condamner tout espoir, si l'on en croit le premier récit que fait le Prince Hassad à Constance:

Affad was between the two Lilies, as we used to say to tease him. Both mother and daughter were called Lily: there was no father, it was something of a scandal at the time. But they were absolutely alike, both dark and statuesque and unspeaking, with the power of looking at you as if they looked down a well. Uncomfortable, their silence and their regard. First he was friends with Lily the mother [...] Then he met the daughter Lily and to everyone's surprise he married her. (Cn 733-34)

Le texte suggère ainsi toute l'ambiguïté de cette relation conjugale qui place Affad entre „les deux Lily“, toutes deux inaccessibles, affranchies de tout lien à la fois avec le père ou l'époux et avec les contingences de la vie matérielle. Retranché dans un royaume où les femmes ne sont que statues silencieuses virginales et où la seule parole est celle de l'écho, l'enfant est placé sous le signe de l'échange impossible. Narcissisme de la mère, absence du père, le schéma est classique:

Du côté de la mère, il y a le flou, l'imprécision, la défaillance narcissique. Ce manque de l'image révèle une fragilité imaginaire que l'on retrouve chez d'autres mères, celles qui ont eu des enfants morts nés, des avortements répétés [...]

Autour de l'Enfant Autiste, il y a *conjonction*, dans un *temps donné*, d'une *défaillance imaginaire chez la mère* et d'une *défaillance symbolique chez le père*.¹¹

Plus tard, le rapport de la psychologue que le docteur Schwarz remet à Constance reprend les mêmes composantes¹²: la solitude de l'enfant, l'absence de figure maternelle et paternelle, le repli sur soi, aboutissant à une description du fils qui pourrait, par bien des aspects, être confondue avec celle du père ou de la mère¹³. Le dossier médical offre ainsi une réécriture scientifique de la diégèse.

Tenter de comprendre l'autiste s'apparente donc à une exploration sans fin¹⁴. Constance se trouve alors dans la situation du lecteur aveu-

11 P. Alérini, *Folies de Femmes*, 251.

12 Le récit de la guérison du petit Affad est inspiré par l'article de recherche intitulé „The Release of Tears: the first phase of psychotherapy of a three-year old child with the diagnosis: symbiotic child psychosis“, publié par Torhild Leira Haugsgjerd dans *The International Review of Psychoanalysis*, London: Baillière Tindall, 1980, vol.7, part 3, 299-308, [Durrell's Library, Carbondale, Southern Illinois University]. Voir aussi à ce sujet l'article à paraître de Corinne Alexandre-Garner, „Where has Freud's old couch gone? The representation of psychoanalysis in the *Avignon Quintet*“.

13 Voir *Sb* 1030-4.

14 Une étude récente conclue en effet: „[...] aucune explication simple n'est aujourd'hui capable de rendre compte de l'autisme infantile et des psychoses précoces (ou troubles envahissants

gle, placé au cœur d'un réseau labyrinthique qui se ramifie à travers les différents volumes, et qui doit également se frayer un chemin à travers le jargon psychanalytique. Ainsi, à l'identité brisée de l'enfant d'Affad répond le morcellement du texte jouant sur la superposition du document de la première psychologue, de la conclusion apportée par Schwarz et de l'analyse de Constance incluant les commentaires imaginaires de Schwarz. Lire l'histoire de l'enfant revient donc à relire, à retrouver les traces des lectures précédentes. La fiction se donne alors comme un corps soumis à l'analyse du lecteur qui, tout comme la psychanalyste, recherche l'indice, la brèche qui ouvrira la voie de la compréhension et de la guérison.

Dans le travail psychanalytique, cette brèche trouve son expression dans la crise de larmes de l'enfant:

Then suddenly [...] the weeping started, weeping of such violence and abandon that it was as if his little psyche had exploded like a bomb and was on the point of disintegration. She held him tight, as if to hold the shattered fragments together against total dispersion, held him fiercely in her sheltering arms, rocking him slightly from side to side and almost keening his name, the name of her absent lover: 'Affad... Affad!' (Sb 1042)

La crise de larmes constitue à la fois le point de rupture et de reconstruction de l'identité du petit Affad. La guérison s'enracine dans un retour aux sources: en offrant à l'enfant une figure maternelle de substitution, Constance le conduit à retrouver les souffrances premières initialement refoulées dans le mutisme autistique. Mais ce retour est double: c'est, d'une part, celui de l'enfant qui retrouve la mère absente et, d'autre part, celui de Constance qui en prononçant le prénom du petit garçon retrouve celui de l'amant perdu („her absent lover“). On ne peut alors manquer de remarquer la symétrie entre la description du père et celle de l'enfant et de conclure que le transfert qui détermine la guérison de l'enfant est aussi celui du médecin redonnant symboliquement vie à l'amant disparu.

La libération de l'enfant autiste ne fonctionne donc pas comme un incident de parcours mais comme un indice qui nous incite à revenir sur notre propre lecture afin de comprendre cette schizophrénie de l'écriture qui n'en finit jamais de se dédoubler. La forteresse de l'autisme n'est en effet pas uniquement celle de la psychologie: c'est aussi celle du texte que l'autonomie narrative paradoxale des différents narrateurs (Sutcliffe,

du développement). Ces pathologies qui affectent gravement le développement et le fonctionnement psychique de l'enfant, restent, on le voit, un domaine complexe, mouvant, où de multiples questions continuent de se poser“, C. Bursztejn, „De l'autisme de Kanner aux troubles autistiques: évolution des idées et concepts“, *Autisme*, 21.

Blanford, Toby ou Bruce) vient dénoncer en brisant l'enfermement du schéma narratif classique. Ainsi, l'autisme apparaît comme la figure extrême du brouillage psychologique – puisque l'enfant ne se reconnaît pas et ne reconnaît pas l'autre – mais aussi comme l'une des clés du texte.

* * *

L'éclatement narratif à travers les multiples débrayages énonciatifs constitue alors une arme à double tranchant; si elle peut apparaître comme un emboîtement sans fin de diégèses qui ne cessent de se ramifier pour mieux enserrer les divers protagonistes dans leurs rets, elle semble aussi affranchir les personnages en ouvrant le récit à la multiplicité des possibles. L'écriture devient alors cet acte paradoxal à travers lequel l'artiste tente de transcender l'autisme de ses créatures, mais les enferme du même coup dans une spirale de récits concentriques. S. Herbrechter définit ainsi la relation trouble qui s'instaure alors entre autisme et écriture:

Durrell's writer-subject performs a quest allowing him to transcend the prison of his narcissistic ego. [...]

It has become essential for the writer to escape this world which is a book and in which he is erring like one of his own characters. Thus writing becomes its own 'end' following its own wish of (self-)transcendence. The dilemma is between 'how can one go on writing (after all has already been said and done); and how can one stop writing?' The artist-autist is caught between silence as prison and silence as apotheosis.¹⁵

Dans ces conditions le dilemme traversant l'écriture de AVQ ne serait en réalité pas tant celui opposant le silence de l'autisme à celui de l'apothéose poétique que celui opposant deux modes d'écriture: la répétition et la création ou encore le calque et la carte, pour reprendre les concepts de G. Deleuze¹⁶. Il s'agit en effet pour les narrateurs-écrivains Blanford, Sutcliffe et Bruce, d'atteindre ce degré de création qui leur permette d'échapper à l'emprise mortifère et sclérosante de la fiction. Pris au piège de leur propre invention, les narrateurs de AVQ découvrent les limites d'un art qui se borne à recopier la réalité, à reproduire un schéma qui leur échappe et s'auto-détruit. C'est cette impuissance fondamentale que vient dire le suicide de Sutcliffe. Le traitement de l'autisme est donc

15 S. Herbrechter, *Lawrence Durrell*, 193-215.

16 „Toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction. [...] Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque* [...] Si la carte s'oppose au calque c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. [...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications“, G. Deleuze, *Mille Plateaux*, 20.

extrêmement complexe. On s'aperçoit en effet que si le texte revient sans cesse sur cette pathologie, c'est que le filtre clinique permet d'ouvrir la voie à une conception radicalement moderne de l'art.

C'est ainsi que se comprend la métamorphose finale du personnage de Sylvie. Significative à cet égard, la lettre de Sylvie écrite depuis l'asile de Montfavet dans *Mn* frappe déjà par l'achèvement de son écriture et finit par faire partie de l'histoire. On est en effet surpris de constater dans un premier temps que la poésie de la lettre de Sylvie surpasse à bien des égards celle des récits de l'écrivain Sutcliffe. Le narrateur Bruce souligne en effet dès le début de *Mn* la musique du texte de sa femme: „I tested each phrase on my inner ear, my inner mind [...]“¹⁷. Le lecteur est ainsi convié à écouter à son tour la lettre et à en percevoir toute la force poétique. On remarque alors le jeu sur les mariages impossibles du concret et de l'abstrait qui contribuent à l'effet poétique du texte en créant cette vision si particulière entre folie et rêve¹⁸:

[...] Soon it will be my birthday and I can scent the eachness of numbers, they mate with such reluctance. I know you cannot come as yet but I pretend. Today I waited all day for you, clothed from head to foot in a marvelous seamless euphoria. The throbbing of the almond-blossom has been almost unbearable, I cried myself asleep, back into reality again. Now the fruit is forming and I know I love you. [...] (*Mn* 27)

Sylvie apparaît ainsi comme cette épouse qui n'a pour seule robe que sa joie secrète, imaginaire: celle de sa projection fictive dans une union impossible. Adressée à Bruce, mais dédiée à Piers, la lettre de Sylvie allie ses deux amours antagonistes en offrant à l'époux l'image de son désir pour le frère. On retrouve le même jeu d'alliances impossibles dans l'évocation des fleurs d'amandiers dont le battement confond non seulement le végétal et l'humain mais permet également le glissement de sens de „unbearable“ vers l'image de l'enfantement à travers laquelle Sylvie construit une fois encore une union impossible: celle du couple dont l'enfant („the fruit“) est déjà mort¹⁹. L'écriture fonctionne ainsi constamment par glissements sémantiques selon une logique purement associative qui soustrait momentanément Sylvie à l'enfermement de l'asile; elle

¹⁷ *Mn* 28.

¹⁸ On se souvient ici bien sûr de l'analyse critique que propose Durrell dans son essai *Key to Modern British Poetry*, soulignant le parallélisme entre les associations poétiques et oniriques dans la poésie moderne: „Our test of the dream, as of the modern poem, is the law of association. [...] Poetry and prose alike began to borrow the colours of the dream, and the new ideas of time can be seen in the loosening causal connections of the action“, 57, 68.

¹⁹ *Mn* 20.

y fait déjà l'expérience de la libération qui marquera la guérison du petit Affad: „[...] I cried myself asleep, back into reality again“²⁰.

Par la suite, le rêve devient discours lorsque les paroles de cette lettre réapparaissent dans deux dialogues, celui qu'elle engage avec Blanford dans le volume suivant²¹ puis avec Constance au début de leur relation amoureuse²². Ainsi, la folie n'est plus simple objet du récit, mais vient féconder l'écriture: celle des amours de Sylvie mais aussi celle d'une naissance à l'art.

Les deux derniers volumes du roman montrent la transformation radicale de Sylvie. Ses lettres d'amour à Constance, transmises au docteur Schwarz, puis à Blanford, révèlent en effet l'écrivain derrière la patiente:

Goodness, Constance, she has done it, she has done the trick, she has become it! Against all this my stuff is feebly derivative and merely talented! This is art, my dear, and not artifice. (*Sb* 1162)

Or, les lettres de Sylvie à Constance restent un mystère pour le lecteur, puisque le texte refuse l'accès direct et n'offre que l'aboutissement de ce lent processus de métamorphose de l'autiste en artiste que S. Herbrechter analyse en ces termes:

She has reached the Heraldic Universe and thus takes up a similar position as Purswarden does for Darley.

This is very significant because it indicates the general link, in Durrell's work, between autism and art, or writing. [...] This suggests a general hypothesis that autists, in Durrell's terms, are to be seen as 'predestined' to become artists [...]

The central paradox for the Durrellian artist figures is: how can the autist become an artist and vice versa? [...] Both autist and writer are 'patients' and rely on transference.²³

Ainsi, artiste et autiste partageraient la même souffrance que seule l'écriture permettrait de transcender²⁴. La transfiguration de l'artiste s'opère à l'instant précis où Sylvie, découvrant dans le dernier volume que Constance ne l'aime plus, bascule à nouveau dans le désespoir. Jusque là perçue à travers la focalisation interne de Bruce ou de Constan-

²⁰ Comparer avec *Sb* 1042.

²¹ *Lv* 536.

²² *Sb* 1165.

²³ S. Herbrechter, *Lawrence Durrell*, 196-97.

²⁴ S. Herbrechter rappelle à ce propos l'explication du jeu de mots „artist / autist“ fournie par Durrell dans *Key*, 87: „The drama which used to be precipitated outside, became the personal drama of the artist's life – hence the interest in his biography. The artist became an autist (to borrow a phrase from psychology which is derived from 'autos' meaning 'self'), he became a Selfist“.

ce comme objet du désir de l'autre, Sylvie se trouve alors dotée d'une conscience propre:

The fearful fragility of her grasp on reality became clear – she saw herself diminishing, becoming a parody of a person, empty of all inward fruitfulness, of love. [...] So she sat in a daze and felt the night flowing round her like the waters of a dark lake. The voices, the snarl of mandolins and the crackle of dancing heels in the main square under the portals of the church – they lacked all significance now. [...] There was no flow in things, no element of *time* to enrich the future with promises or desires. (Qx 1255)

Le lecteur pénètre ainsi dans la perception poétique de Sylvie, découvrant une écriture qui mêle structures chiasmiques et dédoublements syntaxiques au sein de la même phrase, associations antithétiques conjuguant le vide et le plein ou le mouvement et la paralysie. Enfin, le texte suggère également une structure prosodique cachée et résonne comme une sorte de poème intérieur, fruit de la sensibilité blessée du personnage:

□ – □
The voices

□ – □ – □
The snarl of mandolins

– □ – □ – □ –
And the crackle of dancing heels

□ □ – – – □ □ – □ □ □ –
In the main square under the portals of the church □

□ – – □ – □ –
They lacked all significance.

La focalisation interne de Sylvie devient alors une sorte de théâtre d'ombres, dévoilant derrière la description dysphorique de la fête, le regard du personnage devenu artiste.

* * *

Sylvie et le petit Affad guident ainsi le lecteur vers la signification cachée de l'acte d'écriture. A travers les multiples phénomènes de surimpression picturale et de dédoublement – psychologiques, actanciels, narratifs – L. Durrell brise la logique narrative classique. En fonctionnant comme cette fenêtre grâce à laquelle la réalité extérieure est à la fois médiatisée et transcendée, l'expérience de la folie devient créatrice et fécondante et transforme la simple créature diégétique en créateur potentiel, brouillant les frontières entre l'univers intra et extra-diégétique.

Bibliographie

- P. Alérini, „Les mères d’enfants autistes“, *Folies de Femmes*, Clichy: Groupe de Recherche et d’Etudes Cliniques, 245-55.
- C. Alexandre-Garner, „Where has Freud’s old couch gone? The representation of psychoanalysis in *the Avignon Quintet*“, *Lawrence Durrell at the Crossroads of Arts and Science*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.
- C. Bursztejn, „De l’autisme de Kanner aux troubles autistiques: évolution des idées et concepts“, *Autisme: Perspectives actuelles*, Paris: L’Harmattan, 2000, 9-24.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980.
- G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*, Paris: Gallimard, 1999.
- L. Durrell, *The Avignon Quintet*, London: Faber, 1992.
- Key to Modern British Poetry*, London: P. Nevill, 1952.
- S. Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris: Seuil, 1978.
- S. Herbrechter, *Lawrence Durrell, Postmodernism and the Ethics of Alterity*, Amsterdam: Rodopi, 1999.

Изабел Келер-Прива

ПИСАЊЕ ЛУДИЛА У АВИЊОНСКОМ КВАРТЕТУ ЛОРЕНСА ДАРЕЛА

Резиме

Авињонски Квинџет смешта читаоца у један свет разорен ратом и насељен ликовима који лутају на маргинама свести. Читалац бива увућен у вртоглавицу идентитета кроз удвајање клиничких случајева. У овом чланку предмет наше пажње су, на два конкретна примера, односи између писања и аутизма.