

**« The payment for living
in a transition period » :
la création à bout de souffle
dans *Hemlock and After* de Angus Wilson**

Cette étude consacrée au premier roman d'Angus Wilson (paru en 1952) tentera d'apporter des éléments de réponse à trois questions et problématiques initiales. Tout d'abord, la question du statut littéraire de Wilson. Il ne s'agit pas ici de lancer un débat hasardeux sur les notions d'écrivain « mineur » et d'écrivain « majeur », mais plutôt d'essayer de comprendre la polémique autour d'un courant critique qui a résolument rattaché l'auteur à une conception victorienne de l'écriture de fiction. Ainsi, en 1967, Rubin Rabinovitz consacre-t-il un chapitre entier de son étude *The Reaction against Experiment in the English Novel, 1950-1960*, à Angus Wilson, et justifie-t-il son choix dans les termes suivants :

Angus Wilson is one of the most devoted exponents of traditionalism in fiction on the contemporary English scene. [...] Though his subject matter is contemporary, his style is Victorian.⁶⁰

Bernard Bergonzi, dans *The Situation of the Novel*, emprisonne l'auteur dans une définition qui réduit son écriture à un médium transparent, voire à une démarche tautologique la privant de toute dimension spéculative ou spéculaire :

Without doubt Wilson is a writer of unusually fine intelligence, wide reading and great sensitivity. Yet for him, as for many of his contemporaries, writing is just a question of writing, of saying what one wants to say, without theoretical worrying.⁶¹

⁶⁰ Rubin Rabinovitz, *The Reaction against Experiment in the English Novel, 1950-1960*, New York : Columbia University Press, 1967, 64.

⁶¹ Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel*, 1970, Harmondsworth : Pelican, 1972, 178.

Deuxième axe de réflexion : la manière dont le climat littéraire et artistique des années 1945-1950 affecte les premiers écrits de Wilson (il publie sa première nouvelle dans *Horizon* en 1947 et son premier recueil de nouvelles en 1949). L'après-guerre est marqué par une morosité aiguë des hommes de lettres, par le sentiment d'un épuisement ou d'un tarissement de la création, le sentiment que les forces créatrices de l'Angleterre d'avant-guerre ne se sont pas transmises aux générations ultérieures. En avril 1947, Cyril Connolly fait l'état des lieux dans l'éditorial de son magazine *Horizon* :

It is disheartening to think that twenty years ago saw the first novels of Hemingway, Faulkner, Elizabeth Bowen, Rosamond Lehmann, Evelyn Waugh, Henry Green, Graham Greene, to name but a few, for no new crop of novelists has arisen commensurate with them. Viewing the scene of 1947, moreover, one is conscious of the predominance of a certain set of names, the literary 'Best People', who somewhat resemble a galaxy of impotent prima donnas, while round them rotate tired businessmen, publishers, broadcasters and Civil Servants who once were poets, novelists, and revolutionary thinkers.⁶²

Wilson lui-même, conscient d'une certaine vacance de la création littéraire et surtout romanesque, tente d'analyser la situation en termes historiques et idéologiques. En 1954, il écrit :

It is a world which cannot inform the creations of those of us who were born before it came into being. We cannot take it enough for granted. If we attempt to use it for creative inspiration we shall inevitably [...] fall into documentary. But a new generation is arising from the new ruling class who will accept the world they dominate, for whom it will be so much a background that it shapes their art as it does their morality without their being conscious of it. It is from such new ruling classes, sure of themselves yet still vigorously believing in their future, that I believe the best of our novelists will come.⁶³

⁶² Cyril Connolly, *Horizon*, April 1947, « Comment » ; repr. in *Ideas and Places*, Weidenfeld & Nicolson, 1953, 146.

⁶³ Angus Wilson, « The Future of the English Novel », *Listener*, 29 April 1954 ; repr. in Angus Wilson, *Diversity and Depth in Fiction. Selected Critical Writings*, ed. K. McSweeney, London : Secker & Warburg, 1983, 127.

Il y a ici un curieux renversement des présupposés habituels sur la « grande » création littéraire ; prise à la lettre, cette analyse (singulièrement conservatrice en termes politiques) porte au pinacle les romanciers ou les romancières les plus immergés dans leur propre époque, c'est-à-dire ceux ou celles qui prennent « many things for granted ». En même temps qu'elle lie l'émergence et le déclin du roman anglais à l'émergence et au déclin, voire à la disparition, d'un ordre social, cette prophétie place ironiquement Wilson et son premier roman, *Hemlock and After*, en porte-à-faux. Né en 1913 – c'est-à-dire « trop tôt » – Wilson ne serait donc pas vraiment apte à exploiter au mieux le matériau de l'expérience de l'après-guerre ; mais les écrivains prometteurs dans lesquels il place ses espoirs sont encore des enfants en 1954. Implicitement, Wilson se définit, ainsi que ses contemporains, comme un romancier de transition. La transition *coexiste* donc avec l'expérience immédiate, elle n'est pas un concept rétrospectif (comme par exemple la notion de « Moyen-Age »). *Hemlock and After* incorpore ce concept dans la trame du récit, même si la seule référence didactique est volontairement décalée⁶⁴.

En second lieu, le danger qui selon Wilson menace le texte romanesque trop systématiquement ancré dans l'époque actuelle pose la question suivante (qui constituera le troisième volet de ma problématique initiale) : *Hemlock and After*, écrit en 1951, publié en 1952, n'est-il guère autre chose qu'un documentaire ? La question est légitime lorsque l'on sait à quel point le livre reflète les préoccupations sociales, politiques, morales et intellectuelles de la classe moyenne anglaise au milieu du vingtième siècle.

⁶⁴ « He was about to add a remark about the payment for living in a transition period, but he reminded himself that this was not a history class. » 57-58. Toutes les références au roman renvoient à l'édition Penguin, 1956.

Nécrologie de la création

In the 1930s it was widely believed by the younger generation of writers that environment made man what he was; in the decade following the Second World War the general belief was rather that a stream can rise no higher than its source, and that the writer's first duty was to take a good look at the source.⁶⁵

Publié alors que les « dix années qui ont suivi le conflit » venaient tout juste de s'écouler, ce commentaire met en lumière deux traits essentiels de la fiction anglaise de l'après-guerre : le sentiment de vivre une époque défavorable à la créativité, à un vrai jaillissement créatif ; la référence obsessionnelle au passé, dans un but à la fois explicatif (comment en sommes-nous arrivés là ? Qu'est-ce qui éclaire notre présent désarroi ?) et compensatoire ou révérencieux (refuge dans la mythologie nostalgique, comme dans *Brideshead Revisited*, ou au contraire quête de modèles esthétiques et éthiques anciens mais « progressistes », comme dans les romans de C.P. Snow). *Hemlock and After* est parfaitement symptomatique du tout début des années cinquante, dans la mesure où l'évident souci documentaire du texte, qui plonge l'intrigue dans l'actualité des années 1946-1950, se double d'un désir constant d'articuler l'immédiateté des événements avec une vision diachronique et historique qui institue une sorte de causalité de l'épuisement créateur.

L'action de *Hemlock and After* se déroule au cours de l'été 1951, dans la région de St-Albans et à Londres. Résumée très schématiquement, l'intrigue s'organise autour de deux foyers de conflit : le centre d'accueil des jeunes écrivains créé au manoir de Vardon Hall par le romancier Bernard Sands, en butte à l'hostilité sournoise des notables du village ; les déboires personnels de Bernard Sands, déchiré entre sa vie conjugale et familiale et ses aventures homosexuelles, écartelé entre ses convictions libérales-humanistes et la nécessité d'assumer les responsabilités du pouvoir. 1950 représente un milieu de siècle emblématique, impuissant à se forger une identité solide par la dualité de son orientation à la fois rétrospective et prospective, et derrière le concept rationnel de bilan, auquel paraît prétendre le roman, se profile le spectre de l'engluement. Toute forme d'évolution, ou même de régression

⁶⁵ David Daiches, *The Present Age (After 1920)*, London : the Cresset Press, 1958, 14-15.

pure et simple, est d'autant plus compromise qu'elle se heurte à des impasses d'ordre esthétique, moral et politique. Les cercles intellectuels de l'entre-deux-guerres sont moribonds et largement remis en cause. Les espérances et les projets sont à peine formulables, tant la conjoncture politique est menaçante. L'intérêt thématique et dramatique de *Hemlock and After* repose en particulier sur le conflit relationnel entre les représentants de deux générations, celle qui réalisa son épanouissement dans les années vingt et trente, et la nouvelle génération de l'après-guerre. Cet antagonisme situe le récit dans une zone frontrière entre deux moments de la société anglaise, le premier chronologiquement et idéologiquement révolu, le second dont l'individualisme acide trahit un manque singulier d'énergie vitale.

Bernard looked down from the window of the flat on to Bloomsbury lying embalmed in its Sunday death. [...] From the ninth floor the sordid remnants of Saturday lost the squalor of greasy paper, refuse ends, dirt and spit which they showed to the pedestrian and merged into a general impression of dust and litter. The district was dead but recently, and these seemed the tag ends of life's encumbrance. But already the corpse was stirring into maggoty life – a paper-man distributing the sheets that, crumpled and tired-looking, would add to the stuffy Sunday muddle of bed-sitting rooms and lounges; knots of earnest foreign tourists collected for an 'early start' on hotel steps; disconsolate provincial families already straggling and scratchy at the day before them... (67)

Wilson ne choisit bien sûr pas au hasard la localisation du studio où loge Bernard Sands lorsque celui-ci séjourne dans la capitale. En même temps qu'elle met l'accent sur la disparition d'un Londres littéraire dominé par Bloomsbury, cette description utilise une métaphore qui souligne le caractère à la fois lymphatique et parasitaire de ce qu'il est difficile d'appeler les « forces vitales » de l'après-guerre. La stérilité du dimanche urbain, la place poussiéreuse jonchée de papiers, constellée de touristes blasés, ne sont certes pas sans évoquer certaines pages de *Little Dorrit*, ou même certains « corrélatifs objectifs » de l'univers poétique eliotien. Mais les vers qui se repaissent du cadavre de Bloomsbury sont à l'image du monde de 1950 épuisé par une décennie de conflit, de rationnement, qui puise davantage son énergie dans les ruines des structures établies que dans la construction de fondations nouvelles.

Soucieux d'historicité, le roman abonde en références littéraires et crée par métonymie des effets d'authenticité (on apprend par exemple au détour d'une phrase que T.S. Eliot et Somerset Maugham ont apporté leur soutien au projet de la colonie d'écrivains – fictive – de Vardon Hall [25]). Le plus souvent, ces références à des noms réels s'insèrent dans le texte à la manière de listes nécrologiques qui égrenent les magazines, les cercles et les individus moribonds ou disparus : « After rallying what remained of Bloomsbury, *New Writing* and *Horizon*... » (23). Vardon Hall est donc moins un véritable pôle d'attraction des forces vives de la création que l'ultime sursaut des forces du passé. Sans le soutien de *New Writing* ou de *Horizon*, rien sur la scène artistique n'eût été possible dix ans plus tôt⁶⁶ ; en 1950, leur influence est presque totalement supplantée par le haut patronage de l'État. Les véritables piliers du projet de Bernard Sands sont deux fonctionnaires, Charles Murley, ami personnel de Bernard, et Stephen Copperwheat, obscur mais incontournable employé du Trésor. Loin d'emporter l'adhésion des notables et d'ouvrir à la créativité des jeunes artistes des perspectives optimistes, le discours prononcé par Bernard lors de l'inauguration de Vardon Hall semble avoir été écrit par un disciple trop zélé de Cyril Connolly, tellement empêtré dans ses propres incertitudes que l'exposé cède la place à une énumération confuse, morbide et scolaire de tous les sujets d'inquiétude liés à l'actualité de l'après-guerre :

The needs of the arts in an age poised between private patron and state, the difficulties of housing, of leisure, of solitude in England to-day, the gulf between scholarship and creation, the absence of a meeting ground for writers, the dangers of coterie art, the hopes for a new humanism, all these seemed so clear, and yet, and yet... (153)

⁶⁶ *New Writing* : magazine antifasciste dirigé par John Lehmann de 1936 à 1939, puis de nouveau, sous le nom *Penguin New Writing*, de 1941 à 1950 ; *Horizon* : magazine artistique et littéraire dirigé par Cyril Connolly de janvier 1940 à décembre 1949.

Pastiche et récréation

[After the nineteen-thirties] dispirited writers and critics alike agreed to call it a day and accept a suspension of creative advance in literature for the time being – as to this essential, temporal clause everyone must keep his fingers crossed. If they could not go forward, however, they could at least go back; thus, the nineteen-forties were passed, and, for all one can see, the nineteen-fifties will be got through somehow, with smart pastiche.⁶⁷

Dans *Hemlock and After*, l'une des questions essentielles paraît porter sur l'ambivalence du concept d'évolution. Pour l'ancienne comme pour la nouvelle génération, le temps marche à rebours depuis 1945, et il est frappant que ce soit la période immédiatement antérieure à la première guerre mondiale qui serve de point de référence esthétique et idéologique, comme l'illustre la remarque de James Sands, le fils de Bernard : « We'll go to the new Anouilh, darling. It's period 1913, so we can have a real wallow » (120). De même, Bernard se situe mentalement quarante années auparavant, aux alentours de l'année 1910 :

She [Isobel] was as certain at sixty as she had been at twenty, he at fifty-seven was once more as uncertain as at seventeen. They had come back full cycle, Bernard reflected wearily. (73)

Toutefois, il serait erroné de voir dans *Hemlock and After* une entreprise nostalgique de réhabilitation de l'Angleterre d'avant 1914, comme par exemple dans les nouvelles des années quarante d'Elizabeth Bowen⁶⁸. En réalité, la nostalgie cède la place à deux démarches conjointes : une volonté de disséquer le caractère artificiel de la reviviscence édouardienne (l'ironie se situe à la fois dans la théâtralité consciente des personnages qui pratiquent le pastiche, et dans le regard que le texte porte sur eux) ; une mise en rapport indirecte du culte des années 1900 et des difficultés de la création littéraire contemporaine.

⁶⁷ Angus Wilson, *The Listener*, 30 March 1950 ; cité par Peter Faulkner in *Angus Wilson, Mimic and Moralist*, London : Secker & Warburg, 1980, 23.

⁶⁸ Voir notamment, chez Bowen, « The Happy Autumn Fields » (1944) et « Ivy Grippled the Steps » (1945) ; *The Collected Stories of Elizabeth Bowen* (with an introduction by Angus Wilson), Harmondsworth : Penguin, 1980.

Dans *Hemlock and After*, Wilson met en lumière ce qu'il perçoit comme les impasses conjointes de l'art du roman et de la société britannique au milieu du siècle. D'un côté, il est indéniable à ses yeux que l'Angleterre bourgeoise de 1950, menacée dans sa suprématie, est plus réactionnaire, plus passéiste que celle des années vingt et trente ; mais elle n'est pas l'Angleterre des années 1900, et toute tentative pour ressusciter des comportements, des modes d'existence ou des modes de pensée vieux d'un demi-siècle relève de la supercherie idéologique et intellectuelle. D'ailleurs, l'affreux déclin des survivants des cercles intellectuels des années vingt (« Harry Norton a drunkard, Alice Lowndes always running after bruisers, poor old Janie shut up in her flat with her dark glasses, and Tim Rourke hanging about public lavatories », 99) suggère que s'il est à la rigueur possible d'exhumer le passé et de reconstituer artificiellement celui-ci, la répétition ou le pastiche nécessite ironiquement un changement d'acteurs. D'autre part, bien que le roman semble amorcer depuis les années quarante un retour à des modes d'écriture plus traditionnels⁶⁹, l'écrivain ne peut se contenter de remonter le temps et de réutiliser, intacts sous la poussière, les outils représentationnels des Victoriens et des Edouardiens. Wilson, n'en déplaît à Bernard Bergonzi, a parfaitement saisi la portée du projet esthétique de Virginia Woolf, et admire même la manière dont cette dernière dénonce les insuffisances du réalisme d'un Wells ou d'un Bennett⁷⁰. Et parce que, pour reprendre la célèbre formule woolfienne, « aux environs de décembre 1910, la nature humaine se modifia »⁷¹, la réhabilitation de modes romanesques associés à Wells et à Bennett, ou même à George Eliot et à Trollope, ne peut brutalement congédier le réalisme du courant de conscience et de l'intériorité :

⁶⁹ Selon les propres termes de l'auteur, « external observation, social setting, character set firmly in narrative and scene have once again returned. » Angus Wilson, *The London Magazine*, October 1954 ; cité par R. Rabinovitz, *op. cit.*, 65.

⁷⁰ « How rightly and how brilliantly she rejected the old realistic form we can see in her attack on Arnold Bennett... » Angus Wilson, *The Listener*, 24 August 1950 ; repr. in *Diversity and Depth in Fiction*, 124.

⁷¹ Virginia Woolf, « Mr Bennett and Mrs Brown », 1924 ; repr. in *The Captain's Death Bed and Other Essays*, London : the Hogarth Press, 1950, 91.

We are on the threshold of a psychology for which the older novel forms do not provide. [...] Certainly the evasion of the problem by the externalising of character in action and in dialogue which has marked the post-war novel has not sufficed.⁷²

Comme pour mieux souligner l'impasse à laquelle aboutissent les contradictions et les tensions, le roman devient le point d'une rencontre déstabilisante entre l'Angleterre d'avant 1914 et l'Angleterre d'après 1945. Le texte insiste sur l'effet de contraste entre deux époques qui se juxtaposent esthétiquement et idéologiquement :

How could he [Bernard] have known that the inner sanctum into which Hubert had led him for their private talk would have revealed not the lavish display of Edwardian gentleman's taste that marked the main living-rooms, but the deathly hygiene of an operating theatre? [...] An infinity of space hung above Bernard before his eye could rest upon the endless stretch of ceiling, an infinity of stone flooring seemed to lie between him and that other armchair in which Hubert had submerged his lanky form. [...] Not even the frightened disclaimer of English good taste had been allowed – no trace of colour in the neutral chair-covers and distempered walls, no evidence of form that could not be explained by function. [...] The conscious assertion of old English gentlemanhood that sounded in Hubert's affected Edwardian tones only further emphasized the desolation of the scene. (203-204)

Hubert was arrested in the rich, Ouida-esque⁷³ setting of the chic drawing-room in which he usually received visitors. [...] It was in the functional desert of the studio, however, in which he had received Bernard, that he was found dead the next day, hanging high from a hook in that vast ceiling. He seemed a curiously lonely figure in his Edwardian tight trousers and brocade waistcoat, swaying in so ungainly a manner amidst the vast stretches of steel and glass. (233)

⁷² Angus Wilson, *TLS*, 15 August 1958 ; repr. in *Diversity and Depth in Fiction*, 133.

⁷³ « Ouidaesque » : qui évoque l'univers extravagant des romances de Ouida (pseudonyme de Marie-Louise de la Ramée, écrivain britannique à succès, 1839-1908).

Le suicide de Hubert Rose, au lendemain de son entrevue avec Bernard Sands, constitue le dénouement d'une sombre affaire de pédophilie dans laquelle Hubert est directement impliqué et à laquelle Bernard s'efforce de mettre fin en menaçant l'architecte d'une dénonciation aux autorités. Dans ces pages, le narrateur se livre à la technique du collage ou de l'assemblage, qui accentue avec force la double vectorisation du temps : rétrogression calculée vers les valeurs de l'Angleterre du début du siècle ; manipulation agressive des nouveaux styles de l'architecture et du design. Les contrastes se trouvent réunis ici dans une cohabitation conflictuelle à la fois subie et ostentatoire. Tandis que le décor fin de siècle des pièces de réception continue à véhiculer l'image d'un monde sophistiqué à la perversité raffinée, dans le studio de l'architecte, l'esthétique brutaliste des lieux efface théâtralement l'image du passé dans le présent. En vérité, aucun de ces deux univers, pris isolément, n'est plus authentique que l'autre. Le nihilisme postmoderne du studio, pour traduire davantage l'état d'esprit sombre et désabusé de Bernard Sands, n'est pas moins stylisé et prétentieux que le dandysme à la mode. En revanche, l'interpolation ironique des deux mondes permet à *Hemlock and After* d'afficher une théâtralité des styles et des manières qui constitue peut-être une alternative par l'absurde au réalisme social dépassé de Bennett et au réalisme woolfien de l'intériorité. Les décors (« sceneries ») et les surfaces où se meuvent les personnages révèlent de manière paradoxale des abîmes au fond desquels viennent se fracasser les certitudes humanistes les plus ancrées.

La plume et le bistouri

The evening seemed cooler. Almost anywhere but Leicester Square would have reflected its summer beauty. Here the hot orange and yellow lights only seemed to extend the day unnaturally. Ranelagh, Vauxhall, Cremorne had all faded out in seedy raffishness, but even in their last, gimcrack, stucco-peeling hours they could never have had the sheer ugliness, the flat barrenness of Leicester Square or the Place Pigalle. (107)

Ces lignes servent de préambule à la scène clef du roman, celle où Bernard, qui s'est forgé non sans complaisance un personnage d'anticonformiste impertinent, se trouve soudain livré à la brutalité de ses véritables sentiments. Alors qu'il attend un ami à Leicester Square, il se fait aborder par un prostitué homosexuel, qui est presque aussitôt appréhendé par la police. Refusant de témoigner contre lui, il mesure cependant avec effroi la cruauté de sa réaction et sa jubilation intérieure lors de l'arrestation du jeune homme, et conclut l'incident en ces termes amers : « A humanist, it would seem, was more at home with the wielders of the knout and the rubber truncheon » (109). Dans cette scène, c'est le rôle de la lumière artificielle qui attire toute l'attention du lecteur. La seconde allusion à cette expérience, revécue sur un mode obsessionnel par la mémoire, accentue encore ce trait :

Among this whole crowd [...] he thought himself alone, the coward [...] whose resplendent, eccentric cloak of broadminded, humane, individual conduct had fallen to pieces in one moment under *the glaring neon searchlight* of that single sordid test of his humanity in Leicester Square. (148-149 ; je souligne)

De manière conventionnelle, la technique de l'éclairage maximal de l'objet revêt une valeur épiphanique, qui illumine la réalité des aspirations humanistes. Mais parallèlement, la scène constitue une métaphore du romancier, qui prend le parti de travailler à la manière d'un chirurgien. On se souvient également du studio de Hubert Rose, conçu comme l'espace fonctionnel et aseptisé d'un bloc opératoire :

Every object from the complicated radiogram to the carpentry bench and the drawing board seemed determined to reveal its mechanism, to lay bare its inner organs [...] (204)

La ville comme maladie est une figure métaphorique chère aux écrivains depuis les origines de la tradition satirique. De lieu de perte morale, la ville devient de surcroît, à partir de la révolution industrielle, un polype, une excroissance malsaine⁷⁴. Wilson ne se contente pas ici de réactualiser cette terminologie et cette imagerie séculaires. Il déplace en fait le

⁷⁴ Horace Walpole, en 1776 : « [...] rows of houses shoot out every day like a polypus. » Cité par Asa Briggs in *Victorian Cities*, 1963, Harmondsworth : Pelican, 1987, 12.

centre de la tumeur du lieu au personnage. La ville n'est plus un mal qui contamine l'homme innocent ; c'est l'homme, atteint d'un cancer incurable, qui découvre dans la ville la gravité du diagnostic. Les espaces de *Hemlock and After* sont des cliniques, des centres de radiographie. Ils dépouillent de leur « dimension cachée » les êtres qui se trouvent là comme sur une table d'opération.

La création littéraire est donc avant tout synonyme d'une démarche de vivisection. Maniant tout autant le bistouri que la plume, Wilson dissèque les comportements de ses contemporains, ennemis politiques déclarés (les ultra-réactionnaires de l'après-guerre) ou alter ego pathétiques (Bernard Sands, homme de lettres humaniste en plein désarroi). Mais la démarche clinique excède largement la démarche thérapeutique. La volonté d'exhiber le « predicament » (terme si récurrent dans le monde des années quarante) ne débouche sur aucune tentative de solution. Le lecteur se heurte au pessimisme radical d'un univers dans lequel la tumeur peut être radiographiée, incisée, mais pas extirpée, car indissociable des organes vitaux. Pire encore, la place du patient sur la table d'opération est devenue ici interchangeable avec celle du chirurgien impuissant⁷⁵. L'écrivain (Bernard Sands, le romancier fictif, et dans une moindre mesure Wilson lui-même) apparaît comme la version agnostique du « chirurgien blessé » de *Four Quartets*⁷⁶. A l'image stylisée de l'architecte posant dans son studio en *homo desperatus*, répond celle, moins théâtrale, du romancier analysant au scalpel le mal inopérable d'une société, avant de se coucher à son tour sur la table d'opération. « The doctor is sick », dira Burgess, reprenant la métaphore une décennie plus tard.

Faut-il considérer *Hemlock and After* comme le roman britannique de la nausée ? À l'évidence, c'est la dimension historique du texte qui retient d'abord l'attention, une sorte d'historicité négative par laquelle le présent ne sort pas grandi de sa confrontation traumatisante avec le passé (les quatre

⁷⁵ L'avant-dernier chapitre de *Hemlock and After*, celui où Bernard succombe à un malaise cardiaque plus violent que les précédents, s'intitule « In Sickness and in Health ».

⁷⁶ « The wounded surgeon plies the steel/That questions the distempered part ; /Beneath the bleeding hands we feel/The sharp compassion of the healer's art/Resolving the enigma of the fever chart. » T.S. Eliot, « East Coker » (1940), in *Four Quartets, Collected Poems, 1909-1962*, London : Faber & Faber, 1974, 201.

premières décennies du siècle). En refermant le livre, on a moins envie de s'exclamer, comme Lucky Jim, « no, not Bloomsbury », que « no, not 1950 ! ». Le texte est un buvard qui absorbe avec avidité le malaise politique, moral et artistique du demi-siècle. À cet égard, il serait tentant de répondre par l'affirmative à la question initiale : *Hemlock and After* verse-t-il dans le documentaire ? À cinquante ans d'écart, les multiples allusions aux figures, aux lieux et aux textes liés à l'actualité de l'après-guerre font du roman « a Baedeker gone out of date »⁷⁷.

Il serait toutefois très réducteur de limiter la notion de péremption à un relevé des aspects les plus datés du livre. Loin d'être une simple notion rétrospective, la péremption est ici inhérente au tissu romanesque, elle accompagne l'acte même de création littéraire. Si l'on peut lire *Hemlock and After* comme la « tragedy of manners » d'une bourgeoisie en pleine déréliction, on peut également le lire comme la « tragedy of creation » d'une Angleterre épuisée, dévitalisée. En définitive, l'écriture de Wilson n'est pas « victorienne » (à supposer que ce terme ait un sens rigoureux chez Rabinovitz, ce dont il est permis de douter) ; au-delà des thèmes qu'elle aborde, elle problématise les diverses manières de croire ou de nier que l'avenir dépend avant tout de la capacité ou de la volonté de ressaisir le passé. Prise en charge financière et morale des jeunes talents littéraires, reconstitution parodique et cynique d'une ère édouardienne elle-même obsédée par le sens du passé, mise en scène poseuse d'une esthétique du néant : le livre ne nous demande pas de « choisir » entre ces formules artificielles. Bergonzi a beau nous dire que chez Wilson, « l'écriture, c'est l'écriture », dans *Hemlock and After* elle est avant tout affaire de friction des forces esthétiques et idéologiques dans l'Histoire. Dans ce premier roman, c'est une guerre d'usure qui aboutit à la quasi-destruction des forces en présence. Mais comme le rappelle de manière plus optimiste un personnage de *Setting the World on Fire*, le dernier roman de Wilson, « history's there for us to create the shapes we want out of it »⁷⁸.

⁷⁷ Jefferson Hunter, *Edwardian Fiction*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1982, 45.

⁷⁸ Angus Wilson, *Setting the World on Fire*, 1980, Harmondsworth : Penguin, 1992, 211.