



la lettre powysienne

numéro 30 – automne 2015 / printemps 2016

Bonne | |
Année * |

Sommaire

| | |
|--|------|
| Editorial | p. 1 |
| Translating <i>Homer and the Aether</i> , A. Derome | p. 2 |
| En traduisant <i>Homer and the Aether</i> , A. Derome | p. 3 |
| John Cowper Powys and the Misfit Messiah, P. Quigley | p.14 |
| John Cowper Powys et le Messie Inadapté, P. Quigley | p.15 |
| Loony John's Alivenment—Patchin Place 1923, D. Stimpson | p.22 |
| La Vie enfin pour John le Dingue—Patchin Place 1923, D. Stimpson | p.23 |
| Underlying Presences, J. Bursey | p.30 |
| Présences sous-jacentes, J. Bursey | p.31 |
| Un point de vue russe sur John Cowper Powys, O. Markova | p.40 |
| (An English version of this article was published in <i>Powys Journal XIV</i> , 2004.) | |
| “A craving old as the hills”, A. Reichmann | p.44 |
| A Powysian evening in Paris, J. Peltier | p.51 |

la lettre powysienne n° 31 sera publiée à l'automne 2016.

la lettre powysienne n° 31 is expected to be published this autumn.

Traductions et photographies de J. Peltier sauf indication contraire
L'article d'Olga Markova a été traduit du russe par J. Peltier, assistée par Larissa Bellot.

Translations and photographs by J. Peltier unless otherwise indicated

Site Internet de *la lettre powysienne*:

<http://www.powys-lannion.net/Powys/LettrePowysienne/PowysLettre.htm>

Editorial

“Dans mes moments de plus vive allégresse,” écrit Powys dans *Autobiographie*, “j’ai l’impression que ma nature est essentiellement légère, volatile, poreuse, translucide. Je crois flotter sur les ondes d’un éther vibrant...” et dans *Homer and the Aether* sa déesse Ether, “un Etre conscient”, est décrite comme un élément essentiel, “le ciel étincelant brillant au-dessus et en dessous de l’Olympe”. D’emblée, l’Ether déclare à Homère: “Je veux t’aider à décrire la vie prodigieuse des mortels sur la terre.” “Prodigieux” est un adjectif puissant, mélange de stupeur respectueuse et de perplexité. Ce sentiment nous rappelle les moments essentiels d’extase que Powys ressentait, ses sensations vitales si fortement et constamment évoquées dans ses œuvres. Ce trentième numéro de *la lettre*, entièrement consacré à John Cowper, met l’accent sur sa vie depuis 1923, quand, grâce au début à Llewelyn, il eut enfin la possibilité de vivre avec Phyllis et d’écrire en paix. Parmi les divers articles de ce numéro, on trouvera une longue et innovante étude analysant le désir narratif dans les romans dits du ‘Wessex’, envisagé d’un point de vue féministe. Mais c’est ‘l’écrit’ la préoccupation qui les relie tous, ses formes différentes, accompagné d’une réflexion sur les problèmes que pose la traduction. Nous avons d’ailleurs l’espoir que l’année qui vient voit en France la publication de la traduction de *Suspended Judgments*, peut-être de *Homer and the Aether*, et dans un avenir plus lointain, peut-être même de *Porius*, ce qui serait un événement de première magnitude, impatientement attendu par tous les lecteurs de langue française qui depuis longtemps désirent prendre connaissance de ce chef-d’œuvre.

oooooooooooooooooooo

“In my most thrillingly happy moments” writes Powys in *Autobiography*, “I feel as if my nature were essentially light, volatile, porous, transparent. I seem to float at such time on waves of a quivering ether...” and in *Homer and the Aether*, his goddess the Aether, “a conscious Being”, is described as an essential element, “the gleaming sky shining above and below Olympus”. Right away she declares to Homer: “I want to help you to describe the amazing life of mortals upon the earth.” “Amazing” is a powerful adjective, with its undercurrent of awe and bewilderment, and brings to mind the ecstatic trance experienced by Powys himself, his life sensations so mightily and constantly evoked in his works. This thirtieth issue of *la lettre*, entirely devoted to JCP, evokes his life since 1923, when at long last he was able, thanks at the start to Llewelyn, to share his life with Phyllis and write in peace. Among the articles to be found in this issue, a long and innovative essay endeavours to delineate the meaning of narrative desire in the Wessex novels, seen from a feminist point of view. But what in fact links these articles is the act (shall we say ‘the art’) of writing, and its different facets, as well as the problems involved in translation. We hope that the coming year will see the publication in French of *Suspended Judgments*, perhaps also of *Homer and the Aether*, followed even maybe at some point in the future by the translation of *Porius*, a momentous event impatiently awaited by French-speaking readers to allow them access to this *chef-d’œuvre*.

En traduisant *Homer and the Aether*: Modernisme et Shakespeare dans l'*Iliade*

“*Chante, Déesse, du Pèlèiade Akhilleus la colère désastreuse.*” Leconte de Lisle

CES QUELQUES MOTS, les premiers de l'*Iliade*, retentissent en tout amateur de littérature. Pourtant, leur familiarité n'a d'égale que leur pluralité. C'est que la réception de l'œuvre d'Homère contient en elle l'histoire même de la traduction et de la diversité des langues. L'écrivain argentin Borges y voyait une bibliothèque de la littérature mondiale, constituée de chacune de ses traductions, comme autant de fenêtres découpées sur le monde.

C'est pour faire connaître la contribution de John Cowper Powys à une telle bibliothèque que j'ai choisi de traduire *Homer and the Aether*¹ en français dans le cadre d'un mémoire de recherche à l'Université d'Aix-Marseille. Cette réécriture de l'*Iliade*, du point de vue de l'Aether, figure divine capable de plonger au cœur de la conscience des êtres et des choses, ne compte pas parmi les œuvres les plus reconnues de l'auteur. Pourtant, le jeu constant de cette œuvre avec les notions de traduction et d'adaptation en fait une véritable mine d'or pour le champ de la traductologie. Je tâcherai ici de résumer les principales conclusions de mon travail.

La traduction ne pouvant se passer d'une étude de la réception, j'inscrirai en premier lieu l'œuvre de JCP dans son contexte littéraire. Celui-ci commence bien entendu par les différentes traductions de l'*Iliade* et se poursuit par les affinités entre JCP et le modernisme. J'évoquerai alors les spécificités de l'interprétation powysienne de l'épopée homérique, avant de conclure sur les principaux enjeux de ma traduction de cette œuvre vers le français.

Le projet de JCP a pu susciter l'impression d'être celui d'un vieil homme, se plaisant dans ses dernières années à lire et relire l'*Iliade*. Une hypothèse peut-être avancée par l'écrivain lui-même: “Mon plus grand plaisir aujourd'hui [...] je crois bien le trouver dans la lecture d'Homère”². Si cette œuvre taxée de facilité n'a pas suscité l'engouement de la critique, elle s'inscrit pourtant dans la longue histoire de la réception de l'*Iliade*, et trouve en cela sa justification.

Le premier manuscrit connu de l'épopée, la vulgate alexandrine, remonte au II^e ou III^e siècle avant notre ère. Elle comporte une particularité inattendue: les scholies. Ces commentaires visaient à corriger certaines erreurs linguistiques qui auraient été transmises par les rhapsodes³ ou à interroger l'authenticité des vers. Dès lors, les manuscrits de l'*Iliade* se caractérisaient par la présence de ces scholies, qui s'inséraient parfois entre les vers de l'œuvre. Car dès l'Antiquité, la question homérique a passionné les lettrés et ceux-ci discutaient longuement de la paternité de l'*Iliade* comme de l'identité de son auteur. Ce doute créait ainsi un terreau favorable pour les adaptations et transpositions de l'œuvre. Mais les jeux littéraires autour de l'*Iliade* furent également favorisés par le style formulaire qui la caractérise. Le critique littéraire français Gérard Genette affirme ainsi de l'épopée qu'elle est: “non seulement une cible toute désignée pour l'imitation plaisante, et le détournement parodique, [elle] est constamment en instance,

¹ Powys, *Homer and the Aether*, Macdonald, London, 1959.

² John Cowper Powys, *Autobiographie*, tr. M. Canavaggia, Gallimard, 1965, p.350.

³ Dans la Grèce ancienne, chanteur qui allait de ville en ville, récitant des poèmes épiques ou homériques.

Translating *Homer and the Aether*: Modernism and Shakespeare in the *Iliad*

“*Achilles’ baneful wrath resound, O Goddess...*” George Chapman
“*The wrath sing, goddess, of Peleus’ son...*” A.T. Murray

THESE FEW WORDS, the first of the *Iliad*, find a special echo in every literature lover. Yet, they are as plural as they are familiar. Indeed, the reception of Homer’s work holds in itself the very history of the translation and diversity of languages. The Argentine writer Borges saw it as a library of international literature, made of each of its translations—as different windows open to the world.

It was because I wished to make known how John Cowper Powys had contributed to such a library that I chose to translate *Homer and the Aether*¹ into French, for my Master’s thesis at Aix-Marseille University. This rewriting of the *Iliad* from the point of view of the Aether, a divine figure able to delve into the consciousness of beings and things, is not one of the author’s most renowned works. However, its constant play upon the ideas of translation and adaptation makes it a true gold mine for translation studies. In this paper², I shall attempt to sum up the main conclusions of my work.

Since translation of a work requires the study of its reception, I will first inscribe JCP’s work in its literary context, from the different translations of the *Iliad* to JCP’s affinities with modernism. I will then underline the originality of JCP’s interpretation of the Homeric epic, before concluding with the main issues of my translation of this work into French.

JCP’s project may have been seen as that of an old man, reading the *Iliad* over and over again in the last years of his life—an assumption that might have been triggered by the writer himself: “I suppose the greatest literary pleasure I enjoy now [...] is the thrill I get from reading Homer”³. If this supposedly indulgent work failed to please literary critics, it does inscribe itself in the long story of the the *Iliad*’s reception—and thus finds its justification.

The first known manuscript of the epic, the Alexandrine vulgate, dates back to the 2nd or 3rd century B.C. A particular feature of it is the presence of scholias, commentaries which corrected linguistic errors passed down by the rhapsodes⁴, or questioned the lines’ authenticity. The manuscripts of the *Iliad* all contain such scholias, sometimes between the very lines of the text. For since Ancient times, the Homeric question has captivated scholars, who long discussed the paternity of the *Iliad* as well as the identity of its author. This doubt thus created fertile ground for adaptations and transpositions of the work. But literary games on the *Iliad* were also fostered by its formulary style. French literary critic Gérard Genette thus states that epic poems are “not only an ideal target for enjoyable imitation and parodic adaptation, but are also in a process, or even in the position of unintentional autopastiche and autoparody.”⁵ The *Margites*, long attributed to Homer, appears as the first illustration of this aspect of epic poems: indeed

¹ Powys, *Homer and the Aether*, Macdonald, London, 1959.

² translated into English by Amélie Derome herself.

³ John Cowper Powys, *Autobiography*, London, Macdonald, 1934, p.387.

⁴ In Ancient Greece, a singer who would travel from town to town, reciting epic poems.

⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, “Points”, 1982, p.27.

voire en position d'autopastiche et d'autoparodie involontaires."⁴ Le *Margitès*, autrefois attribué à Homère, apparaît comme la première illustration de ce phénomène: Aristote y voyait en effet le pendant comique narratif de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*⁵.

Si les parodies des épopées homériques ont continué de susciter l'enthousiasme, le genre n'est pas le seul à avoir joué avec le texte initial. En effet, les traducteurs de l'*Iliade* du XVIII^{ème} siècle n'ont pas hésité à couper le texte ou à en remanier le sens afin de l'adapter aux mœurs de l'époque. Ces traductions, que le linguiste français Georges Mounin a appelé les "belles infidèles"⁶ ont ainsi considérablement modifié le texte homérique, et contribué à brouiller les frontières entre traductions et adaptations de l'*Iliade*. Nous pourrions évoquer celle de Madame Dacier⁷, où de nombreux vers jugés vulgaires furent supprimés afin de ne pas heurter le goût du public français et de lui faire voir la noblesse du style d'Homère. De telles traductions seraient aujourd'hui perçues comme des adaptations, mais elles témoignent de la capacité des œuvres homériques à être régulièrement mises au goût du jour.

Bien que JCP ne semble pas s'être inspiré directement de l'histoire de la réception de l'*Iliade* pour la réécrire, celle-ci éclaire toutefois *Homer and the Aether*. En effet, nous avons montré que l'*Iliade* est une œuvre particulièrement propice à l'adaptation. Si JCP a choisi d'en proposer sa propre version, c'est bien que cette possibilité est inscrite dans l'œuvre elle-même. Le flou entourant la paternité du texte et son style formulaire, qui invite à la citation comme au détournement, constituent un terrain favorable à la réécriture.

Il est à ce titre pertinent de remarquer que l'adaptation de JCP survient en 1959, suite à de nombreuses transpositions à première vue similaires. Le modernisme s'empare en effet des textes antiques—et surtout des œuvres homériques. Comment imaginer un lecteur de *Homer and the Aether* qui n'aurait pas l'*Ulysse* de Joyce à l'esprit? Au-delà de leur hypotexte homérique commun, les deux œuvres se rapprochent du point de vue du traitement de la conscience. La figure de l'Aether, fluide magnétique qui circule parmi les consciences, n'est pas sans évoquer le *stream of consciousness* d'un Joyce. Les deux adaptations diffèrent pourtant sur plusieurs points. La transposition de l'*Odyssée* dans l'Irlande du début du XX^{ème} renvoie à l'œuvre d'Homère à travers un réseau complexe de thèmes suggéré par les intertitres⁸ de la première édition. Chez JCP, le contexte spatio-temporel est pleinement respecté, tandis que Joyce opère une transformation hétérodiégétique⁹ considérable. De plus, la distanciation ironique qui se dessine dans le roman de Joyce est presque absente de la réécriture de JCP. Enfin, JCP s'éloigne de Joyce du point de vue du rapport qu'entretiennent le langage courant et l'expression littéraire. Le critique George Steiner nous semble ici d'un grand secours :

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, "Points", 1982, p.27.

⁵ Aristote, *Poétique*, 4, 1448b 24.

⁶ Georges Mounin, *Les belles infidèles. Essai sur la traduction*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.

⁷ Anne Dacier, (1645-1720), femme érudite pour qui fut inventé le mot "traductrice" en français. Son *Iliade* paraît en 1711. *L'Odyssée* suit en 1716.

⁸ Genette, *op. cit.*, p.436.

⁹ Ici, selon le sens donné par Genette, "renversement de l'univers spatio-temporel du récit."

Aristotle⁶ thought it to be the comic and narrative equivalent to the *Iliad* and the *Odyssey*.

If parodies of the Homeric epics kept arousing enthusiasm, many other genres have played with the initial text. In actual fact, the translators of the *Iliad* in the 18th century were not afraid of editing the text or of reworking its meanings so as to adapt it to the morals of their time. These translations, which the French linguist Georges Mounin called “beautiful infidels⁷”, have thus considerably changed the Homeric text, and contributed to blur the borders between translations and adaptations of the *Iliad*. For instance, Madame Dacier⁸ cut out many lines which she deemed too common, so that she would comply with the French public’s taste and underline Homer’s noble style. Nowadays such translations would be seen as adaptations, but they show how deeply the Homeric texts are prone to being updated.

Even though JCP in his rewriting probably did not get his inspiration directly from the history of the *Iliad*’s reception, it does shed a light upon *Homer and the Aether*. In effect, we have shown that the *Iliad* is predisposed to adaptations. If JCP chose to offer his own version, it is because this possibility is inscribed in the *Iliad* itself. The vagueness of the identity of its author as well as its formulaic style, which invites both to quoting and parody, offers favorable soil for a rewriting.

Here it is relevant to note that JCP’s adaptation takes place in 1959, after many apparently similar transpositions were published. Modernism has indeed taken hold of ancient texts—especially the Homeric epics. How could one imagine a reader of *Homer and the Aether* who would not have Joyce’s *Ulysses* in mind? Beyond their common Homeric hypotext, the two works are similar in the way they tackle consciousness. The figure of the Aether, a magnetic fluid flowing between consciences, does remind one of the Joycean stream of consciousness. The two adaptations differ however in several ways. The transposition of the *Odyssey* in 20th century-Ireland refers to Homer’s work through a complex network of themes, suggested by the intertitles⁹ of the first edition. JCP fully respects the spatio-temporal context, whereas Joyce makes a considerable heterodiegetic¹⁰ change. Moreover, the ironic distance at work in Joyce’s novel is almost absent in JCP’s rewriting. Finally, JCP digresses from Joyce in the way he deals with common language and literary expression. Here the critic George Steiner helps us considerably:

Since Homer, literature, the utterance of vision, has moved with the warp of language. After Mallarmé, nearly all poetry which matters, and much of the prose that determines modernism, will move against the current of normal speech¹¹.

⁶ Aristote, *Poetics*, 4, 1448b 24.

⁷ Georges Mounin, *Les Belles infidèles. Essai sur la traduction*, Presses Universitaires de Lille, 1994.

⁸ Anne Dacier (1645-1720), an erudite woman for whom the word “traductrice” (translator) was invented in French. Her *Iliad* was published in 1711. The *Odyssey* followed in 1716.

⁹ Genette, *op. cit.*, p.436

¹⁰ Here, following Genette, it means “a reversal of the spatio-temporal universe of the narration”.

¹¹ George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford Univ. Press, 1975, p.178.

Depuis Homère, la littérature, l'expression de la vision suivait la voilure de la langue. Après Mallarmé, tout ce qui compte en poésie ou presque, et une bonne partie de la prose qui oriente le modernisme va à contre-courant de l'expression normale¹⁰.

Là où Joyce privilégie un langage complexe, voire hermétique, notamment en ayant recours à des mots-valises, JCP semble aspirer à une littérature pré-moderne, où "l'harmonie entre la poésie et la langue courante"¹¹ demeure préservée. JCP vise avant tout à montrer le naturel de l'*Illiade*¹². Il a ainsi recours à un champ lexical qui renvoie au quotidien, tandis que sa syntaxe privilégie, à quelques exceptions notables près, la fluidité de l'action. De ce point de vue, sa stratégie évoque celle d'un Ezra Pound conseillant le docteur W.H.D. Rouse sur sa traduction en anglais de l'*Odyssée*. Il lui reproche d'employer un langage "[sorti] d'un conte de fées"¹³, et l'encourage vivement à renouer avec une expression naturelle : "un anglais vivant, réel"¹⁴. Les références à Pound et à Joyce constituent un appui précieux pour le traducteur. En effet, elles situent JCP dans le contexte du modernisme du XX^e siècle, et rassurent le lecteur quant à la qualité de l'œuvre qu'il s'apprête à découvrir.

Bien que JCP ait eu l'intention de faire découvrir l'*Illiade* à un public de jeunes hellénistes à travers *Homer and the Aether*, sa réécriture n'apparaît pas comme la réinterprétation d'un mythe à l'aune de la modernité. Son adaptation semble plutôt faire valoir les traits qui se rapprochent de sa pensée originale. Au moment de la rédaction de son *walking commentary*¹⁵, Powys a 89 ans et la majeure partie de son œuvre derrière lui. Reconnu comme un écrivain des sensations, s'il aspire à jouir de la vie terrestre, il n'espère pas d'au-delà :

Non, bien que je jouisse énormément de ma vie actuelle, je ne veux pas du tout vivre après ma mort—pas du tout—Ô laissez-moi mort, prierai-je ma déesse favorite Pallas Athene [...] Je dis donc simplement à Dieu—va au Diable ! *Ce que je veux c'est rester mort*¹⁶.

Cette vision n'est pas sans rappeler celle d'Achille au pré des Asphodèles, confiant à Ulysse qu'il préférerait être un simple laboureur sur terre qu'un héros aux enfers¹⁷. De même l'interprétation powysienne de l'*Illiade* s'appuie sur une certaine sagesse homérique qui permettrait de connaître le bonheur terrestre et de jouir pleinement du quotidien. Le traducteur français de l'*Illiade* Paul Mazon voit dans cette œuvre une "somme de sagesse" dont il explique la portée : "L'homme est destiné à vivre, vivre est sa fin et sa dignité. Mais la vie ne s'affirme que par l'action, et l'action porte en elle-même sa récompense, le bonheur propre à tout être qui remplit sa fin."¹⁸

¹⁰ George Steiner, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1998, p.252.

¹¹ Ibid., p.250.

¹² Powys, *Homer and the Aether*. Macdonald, London, 1959. "...what has made Homer for three thousand years the greatest poet in the world is his *naturalness*" p.11.[... ce qui a fait d'Homère le plus grand poète pendant trois mille ans est son *naturel*.]

¹³ *Ezra Pound II*, L'Herne, Paris, 1965, p.427.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Powys, *op cit.*, p.9.

¹⁶ Lettre à Henry Miller 6 août 1959, tr. B. Stassen, *Plein Chant*, 1988, pp.235-236.

¹⁷ Homère, *L'Odyssée*, Belles Lettres, Paris, 2003, p.103.

¹⁸ Paul Mazon, *Introduction à l'Illiade*, Paris, Les Belles Lettres, "Collection des Universités de France", 1967, pp.297-299.

Where Joyce favours a complex or even a hermetic language, by notably having recourse to portmanteau words, JCP seems to aspire to a pre-modern literature in which “the concord between poetry and the common tongue¹²” remains intact. JCP's ambition was mainly to show how natural the *Iliad* is¹³. He thus uses a lexical field which refers to everyday life, while his syntax, with a few remarkable exceptions, favours the fluidity of action. From this point of view, his strategy evokes that of an Ezra Pound giving W.H.D. Rouse advice on his translation of the *Odyssey* into English. He disagrees with Dr Rouse's use of a language “out of a fairy tale¹⁴” and strongly encourages him to reconnect with a more natural expression, “a real, lively, English”¹⁵. These references to Joyce and Pound are a strong aid to the translator. Indeed, they situate JCP in the context of 20th century modernism, and reassure the reader as to the quality of the work he is about to read.

Even though JCP intended to use *Homer and the Aether* to persuade young Hellenists to read the *Iliad*, his rewriting avoids appearing as the reinterpretation of a myth in modern terms. His adaptation seems rather to highlight those features which are close to his original thought. When writing his *walking commentary*¹⁶, Powys is 89 years old and most of his work is behind him. Known as a writer concerned with sensations, and although he aspires to enjoy his terrestrial life, he does not hope for an afterlife:

No, although I am enjoying my present life enormously, I don't want at all to live after I am dead—not at all—O let me stay dead, I shall pray to my favourite goddess Pallas Athene [...] So I just say to God—go to the Devil! *What I want is to stay dead.*¹⁷

This vision does remind one of Achilles' own vision in the Asphodel Meadows, confiding to Ulysses that he would rather be a simple ploughman on earth than a hero in hell.¹⁸ In the same way, the Powysian interpretation of the *Iliad* relies upon a certain Homeric wisdom which would allow one to know happiness on earth and fully enjoy every single day. Paul Mazon, French translator of the *Iliad*, sees a “sum of wisdom” in this work, and explains its impact: “man is destined to live, to live is his aim and his dignity. But life can be asserted only by action, and action possesses its own reward—the happiness which every being feels when fulfilling his aims.”¹⁹

But JCP's way of considering consciousness, half way between an archaic paganism and the modernism of his epoch, throws light on his reading of Homer. JCP examines this problem—one which is at the heart of modernist considerations—but gives it a deeply supernatural aspect—going against the trend of his time. He indeed views consciousness as a fluid and magnetic phenomenon, prone to be transmitted to inanimate things through their

¹² Steiner, op. cit., p.177.

¹³ “...what has made Homer for three thousand years the greatest poet in the world is his *naturalness.*” *Homer and the Aether*, p.11.

¹⁴ *Ezra Pound II*, L'Herne, Paris, 1965, p.427.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ *Homer and the Aether*, p.9.

¹⁷ *Proteus and the Magician, The Letters of Henry Miller and John Cowper Powys*, The Powys Society Press, Mappowder, 2014, p. 143.

¹⁸ Homère, *Odyssée*, Les Belles Lettres, Paris, 1956.

¹⁹ Paul Mazon, *Introduction à l'Iliade*, Paris, Les Belles Lettres, “Collection des Universités de France”, 1967, pp.297-299.

Mais la manière dont JCP envisage la conscience, à mi-chemin entre un paganisme archaïque et le modernisme de son époque, éclaire également sa lecture d'Homère. JCP se saisit de ce problème—au cœur des préoccupations du modernisme—mais lui imprime un aspect profondément surnaturel—à contre-courant de son temps. Il envisage en effet la conscience comme un phénomène fluide, magnétique, susceptible de se transmettre aux choses inanimées, à travers leur interaction avec les hommes. Les éléments naturels, eux aussi, sont dotés d'une forme de conscience propre, et plus encore, d'une personnalité. Songeons notamment au soleil, présenté comme l'ennemi intime de Matt Dekker dans *Les Enchantements de Glastonbury*. Cette manière d'envisager les hommes et les éléments semble découler naturellement d'Homère. Paul Mazon souligne en effet que “les dieux de l'*Iliade* n'ont quelque noblesse que dans la mesure où le poète se souvient que certains d'entre eux incarnent les grandes forces de la nature.”¹⁹

On comprend ainsi ce qui a d'abord séduit Powys chez Homère. Il semble d'autant plus naturel que Powys ait voulu mettre en valeur “la façon dont [Homère] rend si vivant les objets inanimés [...] et [...] la manière dont il affronte courageusement la nature inattendue et fortuite de l'existence, symbolisée par les actes imprévisibles des dieux querelleurs de l'Olympe²⁰.” Il ne s'agit dès lors pas pour Powys de tourner en dérision l'épopée, mais bien de la ressusciter et de faire valoir en elle les traits qui se rapprochent le plus de sa pensée originale.

D'où la principale transformation que Powys opère sur le texte de l'*Iliade*. Il fait intervenir, tout au long de l'œuvre, l'Aether l'immortel, divinité unique, qui a le pouvoir de pénétrer la conscience des dieux, des hommes et des choses, mais surtout de la transmettre aux poètes.

J'insufflerai [à Homère] le plus grand de tous les dons, le pouvoir de lire les pensées des dieux comme des hommes. Je lui donnerai le pouvoir de lire les réponses les plus secrètes de toutes les formes existant dont s'est toujours revêtue la matière.²¹

L'*Iliade* qui résulte de ce don fait à Homère, mais qui préserve son propre style²², est ensuite l'objet des interventions directes de l'Aether, et confirme ainsi que cette divinité incarne la pensée de Powys.

Dans le texte, l'Aether agit comme une figure hyperbolique du narrateur omniscient utilisant la troisième personne. Il intervient régulièrement dans la narration, commentant les comportements des personnages confrontés à leur destin: JCP opère alors une transvocalisation, c'est-à-dire une transformation de la voix narrative de l'*Iliade*. Mais puisque l'Aether sait lire les pensées intimes, il opère également par transmotation, c'est-à-dire qu'il éclaire les motivations des personnages sous un nouvel angle. La réécriture powysienne supprime en effet la motivation de certains personnages afin de la remplacer par une autre. Il s'agit notamment du cas de Briséis, concubine et captive d'Achille. Dans l'*Iliade*, Briséis lamente la mort de Patrocle lorsque son corps est ramené dans la tente d'Achille.

¹⁹ Mazon, *op.cit.*, p.299.

²⁰ George Wilson Knight, “La Dèité énigmatique”, trad. François-Xavier Jaujard, *Granit*, ‘John Cowper Powys’, Paris, Automne/Hiver 1973, p.424.

²¹ Powys, *Homer and the Aether*, p.23, traduction A. Derome.

²² “I shall not meddle with the metre he uses nor with the rhythmic music of the words.” (“Je ne me mêlerai ni au mètre qu'il emploie ni à la musicalité rythmique des mots.”) *Homer and the Aether*, p.23.

interaction with men. Natural elements, too, are given a form of consciousness, and even of personality. We might for instance remember the sun, described as Matt Dekker's personal enemy in *A Glastonbury Romance*. This way of approaching man and the elements seems to stem naturally enough from Homer. Paul Mazon indeed observes that “the Gods of the *Iliad* are only noble insofar as the poet remembers that among them some embody the great forces of nature.”²⁰

Why Powys was first attracted to Homer becomes clear. It seems the more natural that Powys should have wanted to highlight “the way in which [Homer] makes inanimate objects so alive [...] and [...] the manner in which he bravely confronts the unexpected and fortuitous aspect of life, symbolised by the unpredictable acts of the quarrelling gods of Olympus”.²¹ Hence the aim of Powys is not to turn the epic to ridicule, but on the contrary to resurrect it and to point out aspects which are the closest to his original thought.

And so to Powys' main transformation of the *Iliad*: throughout the text intervenes the Immortal Aether, unique deity, who has the power of delving into gods', men's and things' consciousness, but most importantly of conveying it to poets:

I shall waft unto [Homer] the greatest of all gifts, the power of reading the thoughts of both gods and men. I shall give him the power of reading the inmost responses of every form and shape that has ever been assumed by matter.²²

Preserving his own style²³, the *Iliad* which results from this gift to Homer is then further transformed by the Aether's direct interventions, and confirms that the deity embodies the ideas of Powys.

In the text, the Aether appears as an hyperbolic figure of the third person omniscient narrator. He often steps into the narration, commenting on the behaviour of the characters when facing their fate: JCP then under-



Abduction of Briseis - Bayerische Staatsbibliothek
from Wikimedia Commons

²⁰ Mazon, op. cit., p. 299.

²¹ George Wilson Knight, “*The Enigmatic Deity*”, *Granit*, Paris, Automne /Hiver 1973, p.424.

²² *Homer and the Aether*, p.23.

²³ “I shall not meddle with the metre he uses nor with the rhythmic music of the words.” *Homer and the Aether*, p.23.

Elle incarne alors une figure de pleurante et sa lamentation fait écho à celle qu'elle aurait déclamée pour son mari avant d'être capturée. Powys écarte cette motivation initiale pour la remplacer par une deuxième: Briséis serait en réalité amoureuse de Patrocle, double bienveillant et sensible d'un Achille brutal. Avec ses incursions dans les consciences des personnages, l'Aether apparaît comme l'incarnation scripturale de l'analyse dithyrambique pratiquée par JCP lors de ses conférences. Inscrite dans l'histoire de la réception de l'*Illiade* et influencée par le modernisme, *Homer and the Aether* éclaire ainsi la pensée critique de John Cowper Powys.

Après avoir établi la filiation littéraire de *Homer and the Aether*, il restait encore à le traduire en français. J'étais loin d'imaginer les difficultés que je rencontrerais. Il me semblait, naïvement, que le relais offert par l'hypotexte de l'*Illiade* suffirait à donner au lecteur français suffisamment de repères pour s'aventurer dans la réécriture de JCP. Peut-être aurais-je dû prêter attention à la mise en garde que JCP semble avoir laissée aux traducteurs dans son *Autobiographie*: "mon genre d'imagination, mon genre d'humour [...] et mon genre d'intelligence, sont exactement à l'opposé du genre d'imagination, d'humour et d'intelligence qui prédomine chez les Français."²³ Et en effet, l'imagination française s'accommode mal des irrptions soudaines du fantastique et du merveilleux, caractéristiques de JCP. Comment faire admettre au lecteur français le postulat de l'Aether, qui circule fluidement d'une conscience à l'autre?

La réponse était dans le texte, ou, plus précisément, dans un second hypotexte: celui de Shakespeare. Hector se voit affublé de l'épithète shakespearienne de "doux guerrier" tandis que les personnages s'opposent en une gémellité qui rappelle instantanément les couples du barde immortel. Or, tout cartésiens qu'ils soient, les Français ne se sont jamais offusqués des pouvoirs surnaturels d'un Prospero ou des aventures magiques d'un Bottom. Il s'agissait dès lors de faire sentir la voix shakespearienne qui émergeait nettement du texte. La tâche semblait ardue. Comment faire parvenir quelque chose de l'univers de Shakespeare présent dans *Homer and the Aether* sans brouiller les voix narratives déjà emmêlées de JCP et de Homère? En passant par la traduction de l'*Illiade* retenue par JCP. Réalisée par Augustus Taber Murray en 1924, elle s'articule autour d'un anglais qui retient quelque chose de la Bible du Roi James et des pièces de Shakespeare. La boucle se refermait, et je pouvais transmettre au lecteur français une idée concevable du merveilleux powysien, à travers la référence shakespearienne, appui précieux.

Demeurait pourtant la question qui, sans doute, a préoccupé plus d'un traducteur de Powys en français—celle de son style. La longueur de ses phrases ne paraissait pas un obstacle majeur, car en effet, JCP le souligne lui-même, elle trouve son équivalent dans la littérature française: "but such sentences can be found in Proust"²⁴ [mais de telles phrases peuvent être trouvées chez Proust.] En revanche, son penchant pour les rectifications et amplifications successives a soulevé plus d'une difficulté. Les figures de la répétition et du pléonasma qui les accompagnent ne trouvent pas toujours grâce chez nos académiciens. Selon le *Dictionnaire de l'Académie française*, le pléonasma "se prend ordinairement en mauvaise part, et signifie redondance vicieuse de parole". De simple maladresse, le pléonasma devient vice sous la plume des régulateurs de la langue française!

²³ Powys, *Autobiographie*, p.378.

²⁴ Lettre à Marie Canavaglia, 2 avril 1956. (Collection privée)

takes a transvocalisation, that is to say a change of the narrative voice in the *Iliad*. But since the Aether can read intimate thoughts, he furthermore performs a transmotation, that is to say he shows the characters' motivations under a new light. Indeed JCP's rewritten version suppresses the motivation of certain characters, replacing it with a new one. This peculiarity of the Aether can be seen in the case of Briseis, Achilles' captive lover. In the *Iliad*, Briseis laments Patroclus' death when his corpse is brought back to Achilles' tent. She embodies the "weeping figure" and her lament echoes the one she would have uttered for her husband before she was captured. Powys dismisses this initial motivation to replace it with a second one: Briseis would actually have been in love with Patroclus, the sensitive and kind twin of violent Achilles. With these constant forays into the characters' consciousness, the Aether appears as the scriptural embodiment of the dithyrambic analysis which JCP applied in his conferences. Inscribed in the history of the *Iliad*'s reception, and influenced by modernism, *Homer and the Aether* clarifies John Cowper's critical thought.

After having established the literary descent of *Homer and the Aether*, it still remained to me to translate it into French. I was far from imagining the difficulties I would meet. It seemed to me, rather naively I must say, that the hypotext of the *Iliad* would provide enough familiar markers for the French reader to plunge into JCP's rewriting. I should perhaps have paid more attention to the warning JCP seems to have left for his translators in his *Autobiography*: "my type of imagination, my type of humour [...] and my type of intelligence, are all exactly opposite to the dominant French types of these things."²⁴ And indeed, French imagination does not easily put up with the sudden incursions of fantasy and magic which are often found in JCP. How could I make French readers accept the postulate of the Aether, which flows from one consciousness to another with fluidity?

The answer was in the text, or more precisely, in a second hypotext: that of Shakespeare. Hector is referred to by the Shakespearean epithet of "sweet warrior", while the characters oppose each other with a duality which immediately reminds one of the Immortal Bard's couples. And indeed, despite all their Cartesian rationality, the French were never censorious about the supernatural powers of a Prospero or the magical adventures of a Bottom. It was then necessary to highlight the Shakespearean voice which clearly emerged from the text. The task seemed a difficult one. How could I give the reader something of the Shakespearean world at work in *Homer and the Aether*, without blurring both JCP's and Homer's voices, already intermingled? It was in fact made possible by using the translation of the *Iliad* which JCP had chosen. Written by Augustus Taber Murray in 1924, it revolves around an English style which has retained something of King James' Bible and of Shakespeare's plays. The loop was looped, and I was thus able to give the French reader an acceptable idea of the Powysian supernatural, through the Shakespearean reference.

However one issue still remained, which was probably of concern for many a translator of JCP into French—that of his style. The length of his sentences did not seem too big an obstacle, for, as JCP himself underlines it, they find their equivalent in French literature: "...but such sentences can be found in Proust."²⁵ However, his penchant for corrections and amplifications raised many

²⁴ Powys, *Autobiography*, p.419.

²⁵ Letter to Marie Canavaglia, 2 avril 1956. (Private Collection)

Si certains de nos plus grands écrivains, parmi lesquels Charles Péguy, l'ont sublimé en un procédé d'incantation quasi-mystique, le pléonasme demeure pourtant un sujet sensible en France.

Pourtant, la redondance me semble relever chez JCP d'un trait caractéristique de son narrateur: l'expressivité. En effet, le narrateur powysien est en interaction permanente avec son lecteur. La bienveillance de JCP envers son lecteur a déjà été relevée par Glen Cavaliero, qui envisage son écriture comme une "activité spontanée, une communication urgente qui unit l'écrivain au lecteur"²⁵. Cette expressivité semble se renforcer lorsque l'action atteint son point culminant. L'auteur tâche alors d'attirer l'attention du lecteur sur l'importance des événements qui se déroulent, tout en créant des effets de surprise qui amplifient l'intérêt du lecteur. Pour ce faire, il recourt aux pléonasmes dont nous parlions plus haut. Ainsi, lorsqu'au chant XX de *Homer and the Aether*, Poséidon s'apprête à sauver Énée des bras mortels d'Achille, le narrateur ralentit le cours de l'action afin d'en démultiplier l'impact: "this he accomplished very surprisingly and in a most unusual manner"[ceci fut accompli de façon très surprenante et de la plus inhabituelle manière.] Les deux compléments de manière ont la même signification et accentuent la tension dramatique de l'instant tout en installant une connivence avec le lecteur. En français, il semblait pourtant maladroit de les relier par un simple "et". Afin de préserver cette précieuse complicité avec le lecteur, j'ai choisi de remplacer la conjonction de coordination par l'expression "pour ainsi dire", qui semble rétablir en français l'expressivité indéniable du narrateur.

Toutefois, les figures de la répétition, habituelles chez JCP, revêtent dans le contexte d'une réécriture de l'*Illiade* un nouvel aspect. En effet, ces figures jouent un rôle précis dans le cadre de l'épopée. La répétition trouve un champ d'expression naturel dans l'amplification, figure de l'épopée qui vise à porter une idée à son comble en la développant. La répétition opère alors par gradation, et chaque terme répété se trouve orné de nouveaux compléments qui lui confèrent plus de force. La répétition, pourtant mal vue en français, retrouve ses lettres de noblesse lorsqu'elle se déploie dans l'épopée.

Ainsi j'ai tâché, tout au long de ma traduction, de préserver la polyphonie constitutive du texte, afin de faire valoir la pensée powysienne telle qu'elle s'illustre dans l'*Illiade*. Car en effet, nous découvrons dans *Homer and the Aether* une interprétation d'un texte antique digne de celles des plus grands modernistes, et capable de nous transmettre la pensée critique d'un auteur fondamental du XX^{ème} siècle.

Amélie Derome

Amélie Derome est ancienne élève de khâgne au Lycée Henri IV et diplômée de Lettres modernes à la Sorbonne. Elle étudie actuellement la traduction littéraire à l'Université Aix-Marseille.

²⁵ Glen Cavaliero, *John Cowper Powys: Novelist*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p.5.

difficulties. The figures of speech of repetition and pleonasm are rarely approved by our *académiciens*. According to the Dictionary of the French Academy, pleonasm “is ordinarily an error, and refers to a perverted repetition of speech.” From a mere blunder it becomes a vice under the pen of the guardians of the French language ! If some of our greatest writers—among them Charles Péguy²⁶—have sublimated them into an almost mystical incantation, it remains that pleonasms are a delicate subject in France.

However, JCP's use of repetition seems to be a specific feature of his narrator, that is to say: its expressiveness. Indeed, the Powysian narrator is constantly interacting with his reader. JCP's kindness towards his reader has already been noted by Glen Cavaliero, who conceives his writing as a “spontaneous activity, an urgent communication between reader and writer.”²⁷ This expressiveness seems to increase when the narrative action reaches its climax. The author then endeavours to draw the reader's attention to the importance of the current events, while creating a stir which reinforces the reader's interest. To achieve this, he makes use of the pleonasms I mentioned above. Thus, in Book XX of *Homer and the Aether*, when Poseidon is about to rescue Aeneas from the deadly arms of Achilles, the narrator slows down the course of action so as to multiply its impact: “this he accomplished very surprisingly and in a most unusual manner.” The two complements of manner have the same meaning and highlight the dramatic tension of the moment, while creating a form of connivence with the reader. In French, however it seemed to me rather clumsy to link them with a mere “et”. So in order to preserve this precious complicity with the reader, I chose to replace the conjunction of coordination with the expression “pour ainsi dire”, which in French, seems to re-establish the clear expressiveness of the narrator.

However, the figures of repetition, customary in JCP, assume a new aspect in the context of a rewriting of the *Iliad*. Indeed, these figures have a precise function in epic poems. The repetition finds a natural field of expression in amplification, a figure of epic poems which aims at creating a climax in an idea by developing it. The repetition thus works through gradation, and each repeated term is embellished with new complements which reinforce it. Repetitions, even though often frowned upon in French, achieve recognition when they unfold in epic poems.

I have thus endeavoured, throughout my translation, to preserve the polyphony of the text, so as to emphasise Powysian thought as illustrated in the *Iliad*. For indeed, what we find in *Homer and the Aether* is an interpretation of an ancient text worthy of those of the greatest modernists, and able to convey the critical thought of a major writer of the 20th century.

Amélie Derome

After preparatory studies of French humanities at the Lycée Henri IV, Amélie Derome graduated in comparative literature (Sorbonne) and is currently studying literary translation at Aix-Marseille University.

²⁶ Catholic poet, author of *The Mystery of the Charity of Joan of Arc* (1910).

²⁷ Glen Cavaliero, *John Cowper Powys : Novelist*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p.5.

John Cowper Powys and the Misfit Messiah (Part I)

ON THE SURFACE it would appear impossible to link the author of such books as *Morwyn* and *Porius* with politics, yet readers of his letters appreciate that John Cowper Powys was passionately interested in public affairs. One of his first public disputes involved a row with brother Littleton, over Home Rule for Ireland. He wrote:

I was in favour of it. He was doubtful of its wisdom... I rushed at him like a madman and flung him into the ditch. Here we continued to struggle, much to the consternation of some worthy stranger who was coming blamelessly along at that moment. It was when we grew aware, from the depths of our ditch, that this good man had climbed over the opposite hedge in terror, that our fury abated...¹

David Goodway who studied the politics of John Cowper traced his progression from an “emotional Radical”² in England to his experiences of radical thinkers and anarchist circles in the USA. Like many of his generation he had high hopes for the Bolshevik Revolution and pronounced himself a Communist sympathizer. A new phase began when he moved to Corwen in north Wales in 1936 and resumed contact with Emma Goldman, the Anarchist activist. He corresponded with her until her death in 1940 and gave his support to the anarchist movement in Spain. Although his involvement with anarchist groups was limited in his final decades he made many favourable pronouncements on Anarchism, leaving Goodway in no doubt that he was an “individual anarchist.”³

We should be careful of labels since John Cowper believed in freedom in thought and action and was careful not to limit himself with any “ism.” In this respect he is a very contemporary figure in a century when all ideologies are suspect. In a letter of 1 October 1939, he reminded Louis Wilkinson: “But *all* Governments—as the wise Anarchists say—are *unpleasant*.”⁴ And on 28 November he wrote: “Of course really, oh Louis, my honestest one, the truth is that the Anarchists alone are right. But the worst of *that* is that they are too good to be true.”⁵

When John Cowper came to live in Corwen, he had already published several books with a distinctive philosophical slant and was a major literary figure. Many people seeking a meaning in life identified with his unconventional views and individualistic philosophy. He spent a lot of time corresponding with these people. Among his correspondents was Captain James Robert (Jack) White, DSO.

Jack White was born at Richmond, Surrey on 22 May 1879 of mixed English and Irish ancestry. His background was of the British Army officer class. His father, Field Marshal Sir George Stuart White (1835-1912), achieved military glory when he charged single-handed a group of rebels in Afghanistan and won the Victoria Cross. Later he became the “Hero of Ladysmith” during the Boer war,

¹ John Cowper Powys, *Autobiography*, John Lane the Bodley Head, London, 1934, pp. 249-50.

² Goodway, David, *Anarchist Seeds Beneath the Snow*, PM Press, 2011, p.154.

³ Goodway, David, ‘The Politics of John Cowper Powys’, *Powys Review* 15, p.48.

⁴ JCP, *Letters to Louis Wilkinson*, Macdonald, London, 1956, p.53.

⁵ *Ibid*, p.56.

John Cowper Powys et le Messie Inadapté (première partie)

EN APPARENCE il semblerait impossible d'associer l'auteur de livres tels que *Morwyn* et *Porius* à la politique, et pourtant les lecteurs de sa correspondance se rendent compte que John Cowper Powys était passionné par les affaires publiques. Une de ses premières querelles en public eut lieu lorsqu'il se disputa avec son frère Littleton, au sujet de l'autonomie de l'Irlande. Comme il l'écrit:

J'en étais partisan. Littleton mettait en doute la sagesse de cette séparation.... Me ruant sur lui, je le fis rouler dans un fossé où notre lutte se poursuivait au grand effarement d'un brave homme qui à ce moment nous rejoignait. Quand nous vîmes, du fond de notre fossé, cet inconnu terrorisé escalader le talus opposé pour en franchir la haie, notre fureur se calma...¹

David Goodway, qui a étudié les idées politiques de John Cowper, décrit comment il a d'abord été "radical de cœur"² en Angleterre, et a ensuite évolué sous l'influence de ses expériences dans les cercles des penseurs radicaux et anarchistes aux Etats-Unis. Comme bien des hommes de sa génération il nourrissait de grands espoirs pour la Révolution bolchévique et se déclarait sympathisant communiste. Un nouveau tournant eut lieu quand il s'installa à Corwen, au nord du Pays de Galles en 1936 et reprit contact avec Emma Goldman, l'activiste anarchiste. Leur correspondance prit fin avec la mort d'Emma en 1940. Powys montra sa sympathie pour le mouvement des anarchistes espagnols et bien que son engagement auprès des groupes anarchistes ait été moindre dans ses dernières années, il fit de nombreuses déclarations en faveur de l'anarchisme, et pour David Goodway il ne fait aucun doute qu'il était un "anarchiste individuel".³

Nous devrions être prudents au sujet de telles étiquettes, car John Cowper avait foi en la liberté de pensée et d'action et prit toujours soin de ne se soumettre à aucun "isme". En quoi il est tout à fait notre contemporain en un siècle où toute idéologie est suspecte. Il rappelait à Louis Wilkinson dans une lettre du 1er octobre 1939 "Mais *tous* les gouvernements—comme le disent les Anarchistes avisés—sont *déplaisants*."⁴ Et le 28 novembre il écrivait: "Bien évidemment, oh Louis, mon plus honnête ami, la vérité c'est que seuls les Anarchistes ont raison. Mais le pire de tout *cela* est qu'ils sont trop idéalistes pour être crédibles."⁵

Quand John Cowper s'installa à Corwen, il avait déjà publié plusieurs livres avec un point de vue philosophique particulier et était une importante figure littéraire. Nombreux étaient ceux qui, cherchant un sens à leur vie, s'identifiaient à ses vues originales et à sa philosophie individualiste, et il passait beaucoup de temps à correspondre avec eux. Le capitaine James Robert (Jack) White, DSO⁶ se trouvait parmi ses correspondants.

Jack White, issu d'ancêtres anglais et irlandais, était né à Richmond, Surrey,

¹ J.C. Powys, *Autobiographie*, tr. M. Canavaggia, Gallimard, 1965, p.227.

² Goodway, David, *Anarchist Seeds Beneath the Snow*, PM Press, 2011, p.154

³ Goodway David, 'The Politics of John Cowper Powys', non tr., *Powys Review* 15, p.48.

⁴ JCP, *Letters to Louis Wilkinson*, non tr., Macdonald, London, p.53, 1956.

⁵ *Ibid*, p.56.

⁶ DSO, Distinguished Service Order, ordre militaire créé par la reine Victoria en 1886.

when, commanding the garrison in Ladysmith during the siege, he held out four months longer than expected before being finally relieved. He was reputed to be the most decorated soldier in the British Army.



White Hall, Co. Antrim
from flag.blackened.net

White lived in Ireland at White Hall, Broughshane, County Antrim, near an extinct volcano where St. Patrick is supposed to have landed when he first came to Ireland. The man whom Powys referred to as ‘White of White’ came to write frequently to John Cowper and was defined by him in a diary entry of 21 March 1942 as his “most exciting correspondent.”⁶ The young Jack was high-spirited and rebellious and often flogged by headmasters at Winchester public school. Like the young John Cowper, seven years his senior, he felt

himself an outsider in the English public school system. White wrote:

I possess the capacity of being bored to desperation, which moves me to break the mechanical routine under which others suffer. They rejoice for a moment at a glimpse of vicarious revolt, then round on the rebel.⁷

He won a cadetship to the Royal Military Academy at Sandhurst and served with the Gordon Highlanders in the Boer War. Despite his military background he was appalled at the waste of war—the stupidity and inefficiency of the officer class and their disregard for the lives of the ordinary soldiers. His experiences turned him against the British Empire, but the training and bearing he acquired were useful assets in the years to come, and he did win a DSO (Distinguished Service Order) for bravery⁸. From 1902 he was *aide-de-camp* to his father, now Governor of Gibraltar. His job was mainly sending invitations to parties in honour of visiting dignitaries like King Edward VII and Kaiser Wilhelm. He fell in love with Dollie Mosley, a beautiful half-Spanish Catholic, a match which both families tried to stop. Edward, the playboy King, was in the habit of throwing private dinner parties and inviting the most beautiful women without husbands. White had mixed emotions when given a list of invitees with Dollie’s name on it. “This Pimping for princes might have its limitations,”⁹ he decided.

Captain White is known in Ireland for his role in the founding of the workers’ militia, the Irish Citizen Army, in 1913 and his work with the Irish Volunteers¹⁰ in 1914. He was active in revolutionary politics in England and Spain in the 1920s and 1930s, but has become a footnote in history. The publication of the first biography of White in 2014 revealed him as a hitherto unknown

⁶ Leo Keohane in his biography *Captain Jack White*, Merrion Press, Kildare, 2014, p.186.

⁷ Jack White, *Misfit, A Revolutionary Life*, Livewire, Dublin, 2007, p.20

⁸ *The London Gazette* of 2 July 1901 reported the DSO citation to J.R. White, Lieutenant, The Gordon Highlanders “For having, when taken prisoner, owing to mistaking advancing Boers for British troops, and stripped, escaped from custody and run six miles, warning Colonel de Lisle, and advancing with him to the relief of Major Sladen’s force.”

⁹ White, op. cit., p.36.

¹⁰ a nationalist militia defending Home Rule against the Ulster Volunteers.

le 22 mai 1879. Son milieu familial était celui des officiers de l'armée britannique. Son père, le Maréchal George Stuart White (1835-1912) avait connu la gloire militaire pour avoir chargé, seul, un groupe de rebelles en Afghanistan, ce qui lui valut la Victoria Cross⁷. Plus tard pendant la guerre des Boers il est devenu le "héros de Ladysmith" quand, commandant la garnison, il résista quatre mois de plus que l'on aurait pu s'y attendre, permettant ainsi la levée du siège. Il était réputé être le soldat le plus décoré de l'armée britannique.

White vivait en Irlande à Whitehall, Broughshane, comté d'Antrim, près d'un volcan éteint où St. Patrick aurait débarqué lorsqu'il arriva en Irlande. Cet homme que Powys appelait "White de White" est devenu un correspondant régulier que Powys dans son Journal du 21 mars 1942 définit comme son "correspondant le plus excitant."⁸ Le jeune Jack était d'un caractère vif et rebelle, et était souvent fouetté par ses maîtres à la 'public school' de Winchester. Le jeune White, comme le jeune John Cowper, de sept ans plus âgé, ne se sentait pas à sa place dans le système anglais des 'public schools'. White écrit:

Je suis prédisposé à éprouver de l'ennui jusqu'au désespoir, ce qui me pousse à briser la routine machinale qui fait souffrir les autres. Le bref aperçu de la révolte fomentée par le rebelle les réjouit un temps, puis ils se retournent contre lui.⁹

Il obtint une bourse pour entrer à l'Académie Militaire Royale de Sandhurst et combattit dans le régiment des Gordon Highlanders pendant la guerre des Boers. Malgré son milieu familial, il fut scandalisé par le gâchis de la guerre—la stupidité et l'inefficacité des officiers et leur indifférence aux pertes parmi les simples soldats. Ses expériences le dressèrent contre l'Empire britannique, mais l'entraînement et le maintien acquis lui furent d'utiles atouts par la suite et il fut aussi décoré¹⁰ pour bravoure pendant cette guerre. A partir de 1902 il fut aide-de-camp de son père, alors gouverneur de Gibraltar. Son travail consistait surtout à envoyer des invitations à l'occasion de visites de dignitaires comme le roi Edouard VII et le Kaiser Guillaume. Il tomba amoureux de Dollie Mosley, une belle catholique à moitié espagnole, union à laquelle les deux familles tentèrent de mettre fin. Edouard, le roi playboy, avait coutume d'organiser des dîners privés et d'y inviter les plus belles femmes, mais pas les maris. White eut des émotions mêlées lorsqu'on lui donna une liste d'invitées comprenant le nom de Dollie. "Ce Proxénétisme pour princes aurait donc peut-être ses inconvénients," décida-t-il.

Le capitaine White est connu en Irlande pour son rôle dans la création en 1913 de la Citizen Army (milice ouvrière), et son travail en 1914 avec les Irish Volunteers¹¹. Il fut actif dans la politique révolutionnaire en Angleterre et en Espagne dans les années 20 et 30, mais il est tombé depuis dans les oubliettes de l'histoire. La première biographie de White, publiée en 2014, révéla qu'il avait été un correspondant, jusqu'alors inconnu, de John Cowper. Le lien initial fut probablement Emma Goldman—elle intervint, à Londres, aux côtés de White à un

⁷ En Grande-Bretagne, la plus haute décoration militaire.

⁸ Leo Keohane, *Captain Jack White*, non tr., Merrion Press, Kildare, 2014, p.186.

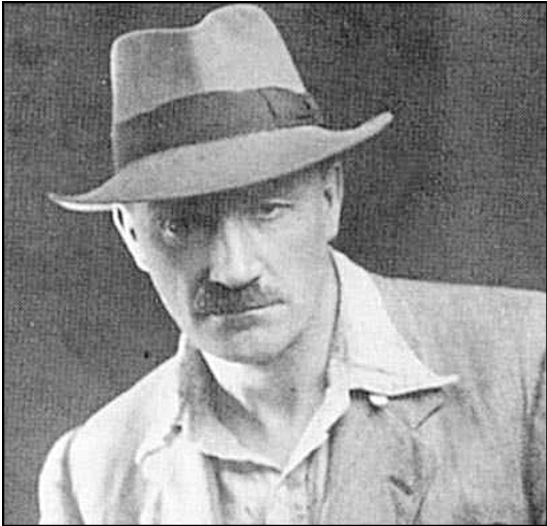
⁹ Jack White, *Misfit, A Revolutionary Life*, non tr., Livewire, Dublin, 2007, p.20.

¹⁰ Il a été cité au DSO en juillet 1901 lorsque, fait prisonnier lors d'une attaque imprévue des Boers, il a réussi à leur échapper et à courir sur 10km pour prévenir les forces anglaise de leur avance, avant de revenir avec des renforts dégager sa propre troupe.

¹¹ milice nationaliste défendant le projet de loi de *Home Rule* contre la milice unioniste.

correspondent of John Cowper. The initial link was probably Emma Goldman—she spoke alongside White at a London meeting on Spain in 1936. White lectured in England on his experiences among the Anarchists in Spain and published three pamphlets on the struggle in 1937. In ‘The Meaning of Anarchy’ he concluded that Communism under Stalin had become a system opposed to human liberation. He began to correspond with John Cowper and they exchanged letters until his death in 1946.

Both were independent spirits and worked beyond the control of systems and organizations. They rejected systems of thought that proposed to have all the answers to questions of life and death. Jack White could have emerged as a character from a novel by Powys; he was tormented by spiritual insight which he was unable to reconcile with any of the existing religions or philosophies; he fought his self-destructive urges and tried to reconcile opposites; a generous and humorous man who fought with foe and comrade alike. He was attractive to women but married two of different backgrounds with disastrous results. He had many of the qualities of a saint or a Messiah, but could not find a role in any organization until he discovered the anarchist movement in the 1930s.



Captain Jack White
from *flag.blackened.net*

He found a perfect foil in John Cowper—a philosopher who did not look for disciples, a writer who embraced the contradictions and anarchy of life, who urged his readers to think for themselves, to become their own gurus. The letters are unfortunately lost but we have hints of the contents from John Cowper’s diary. He wrote on 21 March 1942 of having received

a letter from White of White in anger accusing me of being lazy, ‘superior’; false and smug; like all the English! And saying he was angry with me & felt contempt for my character & would like to kick me in the BALLS.¹¹

Despite the occasional violent language, JCP seems to have relished the outpourings of the volatile Irishman.

John Cowper’s life was transformed by a mystical experience when contemplating moss and plants on an ancient wall at Cambridge:

I was transported, I felt all that I have ever felt, of the burden of this extraordinary moment. It certainly penetrated every recess of my being. I would call it a *beyond sensation*, and it lies in my consciousness now, like a sunken ship, full of fathom-deep treasure.¹²

White had a corresponding life-changing moment on Gibraltar in 1904. He was walking on the Rock trying to reconcile the conflicting stances of the Mosley and White families. He was also meditating on the breakout of the Russo-Japanese War.

¹¹ Keohane, *op. cit.*, p.186.

¹² Powys, *Autobiography*, p.199.

meeting sur l'Espagne en 1936. White donna en Angleterre des conférences sur ses expériences dans le milieu des anarchistes espagnols et publia trois pamphlets sur ce combat en 1937. Dans 'The Meaning of Anarchy' (la Signification de l'Anarchie) il concluait que le Communisme sous Staline était devenu un système opposé à la liberté de l'homme. C'est alors qu'il commença une correspondance avec John Cowper qui prit fin à sa mort en 1946.

Tous deux étaient des esprits indépendants et travaillaient sans se préoccuper des systèmes et des organisations. Ils rejetaient les systèmes de pensée qui prétendaient avoir toutes les réponses aux questions de vie et de mort. Jack White aurait très bien pu être un personnage d'un roman de Powys; il était tourmenté par des perceptions d'ordre spirituel qu'il ne pouvait concilier avec aucune religion ou philosophie existante; il combattait ses élans auto-destructeurs et tentait de faire coexister ses contradictions; il était généreux et doué d'humour, se battait aussi bien avec ennemis que camarades. Il plaisait aux femmes mais en épousa deux de différents milieux avec des résultats désastreux. Il possédait bien des qualités d'un saint ou d'un messie, mais n'arrivait à se trouver de rôle dans aucune organisation jusqu'à sa découverte du mouvement anarchiste dans les années 30.

En John Cowper il trouva un sparring partner parfait—un philosophe qui ne cherchait pas de disciples, un écrivain qui faisait siennes les contradictions et l'anarchie de la vie, qui incitait ses lecteurs à penser par eux-mêmes, à devenir leur propre gourou. Malheureusement les lettres sont perdues, mais nous avons des indications sur leur contenu par le Journal de John Cowper. Ainsi le 21 mars 1942 il écrivait qu'il avait reçu

une lettre hargneuse de White de White, m'accusant d'être paresseux, 'supérieur'; faux et suffisant; comme tous les Anglais! Et disant qu'il était en colère contre moi et ressentait du mépris pour mon caractère, et qu'il aimerait m'envoyer un coup de pied dans les COUILLES.¹²

Malgré le langage parfois violent, JCP semble avoir savouré les flots de parole de l'irascible Irlandais.

La vie de John Cowper fut transformée par une expérience mystique en contemplant la mousse et des plantes sur un vieux mur à Cambridge:

... je ressentais tout ce qu'il m'a jamais été donné de ressentir touchant ce transport extraordinaire. Il m'a certainement pénétré jusque dans mes plus intimes replis. Il y avait là quelque chose *qui dépassait la sensation* et qui demeure au fond de ma conscience d'exister comme au fond de la mer un vaisseau plein d'insondables trésors.¹³

White connut un tel moment où sa vie bascula, à Gibraltar en 1904. Il montait sur le Rocher, essayant de résoudre le conflit des positions opposées des familles Mosley et White. Il réfléchissait aussi aux débuts de la guerre russo-japonaise.

Je m'étendis à mi-chemin de la montée du Rocher et m'assoupis, épuisé, pendant une dizaine de minutes. Quand je me réveillai, le conflit était résolu... par un renfort émotionnel. Et cela prit la forme de la sensation la plus délectable dans ma poitrine, comme si je venais d'avaler une liqueur forte.

"Sensation la plus délectable", ou "sensation-liqueur" comme White l'appelle ensuite, semblent bien faibles pour décrire l'irruption d'une conscience

¹² Keohane, op. cit., p.186.

¹³ Powys, *Autobiographie*, pp.182-3.

I lay down half-way up the Rock and fell into an exhausted doze for some ten minutes. When I woke, the conflict was resolved... by a reinforcement of emotion. This took the form of the most pleasurable sensation in the middle of my chest, as if I had just drunk a strong liqueur.¹³

“Pleasurable sensation,” or “liqueur-sensation” as White then calls it, appear weak terms to describe an irruption of cosmic consciousness that would turn his world upside down. In 1901 a Canadian psychiatrist, Dr R.M. Bucke, published *Cosmic Consciousness, a study in the evolution of the human mind*, in which he described a sensation of being in harmony with a universal energy. He had a vision of the universe as a living organism in which nothing died. Eternal life was not a future state, but a living reality. White discovered the book in later years and recognized much in it that was similar to his own experience.

The liqueur-sensation played the biggest part in driving me out of the army, to Canada, into various prisons and awkward predicaments beyond number. Of your charity let me devote a page to recording this sixth sense, this irresistible if at first unintelligible driving force... As I read the telegrams about the Russo-Japanese War and felt the swelling ecstasy within me, this idea was born: ‘you belong to a whole. Your Dollie Mosley belongs to a whole. What you see of her now is only a tiny little section. It will develop and change and you will develop and change... you will both develop and change in organic connection with universal worldwide forces which this Russo-Japanese War is beginning to set in motion.’¹⁴

There is much more in his autobiography about the liqueur-sensation and his efforts to understand it and reconcile it with his thoughts. We can imagine him encountering such independent Powys characters as Wolf Solent, Jobber Skald or Porius and experiencing a thrill of recognition. The sensation led him on a spiritual quest to understand himself. He married Dollie in April 1907 and left the British Army the following year. At the same time he studied the teachings of Leo Tolstoy, attempting to follow his principles of vegetarianism and celibacy. He travelled to Bohemia for a job as English teacher on a diet of dates and biscuits: “I got the most appalling pain in my stomach I ever remember”, only relieved by enough brandy to make him stand up straight. “Thank God I had kept clear of teetotalism.”¹⁵

His quest led him to life as a tramp, to milking cows in England and on to Canada to Gulag-like conditions in a logging camp. He escaped from that to clearing scrubland, but was unfitted for the job. “I was not a peasant. I was not a farm labourer. In respect to that particular incarnation I cursed Tolstoy and died.”¹⁶ He was still a disciple of Tolstoy and wrote to the master about his struggle to live according to the master’s philosophy. Tolstoy wrote back to say they were kindred spirits. During these years he tried to impose a rigid control of mind over the body but was forced to acknowledge that the latter had its needs. “I had been shocked by the mechanical horrors to which humanity was enslaved, stimulated to seek some remedy and align my life with a higher principle.”¹⁷

¹³ *Misfit*, p.32-3.

¹⁴ *Ibid*, p.32-3.

¹⁵ *Ibid*, p.64

¹⁶ *Ibid*, p.78

¹⁷ *Ibid*, p.83

cosmique qui allait bouleverser sa vie. En 1901 le psychiatre canadien, Dr. R.M. Bucke, publia *Cosmic Consciousness, a study in the evolution of the human mind*, où il décrit la sensation d'être en harmonie avec une énergie universelle. Il avait une conception de l'univers en tant qu'organisme vivant où rien ne mourait. La vie éternelle n'était pas un état futur, mais une réalité vivante. White découvrit ce livre des années plus tard et y reconnut bien des ressemblances avec sa propre expérience.

Cette sensation-liqueur joua un rôle majeur en me faisant quitter l'armée, pour le Canada, diverses prisons et des situations fâcheuses en nombre incalculable. Par charité, laissez-moi consacrer une page à faire état de ce sixième sens, cette force irrésistible, quoique d'abord inintelligible, qui m'entraînait... Tandis que je lisais les télégrammes sur la guerre russo-japonaise et que je sentais se gonfler en moi une vague d'extase, il me vint cette idée: 'tu appartiens à un tout. Ta Dollie Mosley appartient à un tout. Ce que tu vois d'elle maintenant n'en est qu'une toute petite partie. Cela va se développer et changer, comme toi tu vas te développer et changer... Vous allez tous deux vous développer et changer dans un lien organique avec des forces universelles du monde entier que cette guerre russo-japonaise commence à mettre en mouvement.'¹⁴

Son autobiographie comporte bien plus encore sur la sensation-liqueur et les efforts qu'il fait pour la comprendre et la faire concorder avec ses pensées. On peut l'imaginer se reconnaissant avec un frisson d'émotion dans les personnages indépendants de Powys tels que Wolf Solent, Jobber Skald ou Porius. Cette sensation l'a guidé au long de sa quête spirituelle pour mieux se connaître. Il épousa Dollie en avril 1907 et quitta l'armée britannique l'année suivante. Dans le même temps il étudiait les enseignements de Léon Tolstoï, essayant d'appliquer ses principes végétariens et de célibat. Il partit en Bohême comme professeur d'anglais, voyageant avec des dattes et des biscuits pour toute nourriture: "J'ai eu la plus atroce douleur à l'estomac que j'aie jamais connue", qu'il ne put soulager qu'avec assez de cognac pour le faire tenir debout. "Dieu merci je m'étais bien gardé de renoncer à l'alcool."

Sa quête l'entraîna à vivre en vagabond, à traire les vaches en Angleterre, et ensuite à travailler dans un camp de bûcherons au Canada dans des conditions dignes d'un goulag. Il s'en échappa pour aller nettoyer des broussailles, mais n'était pas fait pour ce travail. "Je n'étais pas un paysan. Je n'étais pas un agriculteur. Et donc, dans cette incarnation particulière, je maudis Tolstoï et mourus." Il était cependant toujours disciple de Tolstoï et il écrivit au maître à propos de son combat pour vivre selon sa philosophie. Tolstoï lui répondit qu'ils étaient des âmes sœurs. Durant ces années il s'efforça de soumettre son corps à la maîtrise de son esprit, mais force lui fut d'admettre que le corps aussi avait ses exigences. "J'avais été choqué par les horreurs mécaniques auxquelles l'humanité était asservie, incité à rechercher quelque remède et à mettre ma vie en accord avec un principe plus élevé." Il y a dans son ambition une pulsion nietzschéenne qui entraîna une profonde frustration quand il essaya de trouver sa place dans la société. Il lui semblait avoir été élu, mais contrairement à la plupart des messies, ne recherchait pas de disciples. Il se plaisait aux défis qui lui montraient ses limites, cherchant dans le même temps une cause à laquelle il pourrait consacrer son infatigable énergie. Ce besoin est palpable dans la phrase:

¹⁴ *Misfit*, p.32-3.

There is a Nietzschean drive in his ambition which caused deep frustration when he tried to find a role in society. He had a sense of being chosen, but unlike most Messiahs, did not look for followers. He revelled in challenges that showed him his limits, at the same time searching for a cause into which he could pour his restless energy. His need is palpable in the sentence: “I wanted to be connected up somewhere.”¹⁸

White lacked the outlet of the creative artist or even the chance to utilize his energy like John Cowper in lecturing. He felt a force driving him on: “Destiny ceases to be blind. The idea behind it emerges. It emerges to persons and even to places.”¹⁹ He lived with a disciple of Tolstoy in England, a man who walked from Tolstoy’s home, Yasnaya Polyana, to Purley in Essex. Jack and Dollie joined the Whitewater commune run by the Tolstoy translator, Aylmer Maude, but found the regime too strict. They followed the more amorously inclined to a breakaway commune, Whiteways, in the Cotswolds. White reckoned he had outgrown Tolstoy: “I felt I had bitten deeper than Tolstoy, because I had tried him out as he never tried himself.”²⁰

Patrick Quigley
(to be continued)

Pat Quigley is a writer and lives in Dublin. His latest book *The Polish Irishman: The Life and Times of Count Casimir Markievicz* was published by Liffey Press in 2013. Pat is fascinated with the sources of the imagination and the influence of the environment on consciousness, both of which are richly explored by John Cowper Powys.

oooooooooooooooooooo

Loony John’s Alivenment — Patchin Place, 1923

If each new day, as our human life unfolds itself like the pages of an illuminated fairy-book, is not a caravanserai of marvels, a ship of treasure, an island of enchantment, with its own sun and moon and high particular stars, what, in heaven’s name, is the value of being alive at all?

The Art of Happiness (1923) p.60

THE SUMMER OF 1923 was an unexpectedly happy time and, as things turned out, a fortuitous turning point in the life and career of that endearingly loony, perpetually protean, protopostmodern spiritual anarchist—our dithyrambic magician of the ever-flowing word, the great British novelist John Cowper Powys.

Two years earlier, 18 March 1921, while lecturing in Joplin, Missouri, USA, Mr. Powys had met his true love, Phyllis Playter, a slim, sensitive, sylph-like young woman, born into a wealthy family in Kansas. Phyllis would play as important a role in John’s creative life as that Renaissance beauty Laura de Noves had played in the life of the Italian poet Francesco Petrarca. When John spotted his Laura, however, it was love-at-first-sight on both sides, a mutual psycho-sensual attraction between two poetic spirits. And whereas Petrarch’s love for Laura was never requited, Phyllis would remain with John until he died, at the age of ninety-two, in 1963. She would be the love of his life, his soul-mate, his companion in

¹⁸ *Misfit*, p.79

¹⁹ *Ibid*, p.70

²⁰ *Ibid*, p.99

”Je voulais être quelque part en prise.”

Il manquait à White l’issue de l’artiste créateur ou même l’occasion d’utiliser son énergie comme John Cowper avec ses conférences. Il ressentait une force qui le poussait en avant: “Le Destin cesse d’être aveugle. L’idée derrière le Destin apparaît. L’idée apparaît aux hommes et même aux lieux”. Il vivait en compagnie d’un disciple de Tolstoi en Angleterre, un homme qui avait fait la route à pied depuis Yasnaya Poliana, le domaine de Tolstoï, jusqu’à Purley dans l’Essex. Jack et Dollie rejoignirent la communauté de Whitewater, dirigée par Aylmer Maude, le traducteur de Tolstoi, mais y trouvèrent le régime trop strict. Ils suivirent ceux qui recherchaient un régime plus accommodant sur le plan sexuel jusqu’à la communauté dissidente de Whiteways dans les Cotswolds. White jugea alors qu’il avait dépassé Tolstoi: “J’avais le sentiment que j’avais mordu plus profond que Tolstoi, car j’avais appliqué ses principes bien plus qu’il ne l’avait jamais fait lui-même.”

Patrick Quigley
(à suivre)

Pat Quigley est écrivain et habite Dublin. Son dernier livre, *The Polish Irishman: The Life and Times of Count Casimir Markievicz*, a été publié en 2013. Comme JCP, il est fasciné par les sources de l’imagination et l’influence de l’environnement sur la conscience.

oooooooooooooooooooo

La Vie enfin pour John le Dingue — Patchin Place, 1923

Alors que notre vie humaine se déploie comme les pages d’un féerique livre enluminé, si chaque jour nouveau n’est pas un caravansérail de merveilles, un galion de trésor, une île d’enchantement, avec son soleil et sa lune à elle, ses étoiles singulières haut dans le firmament, comment au nom du ciel la vie pouvait-elle alors avoir la moindre valeur?

L’Art du Bonheur (1923)

L’ETE DE 1923 fut de façon inattendue une période heureuse et, comme il apparut par la suite, un tournant fortuit dans la vie et la carrière de cet agréablement maboul, toujours protéen, protopostmoderne anarchiste spirituel—notre magicien dithyrambique du flot ininterrompu de mots, le grand romancier britannique John Cowper Powys.

Deux ans auparavant, pendant une conférence à Joplin, Missouri, le 18 mars 1921, M. Powys avait rencontré son véritable amour, Phyllis Playter, une jeune femme svelte, d’une grande sensibilité, à l’allure de sylphide, d’une famille aisée du Kansas. Phyllis allait jouer dans la vie créative de John un rôle aussi important que celui que Laura de Noves, beauté idéale de la Renaissance, avait joué dans la vie du poète italien Francesco Petrarca. Quand John remarqua sa Laura, ce fut des deux côtés le coup de foudre, une attirance psycho-sensuelle mutuelle entre deux esprits poétiques. Et alors que l’amour de Pétrarque pour Laura ne fut jamais payé de retour, Phyllis allait rester avec John jusqu’à la mort de celui-ci à l’âge de 92 ans, en 1963. Elle sera l’amour de sa vie, son âme-sœur, sa compagne dans la solitude, sa sylphide, sa muse, et il faut bien le dire aussi, celle qui tenait

solitude, his sylph, his muse, and, we must admit, his housekeeper, life-keeper, and literary consort.

John Cowper always viewed his luck in finding Phyllis as a gift and a blessing



Patchin Place – courtesy David Stimpson

from the Gods of Chance. The same gods would be doubly, if not triply, kind to him in 1923. That spring, while John was on a long lecture tour in California, his younger brother Llewelyn wrote to say that a portion of his apartment at 4 Patchin Place, in New York City, would be available for the summer. “Lulu, do you really mean,” John wrote¹ back 14 May, “that Phyllis and I may for a little while, whilst we look round and rest, live in that upper chamber of yours?... It gives me everything to look for-

ward to—and, if it happens, this summer will be one of the very happiest I have ever known —perhaps the happiest of all.”

And it did happen. On the first of July, John and Phyllis would move, together for the first time, into that upper chamber. It was a small flat, just one room, with an alcove and a fireplace, and a toilet two flights downstairs. But its particular setting was what mattered to John. Patchin Place, was, and still is, a quiet close in the heart of New York’s Greenwich Village. Located off 10th Street, a few steps from Sixth Avenue, it is a cul-de-sac no more than 100 yards long, shaded by ailanthus trees and lined with modest row houses erected in the mid-19th century. Today, Patchin Place is populated mainly by psychotherapists, but in John Cowper’s day it was more of a literary enclave. During the Roaring Twenties, Theodore Dreiser lived there, as did E.E. Cummings, along with John’s brother Llewelyn (who was also a noted writer) and his brother’s lover, Alyse Gregory, who would serve mid-decade as editor of ‘The Dial’, then an important outlet for modernist literature.

What John wanted that summer was something he had sought for years without success: a tranquil refuge, as it were, “far from the madding crowd.” After nearly two decades of ‘paper chase’ lecturing all across America, much of the time on long lonely train rides, jumping from hotel to hotel, never living in one place for long, Patchin Place would be what he called his “noble Alsatia”² refuge for the hunted. Now age 50, it would be John’s first true writer’s retreat

¹ *Letters to His Brother Llewelyn*, Vol. II, 1925-1939, Village Press, 1975.

² *The Meaning of Culture*, New York: W.W. Norton, 1929, p.213. ‘Alsatia’ was the name formerly given to the Whitefriars district in London, England, which was a sanctuary for debtors and lawbreakers.

le ménage, surveillait la santé de John, et le secondait sur le plan littéraire.

John Cowper a toujours considéré la chance qu'il eut de rencontrer Phyllis comme un don et une bénédiction des Dieux du Hasard. Ces mêmes dieux vont être doublement, sinon triplement, bons pour lui en 1923. Car ce printemps-là, tandis que John faisait une longue tournée de conférences en Californie, son jeune frère Llewelyn lui écrivit pour dire qu'une partie de son appartement à New York au 4 Patchin Place, serait disponible durant l'été. "Lulu," John lui répondit le 14 mai, "veux-tu vraiment dire que Phyllis et moi, pendant quelque temps, tandis que nous cherchons un logement et nous nous reposons, nous pourrions vivre dans cette chambre du dessus chez vous?... Cela me donne tout à espérer—et si cela a vraiment lieu, cet été sera l'un des plus heureux que j'aie jamais connu—peut-être même le plus heureux de tous."

Et c'est ce qui arriva. Le 1er juillet, John et Phyllis, ensemble pour la première fois, vinrent s'installer dans cette chambre du haut. C'était un studio d'une seule pièce, avec une alcôve et une cheminée, et les toilettes deux étages plus bas. Mais c'était son environnement particulier qui comptait pour John. Patchin Place était alors, et est toujours une enclave tranquille au cœur de Greenwich Village à New York. Partant de la 10ème Rue, à quelques pas de la Sixième Avenue, c'est un cul-de-sac d'environ 100 mètres de long, ombragé d'ailanthes et bordé de modestes maisons mitoyennes datant du milieu du 19ème siècle. Aujourd'hui, Patchin Place est surtout habité par des psychothérapeutes, mais du temps de John Cowper, c'était plutôt une enclave littéraire. Pendant les Années folles, Theodore Dreiser y habita, tout comme E.E. Cummings, ainsi que le frère de John, Llewelyn (un écrivain connu) et Alyse Gregory sa compagne, qui dirigea pendant cinq ans 'The Dial', une importante revue de littérature moderniste.

Ce que John désirait cet été-là était quelque chose qu'il avait recherché pendant des années sans le trouver: un refuge tranquille, "loin de la foule déchaînée". Après presque vingt années de course-rallye de conférences à travers toute l'Amérique, passant une bonne partie du temps dans les trains en longs voyages solitaires, sautant d'hôtel en hôtel, n'habitant jamais longtemps au même endroit, Patchin Place allait représenter ce qu'il appelait son "vaste Alsatia"¹, refuge des pourchassés. Agé maintenant de 50 ans, ce serait sa première vraie retraite d'écrivain et sa première adresse stable en Amérique. Ce serait l'endroit où être seul avec son aimée, près de son frère Lulu (pour un temps). Et c'était aussi une manière de refuge, au milieu de la ville de New York, à l'abri de l'agitation et des fanfaronnades superficielles de l'Amérique urbaine.

Mais il y avait autre chose qui contribua à remonter le moral de John cette année-là, quelque chose qui ne pouvait pas être pris pour une sorte de bienfait accordé par les dieux. Cela avait, dirons-nous, davantage à voir avec une évolution positive de sa philosophie de la vie, avec un aspect moins sombre à ce qu'il allait appeler son "illusion vitale".

Dans une lettre à Lulu du 23 janvier 1923, depuis Hollywood, Californie, John annonçait d'un ton animé son dernier projet littéraire:

J'écris un nouveau livre, mi-philosophie, mi-essai, une espèce de plaidoirie pour le genre d'attitude d'esprit et d'imagination qui me

¹ *Le Sens de la Culture*, tr. M.O. Fortier-Masek, Lausanne: L'Age d'Homme, 1981, p.175. 'Alsatia' était le nom du quartier de Whitefriars, à Londres, sanctuaire pour les gens qui avaient des dettes, et pour ceux qui avaient enfreint la loi.

and his first stable address in America. It would be a place to be alone with his girl and close (for a time) to his brother Lulu. And it would be a safe-house, of sorts, in the middle of New York City, hidden away from the superficial fuss and bluster of urban America.

But there was something else that helped to boost John's spirits that year, something that could not rightly be construed as any sort of gift from the gods. It had more to do with, shall we say, an upbeat development in his philosophy of life, and a brightening of what he would call his "life-illusion."

In a letter to Lulu, written 23 January 1923, in Hollywood, California, John cheerfully announced his latest writing project:

I'm writing a new book, semi-philosophical, semi-essayish, a kind of an advocacy of the sort of attitude of mind and imagination that appeals to me—a kind of breviary of furtive fantastic self-culture... a sort of Epistle of the Holy Apostle John to the youth, to the lads and lasses of his generation.

Lulu must have been surprised by the sudden note of confidence and optimism in this rather odd proclamation. Anyone who has read his letters to Lulu will know that they serve as a finely adjusted barometer of John's state of mind. Over the past several years, those letters had been peppered with expressions of loneliness and self-doubt, disgust with the business of lecturing, and hatred of America. On November 7, 1922, only two months earlier, for instance, he had this to say about California, where he had been living for several months, lecturing, writing two (unsuccessful) plays, and a book on the burgeoning field of psychoanalysis (*Psychoanalysis and Morality*):

I hate this damned place, for I so long for the country—for real trees, for real falling leaves, for real mud, for real grass. Invented! All California is invented, I say invented! I took the car to the Beach—it was more awful than words can say! I thought can this be sand and are those real waves, made of salt-water older than cities, and is that red thing actually the setting sun?

Apparently, his mood could change dramatically when writing something close to his heart, and in synch with his deepest life-illusion. It is clear, too, that he got a kick out of redeploying some of the same malicious energy apparent in the above quote to fire his "fantastic" philosophy. In February of 1923, still lecturing in California, he wrote to say that he was "going on slowly" and "quietly"—i.e., happily—with his book on "self-culture," which he now described gleefully as "a sort of Art of living for the abnormal, or the philosophy of the neurotic, or a defence of scepticism."

He finished the book before he and Phyllis moved to Patchin Place, and it was published in September under the title, *The Art of Happiness*. Compared with most of the long and delightfully meandering works John would produce over the next forty years, it was a decidedly diminutive volume. The paper-bound book (if we can call it a book) is No. 414 in the series of "Little Blue Books" published in the 1920s and '30s by Haldeman-Julius, out of Joplin, Missouri.

At little more than 3 inches wide by 5 inches tall, with only 62 pages, it is much smaller than any modern paperback. My own copy fits easily into the watch pocket of my suit-jacket and weighs no more than a humming bird. In the slightest wind, it could as easily fly from the palm of your hand. The book is often confused with another, longer work bearing exactly the same title, but published

séduit—une espèce de bréviaire d’auto-culture furtive et imaginative... une espèce d’Épître du Saint Apôtre John adressée aux jeunes, garçons et filles, de sa génération.²

Lulu a dû être surpris par le ton soudain confiant et optimiste de cette curieuse proclamation. Quiconque a lu ses lettres à Lulu sait que, baromètre finement ajusté, elles reflètent l’état d’esprit de John. Depuis plusieurs années, ces lettres avaient été parsemées d’expressions de solitude, de manque d’assurance, de dégoût pour la profession de conférencier et de haine pour l’Amérique. Le 7 novembre 1922, tout juste deux mois auparavant, par exemple, il avait ceci à dire au sujet de la Californie, où il vivait depuis plusieurs mois, faisant des conférences, écrivant deux pièces (qui n’eurent pas de succès) et un livre sur le tout nouveau terrain de la psychanalyse (*Psychoanalysis and Morality*):

Je déteste ce fichu endroit, car j’ai la nostalgie de la campagne—avec de vrais arbres, des feuilles qui tombent vraiment, de la vraie boue, de la vraie herbe. Artificielle! Toute la Californie est artificielle, artificielle, je dis bien artificielle! J’ai pris un tram pour aller à la Plage—c’était indiciblement affreux! Je me suis demandé si c’était bien du sable et de vraies vagues, faites d’eau salée plus ancienne que les villes, et si cette chose rouge était vraiment le soleil qui se couchait.³

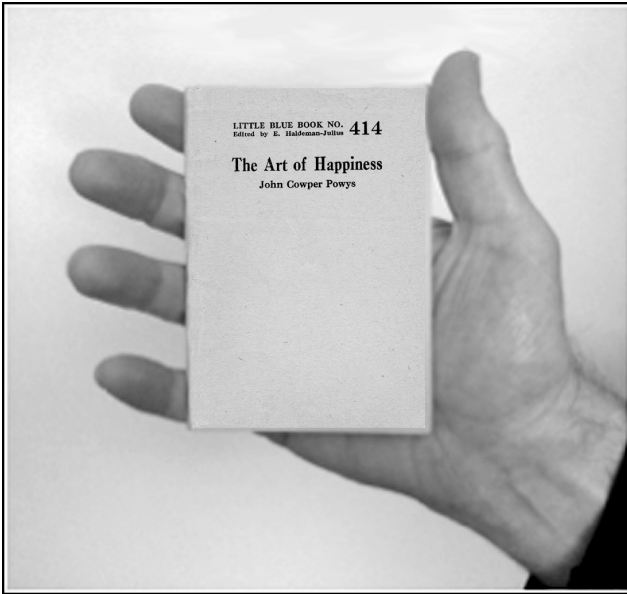
Apparemment, son humeur pouvait changer de façon abrupte quand il écrivait quelque chose lui tenant à cœur et en accord avec sa plus profonde illusion vitale. Il est clair aussi qu’il avait pris un plaisir fou à redéployer une partie de cette même énergie malicieuse qui apparaît dans la citation ci-dessus afin d’enflammer son “imaginative” philosophie. En février 1923, tout en poursuivant ses conférences en Californie, il écrivit pour dire qu’il continuait “lentement” et “tranquillement”—c’est-à-dire avec bonheur—son livre sur la “culture de soi”, qu’il décrivit maintenant avec allégresse comme “une sorte d’Art de vivre pour les anormaux, ou la philosophie des névrosés, ou une défense du scepticisme.”

Il termina le livre avant de venir habiter Patchin Place avec Phyllis. Ce livre fut publié en septembre sous le titre *The Art of Happiness*. Comparé à la plupart des volumineuses œuvres aux délicieuses digressions que John allait produire durant les quarante années suivantes, c’était un livre (si on peut l’appeler ainsi) agrafé de taille réduite, dont la couverture portait le numéro 414 dans la série des “Little Blue Books” publiés dans les années ‘20 et ‘30 par Haldeman-Julius, à Joplin, Missouri.

Mesurant 12,5 cm sur 8,5 cm de large avec 62 pages seulement, il est bien plus petit que n’importe quel livre de poche moderne. Mon exemplaire entre facilement dans le gousset de ma veste et ne pèse guère plus qu’un oiseau-mouche. Au moindre vent, il pourrait aussi facilement que lui s’envoler de la paume de votre main. Ce livre est souvent confondu avec un autre livre plus important avec exactement le même titre, mais qui fut publié en 1935, dans un format relié courant chez Simon & Schuster. Le premier *Art of Happiness* est désormais, comme beaucoup de ses livres, très difficile à trouver, alors que l’on peut même se procurer maintenant le second en version Kindle pour \$9,95. Il est facile de voir pourquoi le premier est rarement mentionné par les critiques littéraires ou les biographes et est souvent omis dans les listes des œuvres de John Cowper Powys.

² *Esprits -Frères*, tr. C. Poussier et A. Bruneau, José Corti, 2001.

³ Ibid.



in 1935 in a conventional hard-bound format by Simon & Schuster. John's first *Art of Happiness* is now, like many of his writings, very difficult to find, whereas his second is even available for \$9.95 on Kindle. So it is easy to see why the first *Art of Happiness* is rarely mentioned by literary critics or biographers and often left out of lists of his works.

Nevertheless, I would offer, dear readers of *la lettre powysienne*, that this minuscule volume marks an important watershed in John Cowper's career. Here, for the first time, we hear him expounding his personal

philosophy of happiness, not as a wannabe philosopher writing for other philosophers (as he did four years earlier in *The Complex Vision*), but more as the spellbinding lecturer that he had become over the previous three decades, inspiring, energizing, and mystifying (albeit sometimes boring) his audiences in England, continental Europe, and all across the United States.

Here in the little watch-pocket edition of *The Art of Happiness* he introduces the concept of 'life-illusion,' also for the first time. He offers the good news for depressed weaklings like himself that happiness is in essence an attitude of mind and soul, that the secret of happiness lies in those "thrilling and magical" moments of illumination, that sensitive souls oppressed by the pressures of modern life are actually in a far better position to experience such luminescent moments for themselves, than are strong and competent natures, whose vision is too easily blinded by the dogmatism of religion, science, and even the arts. And here for the first time, too, John offers a few of those various "tricks and wiles and devices" that anyone can use to practice the art of happiness—including such "magic formulae" as deep skepticism, forgetting, running away, sinking into one's soul, gathering one's psychic energy to enjoy the little things of life, and other practical do-it-yourself hints—that would continuously reappear in varying forms throughout both his later essays on self-culture and his works of fiction.

I'm suggesting, in other words, that beginning with this first little *Art of Happiness*, John sensed that he had literally discovered, through his own personal experience, the 'open secret' of happiness. I would suggest further that he wrote the book—and seven others like it over the next twelve years—not only to generate much-needed cash. Rather, the very act of writing the book was a joy for him. The words came as freely and easily as they did when he lectured, and the process helped him to articulate and reinforce the life-giving value of his discovery. The book was a kind of pep-talk, certainly for himself, but also for other bedraggled souls like him—notably Phyllis, his soul mate, and "certain types" for whom he had "always found" that his lectures on the art of self-culture supplied a "quiet surprise."³

Looking back a decade later, John confessed in his ground-breaking

³ The three quotations are from John's 18 May 1928 letter to Lulu.

Il n'en demeure pas moins que j'aimerais, chers lecteurs de *la lettre powysienne*, avancer l'idée que ce minuscule volume marque un tournant important dans la carrière de John Cowper. Ici, pour la première fois, nous l'entendons exposer sa philosophie personnelle du bonheur, non pas se voulant philosophe qui s'adresse à d'autres philosophes (comme il l'avait fait quatre ans plus tôt avec *The Complex Vision*) mais bien plus comme le conférencier envoûtant qu'il était devenu en trente ans, inspirant, galvanisant et mystifiant (et sans doute parfois lassant) ses auditoires en Angleterre, en Europe continentale, et tout à travers les Etats Unis.

Ici, dans cette petite édition de poche de *The Art of Happiness* il introduit pour la première fois ce concept de "l'illusion vitale". Il offre pour les chétifs déprimés tels que lui la bonne nouvelle que le bonheur est par essence une attitude d'esprit et d'âme, que le secret du bonheur se trouve dans ces moments d'illumination "enivrants et magiques", que les esprits sensibles écrasés par le stress de la vie moderne sont en fait bien mieux placés pour vivre en eux-mêmes l'expérience de tels moments lumineux, que ceux dotés d'une nature robuste et capable, dont la vision est trop aisément aveuglée par le dogmatisme de la religion, de la science et même des arts. Et pour la première fois également, c'est ici que John propose quelques-uns de ces "ruses et artifices et stratagèmes" variés que chacun peut utiliser pour pratiquer l'art du bonheur—y incluant des "formules magiques" telles que le profond scepticisme, oublier, fuir, plonger dans son âme, rassembler son énergie psychique pour apprécier les petites choses de la vie, et d'autres suggestions pratiques de développement personnel—qui vont sans cesse réapparaître sous des formes diverses, tout au long à la fois de ses essais à venir sur le développement culturel personnel et de ses œuvres de fiction.

Je suggère donc que John, avec ce premier petit *Art of Happiness*, prit conscience qu'il avait littéralement découvert, à travers sa propre expérience personnelle, le 'secret de Polichinelle' du bonheur. Et j'irai jusqu'à suggérer que s'il écrivit ce livre—et sept autres semblables dans les douze années qui allaient suivre—ce n'était pas seulement pour l'argent pourtant bien nécessaire. C'était bien plutôt parce que l'écrire fut pour lui une joie. Les mots venaient aussi librement et aisément que pendant ses conférences, et écrire l'aida à mettre en forme et à renforcer la valeur vivifiante de sa découverte. Le livre se voulait une motivation, pour lui-même certes, mais aussi pour d'autres âmes froissées comme lui—notamment Phyllis, son âme-sœur, et "certains types" de gens pour lesquels il avait "toujours trouvé" que ses conférences sur l'art du développement culturel personnel fournissaient une "sage surprise."⁴

Regardant en arrière dix ans plus tard, John admit dans son *Autobiographie* révolutionnaire que sa vie—d'écrivain comme d'homme—ne commença vraiment qu'à l'âge de cinquante ans. Ce n'est pas je pense une coïncidence s'il avait précisément cinquante ans à l'été 1923. En effet, il est tout à fait évident, comme la plupart de ceux qui se sont penchés sur la vie de John Cowper en Amérique l'ont fait remarquer, qu'il ne devint vraiment un écrivain que dans les années '20, époque qui culmina, juste avant le krach de la Bourse en 1929, avec la publication de *Wolf Solent* et de *The Meaning of Culture*. L'argent gagné avec ces deux best-sellers lui permit de cesser ses conférences pour de bon et d'emménager avec Phyllis dans une maison tranquille avec 12 hectares de terrain dans le nord de

⁴ Les trois citations viennent de la lettre de John à Lulu du 18 mai 1928.

Autobiography that his life—as a writer and as a person—did not really begin until the age of fifty. It is no coincidence, I think, that he was precisely fifty years old in the summer of 1923. Indeed, it is quite obvious, as most students of John Cowper’s life in America have pointed out, that he did not come alive as a writer until the nineteen-twenties, culminating with the publication, just before the great Stock Market Crash of 1929, of *Wolf Solent* and *The Meaning of Culture*. The money he earned from those best-sellers enabled him to give up lecturing for good and to move with Phyllis to a quiet house on thirty acres of land in upstate New York, thus finally to fulfill his dream—the dream, perhaps, of every wordsmith before and after him: the dream of ‘living by the pen.’

From that point on he was, as it were, on a literary roll. So much so that the collected works of John Cowper Powys (were they collected) would fill more volumes—with novels, short stories, poetry, plays, letters, diaries, philosophical tracts, and practical self-help essays—than those of any other writer in the twentieth century. And the fact remains that the greatest, most dazzling portion of that oeuvre was penned after that summer of 1923, after he found his ‘Laura’ (Phyllis), his first quiet writer’s retreat (at 4 Patchin Place), and the philosophy of life that he first articulated in the little book that he called his “philosophy of ‘illuminated moments.’”⁴

David Stimpson

David Balcom Stimpson lives in New York City with his wife Natalia Nikova. He is the author of *The Greatest Escape: Adventures in the History of Solitude* (2004). Ever since he discovered John Cowper’s *A Philosophy of Solitude* while writing his book, he has developed a keen interest in Powys’s philosophical essays, his novels, and his life in America.

oooooooooooooooooooo

Into a writer’s workshop
Underlying Presences

John Cowper and Llewelyn Powys in a Contemporary Canadian Novel

BETWEEN THE MONTHS of December 1994 and April 1995, while living in St. John’s, Newfoundland and Labrador, I had a lot of time to read. The snow fell and refused to melt, mounting inch by inch, sometimes foot by foot overnight, up the walls of the apartment building. I finished handwriting the first draft of one novel eight days into January, and resumed taking notes for the next. Apart from working during the day, note taking and reading were all I had to do as I ‘bached it’ (‘being on one’s own’, not the current urban definition of picking up other women while temporarily single) since my then-wife was studying elsewhere. Often I gazed out the windows at a whiteness that grew more intense and threatening, or mild and glowing, depending whether Sol was absent or present, enjoying a quietness akin to a library’s carrel and therefore able to engage fully—in a mood distinct from that when reading books I left in my desk in my work cubicle to read over lunch hour—in mini-biographies of saints and the works of John Cowper and Llewelyn Powys, the first category directly connected

⁴ Haldeman-Julius pocket edition of *The Art of Happiness* - No.414, 1923, p.17.

l'état de New York, ayant enfin réalisé ainsi son rêve—le rêve, peut-être, de tout artisan du verbe avant lui et après lui: le rêve de 'vivre de sa plume.'

A partir de là il était, comme on pourrait dire, bien parti pour une réussite littéraire. Il l'était tellement que les œuvres complètes de John Cowper Powys (si elles étaient réunies) rempliraient plus de volumes—avec les romans, les nouvelles, les poèmes, les pièces de théâtre, les lettres, les journaux, les pamphlets philosophiques et les essais pratiques—que celles de n'importe quel autre écrivain du 20^e siècle. Et le fait demeure que la partie la plus importante, la plus éblouissante de cette œuvre a été écrite après cet été 1923, après qu'il eut trouvé sa 'Laura' (Phyllis), sa première retraite paisible d'écrivain (au 4 Patchin Place), et la philosophie de la vie qu'il avait pour la première fois exprimée clairement dans le petit livre qu'il appelait sa "philosophie de moments illuminés."⁵

David Stimpson

David Balcom Stimpson vit à New York avec sa femme Natalia Nikova. Il est l'auteur de *The Greatest Escape: Adventures in the History of Solitude* (2004). Depuis qu'il a découvert *A Philosophy of Solitude* de John Cowper tandis qu'il écrivait son livre, il a développé beaucoup d'intérêt pour les essais philosophiques de Powys, ses romans et sa vie en Amérique.

oooooooooooooooooooo

Dans l'atelier d'un écrivain
Présences sous-jacentes

John Cowper et Llewelyn Powys dans un roman canadien contemporain

ENTRE DECEMBRE 1994 et avril 1995 lorsque j'habitais St. Jean de Terre-Neuve-et-Labrador, je disposais de beaucoup de temps pour lire. La neige tombait et refusait de fondre, s'élevant pouce par pouce, parfois pied par pied dans la nuit, à l'assaut des murs de mon immeuble. Début janvier Je terminai le premier jet d'un roman, et recommençai à prendre des notes pour le suivant. Etant seul en dehors de ma journée au travail, mon épouse d'alors poursuivant ailleurs ses études, tout ce que j'avais à faire¹ était de prendre des notes et de lire. Il m'arrivait souvent de contempler longuement par la fenêtre cette blancheur qui s'intensifiait et devenait menaçante, ou bien prenait un éclat doux, lumineux, selon la présence ou non du soleil, me délectant d'un silence de salle de lecture de bibliothèque, ce qui me permettait de me plonger à fond—dans un état d'esprit qui différait nettement de celui qui présidait à la lecture des livres que je laissais dans mon bureau au travail pour les lire à l'heure du déjeuner—dans les biographies abrégées des saints et les œuvres de John Cowper et Llewelyn Powys, les premières parce qu'elles avaient un rapport direct avec le roman qui prenait lentement forme, les secondes en principe pour me distraire mais qui s'inséraient (fatalement?) dans la prise en compte grandissante des possibilités du projet suivant.

⁵ Haldeman-Julius pocket edition of *The Art of Happiness* - No.414, 1923, non tr.

¹ 'to bach it': vivre en célibataire (bachelor) provisoire, mais ici l'auteur précise, pas dans le sens courant d'être ainsi à même de draguer d'autres femmes.

to the novel slowly taking shape, the second meant for fun but (inevitably?) fitting into a growing apprehension of the possibilities of the next project.

Worn out by completing *Verbatim: A Novel* (though thoroughly revised later in 1995 and ready, in my mind, for publication, it was only released in 2010), I assumed that reading Powys would be an uneventful break, and a good way to recuperate from finishing a manuscript that, in the first month of the year, stood at about 215,000 words in longhand. The next novel would be shorter; it had to



Snow in Newfoundland
courtesy Jeff Bursey

be, for everyone's sake. The snow, hip-high as I trudged to work across a field, was great for the cardiovascular system, but it did mean getting around was a bit difficult (I didn't have a car). Why not stay home and read? So I did, and these are most of the titles from that season:

26 Dec. 1994–Jan 1995: *Recollections of the Powys Brothers*

2–7 Jan. 1995: *Letters of John Cowper Powys to Louis Wilkinson*

7–9 Jan. 1995: *Confessions of Two Brothers*

10 Jan.–5 Feb. 1995: *A Glastonbury Romance*

5–14 Feb. 1995: *Weymouth Sands*

13–20 Feb. 1995: *The Brothers Powys*, by Richard Graves

15 Feb.–12 March 1995: *Autobiography*

2–15 Apr. 1995: *Maiden Castle*

16 Apr.– 8 June 1995: *Porius: A Romance of the Dark Ages*

(As for *Wolf Solent*, I had read it years before, and for now, I wanted to read only unfamiliar works.)

My reading journals indicate that the books read at work, and in that second half of March gap, were by Wyndham Lewis, Pierre Louÿs, Lawrence Durrell, and various hands on the history of early Christianity. My notebooks give a more detailed record of what was going on, and I see that transcriptions from JCP's books started with *A Glastonbury Romance*, in a simple way, listing definitions of unknown words found there (pilgarlic, disembogue, chalybeate), but ignoring the complex, sinuous sentences. *Weymouth Sands* is different. The first note is about the word 'aperient' (laxative), but the second captures the first sentence from a Powys novel to make it into my notebook:

What he felt in his secret being was, that he had battered and bruised himself so long in his desperate struggle to reach the secret of life, that he had come now, in a kind of forlorn hope, to fumble and grope towards the world's mystery through the more receptive souls of women.¹

What about this line was so singular as to leap out from the others around it? I was simultaneously deep into descriptions of the usually hideous deaths of

¹ *Weymouth Sands*, 'The Sea Serpent', Rivers Press, 1973, p.272.

Épuisé après avoir terminé *Verbatim: A Novel* (revu intégralement plus tard en 1995 et que je croyais alors prêt, il ne fut en fait publié qu'en 2010), je supposai que lire Powys serait une diversion sans conséquence, et serait un excellent moyen de récupérer, après avoir terminé un manuscrit qui, au premier mois de l'année, faisait environ 215.000 mots. Le roman suivant serait plus court; il le fallait, dans l'intérêt de tous. La neige, qui m'arrivait jusqu'aux hanches tandis que je traversais péniblement un champs pour me rendre au travail, c'était certes excellent pour le système cardiovasculaire, mais cela voulait bien dire que se déplacer était un peu difficile (je n'avais pas de voiture). Pourquoi ne pas plutôt rester à la maison et lire? C'est ce que je fis, et voici la plupart des titres qui m'occupèrent alors:

26 décembre 1994–2 janvier 1995: *Recollections of the Powys Brothers*

2–7 janvier 1995: *Letters of John Cowper Powys to Louis Wilkinson*

7–9 janvier 1995: *Confessions of Two Brothers*

10 janvier–5 février 1995: *A Glastonbury Romance*

5–14 février 1995: *Weymouth Sands*

13–20 février 1995: *The Brothers Powys*, de Richard Graves

15 février–12 mars 1995: *Autobiography*

2–15 avril 1995: *Maiden Castle*

16 avril–8 juin 1995: *Porius: A Romance of the Dark Ages*

(Quant à *Wolf Solent*, je l'avais lu bien des années auparavant et, pour le moment je ne voulais lire que des œuvres que je ne connaissais pas.)

Les journaux de bord de mes lectures montrent que les livres lus au bureau, et pendant l'interruption ci-dessus de la deuxième quinzaine de mars, ont été de Wyndham Lewis, Pierre Louÿs, Lawrence Durrell, et différents auteurs sur l'histoire des débuts de la Chrétienté. Mes carnets évoquent de façon plus détaillée ce qui se passait, et je vois ainsi que c'est avec *A Glastonbury Romance* que j'ai commencé à prendre des notes à partir des livres de JCP, simplement en établissant une liste de définitions de mots que je ne connaissais pas (*pilgaric*, *disembogue*, *chalybeate*²), mais sans prêter attention à ses phrases complexes et sinueuses. Le cas de *Weymouth Sands* est différent. La première note porte sur le mot 'aperient' (laxatif), mais la seconde saisit la première phrase d'un roman de Powys à se retrouver dans mon carnet:

En vérité, tout au fond de lui-même, il avait le sentiment qu'après s'être tellement meurtri dans sa lutte désespérée pour connaître le secret de la vie, il en était venu à tenter de se rapprocher du mystère de l'univers en le cherchant à tâtons à travers l'âme féminine plus réceptive.³

Qu'avait donc cette phrase de si surprenant pour qu'elle me saute aux yeux d'entre toutes celles qui l'entouraient? J'étais plongé simultanément dans les descriptions des morts, généralement atroces, de femmes vertueuses dont les vies brèves avaient pour la plupart été vouées au Christ, et dans mon roman—appelé parfois 'Brood' [Engeance] ou 'Dialogue', avant qu'il ne devienne *Mirrors on which dust has fallen*—qui traiterait de la manière dont les croyances religieuses (ainsi que l'art et d'autres sujets) agiraient sur un personnage féminin

² *pilgarlic* (>pill'd garlic, ail pelé, angl.): un homme chauve; *disembogue* (>disemboca, esp.): eaux qui jaillissent à l'embouchure d'une rivière; *chalybeate* (>chalybs, fer, Lat.): ferrugineux.

³ J.C. Powys, *Les sables de la mer*, 'Le Serpent de Mer', tr. M. Canavaggia, Paris, Bourgois, 1982, p.234.

virtuous women, for the most part their short lives devoted to Christ, and into my novel—variously called ‘Brood’ and ‘Dialogue’ before becoming *Mirrors on which dust has fallen*—which would be concerned with religious beliefs (along with art and other things) as they affected one female character in particular. The suddenness of that sentence leaping out had a parallel track that shows, in retrospect, how the insinuation of Powys’ interests and his reliance on women—or his male characters’ opinion on women—were filtering into my thoughts.

The next set of important quotations is from *Autobiography*, a rich source of wonderfully turned phrases that would now, of course, largely go unrecognized. (As a parenthetical remark, I recollect that the colour of the hard cover of that book was a shade of green, not washed out, but almost pastel. I had referred to it in my thesis from the mid-to-late-1980s on Henry Miller—the route to Powys, and Durrell, Louis-Ferdinand Céline, and so on.) The key passage, for this essay, occurs in the chapter titled ‘Southwick’, and was noted down on February 26:

I have—and without the aid of any psychiatrist either—found out various mental tricks wherewith to *wash* my thoughts. The will to forget! Have faith that your will *can* get the trick of forgetting and in the end it will be all right. **We are all in secret fighting for our sanity.** The great thing is to have more than one string to our bow.²

This was copied out in red ink except for that bolded line that was originally written in blue ink. It’s followed by this comment: “The part in *blue* is key. Epigraph to ‘Brood’?” Why key? It illustrated the state of the characters, and the state of the fictional Canadian province they inhabited and made up *as a fiction*, or else they *lived within a fiction* as imposed on them by the Authorities (the provincial politicians of *Verbatim* and the city fathers of its capital city, Bowmount, the same locale for both novels), and seemed apt for a time (1995, the year events take place in *Mirrors*) when widespread hardship had dealt severely with the middle and lower classes, part of the wider picture of a general derangement of Western society.

Sanity is a tricky word. As my thinking on the novel went on it became apparent that the quote from *Autobiography*, while alerting the reader to an ongoing struggle felt by my characters, would prove insufficient if sanity itself—which, it can be argued, requires a stable sense of one’s identity—is questioned. As in Powys’ works, few of the characters in my novel manage to carry through on their desire to lead a better or more fulfilling or prosperous life. They are not able to find an inner cohesion that would permit progress—which is my writer shorthand for *I didn’t want them to*. In Wyndham Lewis’ *Time and Western Man*, (Miller considered Lewis “the only English artist of importance, outside of D.H. Lawrence, whom the English produced in the last couple of generations”³), an appropriate sentence leapt out: the guiding lights were there, and they appear in the novel as they appeared in the first rough draft finished in 1998:

For our only terra firma in a boiling and shifting world is, after all, our “self.”
(Wyndham Lewis)

We are all in secret fighting for our sanity. (John Cowper Powys)

² *Autobiography*, ‘Southwick’, Macdonald, 1967, p.249.

³ Henry Miller, “An Open Letter to Surrealists Everywhere,” *The Cosmological Eye*, Norfolk, CT: New Directions, 1939.

en particulier. Ma subite prise en compte de cette phrase résultait d'un cheminement parallèle qui montre rétrospectivement comment la subtile expression des intérêts de Powys et sa façon de compter sur les femmes—ou sur l'opinion de ses personnages masculins sur les femmes—s'infiltraient alors dans mes pensées.

L'ensemble suivant de citations importantes est tiré d'*Autobiographie*, riche source de tournures admirables qui bien sûr, de nos jours, ne seraient guère perçues. (Incidentement, je me souviens que la couleur de la couverture du livre était d'une nuance de vert, pas délavé, mais presque pastel. Je m'y étais référé en écrivant avant la fin des années 1980 ma thèse sur Henry Miller—qui menait à Powys, et Durrell, Louis-Ferdinand Céline, et ainsi de suite). Le passage clé⁴, pour cet essai, se trouve dans le chapitre intitulé 'Southwick', et a été recopié le 26 février:

Je suis arrivé—et sans l'aide d'aucun psychiatre—à trouver plusieurs stratagèmes pour nettoyer mon esprit. La volonté d'oublier! Ayez foi en elle, elle vous inspirera à vous aussi des stratagèmes et, pour finir, tout s'arrangera. **Nous luttons tous en secret contre le déséquilibre mental.**

L'essentiel est d'avoir plus d'une corde à son arc.

C'était recopié à l'encre rouge, sauf la ligne en gras qui avait d'abord été écrite à l'encre bleue. Et c'est suivi de ce commentaire: "La partie en *bleu* est capitale. Epigraphe pour 'Brood'?" Pourquoi capitale? C'était l'illustration de l'état des personnages, et de l'état de la province canadienne fictive qu'ils habitaient et constituaient en *fiction*, à moins qu'ils n'aient *habité à l'intérieur d'une fiction*, qui leur était imposée par les autorités (les politiciens provinciaux de *Verbatim* et les membres du conseil municipal de sa capitale, Bowmount, qui figure dans les deux romans), et semblait bien s'appliquer à une époque (1995, l'année où se passe l'action dans *Mirrors on which dust has fallen*) où, élément du plus large tableau d'un dérèglement général de la société occidentale, de dures épreuves avaient frappé sévèrement les classes moyennes et populaires.

La santé mentale est un concept embarrassant. Tandis que je continuais à réfléchir à mon roman, il me parut que cette citation d'*Autobiographie*, tout en alertant le lecteur à propos de la lutte continue perçue par mes personnages, ne suffirait pas si la santé mentale elle-même—qui requiert, on en conviendra, un sens stable de sa propre identité—est mise en question. Comme dans les romans de Powys, peu des personnages de mon roman réussissent à maintenir jusqu'au bout leur aspiration à mener une vie meilleure, plus épanouissante ou plus prospère. Ils ne sont pas capables de trouver une cohésion intérieure qui leur permettrait de progresser—ce qui est ma sténo d'écrivain pour *je ne voulais pas qu'ils réussissent*. Dans *Time and Western Man* de Wyndham Lewis, (que Miller considérait "comme le seul artiste anglais important, en dehors de D.H. Lawrence, que les Anglais aient produit dans les deux dernières générations") une phrase appropriée me sauta aux yeux: les principes directeurs y étaient, et apparaissent dans le roman comme ils apparaissaient dans le premier jet terminé en 1998:

Car notre seule terra firma dans un monde en ébullition et mouvant est, en fin de compte, notre "moi." (Wyndham Lewis)

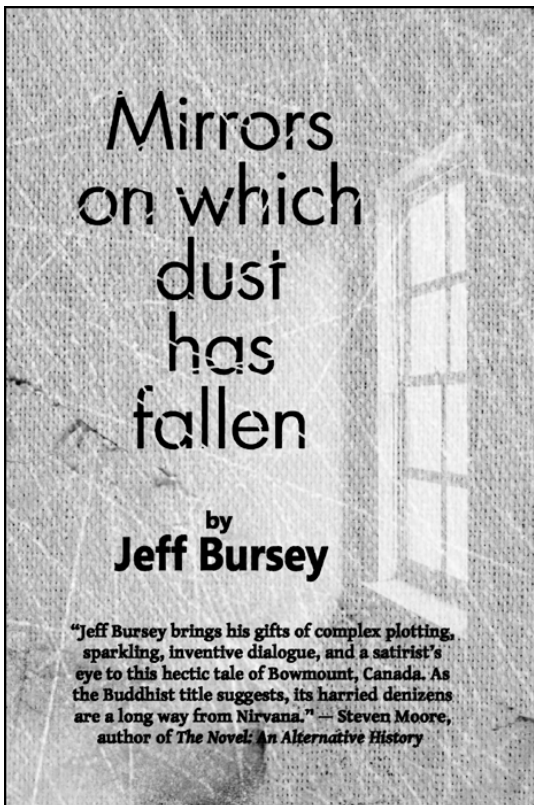
Nous luttons tous en secret contre le déséquilibre mental. (John Cowper Powys)

⁴ J.C. Powys, *Autobiographie*, 'Southwick', tr. M. Canavaggia, Paris, Gallimard, 1965, p.227.

A contribution by Powys to my novel was unforeseen that winter. Nothing else would have such an impact—as Samuel Johnson said, “a man will turn over half a library to make one book” (in my case, one-half of a suitable opening note to my novel)—or so I reasoned, but reason proved to be wrong. In the meantime, I turned to Llewelyn Powys.

In the list above of winter books, leaving aside the Graves biography, only *Confessions* is not solely by John Cowper Powys, yet when I went to the Queen Elizabeth II Library of Memorial University of Newfoundland (I had been introduced to Robin Wood by this time) to get those heavy books to bring back in heavy snow, the many volumes by Llewelyn and T.F. were nearby, yet I never took them out. (In later years I did read some books by Llewelyn and T.F. Powys). Because of curiosity, the evocative titles, and the colours of the books I did,

however, take them down. Flipping through *Skin for Skin* one day—and it seems to me that the covers were a tired gold—I came across a passage that electrified me, as its sentiments fit the portrait of a dissolute, corrosive, fairly aged man who had appointed himself as a mentor to a young man in my novel. The exact quote I’ll not include here so as not to spoil the surprise for any reader of this article who comes across *Mirrors*. But that it fit in so perfectly, even at that stage, and from an unexpected source, still strikes me as peculiar. In general, I lay out my novels carefully in their main lines, allowing cheerful accidents to happen on the sentence and imagery levels. I have never been sure if the correspondence between these two passages qualifies as an accident. While I knew the tenor of the new novel, did these remarks chime with (one could say deepen) the instincts I had, or did they, via force of rhetoric and passion, assist in determining the course I would take in having the book and its inhabitants behave as they did? If



Front cover of *Mirrors*
courtesy Jeff Bursey

there was ever an answer to that question that could not be challenged it’s long lost now, and perhaps it’s not one that an author can fully provide.

That brings me to the last book under consideration in this extended reminiscence. In early April I read the 1990 edition of *Maiden Castle*. It troubled my senses. Recall that my then-wife was away. Notes in my reading journals indicate that I felt something like Dud No-Man unable to be with his girl. One night in bed I was visited, as sometimes happened (when my then-wife was not in the same city), by what can best be called benign wraiths, and in that April they took the form of two girlfriends from the mid-1980s. (My notes don’t record much beyond that; frustratingly, there are no details as to what happened.) My sensual side had been stirred on finishing *Maiden Castle*, although not simply because I was missing someone. As can happen when abstinence has been present for three months and one reads of sexual or romantic frustration, my

Cet hiver-là, je n'avais pas du tout prévu que Powys puisse contribuer à mon roman. Rien d'autre n'aurait pu avoir un tel impact—ainsi que Samuel Johnson le disait, “un homme mettra sens dessus dessous la moitié d'une bibliothèque pour faire un livre” (dans mon cas, la moitié d'une entrée en matière qui convienne à mon roman)—c'est du moins ce que je pensais, mais ma raison se trompait. A cette époque-là je me tournai vers Llewelyn Powys.

Dans la liste ci-dessus de livres lus pendant ce même hiver, si l'on met à part la biographie de Graves, *Confessions* est le seul qui n'ait pas été de la seule plume de John Cowper Powys, et cependant lorsque je me rendis à la Bibliothèque Reine Elizabeth II de la Memorial University de Terre-Neuve (entretemps j'avais fait la connaissance de Robin Wood) rechercher ces gros volumes et les ramener dans la neige abondante, les nombreux livres de Llewelyn et T.F. Powys étaient tout à côté, mais jamais je ne les avais empruntés. (Plus tard j'en lus quelques uns). J'en pris cependant quelques-uns sur les étagères, par curiosité, à cause des titres évocateurs et de la couleur des couvertures. Feuilletant un jour *Skin for Skin* [*Peau pour Peau*—et il me semble que la couverture était d'un or passé—je tombai sur un passage qui m'électrifia, car ce qu'il décrivait coïncidait parfaitement avec le portrait d'un homme d'un certain âge, débauché et destructeur, qui s'était attribué le rôle de mentor d'un jeune homme dans mon roman. Je n'inclurai pas ici la citation exacte afin de ne pas gâcher la surprise pour le lecteur de cet article qui tomberait sur *Mirrors*. Mais que ce passage ait si parfaitement collé, même à ce stade, et venant d'une source inattendue, me paraît bizarre encore aujourd'hui. En général, j'organise avec soin les grandes lignes de mes romans, acceptant que se produisent des accidents heureux au niveau et de la phrase et de l'image littéraire. Je n'ai jamais été vraiment sûr que la concordance entre ces deux passages puisse être considérée comme un accident. Même si je connaissais la teneur de ce nouveau roman, peut-on dire que ces constatations s'harmonisaient avec (ou approfondissaient) mes instincts, ou bien aidaient-elles par la force de la rhétorique et la passion à déterminer le cap que je prendrais en laissant se comporter le livre et ses personnages comme ils le faisaient? S'il y a jamais eu une réponse incontestable à cette question, il y a maintenant longtemps qu'elle est perdue, et peut-être ne peut-elle pas être apportée vraiment par l'auteur.

Cela m'amène au dernier livre considéré dans cette réminiscence étendue. Début avril, je lus *Maiden Castle* [*Camp retranché*] dans l'édition de 1990. Cela excita ma sensualité. Souvenez-vous, mon épouse d'alors était absente. Les notes dans mes carnets de lecture montrent que je me sentais un peu comme Dud No-Man, lui aussi dans l'impossibilité de rester avec sa compagne. Une nuit, dans mon lit, je reçus la visite, comme cela se produisait parfois (quand ma femme n'était pas dans la même ville), de ce qu'on peut au mieux appeler des 'esprits bienveillants', qui, en ce mois d'avril-là prirent la forme de deux petites amies des années 1980. (Mes notes ne rapportent pas grand'chose de plus; malheureusement il n'y a aucun détail sur ce qui se passa ensuite.) Ma sensualité avait été attisée comme je terminais *Maiden Castle*, et pas seulement parce que quelqu'un me manquait. Comme il peut arriver quand l'abstinence a duré trois mois, à la lecture d'une description de frustration sexuelle ou romantique, mon irritation envers Dud et Wizzie à propos de leur échec réciproque à bien communiquer se transforma en une ardente envie de m'unir à ma femme. Mes notes continuent: “Comme c'était impossible, je partis marcher pendant une

annoyance at Dud and Wizzie for not communicating well with each other transformed itself into a fervent urge to unite with my then-wife. My notes continue: “Unable to do that, I went for a one-and-a-half hour walk, rented 7 movies, and came home, to watch one that was supposed to be sexy &/or erotic. It was neither. I thought it would be cathartic. All I could see after was myself in bed with my partner...” It was then that the wraiths came. There’s only one quote taken from *Maiden Castle* in my notes and it has nothing to do with what happens in my novel. Yet I believed then, and still do, that the fevered imagination behind each line of that novel mingled with my own longing and, further, that this combination helped me create some of the sexual atmosphere that is found in *Mirrors*.

Naturally, at this remove, inspiration and influences are hard to detect. Historical works on the Church, biographies of saints, local scandals going on where I lived at the time, imagination, and much else are present in the book. Some reviewers will see one thing, others will see something else, but it is unlikely that the works of two of the Powys brothers will be perceived, mainly because they are unknown to most, and few reviewers find time to investigate epigraphs.

My reading of John Cowper Powys’ major works ended, for the time being, with *Porius*. By the time I finished it spring had come, icebergs were melting off the shores, and my then-wife had returned. I had completed revising and typing *Verbatim: A Novel* and it was time to send that out. Work on *Mirrors on which dust has fallen*, now headed by two Englishmen, with certain passages drawn from other writers, could begin. It was up to me to make sure the lineage continued; it’s up to readers (and critics) to determine if, for them, I succeeded or failed.

Jeff Bursey

Jeff Bursey is a Canadian novelist, short story writer, playwright and literary critic whose first novel, *Verbatim: A Novel*, came out October 2010. His second novel, *Mirrors on which dust has fallen*, was published in 2015. His reviews and articles can be read in a variety of publications published in Canada and the US, and online.

Mais qu’un bruit, qu’une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l’essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l’était pas entièrement, s’éveille, s’anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l’ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l’homme affranchi de l’ordre du temps. Et celui-là, on comprend qu’il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d’une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de “mort” n’ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l’avenir?

Marcel Proust *A La Recherche du Temps Perdu*, vol. III ‘Le Temps retrouvé’, Gallimard, pp.872-73.

heure et demie, louai 7 films et revins chez moi en visionner un censé être ‘sexy’ et/ou érotique. Il n’était ni l’un ni l’autre. J’avais pensé qu’il serait cathartique. Tout ce que je pouvais voir ensuite, c’était moi au lit avec ma compagne...” Ce fut alors que les esprits bienveillants surgirent. Il n’y a qu’une citation tirée de *Maiden Castle* dans mes notes et elle n’a rien à voir avec ce qui se passe dans mon roman. J’étais pourtant persuadé alors, et je le suis toujours, que l’imagination enfiévrée derrière chaque ligne de ce roman s’est unie avec mon propre désir nostalgique, participant, de plus, à la création de l’atmosphère sexuelle que l’on trouve dans *Mirrors*.

Bien sûr, si longtemps après, l’inspiration et les influences sont difficiles à déceler. Ouvrages historiques sur l’Eglise, biographies de saints, scandales locaux se passant dans la région où je vivais à ce moment-là, l’imagination et bien d’autres choses, sont présents dans le livre. Les critiques y verront une chose ou une autre, mais il est peu probable qu’ils perçoivent l’influence des œuvres de deux des frères Powys, surtout parce que la plupart ne les connaissent pas, et que peu ont le loisir de se pencher sur les épigraphes.

Ma lecture des œuvres principales de John Cowper Powys prit fin, pour le moment, avec *Porius*. Le temps que je le termine, le printemps était arrivé, le long des côtes les icebergs fondaient, et ma femme était revenue. J’avais terminé la révision et la frappe de *Verbatim: A Novel*, et il était temps de l’envoyer. Le travail sur *Mirrors on which dust has fallen*, avec désormais en exergue deux écrivains anglais, et des passages tirés d’autres écrivains, pouvait commencer. Il me revenait d’assurer la continuité de la descendance; c’est maintenant aux lecteurs (et aux critiques) de décider si, selon eux, j’ai réussi ou échoué.

Jeff Bursey

Jeff Bursey est un écrivain canadien, également auteur de nouvelles, de pièces de théâtre et critique littéraire dont le premier roman, *Verbatim: A Novel*, est sorti en octobre 2010. Son second roman, *Mirrors on which dust has fallen*, a été publié en 2015. Ses recensions critiques et ses articles paraissent dans diverses revues au Canada et aux États-Unis, ainsi que sur l’internet.

But let a noise or a scent, once heard or once smelt, be heard or smelt again in the present and at the same time in the past, real without being actual, ideal without being abstract, and immediately the permanent and habitually concealed essence of things is liberated and our true self which seemed—had perhaps for long years seemed—to be dead but was not altogether dead, is awakened and reanimated as it receives the celestial nourishment that is brought to it. A minute freed from the order of time has re-created in us, to feel it, the man freed from the order of time. And one can understand that this man should have confidence in his joy, even if the simple taste of a madeleine does not seem logically to contain within it the reasons for this joy, one can understand that the word “death” should have no meaning for him; situated outside time, why should he fear the future?

Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, vol. III, ‘Time regained’, tr. Scott Moncrieff, T. Kilmartin & A. Mayor, Penguin, p. 906.

Un point de vue russe¹ sur John Cowper Powys

POWYS John Cowper (08.10.1872, Shirley, Derbyshire—17.06.1963, Blaenau Ffestiniog, Pays de Galles)—poète, écrivain, essayiste, philosophe. Par la lignée maternelle il descend de John Donne. La famille Powys, semblable aux Brontë, Rossetti, Woolf, Sitwell, est exceptionnellement douée. Ses frères, Theodore Francis (1875-1953) et Llewelyn (1884-1939) étaient des écrivains connus. Du côté de ses sœurs, K.E. Philippa (1886-1961) était poète et romancière, Gertrude (1877-1952) peintre, exposa dans des galeries à Londres et à Paris et illustra des livres de Llewelyn.

| |
|---|
| <p>ПАУИС Джон Каупер (POWYS John Cowper, 08.10.1872, Ширли, Дербишир – 17.06.1963, Блайнау Ффестиньёг, Северный Уэльс), поэт, романист, литературовед, фи-</p> |
|---|

Powys termina ses études à Corpus Christi, Cambridge; il fit des conférences à Oxford, Cambridge et à l'université de Londres (1899-1904) puis pendant trente ans (1904-1934) fit des conférences aux Etats-Unis. Dans son autobiographie *Ma vie et moi* Henry Miller se rappelle avoir assisté à ses conférences au Labour Temple à New York. En 1958, Powys reçut la Plaque de Bronze de l'Académie libre des Arts de Hambourg en signe de respect. Son génie fut reconnu par Angus Wilson, qui fut le premier président de la Powys Society ainsi que par J.B. Priestley, W. Golding, I. Murdoch et E. Canetti. Philip Larkin définissait l'écrivain comme "le gigantesque Vulcain de la littérature mythopoétique" et Robert Nye l'appelait "le Merlin de notre temps".

Powys est considéré comme le créateur d'une 'nouvelle mythologie', bien que l'écrivain lui-même ait souligné que sa 'mythologie' était une conception du monde poétique, un remplacement de la superstition. Le monde de l'imaginaire pour Powys ne se réduit pas à des abstractions, mais se perçoit comme une réalité, car il apparaît comme une partie de la conscience humaine. Powys développe les idées de Max Stirner² et de Nietzsche sur la réalité humaine absolue du "moi" et du devenir infini de ce "moi". Dans le génie créateur de Powys se reflétaient aussi des points de vue de D. Mitrinovitch au sujet de la Révélation Trinitaire: de l'union pré-chrétienne, (a-centrique), chrétienne (le Christ en tant que centre de l'humanité) et post-chrétienne du monde (la valeur propre à chaque homme, l'individualisme absolu). Ces trois Révélations avec aussi leurs contradictions mutuelles constituent une Révélation trinitaire³. Dans *Suspended Judgments*, 1916, analysant les héros de Conrad, Powys parle "de la nécessité de s'immerger dans sa propre âme et de trouver dans la force de son

¹ Article paru dans 'Dictionnaire Encyclopédique de Littérature anglaise du XXème siècle', Naouka, Moscou, 2005.

² Je pense en particulier à *Der Einzige und sein Eigenthum* (L'Unique et sa propriété), écrit en 1844 et traduit en français en 1900.

³ Dimitri Mitrinovic (1887-1953) né en Bosnie-Herzégovine, étudia la philosophie en Allemagne, s'installa en Angleterre en 1914. Il était convaincu qu'un "ordre organique mondial" pouvait être atteint par la psychologie. Le schéma final de la Révélation de Mitrinovic est l'objet de commentaires de la part de Nietzsche, Weininger (philosophe autrichien auteur de *Sex and Character*) et Max Stirner.

propre esprit isolé et exilé le courage de faire face à tout ce qui pourrait lui être imposé.”⁴ Powys affirme la réalité absolue du ‘moi’, revendiquant “je suis moi”.

Powys a débuté comme poète et durant sa vie il publia sept recueils de poèmes, parmi lesquels *Odes and Other Poems*, 1896, *Poems*, 1899, *Wolf's Bane: Rhymes*, 1916, *Mandragora*, 1917, et d'autres. Dans son poème épique *The Death of God*, 1906, publié plus tard sous le titre de *Lucifer*, 1956, Powys s'élève contre l'orthodoxie religieuse et le conditionnement social de l'homme, idée qu'il développera ultérieurement.

La thèse fondamentale de l'œuvre philosophique *The Complex Vision*⁵, 1920, se conclut par ceci que l'homme “crée pour moitié, pour moitié découvre” un monde, dans lequel il existe. Ses états mentaux sont un ingrédient essentiel de la réalité. “L'illusion de la matière morte”—selon la pensée de Powys—est “la pire manifestation du mal pour l'homme, elle ne peut être détruite que par la magie de l'esprit créateur”; de plus la création se comprend non pas tant comme la fuite hors de la vie que comme sa transfiguration au moyen d'une attitude nouvelle (poétique) envers elle. De semblables idées étaient largement diffusées dans la première moitié du 20^{ème} siècle parmi les critiques littéraires anglais, en particulier parmi les “Inklings”⁶, et surtout pleinement représentées dans le livre de Owen Barfield, *Poetic Diction*, 1922.

L'esthétisation de l'existence, son recours à une vie matérialiste, afin de fuir hors de soi (évasion spirituelle de son espèce), sont postulés dans *The Art of Happiness*, 1935, et sont appelés à l'aide de l'homme pour se déterminer. L'écrivain ne peut accepter d'intellectualiser la culture contemporaine, ni de perdre une spontanéité naturelle. Comme D.H. Lawrence, Powys s'élève contre la civilisation industrielle, la mécanisation de la vie et les croyances religieuses oppressantes, proposant en échange le monde des sentiments et des émotions. Il adopte la déclaration de Lawrence selon laquelle “le but de l'art c'est la révélation de liens entre l'homme et l'univers dans les éléments de la vie”.

En littérature Powys appréciait surtout “l'intensité des images visuelles, les manifestations de la vie physique et l'ouverture de fonds psychologiques, la prise de conscience romantique de la beauté et de la signification qui l'entoure.” “La vie” dans ses manifestations s'interprète comme une certaine réalité intégrale conçue de manière intuitive.

Powys ressentait la nécessité absolue du retour au mythe, en particulier le mythe au sens jungien comme une façon de surmonter ses propres angoisses (“tu es devenu le mythe—ou le mythe est-il devenu toi?”). Dans *Autobiographie*, il reconnaît: “ma vie entière n'a été qu'un long combat contre la Peur”,⁷ et cela servit d'impulsion importante à la création de mondes inventés. Ses œuvres, chargées de cosmogonie, sont bâties sur la base d'archétypes et de mythologie, entrelacées dans la trame d'un récit. Le mythe devient chez Powys une manière de connaître le monde. Les romans de Powys sont caractérisés par le genre épique, et souvent on y observe quelques lignes maîtresses. “Un grand roman contemporain”, écrit Powys dans son analyse de *Dostoïevski* (1946), “doit comprendre absolument tout”. Il s'y employa dans ses propres ouvrages.

⁴ *Suspended Judgments*, traduction française prévue en 2016.

⁵ Non traduit.

⁶ Un club à Oxford fondé par Edward Lean, qui comptait parmi ses membres C.S. Lewis, JRR Tolkien et Charles Williams.

⁷ *Autobiographie*, tr. M. Canavaggia, Gallimard, 1965, p.21.

Dans la Préface de son premier roman *Wood and Stone: a Romance*, 1915, Powys réfléchit à la nature du pouvoir. Ici on peut entendre des échos de l'idée nietzschéenne de "la volonté de puissance" comme aspiration inhérente de tout être vivant à sa propre affirmation. L'écrivain désigne quatre termes existentiels: l'Amour, le Sacrifice, le Pouvoir et l'Orgueil, s'efforçant de définir leur rôle dans la vie de l'homme concurremment avec les variations de ses états psychiques. Powys transforme ces concepts en symboles significatifs, vers lesquels il se tournera dans ses œuvres suivantes. Le roman est construit sur le principe du dualisme thématique: organique/mécanique, nature/civilisation, raison/intuition.

Il n'y a pas dans l'œuvre de sujet central; la narration est éparse et présente une suite d'épisodes de la vie des personnages, qui alternent avec des descriptions lyriques de la nature et des réflexions philosophiques. Le thème fondamental du roman est le conflit entre conceptions païenne et chrétienne du monde; l'instauration de nouvelles relations avec la société, et la nature et la défense des traditions. Sous les personnages, un jeune homme mince et inquiet, un ermite excentrique et un cynique impartial (le premier et le dernier sont des tailleurs de pierre)—on devine les traits des frères Powys. L'utilisation du paysage dans le livre se charge de symbolisme: les images du bois et de la pierre symbolisent la coexistence du christianisme (la croix de bois) et du paganisme (les idoles de pierre), et de même s'affrontent deux forces contraires—l'amour et la volonté de puissance (les tailleurs de pierre apparaissent dans d'autres œuvres de Powys, comme par exemple dans le roman *Wolf Solent*). On peut interpréter les collines et leur ascension par les héros comme symbole de la supériorité de l'homme sur la nature. La colline du Lion décrite par Powys sert, selon la tradition, de lieu d'ensevelissement d'un fragment de la Vraie Croix, qui est reliée à la légende du Graal et à la profonde mythologie de l'Angleterre.

Rodmoor, 1916, le roman dédié "à l'esprit d'Emily Brontë", est composé de façon plus harmonieuse. L'action se passe dans un village du littoral, qui donne son nom au livre, il personnifie pour le héros qui vient d'arriver, et qui a connu il y a peu des problèmes psychiques, "le sens violent et entier de la symbolique de la vie." Afin de surmonter les peurs qui le tourmentent, il écrit un livre, essayant de démontrer que la pulsion de destruction est à la source des forces vitales. Le monde de la nature reflète et obéit à l'imagination et aux humeurs du héros. Comme dans le premier roman, on trouve à la base de *Rodmoor* le principe des oppositions binaires. Aux protagonistes, le docteur et l'esthète-ermite—des prototypes littéraires inspirés par Earnshaw et Linton des *Hauts de Hurlevent*—s'opposent des éléments naturels: la mer, hostile envers l'homme et détruisant pendant de longues années la ville, les bois et les jardins qui avaient donné abri et repos. Après une nouvelle crise de folie le héros meurt, et il est emporté par la mer, ce qui fournit le symbole d'une victoire périlleuse, d'une impulsion extatique de la vie et apporte la preuve de l'idée principale de son livre—la prépondérance du dionysiaque sur l'apollonien.

Wolf Solent, 1929, apporta la gloire à Powys, ouvrant ce qu'on appelle le cycle "Wessex", qui comprend également *A Glastonbury Romance*, 1932, *Weymouth Sands*, 1934 et *Maiden Castle*, 1936. Tous ces romans rassemblent des souvenirs d'enfance, des lieux et des expériences. Et dans le même temps s'ébauchent des thèmes qui apparaîtront ultérieurement dans l'œuvre de l'écrivain. Ainsi, dans *Wolf Solent* pour la première fois est abordé le thème de "l'histoire monumentale", d'un nouveau genre, distinct de la science historique

factuelle habituelle et remplie d'expérience vivante, laquelle, selon l'expression de l'un des héros, est développée dans la *Comédie humaine* de Balzac. L'histoire dans le roman ne s'oppose pas au mythe, mais revient à lui comme à sa source. Sur ce principe seront construites les chroniques légendaires *Owen Glendower*, 1940, qui parle de la défaite de la révolte galloise au 15^{ème} siècle et *Porius*, 1951, dont l'action se passe du temps du roi Arthur.

A *Glastonbury Romance* est le roman le plus significatif du "Wessex Quatuor". Dans ce dernier la position quasi-manichéenne de Powys justifie son point de vue sur l'équilibre du bien et du mal dans le monde, appelé à expliquer "la Cause Première divine-démoniaque de la vie". Le livre est construit comme une série d'antithèses. Au niveau géographique c'est une opposition de villes (Norwich et Glastonbury), sur le plan mythologique c'est une opposition du christianisme et du paganisme (des légendes autour du Graal, assemblées comme légendes chrétiennes autant que païennes, liées au culte de Cybèle). Selon Powys, "le héros du roman, c'est le Graal; l'héroïne c'est la Vie, qui coule dans le Graal. L'idée du livre, c'est que ni le Réceptacle de la Vie seul, ni la Source de la Vie seule, versée dans ce Réceptacle, ne peuvent ni contenir ni expliquer ce que le monde nous offre."⁸ En ce qui concerne l'influence de *Glastonbury* sur la littérature anglaise, il est évoqué dans les romans de Murdoch (ses héros lisent Powys) et dans *Anglia, Anglia* de Julian Barnes; un film documentaire de 1h30 fut réalisé avec le concours de Margaret Drabble, 'A *Glastonbury Romance*—Its Place in Literature', 2002.

Powys a qualifié *Morwyn: or the Vengeance of God*, 1937, de "roman contre la vivisection", et bien que ses prises de position pour la défense des animaux aient un rôle non négligeable, on peut considérer ce livre comme la première œuvre de Powys dans le genre des 'fantaisies'. Il y est question de la descente en enfer où tombe le héros principal, de la bouche duquel nous tenons le récit, en même temps que son chien, une jeune fille galloise, Morwyn et le père de celle-ci, vivisectionniste, qui a péri au moment de sa descente sous terre, mais qui continue à escorter les héros. Ils rencontrent les âmes de gens accusés de cruauté sadique pendant leur vie: Néron, Torquemada, Calvin et le marquis de Sade. Ce cercle de l'enfer est caractérisé par la permissivité et la liberté, et l'occupation préférée de ses habitants est de regarder une présentation télévisée de la vivisection. L'enfer pour Powys ne ressemble pas au lieu des tourments éternels, il représente le monde intérieur de ceux qui l'habitent. Le danger réside en ce que les âmes des morts sont capables de se couler dans celles des vivants, les conduisant à la folie. C'est le barde gallois Taliessin qui aide Morwyn et le narrateur à sortir de l'enfer, après avoir surmonté facilement l'espace et le temps car il était descendu en enfer par curiosité. La descente du poète dans le gouffre de l'enfer symbolise le processus créateur, les terreurs et les chocs de la conscience poétique, qu'engendre en somme un grand art (le personnage de Taliessin reçoit une tout autre interprétation dans le roman *Porius*). Cette même année paraît une fantaisie apocalyptique de Charles Williams, *Descent into Hell*, proche de l'esprit du roman de Powys et plus tard *Briefing for a Descent into Hell*, 1971, de Doris Lessing.

Les derniers romans de Powys appartiennent à la catégorie de la fantaisie. Dans *Atlantis*, 1954, le livre préféré de Powys, créé sur le modèle de l'*Odyssée* de

⁸ Préface de l'édition Macdonald 1955 de *A Glastonbury Romance (Les Enchantements de Glastonbury)*, non reprise dans la traduction française chez Gallimard.

Homère, il est question de l'insurrection des Olympiens, d'une rébellion qui suit la prédominance du principe féminin sur le masculin et de la découverte de l'Odyssée américaine. L'action du roman *The Brazen Head*, 1956, se passe dans le Wessex à l'époque moyenâgeuse. Au centre du récit, il y a un buste en bronze de Roger Bacon, qui sert de pomme de discorde aux théologiens, les uns voulant le conserver, les autres le détruire. Le livre est de tonalité sombre, et le héros en exprime la philosophie avec "un causeur" du nom de Mort Abyssum ("Gouffre mort"). Le dernier roman de Powys, *All or Nothing*, 1960, qui parle des voyages cosmiques de deux jeunes gens, incorpore des éléments de différents genres, tirés de la science-fiction, des légendes et de la farce, et incarne la doctrine de l'écrivain au sujet de la conscience (cosmique) de l'univers.

Dans ses œuvres Powys a créé un monde artistique construit sur des oppositions, dans lequel le mythe se déploie dans l'histoire, et l'histoire devient mythe. La symbolique sémantique de ses romans est assez chargée et donne la possibilité d'interprétations à divers niveaux. Mais malgré l'intérêt qui se révèle dans le génie créateur de l'écrivain (ses livres sont traduits dans de nombreuses langues, dont le japonais) Powys, selon l'expression de Martin Amis, demeure cependant "un monument de dédain".

Olga Markova

Olga Markova est Moscovite. Sa thèse de doctorat portait sur la dramaturgie de Charles Williams. Elle a longtemps travaillé à l'Institut Gorki où elle était chargée de recherche et a rédigé de nombreuses notices dans le 'Dictionnaire Encyclopédique de Littérature anglaise du XXème siècle' (2005), y compris cette présentation de John Cowper Powys. La version anglaise de cet article a paru dans le *Powys Journal* XIV de 2004.

DAVID GERVAIS

(1943 — 2015)

*We mourn the death of David Gervais
a contributor and friend*

"A craving old as the hills"

Notes on Narrative Desire in John Cowper Powys' Wessex Novels

IN HER RECENT *Feminist Narrative Ethics: Tacit Persuasion in Modernist Form* Katherine Saunders Nash makes a highly fascinating major comment on narrative desire in *A Glastonbury Romance*. In her reading, JCP innovates on plot dynamics to create an "erotics of progression," which calls for feminine reading practices, as opposed to the masculine models of narrative desire and reading associated with renowned literary critic Peter Brooks' insights (Nash 117-121; 126-129). I find it impossible to do justice to the full implications of Nash's conclusion—or to argue with it, for that matter—within the limits of the present article. Let me simply point out that as far as *Glastonbury* is concerned, I find the Brooksonian model of narrative desire—with due respect to Brooks' self-proclaimed

limitations, as far as modernist texts are concerned¹—not only applicable to JCP’s text, but also a very fruitful theoretical context for its interpretation. Indeed, in my reading elsewhere of *Glastonbury*, I tried to demonstrate how Powysian heroes—and the Powysian narrative—can be defined as narcissistic precisely because they keep evading the fulfilment of desire, the motive force of storytelling in Brooksonian terms, and thereby are able to prolong narratives almost *ad infinitum*. That said, Nash’s provocative ideas made me take another look at the issue of narrative desire in Powys from a slightly different perspective—the novels’ own. That is, I briefly inquired into how the Wessex novels reflect on (their heroes’, their own) desire in their metafictional excerpts to find that Powys is shockingly aware of desire’s crucial role in shaping narratives in an actually rather Brooksonian manner. As to reaching the object of desire, however, the same excerpts suggest an implied author ever so cunning in *avoiding* it—maybe for the mere pleasure of being able to write on.

But first things first: what exactly does Brooks mean by narrative desire, in what sense is his model of narrative desire masculine, and how is one to understand Nash’s claim for JCP’s innovativeness in that light? Relying on Sigmund Freud’s and Jacques Lacan’s ideas, Brooks argues in *Reading for the Plot* that the “question of identity [...] can be thought only in narrative terms” (33), whereas “it is in essence the desire to be heard, recognised, understood, which, never wholly satisfied or indeed satisfiable, continues to generate the desire to tell, the effort to enunciate a significant version of the life story in order to captivate a possible listener” (54). Thus, the ‘engine’ of both story and story-telling is desire: the longing to reach the object of one’s desire, in general, on the one hand, and the desire to formulate a meaningful and therefore “transmissible” version of one’s life(-story), on the other. The prime mover of narratives is the object-cause of desire—a lack (37-61). Accordingly, prematurely fulfilled desire—such as finding the object at home by incest—short-circuits desire and brings an untimely closure to the narrative, making all further story(-telling) impossible (103-9). Therefore, in the Brooksonian context both characters’ and readers’ attitude to the fulfilment of desire is ambivalent: while this (reaching the end of the story) is allegedly their major goal, it is also their greatest fear, precisely *because* it equals the end—of life, of reading, of pleasure. In short, it is a kind of death—even though for fictional characters and, as Roland Barthes has famously declared, for authors (“The Death of the Author” *passim*) more literally than for readers.

I find it hard to disagree with Nash’s view that behind Brooks’ train of thought the tropes of masculine sexuality—a purposeful striving to gain pleasure combined with the fear that it will end at the same moment—are clearly discernible. Equally hard would it be to sustain the claim that Powys’ novels should be characterised by such a straightforward movement, either of narration or of plot. So what kind of alternative model does she suggest? For a start, relying on Susan Winnett’s critique of Brooks, she both rejects the applicability of Brooks’ masculine model of plot dynamics in general and its applicability to JCP’s novel in particular. Though I personally find Nash—following Winnett—here a bit

¹ Brooks himself accompanies his theory with a sequence of insightful analyses pertaining to 19th- and early 20th-century narratives. He stops at (the) *Heart of Darkness* on the note that modernism is what it is because finding a meaningful end—a message that can be transmitted, a goal to be desired—becomes impossible with the turn of the century.

too overenthusiastic to discard an author who clearly senses the limitations of his own model, no one can accuse her of being partial: in terms of its relevance to *Glastonbury* she goes on to discard Winnett's own feminine model for plot dynamics, which focuses on new beginnings. Nash proposes instead a model which privileges careful attention to 'middles' (of plots) by bringing plot lines to unproductive, bathetic and untimely endings, on the one hand, and by propagating absorbed, attentive, almost mesmerised receptivity—associated with young girls, primarily—as ideal reading, on the other. The latter is demonstrated first and foremost through a careful close reading of the pageant scene as the novel's *mise en abyme*. Nash draws the conclusion that JCP as implied author structures his novel with such an ideal "authorial audience" in view—which is feminine, absorbed, attentive, at best indifferent to reaching the end as their object of desire —introducing an absolutely innovative plot pattern on the modernist scene (117-142).

While Nash corroborates her view by following plot and narrative structure in *Glastonbury*, let me address this issue from the perspective of self-reflection: what kind of metafictional statements do the Wessex novels make—if at all—on the interrelationship of narrative and desire? The first point I would like to make is that all four narratives define themselves metafictionally in some relation to the genre of the chronicle. In other words, the four novels each contain a metafictional element which interprets the entire text as a subversive, alternative version of the "Grand Narrative" of History itself (cf. Lyotard 31-41). This is how *The History of Dorset* and *Wolf Solent* are related to each other², how a narratorial comment defines *A Glastonbury Romance* as the "psychic history" of Glastonbury (747) or how the historical-mythical pageant functions in it, how Richard Gaul's philosophical history reflects on *Weymouth Sands*, and how Dud No-man's historical novel, paralleling the narrative of *Maiden Castle*, characterises the entire text. Indeed, as Richard Maxwell so aptly pointed out, the "Wessex romances are full of history and historical novelists" (85).

Thus, whether focussing on character or place by the testimony of the novel titles, Powys obviously attaches outstanding importance to historical narratives in defining personal or local identity and thereby securing relative personal integrity in a modern world seen as largely hostile. But for Powys—who is sometimes described as a regional novelist—history seems to be unimaginable without the locale: history is written only after it has been read first in the signs carved on the body of the land which encode the past. One needs only to remember the monumental excavations of Maiden Castle providing the backdrop of Powys' eponymous novel—in fact, of its central scenes and of Urien Quirm's mythical self-definition. Similarly, the mythically inspired narrative of *Glastonbury* is much more an emanation of the locale than a sequence of events simply taking place there. As John Crow puts it rather sceptically, in *Glastonbury* "the land reek[s] with the honey lotus of all the superstitions of the world!" (122). And *Wolf Solent*, in order to write his chronicle, must in Mr Urquhart's words, "isolate the particular portion of the earth's surface called 'Dorset'; as if it were possible to decipher there a palimpsest of successive strata, one inscribed below another, of human impression" (45). In brief, Wessex lands seem to be for Powys, as for the Jobber in *Weymouth Sands*, "something unutterable, something

² Charles Lock holds a similar opinion, pointing out that readers of *Wolf Solent* might feel as if they were actually reading Wolf's *History of Dorset* (124-5).

written upon over and over and over with the hieroglyphs of spirit” (343). Or, to quote Perdita’s thoughts, the “coast [...] is like a piece of ancient writing” (345), which (fore)tells the (hi)story of Powysian heroes long before they were born.

Wolf Solent deserves special attention in this respect. It contains a metafictional element of crucial importance: a brief excerpt from the drafts of *The History of Dorset* which is accompanied by references to the writing process itself:

Cerne Giant—real virginity unknown in Dorset—”cold maids”; a contradiction—Sir Walter’s disgust—His erudition—His platonic tastes—How he was misunderstood by a lewd parson—
[...]

‘Good Lord! [...] I must be careful what I’m doing just here. The old demon has changed his tune. This isn’t garrulous history. This is *special pleading*.’ (330, emphasis added)

As is clear from the above, *Wolf* is provided with notes by Mr Urquhart, and he is to restore the continuity of the narrative on that basis by adding mostly syntactic elements to supply the missing logical connections. What he comes to realise, however, is that even the broken fragments imply Mr Urquhart’s rhetorical intent: a defence of homosexuality in general, and in particular, the production of a discourse that enables him to come to terms with the tragic fate of the latest object of his desire, his previous secretary, the late Redfern. Judging from *Wolf Solent*, writing the history of the land is inseparable from writing the individual’s (hi)story, a story of their desire. Contrary to Nash’s critique, at least in one of the Wessex texts Powys metafictionally stages Brooks’ critical insight: not only does *Wolf Solent* show that narratives are born out of a desire for self-understanding (Mr Urquhart’s and, just as importantly, Wolf’s), but literally from transgressive sexual desire, as such.

The above references to writing history by reading the signs of the land lead to yet another characteristic feature of JCP’s writing, probably well-known to his ardent readers: key to the formulation of the characters’ historical (self-) narratives is myth. Indeed, functioning as a model of Wolf’s entire writing process, the above excerpt poses the mythical figure of the Cerne Giant carved on the hill-side as the core of *The History*: not only does it provide inspiration for the writer(s), but it also encodes and reveals the desire behind writing that history. The mythical nature of the central narratives evoked by the landscape of the other three Wessex novels also goes without saying. To mention only the most obvious examples: Arthurian legends, which are constantly evoked by the Glastonbury setting, structure *Glastonbury*. The myth of the Golden Age is as good as inscribed on the shores of Weymouth (cf. 462-3) to provide one of the central underlying mythical narratives for that text.³ And the Bran narrative, associated with the Celtic hill-fort of Maiden Castle, is essential to the shaping of Urien Quirm’s character. In the present context, however, a not so often discussed aspect of this well-known phenomenon seems to deserve critical attention: if in the Wessex novels narrative desire is shown as inseparable from (hi)story-telling, whereas (hi)story is inseparable from myth, then an understanding of the connection between desire and myth is crucial to interpreting narrative desire in Powys.

And this is exactly what is provided by yet another metafictional

³ For a brief elaboration of this idea see my *Desire—Identity—Narrative* (186-188).

excerpt—this time from *Weymouth Sands*. Richard Gaul's monumental *Philosophy of Representation* is organically related to the above-mentioned metafictional Powysian historical narratives: despite its title, similarly to Wolf's chronicle, the pageant in the *Romance*, and Dud No-man's novel, Gaul's enterprise is actually historical in nature. That is, though Gaul aims to build up his own philosophical system in volume four, the first three volumes of his work provide a historical overview of answers to the ontological queries of humanity in ancient beliefs, contemporary religions and metaphysics. Let me extend this analogy and treat this one sample of embedded creative writing in *Weymouth Sands* as yet another self-reflexive comment on writing. The more so, because incidentally—or not so incidentally—its central idea concerns the very topic the other metafictional excerpts have brought into the limelight: the interrelation of myth, desire and storytelling (the latter featuring here as “representation”):

If Richard's system could be said to have any really valuable clue to the mystery of things this clue was to be found in his own word “representative”. His idea was that all the exciting concepts of religion, mythology and metaphysics were true; but not *literally* true. He held they were true in a “representative” sense; that is to say, he held that behind every human creed and behind every mythological figure lay a quite definite human craving, a purely emotional and very often a quite irrational craving, a craving old as the hills and apparently springing from something ineradicable in human nature. And just as there could be discovered, if you analysed far enough a concrete and quite definite human exigency behind every religion and every cult, so you could discover, behind every single one of the great metaphysical systems, precisely the same body of concrete palpable yearnings that existed beneath the cults, only with the stress laid upon first one aspect of them and then another.(88-89)

Gaul's notion, which presupposes one particular—unnamed, but still very concrete—desire behind all mythical, religious and metaphysical explanations of the world, again shows a striking parallel with Brooks' concept of narrative desire. The central role of lack in motivating storytelling and writing is brought to attention not only by the heavy emphasis on “craving” and “yearning,” but also by the very *lack* of naming this unspecified desire. Thus, as opposed to *Wolf Solent*, here one can only guess at its nature—or the nature of the desired object, for that matter. One possibility for solving that mystery is to take as a clue the fact that Gaul has been working on the *Philosophy of Representation* for seven years, purely for his own enjoyment (cf. 88): that will take readers directly to the Barthean “pleasure of the text”(cf. *The Pleasure of the Text* 10) as a solution. In other words, Gaul's sole purpose might be to fulfil one desire, his own, through the autoerotic pleasure of writing a prolonged, possibly never-ending narrative—about the fulfilment of desire. Alternatively, the obvious similarity between Gaul's idea and Paul Ricoeur's hermeneutical train of thought, according to which myth is born out of the desire to fill in an ontological gap (Ricoeur 5, cf. Gould 6), might lead to a very different but, I think, equally valid conclusion. In fact, in my opinion the key to understanding the mechanism structuring Powys' narratives might reside in the interplay of these two desires: his texts might be born out of a desire for answers to the ultimate questions of humanity, but that does not hinder him from finding the mythical quest—storytelling, writing—so enjoyable that reaching the object of his first desire proves to be of secondary

importance, after all. Especially, because that object might better be left unfound, at least as far as Gaul's vision of it is concerned. As the above-quoted excerpt reveals, his philosophy of representation theoretically makes story-telling—a quest for ontological answers as objects of desire—infinite by undermining the universal validity of any answer; that is, by questioning the status of the object found as *the* object of desire. If all answers to the ontological questions of humanity are true in the representative sense, to use Gaul's terminology, it means that none of them are true—or rather that like *tropes*, none of them can ever be *literally* true—and the quest may go on forever, with one *figurative* truth leading to another, in an infinite chain. Gaul's theory outlined here is no exception to his own rule, even if his philosophical “system” is nothing but a systematic undermining of ultimate, absolute truth. And the description of Gaul's method and attitude to language makes that highly probable:

Unlike most philosophers who are content to use their one grand, basic inspiration about life and then bolster it up with infinite logical and rationalistic devices, Mr. Gaul by a bold original method of his own kept his argument fluid, flexible and porous; subject in fact to the various *daily* inspirations that came to him as he lived in Brunswick Terrace. What he would argue was that the rigidly *monumental* method of exposition adopted by most philosophers was an unnatural method and was a method, moreover, that sacrificed a great deal of organic flexibility to the dead hand of logical abstraction.

“I must get some more paper-weights,” [Mr. Gaul] thought...” (89)

Thus, Gaul's attitude to language, text, system is characterised by fluidity and flexibility. His autoerotic and narcissistic engagement with the creation of his own text is opposed to textual production by logical abstraction in the same way as life (“as he lived in Brunswick Terrace”) is opposed to death (“dead hand of logical abstractions”). His openness to new impressions, as his rejection of rigid abstractions also suggests, also implies a subversive attitude to language: the style implied here is excessive, fluid, and disrespectful of rules and laws.

The metafictional implications of this excerpt are far-reaching: readers may easily be tempted to feel that this is nothing but the narrator's implied author's *ars poetica*, and as such, it is subject to the above rule of “figurative truth only.” For a start, no better example can be given for overflowing, boundless linguistic fluidity than the very sentence which sums up the notion. What is more, it is this quality that makes most of Powys' writing notoriously unquotable. Nonetheless, as if to emphasise that the above exclusion of ultimate truths should also involve the speaker's ideas, even if they suspiciously resemble the implied author's standpoint, the narrator is distanced here from Gaul's notions by mild humour. Thus, Gaul is shown in a humorous light all of a sudden with the ambiguous reference to his “various daily inspirations.” The catachresis-like usage of “fluid, flexible and porous” together—as if the narrator could not decide whether Gaul's (obviously immaterial) train of thought was solid or liquid—gives rise to a similar effect. And finally, the sudden, seemingly off-topic reference to his need for a paper-weight tops it all: liquid or solid, Gaul's philosophical theories, which lack the solid foundation and monumentality of terminology, might prove to be only castles in the air and “gone with the wind” before anyone takes notice. With such self-undercutting, subversive metafictional comments on representation and storytelling, it does not matter how very distinct the desire is that shapes

narrative, failure to reach the object of that desire—or rather, refusal to accept any object reached as *the* object of that desire—is guaranteed. And so are endless quest and storytelling.

So what can be concluded from this brief look at some metafictional, self-reflexive excerpts of the Wessex novels? First and foremost, in my view they reveal an exceptional and amazing awareness of the interrelationship between desire, textual production and the qualities of the text written. Far ahead of his times, Powys, so to say, names (transgressive) desire as the inspiration or motive force behind narratives. Equally clear is Powys' refusal to settle on one object to fulfil that desire, and he seems to be more than willing to transmute apparently found objects of desire through linguistic play—the fluidity, flexibility, porousness of thought granted by tropes. As a token of that attitude, he opposes Grand Narratives, an exemplary case being his juxtaposition of the polysemy of myth to History at the core of identity—be it of the individual or a locale. Indeed, (hi)stories of individuals and places are hardly separable from each other: moved by “a craving as old as the hills” to find themselves, Powysian heroes are more than willing to wander infinitely among those very hills, in a bitter-sweet search for a way to *avoid* their nominal target and enjoy the *walk* instead. Whether the autoerotic desire shaping narrative is a symptom of the turn-of-the-century crisis of masculinity, whether it is feminine in any sense at all, and whether it is unique to Powys in modernist prose and therefore innovative, is beyond the scope of the present paper to decide.

Angelika Reichmann

Angelika Reichmann is Professor of English in the Department of English Studies at Eszterházy College, Eger (Hungary). She became interested in the works of JCP about fifteen years ago, when, as a PhD student, she specialised in Dostoevsky's influence on English and Russian Modernist novelists.

Works Cited

- Barthes, Roland. “The Death of the Author.” *Image – Music – Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana, 1977. 142-148.
- . *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. London: Basil Blackwell, 1995.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot—Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1984.
- Gould, Eric. *Mythical Intentions in Modern Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- Lock, Charles. “Wolf Solent: Myth and Narrative.” *John Cowper Powys's Wolf Solent: Critical Studies*. Ed. Belinda Humfrey. Cardiff: University of Wales Press, 1990. 117-30.
- Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Maxwell, Richard. *The Historical Novel in Europe*. Cambridge: Cambridge University Press: 2009.
- Nash, Katherine Saunders. *Feminist Narrative Ethics: Tacit Persuasion in Modernist*

- Form*. Columbus: The Ohio State University Press, 2014.
- Powys, John Cowper. *A Glastonbury Romance*. (1932) London: Macdonald, 1955.
- *Maiden Castle*. (1936) Woodstock, New York: Overlook Press, 2001.
- *Weymouth Sands*. (1934) Woodstock, New York: Overlook Press, 1999.
- *Wolf Solent*. (1929) Harmondsworth: Penguin Books, 1964.
- Reichmann Angelika. *Desire—Identity—Narrative: Dostoevsky’s Devils in English Modernism. Pandora-könyvek 28*. Eger: EKF Líceum Kiadó, 2012.
- “‘Pure Romance’: Narcissus in the Town of Mirrors.” *The Powys Journal 22* (2012): 21-39.
- Ricoeur, Paul. *The Symbolism of Evil*. Trans. Emerson Buchanan. Boston: Beacon, 1967.

oooooooooooooooooooo

A Powysian evening in Paris

AT THE STRIKING OF SEVEN on a certain seventh of November there occurred in the wine-cellar of a restaurant near Montparnasse in the French capital an infinitesimal ripple in the creative silence of the First Cause: seven friends met to celebrate their unfailing admiration for John Cowper Powys by having dinner together (for such is our custom), an informal and friendly meeting, slightly Rabelaisian since we paid homage to the victuals and to the “divine Bottle”, a fine Baumes-de-Venise, while discussing what we were mostly concerned with: John Cowper Powys.

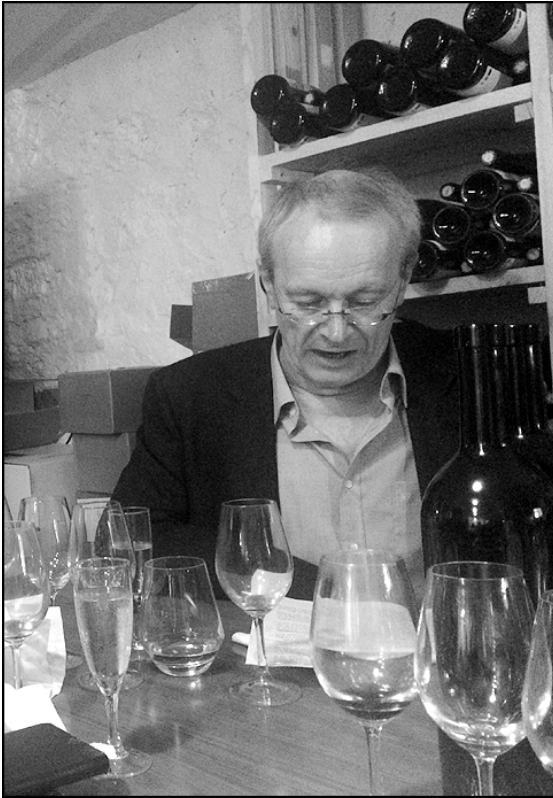
Sitting around the table were Pierrick Hamelin and Goulven Le Brech, co-authors of *John Cowper Powys, une philosophie de la vie*, published by Les Perséides in 2012, in which their essays on *The Complex Vision* provided a new and relevant interpretation of this arduous book. Goulven had the excellent idea of bringing with him his complete set of JCP’s essays published in the Little Blue Books Collection. Sitting close by was Denis Grozdanovitch, in his youth junior tennis champion of France and now a well-known writer, unconditional admirer of JCP, whose wife, Judith Coppel translated *Psychoanalysis and Morality* as well as *Religion of a Sceptic*. Also present was Jean Pascal Ollivry, who had attended the Powys Conference this summer, and who, apart from being a translator from the Estonian language into French, no mean feat in itself, has also embarked upon the translation of *Porius*. A friend of Goulven, Delphine Bouit, who is a psychologist, but above all a philosopher influenced by Lequier, Spinoza and Buber, had also joined the party. She had studied under Professor Robert Misrahi’s direction



Delphine Bouit and
Denis Grozdanovitch
courtesy Goulven Le Brech

(himself a connaisseur of JCP's works) and wrote her thesis on 'Anthropology of desire and communication'. There is no need for an introduction to our friend Marcella Henderson-Peal who had organised the get-together evening with talent, and for my part I had come from Brittany for this memorable occasion.

Pierrick is in charge of the forthcoming publication by Les Perséides of *Suspended Judgments* translated by Christiane Poussier with an Introduction by Marcella and had suggested we all try to find a striking and attractive title which might differ somewhat from the original, unbecoming in French. Not an easy task since even after reading the last chapter 'Suspended Judgment' it is not yet perfectly clear what was in John Cowper's mind with respect to the title.



Jean Pascal Ollivry reading his *Porius*
courtesy Marcella Henderson-Peal

Marcella had suggested that we each come with some work by JCP of particular importance to him or to her, prepared to read a short extract. So towards the end of the evening, passages from *Ducdame* and the end of *The Art of Forgetting the Unpleasant*, as well as from *Suspended Judgments* were listened to with rapt attention. For my part, I had decided to read a passage (the terrestrial milestones) from a none too familiar book, *The Mountains of the Moon*, which G. Wilson Knight called a "little gold mine", magnificently translated by my dear friend Michelle Tran van Khaï, who died in May this year. But the climax of the evening came when Jean Pascal read to us a page from his translation of *Porius*, which seemed most harmonious to our ears. It was a very special moment indeed, and we all felt we had taken part in a historical happening. What an occasion for celebration it would be if it were to be published so

that those French Powys fans none too familiar with the English language could then discover this extraordinary book which JCP considered his masterpiece.

Jacqueline Peltier

PATRICK J. KAVANAGH
(1931— 2015)

We mourn the death of Patrick J. Kavanagh
poet, actor, journalist and friend

Directrice de la publication: Jacqueline Peltier
Penn Maen
14 rue Pasteur
22300 Lannion

e-mail: J.Peltier@powys-lannion.net

Abonnement annuel 5,00 € pour 2 numéros

Imprimée par nos soins

Numéro 30, 20 janvier 2016. Dépôt légal à parution

ISSN 1628-1624