

# LE QUATUOR D'ALEXANDRIE DE LAWRENCE DURRELL : UNE MISE EN ACTE DE LA STRUCTURE QUATERNAIRE DU DÉSIR

Anne Juranville

EDK, Groupe EDP Sciences | « [Psychologie Clinique](#) »

2012/2 n° 34 | pages 208 à 219

ISSN 1145-1882

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<http://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-2012-2-page-208.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Anne Juranville, « Le *Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell : une mise en acte de la structure quaternaire du désir », *Psychologie Clinique* 2012/2 (n° 34), p. 208-219.  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour EDK, Groupe EDP Sciences.

© EDK, Groupe EDP Sciences. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.



# Le *Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell : une mise en acte de la structure quaternaire du désir

[ Anne Juranville<sup>[1]</sup>

## Résumé

Il s'agit de mettre en évidence la logique du parcours subjectif qui porte l'écriture comme travail de deuil dans *Le Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell. À partir du personnage de la ville d'Alexandrie réfractée dans les titres des quatre volumes du roman, on tente de dégager le mouvement de la constitution du désir du sujet selon une structure quadripartite. Telle que le point d'arrivée recouvre le point d'origine de la construction où se repère le réel comme cause du désir.

## Mots clés

Autre ; chose ; écriture ; mélancolie ; objet ; structure quaternaire ; sujet.

## Summary

We uncover the logic behind the subjective path through which writing becomes a work of mourning in Lawrence Durrell's Alexandria Quartet. Considering the city of Alexandria as a character refracted in the titles of the four volumes of the novel, we attempt to highlight the constitution of the subject's desire in a quadripartite structure. This construction is such that the point of arrival coincides with the starting point where the Real appears as the ultimate cause of desire.

## Key words

Melancholy ; object ; other ; quaternary structure ; subject ; thing ; writing.

Avec l'art contemporain, un nouveau paradigme s'est imposé, qui se fonde notamment sur l'objet au détriment de l'œuvre. L'œuvre telle que l'a théorisée Heidegger et dont on peut penser qu'elle trouve des prolongements dans les méditations esthétiques philosophiques d'un Blanchot, voire dans les considérations éthiques, sinon cliniques, d'un Lacan. Et telle qu'elle est corrélée à une subjectivité, n'eût-elle qu'un statut très en pointillés – suspendue, désœuvrée... – accolée à des catégories de l'extrême : désastre, désêtre... Certains critiques de l'esthétique moderne ne reculent pas devant une remise en cause musclée de l'approche classique

[1] Professeur de psychologie clinique à l'Université de Nice Sophia-Antipolis, Laboratoire LIRCES EA 3159. [anne.juranville@wanadoo.fr](mailto:anne.juranville@wanadoo.fr)

(Heidegger modèle de cet « académisme myope<sup>[2]</sup> » !) en tant qu'elle justifierait, notamment, la caricature de l'artiste maudit. Incontestablement, la mutation de la nature de l'œuvre d'art contemporaine constitue une véritable révolution, révélatrice des tumultes de l'époque où nous vivons. Peut-on toutefois s'en tenir là ?

« Il faut être mort plusieurs fois pour peindre cela » : ce qu'on peut dire de Rembrandt et de tant d'autres artistes, l'engagement viscéral dans « ce métier de fou » qui exige, selon Van Gogh, qu'on « y laisse la peau », peut s'envisager sans *pathos* et ne conduit pas forcément à faire l'apologie romantique du sacrifié à la cause du Grand Art. Cela permet simplement de maintenir la thèse d'une fécondité structurelle du paradigme classique. De montrer qu'il permet de saisir, au cas par cas, en quoi le choix forcé, pourrait-on dire, de la création, l'extrémisme du travail du vide qu'il suppose, demeure noué à la mélancolisation de l'humain vissée à cette cause perdue qu'est pour chacun le fait d'exister. À cela près que l'artiste, comme Orphée, est voué à « mourir un peu plus que nous »<sup>[3]</sup> dans le procès de renoncement, d'égarement douloureux qui creuse l'inéluctable. « Le sous-sol désolé » de l'art n'en conduit pas moins à une jouissance spécifique : « Nous prenons la mort pour nous rendre dans une étoile », comme le dit encore poétiquement Van Gogh.

« Si une œuvre est réussie, elle a le pouvoir de s'enseigner elle-même » écrit Merleau-Ponty à propos de Cézanne<sup>[4]</sup>. Qu'enseigne *Le Quatuor d'Alexandrie* quant à la singularité, pour l'auteur, d'un certain accomplissement dans la mise en acte du désir attaché à l'entreprise de « rendre la mort possible » ? Certes, d'une certaine façon, « l'œuvre ne dit rien » pour Blanchot. Toutefois, tenter d'explorer le « subconscient d'Alexandrie »<sup>[5]</sup> consistera à envisager le texte littéraire selon la logique du rêve, en suivant la multitude des signifiants déployés selon l'écriture hiéroglyphique d'un contenu manifeste soumis aux lois du processus secondaire. Et, à partir des occurrences imaginaires débusquées à travers les personnages, les symboles, les images, les répétitions et tous autres aspects formels du texte – les associations d'un « je » anonyme en quelque sorte – tâcher de dégager l'ordonnancement et la rigueur qui président au travail de l'écriture : « Je cherche le sens de toute composition » dit ainsi le narrateur. Une composition qui est produite et non reconstituée : « La réalité doit être recrée », écrit-il aussi ; il s'agit de « rebâtir cette ville [Alexandrie] pierre par pierre dans ma tête ». On voudrait proposer ici une esquisse du parcours subjectif qui a porté l'écriture du roman dans la logique de son mouvement. Ce qui implique que l'approche du texte littéraire, ce « texte sacré » à l'instar du rêve, soit, outre ses éclats de sens, focalisé vers son noyau de non-sens : l'ombilic du rêve qui ouvre sur le réel comme cause première du désir, condition de la possibilité de la réalisation de l'œuvre.

[2] Cités in Michaud Y. (2008), *L'art à l'état gazeux*, Paris, Hachette, p. 109

[3] Blanchot M. (1968), *L'espace littéraire*, Paris, Idées, nrf, p. 185.

[4] Merleau-Ponty M. (1966), *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, p. 33.

[5] Durrell L. (1959), *Le quatuor d'Alexandrie*, trad. fr. Paris, Le Livre de poche ; repris dans l'édition La Psychothèque.



On fait la supposition que le rêve est susceptible de s'accomplir dans l'œuvre d'art en tant que celle-ci se caractérise par le déploiement jusqu'au bout d'une structure complexe qui s'élabore imprévisiblement à partir d'un centre de vacuité qui est une ouverture. Lieu vide, point de départ en même temps que point d'origine atteint à la fin du processus, dans un mouvement de rebroussement et d'auto-engendrement qui donne sens, après coup, à l'ensemble de la construction – ce que montre, on le verra, le dernier des quatre volumes du roman, intitulé *Cléa*. La lecture proposée ici recouperait les « trois parties d'espace et une de temps » programmées par Durrell : un temps hors temps en l'occurrence, hors monde, sur fond de cassure, d'accident. Cernant le moment de « la peinture avant de peindre », dans l'analyse qu'il fait de l'œuvre de Francis Bacon, Deleuze<sup>[6]</sup> décrypte ainsi l'opération de surgissement de ce qui adviendra comme « Figure » sur le mode d'une apparition par dissipation des formes figuratives et des représentations ordinaires. Ce lieu d'habitation de l'œuvre est le fait d'une paradoxale posture subjective – une subjectivité réelle advenant dans le hors-temps de l'occupation d'un vide.

Mais d'abord, quel est le prétexte, le thème, le sujet du *Quatuor d'Alexandrie*, voire son modèle, si la fonction du modèle est d'allumer le peintre, comme le rappelle V. Volkoff citant Renoir<sup>[7]</sup> ? Qu'est-ce qui fait ici fonction de « Figure » comme chez Bacon ? C'est la ville d'Alexandrie, « la bien aimée Alexandrie », métaphore de la rencontre de l'Objet absolu du désir, de l'épreuve de sa perte (la Chose est impossible) et de sa reconstitution dans l'objet littéraire (« Que la douleur se transmue en art »). Alexandrie, de par son origine prestigieuse, son éclat exceptionnel dans l'histoire, la succession de ses périodes d'apogée et de déclin, s'offre par excellence comme le lieu mythique et nostalgique d'un absolu dont le roman se fait le mémorial de la perte : « N'ayant pas conscience que leur mère se mourait, les habitantes de la ville étaient assises là, en pleine rue, telles des cariatides soutenant les ténèbres, les souffrances de l'avenir peintes à même leurs paupières ». Une mort annoncée que marque le contraste entre la somptuosité sensuelle de la ville (avec « ses détails pittoresques, ses colorations insolentes, sa pauvreté et sa beauté également confondantes ») et l'envers morbide de son corps souffreteux, « exténué », enveloppé dans « un manteau visqueux » (avec ses « maisons loqueteuses et pourries qui se soufflent dans la bouche leur haleine fétide, [ses] rues qui s'écoeurent et chavirent », son « morne littoral » dont « les vagues lèchent les blessures »). Le décor mélancolique est planté : « une mort de tout l'être chaque fois que l'on prononce le mot Alexandrie ».

Durrell offre une vision baroque, flamboyante, puissamment romanesque, (« déli-rante », dira Henry Miller), d'une Alexandrie composée selon des procédés formels qu'il a désignés « comme un mobile de Calder » ou une peinture de Picasso. Alexandrie répond en tout cas à la structure « prismatique » d'une ville-puzzle

[6] Deleuze G. (1996), *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence.

[7] Volkoff V. Préface au *Quatuor d'Alexandrie*, op. cit., p. 6.

chatoyante et bigarrée, éclatée en « personnages-cristaux », « marionnettes que l'on peut faire tourner pour les observer sous des angles différents » ; une ville musicale dont la composition à quatre voix avec ses harmonies et ses dissonances tient de la « fugue » et entraîne dans une « valse symphonique enivrante » ; une ville-labyrinthe qui se prête à la clandestinité, aux chausse-trapes, une ville grouillante où l'on s'é gare, avec ses bas-fonds louches, ses activités clandestines, ses meurtres sordides, ses sociétés secrètes, mêlées à toutes les élégances du monde diplomatique avec ses complots et ses hypocrisies ; une ville-livre aux pages arrachées ou envolées dont beaucoup de lignes se sont effacées ; une ville-théâtre aux « panneaux coulissants », où « tous les personnages [sont] en place – l'arroseur, le scribe, la pleureuse, la prostituée, l'employé, le prêtre... ». Construits sur des répétitions, des points de vue divergents, des récits en boucle qui mettent en question le principe de linéarité et de stricte narrativité, tous ces dispositifs de technique littéraire sont au service d'une vision d'Alexandrie « kaléidoscopique » aux multiples facettes, tout en contrastes (« Comment écrivez-vous le mot amour à Alexandrie ? Insomnie, solitude, bonheur, chagrin ») et en chatolements ; une Alexandrie qu'on n'atteindra jamais qu'à travers des effets de miroirs déformants, des miroirs sans tain, des structures en abîme, bref sur des jeux de masques où les masques cachent d'autres masques, à l'infini. Théâtre aux mirages fascinants dont on sait qu'il est bâti sur du vide. Comme si l'écriture était mise au service de la quête sans illusions de la Chose hors d'atteinte, sans fond, « le vide bourdonnement d'un coquillage mort ».

Un radical malentendu a pu faire dire que Durrell n'avait produit qu'« une fable exotique, une beauté préfabriquée », là où la vérité de l'approche de la ville ne réside justement que dans son être de fiction. Comment justifier ici le principe de vérité inhérent à la fiction ? En tentant de capter, selon un canevas structurel, quelque chose de la complexité du mouvement subjectif inconscient du travail de deuil qui porte l'écriture du roman. Mouvement qui épouse la dynamique interne à la composition du *Quatuor*, à savoir sa diffraction selon les quatre pôles désignés par les quatre personnages des volumes intitulés : *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive*, *Cléa*. Ils constituent des points d'identification de la ville (« Leur histoire et celle de la ville comme un seul et même phénomène » [...] « elle [les] avait élus pour être ses vivants symboles »). Mais au-delà de la puissance imaginaire purement romanesque de leur existence qui déploie l'histoire tumultueuse d'Alexandrie, l'intérêt ici est en d'en dégager une logique : celle par quoi peut se formaliser la structure du désir selon un schéma quadripartite. Quel serait alors le vrai sujet du *Quatuor* ? Le désir dans son épure, tel qu'il se construit sur une déchirure qui obéit à la logique d'un écartèlement aux quatre coins de la structure quaternaire de l'inconscient. Lacan en a présenté diverses formulations dans la foulée de toute une tradition philosophique relayée par Heidegger. On s'inspirera de la reprise que fait Alain Juranville de la théorie de la Chose selon



les quatre termes de la structure de l'existence<sup>[8]</sup> (objet, sujet, Autre, Chose) pour tenter de montrer, forcément de façon brève et schématique, en quoi le texte peut se déchiffrer selon l'articulation de ces quatre moments de l'être.

### **Justine ou la constitution du pôle de l'objet du désir, selon l'axe fantasmatique**

*« Chérir mes rêves de cette ville comme un maniaque »...*

La puissance d'attraction qu'exerce Alexandrie s'inscrit d'abord en ce lieu où « Justine et sa ville » sont interchangeable : Justine l'insaisissable « qui participait de l'existence secrète de la ville ». L'érotique incandescente qui consume le narrateur se bâtit sur une mythologie de La femme forgée sur l'illusion de l'absolu où l'évitement du deuil de la Chose se fait par sa fétichisation en tant qu'idole. Exhaussée au statut de mythe vivant de l'« incarnation de la femme », Justine est la désirée par excellence : pour son mari, (Nessim), pour le narrateur (Darley), et pour deux écrivains (Arnauti, Pursewarden). Beauté vénéneuse, incendiaire, nocturne (le noir associé à ses cheveux et à ses « ardents yeux noirs, orbites du Sphinx dans le brasier de midi »), femme fatale séductrice, trompeuse (« comme tous les êtres amoraux, il y a de la déesse en elle »), « nymphomane » de haut vol, prédatrice insatiable, elle est aussi une figure de perdition (« une femme dont les baisers assenaient des coups mortels » ; « Je crois que cette renarde juive m'a dévoré l'âme »). Justine, « princesse et catin », personifie une Alexandrie où se lisent « les traces toujours visibles de ses anciens appétits, de ses antiques et éternels désirs : une cité aux cruautés intactes ». Présentant « l'austère et primitif visage insouciant et indifférent d'Aphrodite », sans âge et sans histoire, Justine est associée à l'origine mythique d'Alexandrie, « ville natale d'Eve ». Et c'est désignée elle-même plusieurs fois sous le nom d'« Arsinoé » qu'elle renvoie à une figure maternelle archaïque toute-puissante de « despotique reine, reine de pique ». Objet de désir sexuel affolant, unique, irremplaçable, le personnage de Justine donne ainsi l'épure même de la relation imaginaire qui sous-tend la force éruptive de la passion : idéalisation forcenée (« Nymphé ? Déesse ? Vampire ? »), fascination aliénante (« la ville réaffirmait son emprise sur moi »), captation masochiste du partenaire dans la mise en jeu de son existence par angoisse de perdre l'objet, et cela sur fond d'inévitable hainamoration (« cette ville maudite, cette Alexandrie à laquelle nous n'appartenons jamais que lorsque nous la haïssons »).

Une mutation subjective pourtant va s'opérer. Elle noue la désaliénation de l'imaginaire passionnel à ce qui conditionne le travail de l'écriture : « Ce sont ces moments-là qui possèdent l'écrivain, non l'amoureux, et qui vivent à tout jamais ». L'affranchissement du narrateur consiste non pas à conjurer pathologiquement l'objet en le détruisant,

[8] Juranville Al. (2000), *La philosophie comme savoir de l'existence*, vol. II, *Le jeu*, Paris, PUF, p. 224 sqq.

mais à en dégager la vérité, effet radical d'un processus de désillusion qui dissipe l'éblouissement aveuglant : « C'était mon amour qui avait inventé une image dont il se nourrissait... Elle était tout ce que l'esprit d'un homme (un poète perpétuellement acharné à sa perte) souhaitait imaginer ». Le narrateur découvre le « pitoyable simulacre d'un amour qui était miné par la duperie », mirage dont la fonction mystifiante était de voiler la vacuité de l'objet de passion. Justine, « dégonflée comme une outre », se voit alors réduite à un déchet : « Ce n'était plus qu'une femme qui gisait là, souillée et écorchée, comme un oiseau mort dans un ruisseau ». Tandis qu'Alexandrie, désormais, « je la voyais telle qu'elle avait toujours dû être : un petit port modeste établi sur un banc de sable, une mare stagnante, moribonde et sans âme ». La perte met à jour le processus de déchéance de l'Objet qui accompagne le deuil : « Cette ville s'estompe en moi, elle se déprend de mes pensées comme un mirage qui s'éloigne, comme la triste histoire d'une grande reine dont le destin s'est perdu dans la déroute des armées et les sables du temps ».

Toutefois, la désidérialisation qui caractérise le déboulonnage de l'idole engage le deuil du côté d'une découverte de la vérité de l'objet. « Folies au regard de cette vérité », de cette vérité qui dénude l'objet dans sa nature de reste, marqué par son peu d'être dans l'ordre commun. Pourtant, l'objet n'est désirable justement que parce qu'il est partiel. Une femme comme Chose réduite à son être d'objet est désirée pour « un sourcil, un parfum, une démarche, l'odeur d'amande d'une haleine ». Et c'est aussi au titre de son manque-à-être – son statut d'objet *a* – que chacun se voit envisagé comme aimable par l'autre. De même, « respirant aussi légèrement qu'une mouette », Melissa, autre incarnation de la ville, en désigne la finitude, là où se creuse le désir dans un mixte d'abandon, de douceur (« La mer était douce comme une joue humaine ») et de « miasmes ». Un désir où est assumée la pulsionnalité, où le sexe est laissé être avec sa perversion inéliminable (« Mystérieux, souterrain, l'inépuisable fleuve du sexe, s'infiltrant sans peine par toutes les fissures des faibles barrages dressés par nos législations inquiètes ») et où est reconnue sa dimension de mort (corruption, trahison, prostitution, meurtre). Ce moment de constitution du pôle objet (reste, déchet), par quoi chaque être humain se fait objet pour l'autre – quitte à voiler le manque par l'habillage de l'idéal – s'inscrit sur l'axe imaginaire du schéma quaternaire. L'engendrement de l'objet comme séparé a pour corrélat l'avènement d'une subjectivité marquée par la castration symbolique, barrée, selon la formalisation par Lacan du mathème du fantasme. Outre la fonction d'écrivain-narrateur, quel aspect de la constitution du pôle sujet est amené à préciser la figure de Balthazar ?

### **Balthazar** ou la constitution du pôle sujet, selon l'axe fantasmatique

Le personnage de Balthazar, riche de toutes les occurrences signifiantes attachées à son nom, saisit la vérité de l'existence du sujet qui se construit dans son histoire : une



histoire telle qu'elle s'offre à un travail de déchiffrement, et qui compose avec l'oubli. Balthazar est l'« une des clefs de la ville », point de ralliement de vestiges anciens, carrefour de plusieurs tournants historiques qui constituent le passé d'Alexandrie. L'« immense trésor des souvenirs de la ville », ces fragments d'archives entreposés dans l'inconscient de la ville, Balthazar s'en fait le sujet *via* le travail de l'écriture de l'œuvre. Comme s'il était le support (*sub-jectum*) d'une mémoire vivante tissée avec les traces d'un héritage culturel exceptionnel (« Panthéon, rabbin, Ancien Testament, Zeus »), donnant à décrypter un texte à l'allure de « paysage torturé... couvert de signes, signé par les hommes et les siècles ». Ce qu'il offre à lire, c'est une histoire morcelée marquée par des suspensions, des coupures – pans de légendes, bribes de traditions, événements déformés, inventés, mythifiés – désencombrée des plans fixes et des souvenirs bétonnés attachés aux stricts faits objectifs (« Un roman devrait être un acte de divination par les entrailles et non le compte-tenu minutieux d'une partie de croquet sur une pelouse de presbytère »). Ce qu'il produit, c'est un texte hiéroglyphique structuré par les blancs diffractés dans la langue, et tissé avec de la mort, du sexe, des quêtes d'absolu... et beaucoup de non-sens.

À partir de diverses associations qu'ouvre le signifiant Balthazar, bornons-nous à quelques coups de sonde dans ce qui, du passé d'Alexandrie, acquiert, comme dans l'interprétation de la cure, ce statut de vérité qu'offre la fiction. Balthazar est le nom du dernier roi de Babylone, fils de Nabuchodonosor, qui, selon le Livre de Daniel, se fait apporter au cours d'une orgie, les vases sacrés que son père avait autrefois enlevés au temple de Jérusalem. Cette profanation lui est fatale. Il voit avec épouvante une main qui trace sur la muraille des caractères mystérieux : « *Mané, Thécel, Phares* », paroles porteuses de mort, qui annoncent la fin de son règne : la même nuit, il est tué et Cyrus, roi des Perses, usurpe son trône. On sait que la formule biblique est reprise par Lacan dans son analyse du rêve de l'injection faite à Irma, mais « elle ne donne aucune réponse à quoi que soit », s'y marque seulement la butée du sens sur le mur de l'inconscient<sup>[9]</sup>. Alexandrie se voit qualifiée de « Balylone de style Boule » et l'ombre de la Babylone corrompue plane sur « cette catin d'entre toutes les villes », cette « grosse méduse déployée... anarchie de la chair et de la fièvre, de l'amour vénal et du mysticisme », avec ses bordels de petites filles et ses crimes sexuels sordides. Babylone est associée aux orgies et aux beuveries d'Alexandre qui, lors de son dernier banquet, y contracta la fièvre qui eut raison de lui. On recherche désespérément à Alexandrie le tombeau d'Alexandre « qui, après tout, fut sublime »<sup>[10]</sup>, celui-là même dont la chute fut aussi brutale que sa naissance avait été exceptionnelle (« Le tonnerre retentit, la terre trembla et le monde entier fut ébranlé », selon le pseudo-Callisthène). Ce fonds du réel d'Alexandrie affleure continuellement dans les séries « maniaco-dépressives » que la ville a traversées depuis l'Antiquité : grandeur et

[9] Lacan J. (1977), *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris, Seuil, p. 189-190.

[10] Miller H., Préface de *Justine*, livre de poche, *op. cit.*, p. 9.



décadence, triomphes et disgrâces que symbolise l'érection et la destruction du Pharos, septième merveille du monde, aussi mythique et prestigieux que la Tour de Babel. Le personnage juif de Balthazar crée un autre chaînon entre Babylone associée à l'exil des Juifs, et Alexandrie, grande métropole juive dès l'Égypte ptolémaïque, qui se singularise par « la mystique juive sous ses aspects ésotériques et mystiques ». (Outre que le *Quatuor* annonce l'exil de la multiplicité des populations incarnant la ville jusqu'en 1956)<sup>[11]</sup>. Juif, selon ses propres termes, par son « goût de l'expiation », son « goût de la spéculation » avec « toute la curiosité sanguinaire et toutes les facultés de ratiocination que cela comporte », Balthazar fait émerger les traces d'une « réalité d'Alexandrie » marquée par une vie spirituelle et intellectuelle exceptionnelle. L'érudition de Balthazar, son amour « de la poésie, des paraboles, de la science et de la sophistique », sa connaissance de la Kabale<sup>[12]</sup>, sa « dévotion à la gnose » sont en résonance avec la spécificité d'une « ville sacrée et profane à la fois ». Où « les sectes : steineriens, oupenskystes, adventistes, adeptes de la science chrétienne » coexistent dans ce syncrétisme polyphonique que la ville a su imposer par son propre génie. Où, dans un mixte de « sensualité débordante et d'ascétisme intellectuel », se fondent la « merveilleuse prière du muezzin se frayant un chemin dans ma conscience endormie, comme un serpent », la superstition (« tout le monde ici dit la bonne aventure »), le visionnaire associant fanatisme et vénalité, tout cela selon l'harmonie d'une « dispersion bigarrée ». En tant que Balthazar désigne le champ de l'inconscient signifiant d'Alexandrie, il occupe le pôle du sujet barré soumis à l'Autre comme « lieu où se situe la chaîne du signifiant qui commande tout ce qui va pouvoir présentifier le sujet »<sup>[13]</sup>. Mais, au-delà de cette aliénation à l'Autre du signifiant, émerge le sujet réel en tant qu'il s'ouvre sur ce qui, de l'altérité, déborde l'ordre fantasmatique du registre phallique.

### **Mountolive ou l'au-delà du fantasme. De l'autre de la loi symbolique à l'autre au-delà du phallus**

L'Autre qui n'est pas le semblable désigne l'Autre signifiant garant de la chaîne symbolique, lieu de l'ordre radicalement transindividuel, antérieur et extérieur au sujet, qu'est le langage. Dans le premier enseignement de Lacan, on sait que l'effet sujet passe par la soumission à la loi phallique du langage identifiée à la fonction paternelle. Mountolive, en tant qu'ambassadeur, est le représentant du pouvoir politique britannique à Alexandrie. Garant de la loi, responsable de l'ordre, il peut incarner, au titre d'une figure de père réel, le vecteur de l'attribution phallique de l'instance

[11] Cf. Hassoun J., (1992), « Le deuxième exode d'Égypte » in *Alexandrie 1860-1960*, revue *Autrement*, n° 20, qui consacre un remarquable dossier à cette ville qui reste un modèle achevé et inégalé dans l'histoire, y compris pour le monde contemporain.

[12] Cf. Hassoun J. (1989), « De quelques passions religieuses », in *Les passions intraitables*, Paris, Aubier.

[13] Lacan J. (1973), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, p. 185.



symbolique. Fût-elle mise en cause : ainsi quand Mountolive devient la cible de la contestation du pouvoir politique des Anglais dans le cadre du protectorat. La fonction phallique, en tant qu'elle demeure, du fait de la finitude humaine, nécessairement prise dans le registre imaginaire, comporte une dimension d'idéalisation qui se traduit par la fascination pour les insignes du pouvoir dans l'univers patriarcal d'Alexandrie – une inévitable fétichisation du phallus à travers l'autorité, la puissance sociale, la richesse, tout ce prestige attaché ici à la figure de Mountolive. Jusqu'à l'exercice du registre surmoïque de la loi qu'implique le contexte politique perturbé qui infiltre le roman. Ainsi Mountolive est-il l'agent d'une répression sévère à l'encontre de Nessim et de Justine qui complotent pour la Palestine contre les intérêts anglais. Mais ce troisième volume du Quatuor laisse surtout peser une angoisse de mort. Elle prend corps de l'évocation de l'arrière-plan politique de l'Alexandrie de l'entre-deux guerres. L'enjeu est le risque d'effacement du passé cosmopolite de cette ville-feu d'artifice qui se distingue par « ses cinq races, cinq langues, une douzaine de religions, cinq flottes devant les eaux grasses du port ». Une menace plane sur ce qui faisait d'Alexandrie, marquée par sa « poésie extravagante et ses drames grotesques..., une moderne cité lacustre [avec ses] gratte-ciel de pierre qui regardaient, par-dessus les ruines du Pharos, vers l'Europe », tandis que l'exil se profile pour beaucoup de ses habitants (« Nos jours sont comptés »).<sup>[14]</sup> Est annoncée en filigrane la fin de cette cité unique, qui occupait un place à part en Égypte : « L'atmosphère, les coutumes sociales, tout était différent, coulé dans un moule européen où les chameaux, les palmiers et les indigènes en robe ne formaient qu'une frise haute en couleurs ». Quelles lectures peut-on faire de cette présence de la mort au cœur du récit ? On peut la lire comme une expression des effets de la traversée du fantasme. Où le sujet, dépouillé des oripeaux imaginaires de son moi, se trouve exposé et ramené à la toise commune. Où Alexandrie, vouée à intégrer à sa nouvelle identité son passé et tous ses excès (« plaies béantes, sexe, parfums et argent »), relativise ainsi le sexe pour le laisser à sa finitude, sans idéalisation ni diabolisation. On peut aussi situer la mort dans le cadre de l'« immense mélancolie » que livre la vision d'Alexandrie déchuë : « un lac mort d'eau saumâtre entouré par le désert muet, grand œil vide de toute pensée qui s'enfonce vers l'Afrique sous une lune morte ». Ce qui s'accompagne de l'échec de la création (« le travail d'écriture impuissant à saisir la réalité »). Mais on peut aussi dégager une troisième voie, condition au contraire de l'entrée dans le procès de l'écriture. Il oriente du côté du réel tel que l'a logifié tardivement Lacan en promouvant une autre fonction de l'altérité : l'Autre au-delà du phallus, au-delà de la castration. Il est intéressant de s'arrêter à cet égard au choix du nom « Mountolive » : ce signifiant a évidemment une connotation chrétienne en tant qu'il désigne, mot pour mot, le Mont des Oliviers, avec son association obligée au Christ, présent en filigrane

[14] Yannakakis I., « Adieu Alexandrie ! », in *Autrement*, op. cit.

dans tout le roman à travers le poids de l'univers copte à Alexandrie. Mountolive suggère une fonction de l'Autre qui ressortit à la fois au registre du divin – au sens où il transcende l'ordre phallique ordinaire – et au registre de la décomplétude – au sens où il fait allusion à la traversée d'une *passion* pour un humain se faisant déchet, rien. Cette position de désêtre, de désœuvrement selon l'expression de Blanchot, peut trouver un prolongement dans le « pas tout phallique » qui formalise, pour Lacan, le féminin en tant qu'il « n'existe pas ». Le « grand œil vide de toute pensée » qui décrit Alexandrie peut suggérer ici ce point de réel du vide signifiant. La ville personnifierait alors la position féminine qui consiste à se rapporter au « manque de signifiant dans l'Autre » tel qu'il est logifié dans le tableau de la sexuation. Cette position féminine du sujet advenant hors fantasme n'est autre alors que celle de tout artiste, homme ou femme, en tant qu'il occupe, dans la saisie de ce temps de hors monde, la place vide de la Chose. Celui-ci occupe ce pôle originaire de la Chose réduite à rien dans le procès d'écartèlement de l'existence aux quatre coins de la structure du désir. Il est la Chose qui « pâtit du signifiant », mais au sens où la passion qu'elle traverse, prise dans le cadre de la création, a pour effet l'engendrement d'un ordre signifiant nouveau. Par son caractère extrême, ce procès est en effet saisi comme point d'origine de l'écriture, si « écrire, c'est revenir à l'origine » par une tentative de « se ressaisir du premier moment, d'être de nouveau au matin », comme le dit Michel Foucault. « Le Nil, le fleuve vert qui coule dans nos cœurs entend ses enfants. Ils retourneront à lui. Descendants des Pharaons, enfants de Ra. Lignée de saint Marc. Ils trouveront le berceau de la lumière ». Arrêtons-nous sur ce « berceau de la lumière » qui inclut une traversée de mort, comme le montre le quatrième moment, féminin, de la structure quadripartite, dans le dernier volume intitulé Cléa.

### *Cléa* ou la chose, le retour à la lumière des origines reconstituées dans la fiction romanesque

Henry Miller évoque lui aussi Alexandrie comme enveloppée dans la « trame flottante de cette matière sacrée » qu'est la lumière. Une luminosité solaire à quoi le personnage de Cléa donne ses amarres significatives : ce « blond Botticelli », « la chaleur dorée de ses cheveux »... « Tout ce qui touche à sa personne prend des tons chauds et dorés »... Véritable leitmotiv, la beauté apollinienne de la « douce, aimable, insaisissable » Cléa « coulée toute chaude dans le corps d'une jeune Grâce », est faite de mesure, d'harmonie, de sérénité (« simplicité, grâce, réserve désarmantes ») inséparables d'un son versant mort lié à sa beauté statuaire (« un corps sans instincts et sans désirs », « blanche de cœur »). L'image de la statue, diversement développée par Durell, sert ici à évoquer le mouvement de bascule où peut se repérer le franchissement subjectif propre au travail de deuil. Un épisode de la fin du roman se passe dans l'île où autrefois s'était retiré Antoine, amant de Cléopâtre. Lors d'une journée d'été éblouissante, Balthazar,



Cléa et le narrateur plongent du côté de l'épave d'un navire où gisent, emmaillotés et ficelés au fond de l'eau, des marins noyés. Un vieil obus éclate accidentellement, Cléa est maintenue prisonnière sous l'eau, la main clouée par un harpon ; le narrateur ne peut la libérer qu'au prix de lui couper la main. Cléa, statue amputée sortie des eaux, se présente ainsi comme une métaphore archéologique de la ville. Alexandrie réduite à des traces, des ruines, des blocs engloutis depuis les origines, tels qu'on les a extraits lors des fouilles effectuées au large de la côte. Mais l'immersion d'un tel vestige vivant livre un trésor qui témoigne de la destruction de la ville autant que de sa possible reconstitution, sous une forme nouvelle. Statue antique animée, Cléa est associée à la fondation grecque d'Alexandrie, sous l'angle de sa refondation qui se paye d'une castration symbolique, l'effective livre de chair qu'est sa main coupée avec laquelle elle peignait en tant qu'artiste. C'est pourtant parce qu'elle a traversé cette épreuve que le désir en Cléa est libéré : grâce à sa main artificielle, elle va devenir un vrai peintre : « Je me sens devenue une créature humaine, une artiste enfin ». La « résurrection » (V.Volkoff) est celle de tout artiste en position féminine d'effectuer un mouvement de dégagement (« Nous ressortions de ces profondeurs... ») qui correspond à l'ouverture – l'écartèlement – du sujet dans sa consistance de Chose découverte, selon l'axe Chose-Autre qui déborde le cadre du fantasme. « C'est ainsi que le dieu soleil a dû naître, se dégageant de l'étreinte humide du sol, souriant au ciel bleu qui l'appelait, au triomphe sur la mort, au renouveau de toutes créatures ». Au-delà de la tonalité mythique qui inspire ces lignes, on peut lire une telle renaissance selon le schéma quaternaire évoqué plus haut. L'ouverture originaire a beau conclure le roman, elle pointe la posture de vacuité à quoi correspond la position du sujet écrivant, selon un procès qui s'accomplit rétroactivement. Cléa prête sa beauté de statue mutilée à la fois à la ville (« Toute une nouvelle géographie d'Alexandrie se découvrait à travers Cléa ») et au texte de Durrell qui, sur fond de ruines, regorge d'une lumière méditerranéenne, comme y insiste Henry Miller évoquant la « lumière surnaturelle saturée de la lie et des réminiscences du passé »<sup>[15]</sup>. Lumière qui renvoie à l'origine grecque de la ville dont Alexandre le Grand fut le fondateur : ce qui est suggéré par le signifiant Cléa dont l'anagramme est Alec, autrement dit les quatre premières lettres du nom d'Alexandrie.

La déchirure subjective produit un texte « élevé à la dignité de la Chose » à travers la matérialité des traces signifiantes promues au rang d'objet : d'objet *a*, objet en creux, enchassé au sein d'un vide. *Le Quatuor d'Alexandrie*, « roman relativiste »<sup>[16]</sup>, s'impose en effet comme un « poème symphonique ». Sa « sublimité » selon Henry Miller – rythmes, césures, vides et pleins des sonorités, des couleurs, des images, jeux de luminosité et de noirceurs – tient à ce que Durrell « fait chatoyer devant nos yeux une étoffe magique, une toile d'araignée incrustée de gouttes de rosée qui frissonnent

[15] Miller H., *op. cit.*, p. 9.

[16] Volkoff (V.), *op. cit.*, p. 10.



et miroitent dans une atmosphère impalpable ». On ne saurait mieux justifier le souhait qu'avait Durrell de donner une structure « prismatique » à son roman. Le lecteur, lui, peut l'envisager comme une manière exemplaire d'approcher la nature de l'objet *a*. Son caractère pulsatile, fuyant, insaisissable, de petit rien, sa structure en éclipse, entre présence et absence, c'est cela même qui fonde « l'espace de lumière » du texte : « Ce qui est regard est toujours quelque jeu de la lumière et de l'opacité. Ce point de regard participe toujours de l'ambiguïté du joyau ».<sup>[17]</sup>

[17] Lacan J., *Les quatre concepts de la psychanalyse...*, *op. cit.*, p. 89.