



David Kinloch et Richard Price (dir.)

La Nouvelle Alliance
Influences francophones sur la littérature écossaise moderne

UGA Éditions

Résister au baiser proustien. Neil M. Gunn à la recherche du temps perdu

Richard Price

DOI : 10.4000/books.ugaeditions.9843
Éditeur : UGA Éditions
Lieu d'édition : UGA Éditions
Année d'édition : 2000
Date de mise en ligne : 30 avril 2019
Collection : L'Écosse en question
ISBN électronique : 9782377471485



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

PRICE, Richard. *Résister au baiser proustien. Neil M. Gunn à la recherche du temps perdu* In : *La Nouvelle Alliance : Influences francophones sur la littérature écossaise moderne* [en ligne]. Grenoble : UGA Éditions, 2000 (généré le 16 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/ugaeditions/9843>>. ISBN : 9782377471485. DOI : 10.4000/books.ugaeditions.9843.

Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

Résister au baiser proustien. Neil M. Gunn à la recherche du temps perdu

Richard Price

L'air du petit matin était froid et le contact de ses pieds nus sur le sol gelé fut un tel choc qu'il en cria presque. Il aurait dû mettre ses souliers, aussi troués qu'ils fussent. Il espérait que ses parents le regardaient par la fenêtre et voyaient ce qu'il lui fallait endurer.

C'est dans cet état d'esprit qu'il arriva au puits, qui se trouvait au pied d'un talus escarpé à côté de la rivière. Il lâcha négligemment le seau sur la pierre plate et au bruit qu'il fit, comme s'il s'agissait d'un signal magique de conte de fée, le monde entier changea. Sa mauvaise humeur s'envola instantanément et la peur le saisit à la gorge.

Car juste à ses pieds un gros poisson s'était élancé pour se frayer un chemin dans la rivière, le roi des poissons, le grand saumon. [...]

Surgissant de ce monde sans bruit, dans la grisaille du matin, tous ses ancêtres vinrent à lui. Ils lui frappèrent la poitrine jusqu'à ce que l'oiseau qui s'y trouvait se mît à battre follement des ailes ; ils passèrent la main dans ses cheveux jusqu'à ce que la peau de son crâne se plissât ; ils firent circuler le sang dans ses veines en une telle sarabande qu'il se mit à sauter de rocher en rocher avant d'avoir pleinement réalisé dans quelle aventure il s'était

engagé.

(*Highland River.*, p. 10-11)¹

Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel.

(*À la recherche du temps perdu*, I, p. 45)²

- 1 Les romans de Neil M. Gunn constituent l'un des plus intéressants témoignages littéraires sur la vie et l'histoire écossaises de ce siècle. Ils se rattachent au courant de la renaissance littéraire écossaise de l'entre-deux-guerres. Dans ses meilleurs livres, Gunn a su trouver un juste milieu entre ce que j'appellerai, avec indulgence, le modernisme extrême de ses précurseurs immédiats et une forme de narration plus conventionnelle et plus directement accessible. Les romans les plus connus, *Morning Tide* (1937), *Highland River* (1937) et *The Silver Darlings* (1941), sont remarquables par la qualité poétique des passages descriptifs et la grande sensibilité avec laquelle est traité le thème de l'enfance dans une région, Caithness, que les Écossais eux-mêmes connaissent souvent bien mal. On s'accorde aussi à saluer la grande maîtrise du récit dont font preuve nombre de ses romans, notamment ceux mentionnés ci-dessus, à l'exception de *Highland River* qui occupe une place à part dans son œuvre. Il y aurait beaucoup à dire, bien sûr, sur Neil M. Gunn et sur ses vingt romans. Ses livres les moins connus, publiés après la Seconde Guerre mondiale, aussi inégaux et imparfaits soient-ils, semblent indiquer que, là où certains ont cru déceler une poussée de « mysticisme », on pourrait voir plutôt une prise de conscience progressive du moi, culminant dans *The Atom of Delight* (1956), son autobiographie romancée. Une telle lecture est confirmée par certains indices, déjà discernables dans son travail d'avant-guerre, et par le lien que l'on peut établir très tôt avec Proust (sans pour autant, je l'espère, perdre de vue les qualités plus traditionnelles de sa prose).
- 2 Certains critiques ont signalé des similitudes entre l'œuvre de Neil M. Gunn et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, sans qu'aucune étude n'ait été menée pour mettre en évidence une quelconque influence directe. De même les références à Proust dans les lettres et l'autobiographie de Gunn n'ont suscité que très peu de commentaires.
- 3 Si l'on a pu comparer ces deux auteurs, l'un chroniqueur complexe de *la belle époque** et l'autre surtout connu pour ses romans sur la vie rurale et côtière du nord de l'Écosse, c'est bien que les similitudes techniques, voire thématiques, l'ont emporté sur les grandes différences qui séparent le roman « régional » du roman « urbain ». Proust et Gunn semblent certes avoir en commun le sujet de l'enfance campagnarde mais, lorsque l'on s'intéresse à la façon dont chacun le traite, il est impossible d'ignorer le gouffre qui

sépare leurs œuvres. Inversement, c'est lorsque leurs sujets diffèrent qu'apparaît le plus clairement leur véritable point commun, l'intérêt qu'ils portent tous deux aux techniques modernes de narration.

- 4 *Highland River*, à l'évidence le plus moderniste des romans de Gunn, est aussi généralement considéré comme le plus proustien. Même si l'on peut établir des rapprochements entre l'œuvre de Proust et d'autres romans de Gunn, il sera plus aisé de délimiter des espaces communs en s'attachant à cet exemple. Il est à noter cependant que, dans la correspondance qui précède l'écriture de *Highland River*, je n'ai trouvé aucun indice permettant d'affirmer que Gunn était un lecteur assidu de Proust. À part *Highland River*, il n'y a guère d'éléments qui puissent montrer, même indirectement, que Gunn ait lu la *Recherche* dans les années trente, sinon peut-être une allusion ambiguë dans *Wild Geese Overhead* (1939). Dans ce roman, Will, le personnage principal, est obsédé par une femme qu'il appelle sa « primavera », le nom même que Swann donne à Odette dans *Du côté de chez Swann*. Will est par ailleurs plutôt critique vis-à-vis des modernistes et de leurs successeurs (il se moque de la critique d'Eliot et des efforts de la génération d'Auden). Il semble donc que la référence, déjà ironique dans le contexte de la peinture de Botticelli, est au mieux un compliment bien timide à Proust.
- 5 Quoi qu'il en soit, l'on s'accorde généralement à dire que ces deux auteurs sont fascinés par le monde des sens ; tous deux ont à l'évidence recours à une dimension sensuelle pour exprimer des connexions psychologiques entre des instants de temps et de conscience que rien d'autre n'unit. Joseph Sloan compare la suite du saumon par le héros, Kenn, au début de *Highland River*, à l'expérience transcendantale de la madeleine dans la première partie d'*À la recherche du temps perdu* (les deux extraits sont reproduits en tête de chapitre).³ Cette comparaison s'appuie sur le fait que Kenn connaît une immersion initiatrice dans les eaux de la rivière de son pays natal : c'est au cours de la poursuite du malheureux saumon que s'engage sa prise de conscience ; cet épisode est d'ailleurs le premier souvenir qu'il semble avoir de lui-même. L'événement provoque la fusion de Kenn enfant avec l'acte préhistorique et animiste de la chasse ; cet événement étant lui-même un souvenir, il est aussi à l'origine d'une fusion avec le futur, avec le Kenn de la maturité, celui qui – comme le comprend le lecteur – se remémore cette lutte avec le saumon. Chez Proust, le narrateur est passif dans la scène de la madeleine ; il s'agit d'une scène anodine et de ce fait complètement anti-héroïque. Cependant, la madeleine de Marcel, lorsqu'elle est trempée dans le thé, revêt aussi une signification introspective (aussi invérifiable et aussi authentique que le sont les éclairs introspectifs). Toute exagération mise à part, il est clair que l'auteur attend du lecteur qu'il croie en la réalité de cette transcendance. Ces épisodes, celui du saumon dans *Highland River*, la prise de conscience de Marcel dans la *Recherche* sont placés au début des deux romans : elles ont pour rôle de préparer l'entendement du lecteur à ce que va lui apporter la suite, à « cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence, de sa félicité, de sa réalité, devant laquelle les autres s'évanouissaient » (ALR, I, p. 45.) Dans ce contexte, la suggestion de Sloan selon laquelle Proust et Gunn partagent une fascination pour « les états de sommeil et de veille⁴ » est intéressante et trouve un écho dans d'autres livres majeurs de Gunn, notamment dans *The Silver Darlings* (1941). Dans ce roman, les moments qui précèdent et suivent immédiatement le sommeil ainsi que les moments de sommeil eux-mêmes sont déterminants pour le développement du personnage principal, Finn, qui, à plusieurs tournants de sa vie, vient se reposer sur une colline baptisée « maison de la paix ».⁵

- 6 Comme Proust, Gunn est un auteur plein d'humour et de douce ironie. Leur sens aigu du ridicule est peut-être leur point de convergence principal : Kenn n'est pas tout à fait aussi absurde et égocentrique que le narrateur de Proust mais on n'en dira pas autant de chacun des anti-héros de *The Silver Bough* (1948), *The Well at the World's End* (1951) et *The Other Landscape* (1954) – Ces personnages, comme Marcel, appartiennent à une classe moyenne engagée dans une analyse approfondie des sociétés passées et présentes (par le biais de l'archéologie, de l'histoire ou de l'anthropologie - mais on n'y trouve pas d'écrivain égocentrique). On peut donc penser que l'œuvre de Gunn, comme celle de Proust, met en doute la possibilité de généraliser les comportements sociaux tout en s'efforçant de les décrire, de les délimiter et de les construire.
- 7 L'épisode du saumon dans *Highland River* n'est pas seulement un conte captivant, une méditation sur le comportement humain, c'est aussi un récit comique. En présentant l'énorme poisson à ses parents, Kenn s'écrie triomphalement : « Le voilà votre maître Douglas MacQuarry ! », formule qui résume parfaitement l'affront fait au « fils du gérant du domaine [qui] par la méthode classique du bâton et du plaquage n'avait réussi qu'à attraper un [misérable] saumon de dix livres ». Cette formule est caractéristique du traitement comique (et non satirique), également présent chez Proust, de la coexistence entre le mystique et le mesquin : après l'extase de la transcendance et de l'aventure, on a ici la révélation passionnée du ressentiment enfin libéré de Kenn envers un rival trop gâté.
- 8 Quoi qu'il en soit, cette comparaison nous conduit nécessairement au principal point de divergence entre les œuvres de ces deux romanciers : le milieu social dépeint dans leurs romans respectifs. Tandis que Proust s'intéresse justement aux vicissitudes d'un Master Douglas MacQuarry, Gunn se penche plutôt sur des personnages qui ressemblent à ce pêcheur anonyme que le narrateur de Proust est incapable d'identifier au cours de ses vacances de Pâques à Combray :
- Le Pont-Vieux débouchait dans un sentier de halage qui à cet endroit se tapissait l'été du feuillage bleu d'un noisetier sous lequel un pêcheur en chapeau de paille avait pris racine. À Combray, où je savais quelle individualité de maréchal ferrant ou de garçon épicier était dissimulée sous l'uniforme du suisse ou le surplus de l'enfant de chœur, ce pêcheur est la seule personne dont je n'aie jamais découvert l'identité. Il devait connaître mes parents, car il soulevait son chapeau quand nous passions ; je voulais alors demander son nom, mais on me faisait signe de me taire pour ne pas effrayer le poisson. (ALR, I, p. 167)
- 9 Lorsque le narrateur prétend « connaître » le maréchal-ferrant ou le fils de l'épicier, cela veut évidemment dire qu'il les reconnaît parce que sa famille fait appel à leurs services dans sa retraite bucolique de Combray. Même si le pêcheur est perçu comme « enraciné » dans le paysage, leur différence de statut social fait qu'il est inconnu et ne peut être connu de Marcel. (Notons que le trope de « l'enracinement » est un trope fondamental chez Gunn qui l'utilise à de nombreuses reprises, le travaille et le détaille.) Le paysage de Combray, avec ses ruines, ses noisetiers et sa rivière, l'irremplaçable Vivonne, présente maintes similarités avec le cadre des œuvres de Gunn. Cependant, on trouve rarement chez ce dernier une analyse approfondie de la vie des propriétaires qui terrorisent les personnages principaux, lesquels sont par contre décrits avec force détails ; chez Proust, la vie des paysans est marginale par rapport à celle du narrateur. *Highland River* est, entre autres, un livre sur l'exploration progressive, par le personnage principal, de la rivière près de laquelle il a grandi, de son embouchure à sa source, une expérience qui restera toujours inaccessible à Marcel :

Jamais dans la promenade du côté de Guermantes nous ne pûmes remonter jusqu'aux sources de la Vivonne, auxquelles j'avais souvent pensé et qui avaient pour moi une existence si abstraite, si idéale, que j'avais été aussi surpris quand on m'avait dit qu'elles se trouvaient dans le département, à une certaine distance kilométrique de Combray, que le jour où j'avais appris qu'il y avait un autre point précis de la terre où s'ouvrait, dans l'antiquité, l'entrée des Enfers. (ALR, I, p. 171)

- 10 Il faut cependant souligner que si Kenn atteint effectivement la source de la rivière, son entreprise, loin de le rapprocher des gens au milieu desquels il a grandi, marque plutôt un éloignement psychologique. À n'en pas douter, ce serait une démarche bien insolite pour les villageois que de remonter la rivière jusqu'à sa source. L'économie de leur « enracinement » ne requiert pas une telle extravagance, un tel élan romantique (on pense ici au débordement de compassion exprimé par Wordsworth pour les démunis que ses personnages voient errer dans la campagne). D'ailleurs, ce thème de l'éloignement de Kenn adulte de sa communauté d'origine a été peu commenté. Kenn est peut-être capable d'appliquer les préceptes acquis dans sa jeunesse au monde dans lequel il évolue adulte, mais, lorsqu'il rentre « chez lui », il a tout l'air d'un visiteur. De plus, un parallèle s'impose ici entre auteur et personnage : c'est précisément le moment où Kenn assouvit ce désir, présent mais insatisfait chez Marcel, de « remonter jusqu'aux sources » qui est la meilleure illustration de son détachement envers son village bien-aimé ; parallèlement, c'est précisément dans *Highland River*, roman dont la forme artistique est la plus novatrice, que Gunn prend, délibérément, le plus de distance vis-à-vis des traditions de narration des communautés qu'il décrit dans ses livres.⁶
- 11 D'un point de vue formel, la *Recherche* et *Highland River* ont en commun un mode de narration achronologique. Proust rapporte les événements liés à l'amour de Swann pour Odette (*Un amour de Swann*) après les expériences de jeunesse de Marcel à Combray, lesquelles sont chronologiquement bien postérieures. De même, Gunn décrit Kenn sur le front, dans les tranchées où il apprend la mort de son frère Angus (chapitre 14) avant de nous montrer Angus enfant, à Caithness, tentant de sauter d'arbre en arbre (chapitre 15). Dans la *Recherche*, ce procédé permet de préciser de façon tragi-comique (l'aspect comique étant très fouillé d'un point de vue psychologique) le personnage de Swann dont nous savions peu de choses jusque-là sinon qu'il était celui qui privait Marcel du baiser du soir de sa mère. Dans *Highland River*, le retour en arrière sert à « ressusciter » Angus, à rappeler que, dans le souvenir de Kenn, il était brave et dynamique dans sa jeunesse, même s'il était terrorisé et brisé en France. Gunn utilise cependant une structure grammaticale différente de celle de Proust lorsqu'il montre Kenn enfant tel que se le remémore, tel que l'observe, Kenn adulte. Gunn utilise toujours le passé pour Kenn enfant (« Kenn marmonna et grommela », HR, p. 9) et pour Kenn adulte lorsqu'il décrit ses actions (« Kenn détourna les yeux de la source de la rivière », HR, p. 347). Par contre, les pensées ou plutôt les conclusions de Kenn plus âgé sont exprimées au présent : « Lorsqu'il se penche sur son passé, Kenn retrouve, revoit une petite silhouette dans une vallée ensoleillée. » (HR, p. 149)
- 12 Dans la *Recherche* comme dans *Highland River*, on trouve des digressions philosophiques qui élargissent le champ du roman en s'attardant sur la complexité des conventions sociales ; dans *Highland River*, ces digressions sont facilitées par le présent, utilisé au début de nombreux chapitres pour structurer les événements. Cette stratégie a principalement pour effet, comme le suggère Joseph Sloan, de souligner que Kenn, chercheur en physique, mène une expérimentation sociale sur lui-même :

Highland River nous ramène certes au monde de l'enfance déjà présent dans *Morning Tide* [...] mais il le fait dans le cadre d'un examen du processus même de re-création de ce monde dans une conscience rétrospective qui s'interroge sur la signification profonde de ses re-créations. Cette dualité de perspective est absolument essentielle. Elle donne au lecteur à la fois une vision des expériences de jeunesse de Kenn passées au filtre de sa mémoire et sa propre évaluation rétrospective de ces expériences à la lumière de son présent. Par cette structure duelle, Gunn obtient une objectivation puissante et complexe de son propre procédé d'autoréalisation artistique suscitée par la création du roman.⁷

- 13 La technique utilisée par Gunn a aussi pour effet de faire de Kenn un personnage plutôt suffisant qui après avoir examiné x (x étant ici un matériau humain !), se permet d'en déduire y. Ses « conclusions » sont cependant exprimées au présent et prennent de ce fait un caractère conditionnel pour le lecteur. Elles reflètent ce que pense Kenn *aujourd'hui*, dans le présent du narrateur et du lecteur, mais qui sait s'il pensera de même demain ? Kenn n'a d'ailleurs pas réponse à tout : on le voit bien quand, vers la fin du livre, il sous-estime la complexité du cours d'eau et le mystère de sa source. On a alors un ralentissement comique de l'action que l'on retrouve maintes fois chez Proust (l'amour de Marcel pour Gilberte et Albertine par exemple se caractérise davantage par des non-événements que par des événements).
- 14 Dans *Highland River* comme dans la *Recherche*, la rupture de la chronologie narrative induit un renouvellement et une humanisation du sujet sur le mode élégiaque. Chez Gunn, c'est d'autant plus évident que son sujet est lui-même un ensemble de *souvenirs* ; son utilisation très particulière du présent tend certes à relativiser la valeur des conclusions tirées de réminiscences du passé mais il montre, en même temps, qu'il s'agit d'un besoin impérieux, fondamental de l'homme. Dans la *Recherche*, il est impossible que le narrateur, qui n'était pas né à l'époque, connaisse dans le détail la façon dont Swann a fait sa cour à Odette. Quelle que soit donc la fonction du procédé narratif de disjonction, ce ne peut être un commentaire sur l'interaction entre la mémoire d'un individu et le temps, même si Proust s'intéresse bien sûr à cet aspect dans d'autres passages du livre et emploie pour ce faire des techniques que l'on ne retrouve pas dans *Highland River*.⁸ Le texte de Gunn présente à deux reprises une analepse majeure de ce type. À chaque fois, c'est la Première Guerre mondiale qui sert de contexte à l'évocation du souvenir (qui peut d'ailleurs à la fois être un retour en arrière et une anticipation ou prolepse, puisqu'il y a, de fait, « deux » Kenn). Le lecteur comprend que la Grande Guerre a pulvérisé les vieilles normes, a bouleversé le sens de l'être, a peut-être aussi libéré les consciences. D'où un sentiment complexe – récurrent chez Gunn – tout à la fois de fête et de tristesse, un effet souvent obtenu par d'autres voies mais qui n'est nulle part aussi ambigu que dans *Highland River*.
- 15 Sloan souligne que le roman de Gunn peut s'interpréter comme un parallèle à l'« autoréalisation artistique » de l'auteur. De fait, dans la *Recherche* comme dans *Highland River*, les lignes de séparation entre personnage principal et auteur sont floues. Les deux livres traitent d'ailleurs d'un travail délibéré du souvenir ; d'une certaine façon, ils traitent de « l'autobiographie ». Certains lieux dont l'importance est essentielle dans ces romans sont inspirés de lieux réels et certains événements ont effectivement été vécus par les auteurs (ou les auteurs connaissaient leur caractère authentique). On reconnaît chez Gunn le paysage de son village natal, Dunbeath, et les rives de la Beath, de même que Combray est inspiré d'Illiers. Si Gunn n'est pas allé sur le front pendant la Première Guerre mondiale, son frère Benjamin y a, par contre, trouvé la mort dans des conditions similaires à Angus.⁹ Proust fait lui aussi preuve d'une grande créativité pour utiliser maints détails de la vie

réelle, qu'il s'agisse de petits traits d'esprit ou d'expériences plus poignantes en rapport avec la mort et le deuil.¹⁰

- 16 Il semble d'ailleurs que Gunn ait encouragé une approche biographique de ses romans puisqu'il a souvent répété que les événements décrits dans ses livres étaient réels. On peut aussi interpréter en ce sens la dédicace de *Highland River* à son frère John dans laquelle il situe clairement le livre sur les rives de « notre » rivière des Highlands et précise que, même s'il ne s'agit pas d'une autobiographie, il ne serait pas étonnant que chacun des faits décrits ait eu un double.¹¹ Vingt ans plus tard, sa véritable autobiographie, *The Atom of Delight*, allait avoir tant de points communs avec *Highland River*, aussi bien dans la forme que dans le fond, qu'il est difficile pour le lecteur averti de ne pas inférer qu'il y a autant de vie réelle dans le roman que dans la biographie. Comme l'annonce la dédicace, il est clair que, dans le roman, Gunn met davantage l'accent sur ce qui *aurait pu* se passer que sur ce qui *s'est effectivement* passé. Dans son autobiographie comme dans sa fiction, Gunn semble s'intéresser tout autant aux schémas narratifs potentiels qu'à l'enregistrement des événements passés. La « réalité » s'étire jusqu'à englober la plausibilité d'un événement, l'authenticité d'une description : il apparaît dans le texte de Gunn que ce qui importe véritablement c'est leur synthèse artistique.
- 17 Il est évident, à la lecture de ses nouvelles et de ses lettres, qu'avant la publication de son premier roman en 1926, Gunn était tout aussi intéressé que Proust par la représentation des processus de pensée. Dans son article intitulé « New Forms », publié en 1925, il révèle en effet de grandes ambitions artistiques dans ce domaine. Ces ambitions apportent une dimension différente à ses objectifs — qui restent pourtant proustiens — d'hyperréalisme psychologique :
- La vie n'en est pas moins dynamique, profonde, intense, tragique parce qu'elle trouve son existence dans les tourbillons silencieux qui s'enroulent jusqu'à l'infini dans chaque petit village que l'on connaît (à mon avis c'est même tout le contraire). Ce qu'il faut donc faire, c'est réussir à isoler cet état de fait en évitant toute démagogie ou accent de grande tragédie superflus.¹²
- 18 Il y a cependant bien plus que de simples similitudes entre Proust et Gunn. On trouve des références à Proust dans les lettres et les ouvrages non fictionnels de Gunn presque tout au long de sa vie d'écrivain. Même si l'on n'a pas vraiment le sentiment qu'il y reconnaisse ouvertement une influence, il fait référence à Proust pour défendre le roman moderne en général et ses propres romans en particulier. C'est le cas notamment lorsqu'il s'oppose à Grieve qui juge la forme du roman inférieure à la poésie et qui le qualifie d'auteur de la vieille école.
- 19 Quand Grieve critique le roman ou lorsqu'il prétend que l'œuvre de Gunn évoque pour lui les années 1890 (dans deux lettres séparées de plus de vingt ans), Gunn rétorque chaque fois en invoquant Proust, Joyce et Dostoïevski et, comme Grieve privilégie inconsidérément la poésie par rapport à la fiction, il souligne les qualités poétiques du roman moderne.¹³ Mais comme Gunn se contente de citer ces noms sans entrer dans le détail il est difficile de déterminer – sauf peut-être pour Joyce – s'il prend vraiment parti pour ces auteurs ou s'il ne se contente pas simplement de citer les noms d'écrivains dont il sait pertinemment que Grieve les admire,¹⁴
- 20 Dans un essai tardif, Gunn est un tout petit peu plus explicite sur l'influence que Proust a pu avoir sur lui et sur le roman en général : il suggère que Proust ne se préoccupait guère de l'opinion des critiques parce que les grands auteurs se préoccupent de choses plus profondes, par exemple de la « beauté » qui sous-tend l'identité individuelle.¹⁵ Laisant de

côté tout aspect d'ordre technique, Gunn souligne donc la correspondance entre le point de vue philosophique de Proust, tel qu'il le comprend, et sa propre conception de la signification de l'existence et de l'existence en tant qu'être social. C'est une réflexion que l'on retrouve chez Kenn et chez d'autres personnages de Gunn. Dans le même essai, Gunn, très éclectique, affirme que l'humanité est depuis des temps immémoriaux engagée dans une quête du moi ininterrompue : Proust, D.H. Lawrence et surtout l'enseignement bouddhiste zen le prouvent tout en mettant paradoxalement en évidence la perte de la « conscience du moi ». En d'autres termes, sa vision du monde a peu évolué depuis *Highland River*, publié vingt ans auparavant, dans lequel Kenn, personnage plutôt arrogant, utilise Léonard de Vinci, Stevenson et les yogis du sous-continent indien pour suggérer différentes approches de ce que signifie « s'amuser » simplement et profondément.

- 21 Il serait dommage de faire l'impasse sur l'aspect philosophique, voire « spirituel », de l'œuvre de Gunn parce qu'on le juge embarrassant ou même peu crédible ; ce serait rompre le lien qu'entretient sa fiction entre le sens qu'un individu a de lui-même et la société diachronique dans laquelle cet individu s'efforce de vivre. Il est clair que Gunn considérerait certains de ses romans comme des ouvrages didactiques et philosophiques au sens large, des romans d'idées : c'est là un des points de convergence qu'il se reconnaît avec Proust. Les romans de Gunn sont pourtant bien des romans et comme c'est le cas avec Kenn dans *Highland River*, même lorsque les opinions des personnages semblent coïncider avec celles de l'auteur, leur présentation, souvent ironique, vient pourtant relativiser ces convictions.
- 22 Quoi qu'il en soit, comme Alfred Hitchcock, Gunn est plutôt avare de commentaires sur son œuvre, notamment en ce qui concerne l'alliance entre technique et vision poétique du monde. Le critique se retrouve dans une position bien inconfortable car il n'a pas d'autre source d'information que les œuvres elles-mêmes, discours subtil s'il en est. Comme le montrent sa querelle avec MacDiarmid et les citations de Proust mentionnées précédemment, lorsque Gunn expose ses idées sur le roman en tant que forme d'art, c'est presque toujours sur un mode défensif. Les idées qu'il exprime sont hostiles aux critiques par trop intellectuels, aux pigistes ou à ces deux catégories réunies ; ses commentaires sont généralement suscités par le sentiment – fondé ou non – d'avoir été attaqué. Même dans l'article « New Forms », rédigé au début de sa carrière, il passe par l'exemple transparent du manuscrit d'un « ami » rejeté par un éditeur pour expliquer ce qui l'intéresse en tant qu'auteur.
- 23 Cette manière de se définir d'abord par ce que l'on n'est pas, de définir son art par ce qu'il n'est pas (la négation englobant tous les attributs associés à la figure d'altérité que l'on s'est choisie), est des plus courantes. On la retrouve tout autant chez les auteurs que dans d'autres catégories d'individus, notamment en groupe (depuis les équipes de football jusqu'aux parlementaires). Il vaut donc mieux s'intéresser aux convictions énoncées par l'auteur lorsqu'il poursuit son propos de façon plus positive (au risque de constater ensuite certaines divergences, aussi habiles que révélatrices, par rapport à ses livres).
- 24 En ce qui concerne Proust, c'est peut-être dans *The Atom of Delight* (1956)¹⁶ que Gunn finit par baisser un peu sa garde. Cet ouvrage a certes été qualifié par le *Times* de « biographie la moins communicative qui ait probablement jamais été écrite »¹⁷, mais un livre qui fuit les conventions habituelles sur « l'auteur » n'est-il pas le cadre idéal d'un propos sur Proust Comme *Highland River*, *The Atom of Delight* s'attache à relier une expérience d'enfance à des problèmes de conscience plus larges et à une dynamique entre individu et

« société ». Mais, dans cet ouvrage, Gunn laisse de côté certains des filtres de la fiction et réduit considérablement le nombre des parallèles entre expériences et réflexions philosophiques ; le lecteur a plus clairement le sentiment d'un essai qui se développe progressivement, chapitre après chapitre. Gunn conserve une grammaire de la distanciation puisque tout au long du livre il parle du « garçon » pour faire référence à lui-même enfant, un peu comme Kenn adulte se penchait « objectivement » sur un Kenn distinct et plus jeune et tirait au présent ses conclusions de cette observation « empirique ».

- 25 L'interprétation la plus détaillée que nous donne Gunn sur Proust (qui tient en deux petites pages) se trouve au chapitre 11, « Dans les bois et les hauteurs ». L'auteur y discute la différence entre la littérature en général et la grande littérature. La littérature en général a du succès, déclare-t-il, parce qu'elle suscite une reconnaissance spontanée par le lecteur de l'authenticité de l'expérience commune qui est décrite. Ceci est possible même si le lecteur n'a jamais raisonné dans les mêmes termes auparavant. Un peu comme Chomsky dirait qu'il y a en chacun une capacité naturelle pour le langage et non pour une langue en particulier, tous les êtres humains, en tant que tels, ont d'après Gunn la capacité d'établir ce lien :

Il me semble que la littérature, quelle qu'elle soit, consiste précisément en une communication qui fait appel à une capacité innée d'acceptation et suscite donc une réponse immédiate. Ainsi le lecteur pourra s'exclamer : comme c'est beau ! Je n'y avais jamais pensé mais c'est vrai ! (AD, p. 75)

- 26 Quant à la grande littérature, elle va plus loin, elle suscite chez le lecteur une réaction du type : « Je croyais que j'étais le seul à avoir jamais éprouvé cela » (AD, p. 75). En évoquant ce qui semble relever de l'extraordinaire, la grande littérature nous révèle que c'est dans l'évocation du particulier le plus unique qu'intervient le partage le plus total entre lecteur et texte.

La grande littérature fait surgir le merveilleux et l'unique et, miracle supplémentaire, laisse derrière elle l'impression que le merveilleux et l'unique sont vrais. (AD, p. 75-76)

- 27 Pour appuyer son propos, Gunn compare son propre exemple du « garçon » jouant sur un rocher au milieu d'une rivière à des passages de Yeats, Proust puis Wordsworth, qu'il déclare placer au rang des meilleurs écrivains. Il s'attache pourtant à critiquer Yeats et Proust soulignant que, dans les passages cités, même leur « communication est insuffisante [... et qu']une compréhension plus en profondeur du message transmis est possible » (AD, p. 76). Comme précédemment dans le débat sur le pourquoi et le comment de la littérature, il prend implicitement position contre « la critique institutionnelle » tournée vers des préoccupations dictées par la mode, et déclare que c'est au moment où le lecteur constate avec déplaisir que le texte n'a pas évoqué en lui l'essence d'une expérience, « à ce point précis commence la véritable critique » (AD, p. 76).
- 28 Chez chacun des auteurs cités, Gunn choisit des passages qui concernent des souvenirs d'enfance. Il compare deux extraits de Yeats sur les perceptions du poète qui se promène dans les bois et la façon dont ces perceptions varient au fil des années ; il cite un autre passage de Yeats dans lequel le poète rejette son travail de jeunesse qu'il juge trop émotionnel, « efféminé » et dépourvu de « joie athlétique ». Sur la base de sa propre expérience, Gunn conteste le point de vue de Yeats selon lequel l'enfance et donc la campagne suscitent chez l'adulte le désir ardent de s'échapper du « bruit et de la rumeur du monde ». Gunn réplique que l'enfant et la campagne sont des éléments dynamiques

que l'on ne peut séparer de la réalité et du progrès si facilement : il y a toujours « la mystérieuse chaleur de la vie dans ce monde-là ». Gunn se gausse du discours de Yeats sur une éthique de l'âge mûr axé sur la « beauté du corps » (AD, p. 78) mais il rend hommage au poète lorsqu'il évoque la beauté presque philosophique de la perception des sens et ce faisant reconnaît l'importance d'une description minutieuse du réel.

- 29 Lorsque Gunn en arrive à Proust, son ton change sensiblement. Il devient plus enthousiaste et en oublie les conventions grammaticales qu'il a lui-même établies : la troisième personne, le « garçon » laisse la place au « je », comme pour marquer une plus grande identification :

Lorsqu'il me fallait chercher quelque chose qu'un de mes frères aînés avait caché, il m'encourageait : « tu chauffes » me disait-il. C'est le même sentiment de chaleur vague qui m'anime lorsque je considère cette merveilleuse évocation d'une enfance : *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. (AD, p. 78)

- 30 Le lecteur pourrait penser que lui aussi touche au but et que Gunn est sur le point de rendre un vibrant hommage à Proust. Au lieu de cela, il souligne, avec une pointe de réprobation, l'étrangeté de la façon dont Marcel a été élevé.

- 31 Pour Gunn, l'œuvre de Proust se rapproche de celle de Yeats parce qu'elles illustrent toutes deux un terreau d'expériences communes, même si d'importantes différences les séparent clairement de sa propre expérience. Marcel et Combray illustrent l'enfance, la vie à la campagne, sujets souvent traités par Gunn dans ses romans (et son autobiographie) mais d'une manière bien différente. Chez Proust, il y a des rites routiniers, « tout est arrangé ou compris à l'avance » ; lorsque Marcel va se promener, « même les jours où il y va seul, il prend le même chemin, celui qu'il convient de prendre » (AD, p. 78).

- 32 Si, par la poésie, Yeats plonge l'enfance et la campagne dans une fausse tranquillité méditative, Gunn semble croire en la fidélité du récit que fait Proust d'une éducation pourtant très inhabituelle : enfance et campagne sont dominées par un ordre très contraignant symbolisé par les deux promenades incontournables, le côté de Méséglise et le côté de Guermantes. Rien à voir avec les nombreux passages de Gunn, surtout dans les deux premiers tiers de son œuvre, où les garçons s'opposent aux désirs de parents trop étouffants et défient les autorités, selon un schéma narratif stylisé à l'extrême dans *The Green Isle of the Great Deep* (1944), dans lequel le jeune protagoniste, Art, se rebelle contre le totalitarisme de la contre-utopie du paradis. A contrario, l'enfance de Marcel, telle que le narrateur se la remémore, est marquée par l'intensité d'une habitude presque fétichisée à laquelle Marcel se soumet avec joie.

Jusqu'à une maturité avancée, Proust se penche sur la campagne bien-aimée de Combray, avec Marcel, petit garçon français, qui parcourt les « côtés » selon un ordre dont la nature rappelle presque une *donnée* mathématique, un ordre qui semble susciter un enivrement au travers duquel les objets familiers sont perçus avec cette intensité accrue qui leur donne une précision si remarquable et si inoubliable ; jusqu'à ce que, finalement, Os demeurent, avec leur contenant, les immuables paysages des « côtés », permanents à l'intérieur d'un temps qui ne change jamais. (AD, p. 78-79)

- 33 Ce n'est pas seulement l'enfance qui est ordonnée, le narrateur (auquel Gunn substitue Proust) impose aussi un ordre analogue à ses souvenirs d'enfance (un peu comme les côtés de Guermantes et de Méséglise sont à la fois des promenades qu'aimait faire Marcel et des axes qui ordonnent *A la recherche du temps perdu*, mais Gunn n'évoque pas cette idée). Le résultat est similaire à celui obtenu avec la fausse tranquillité rurale de Yeats :

enfance et campagne sont coupées du monde moderne, cette fois parce que figées dans le passé.

Ici le jeune Français est le père de l'homme qu'il va devenir en vertu d'un processus étrangement lié au garçon de la vallée qui court librement dans une fluidité sans fin. Ici le plaisir a existé ; son pays est un souvenir, il est enfoui dans la mémoire ; il ne peut plus jamais être vraiment retrouvé. (AD, p. 80)

- 34 On a souvent reproché à l'œuvre de Gunn de s'évader du réel ; à la lecture de ces lignes, on peut penser qu'il a voulu utiliser Yeats et Proust pour répondre à ces sarcasmes. Dans une attaque qui rappelle celle adressée à la peinture des Highlands par Sir Walter Scott, Gunn commence par dire que Yeats n'a vraiment rendu ni l'enfance ni la vie à la campagne et continue en affirmant que, si Proust décrit avec authenticité le milieu social propre à une certaine enfance de la classe moyenne, il n'en utilise pas moins les valeurs de ce milieu « progressiste » pour occulter l'expérience du moment (c'est-à-dire le monde citadin qui domine en fait la *Recherche*). Proust ordonne l'expérience en une existence qui n'est vivante que par l'esthétique, c'est-à-dire le passé.
- 35 L'« altérité » de Proust est, pour Gunn, caractérisée par la relation extraordinairement forte de Marcel à sa mère. L'attente du baiser du soir, empreinte d'une « intensité douloureuse » (AD, p. 79), intéresse particulièrement Gunn puisque, comme le Combray d'autrefois, elle ne pourra jamais plus être retrouvée. Ce baiser apportait à Marcel (Gunn cite Proust) « cette paix sans trouble qu'aucune maîtresse n'a pu [lui] donner depuis ». Même si c'est un point que Gunn a du mal à comprendre, il ne le commente pas directement après avoir rapporté l'épisode ; il semble d'abord l'oublier au profit d'un propos plus général sur la création proustienne d'un passé « parfait » et inaccessible. Cependant, cet aspect le tracasse suffisamment pour qu'il y revienne dans le chapitre suivant où il reprend son propos sur Proust comme base d'un discours plus large sur la place de l'individu dans la famille :

Le garçon de la vallée n'a, par exemple, aucun souvenir d'avoir été embrassé par sa mère ni dans son lit ni ailleurs, pas plus qu'il ne se souvient avoir jamais désiré que cela arrivât. Les pères, bien sûr, n'embrassaient pas. J'imagine facilement l'œil rond du garçon à la seule idée que cela pût se produire. [...] Lorsque je dis qu'il n'y avait aucune inclination particulière du garçon pour sa mère, aucun débordement d'affection, aussi loin que j'essaie de me souvenir, on pourrait penser qu'il s'agit d'un commentaire sur le complexe d'Édipe ; mais je n'ai pas d'intention aussi profonde. Je ne fais que décrire ce qui était normal alors et semblait parfaitement naturel. Je m'efforce en particulier de ne pas accorder aux parents des qualités que le garçon ne percevait pas vraiment à l'époque, même s'il a pu les percevoir plus tard. Au fond de lui-même il savait simplement qu'en tant que parents ils étaient « bons », si bons qu'une fois hors de leur portée, une fois accomplies les courses et les tâches inhérentes à l'activité du foyer, il pouvait les oublier. (AD, p. 83-84)

- 36 L'épisode du baiser de la mère marque la différence sociale qui sépare Proust et Gunn. Il est aussi le signe, comme le suggère Gunn, d'une névrose chez Marcel qui dépasse probablement cet abîme. Le comportement de Marcel est inhabituel, même chez un petit garçon de la classe moyenne aisée : de fait Marcel est par trop affectueux et, à cause de cette trop grande tendresse pour sa mère, il est incapable d'être « lui-même ». Au contraire du « garçon » de Gunn, Marcel enfant ne *peut* oublier ses parents. En raison de son attachement obsessionnel pour sa mère et de sa soumission totale aux habitudes, il est incapable de développer son indépendance, ce qui ironiquement est le vœu le plus cher de ses parents, comme le relate Proust plus loin. Marcel n'atteindra peut-être jamais ce sentiment d'équilibre et d'assurance auquel les personnages de Gunn accèdent en

maintenant une certaine distance entre eux et les autres, y compris leurs parents. L'affection vraie, déclare Gunn, n'est ni névrotique ni sentimentale.

- 37 C'est pourtant cet acte d'un fils embrassant sa mère qui ramène Proust à *Highland River* et représente peut-être l'exemple le plus tangible d'utilisation *sans réserve* de Proust par Gunn à ce stade de sa vie d'écrivain. Les lignes qui suivent sembleront familières à qui a lu *The Atom of Delight* :

[Kenn] ne se souvenait pas d'avoir jamais été embrassé par sa mère, et certainement pas par son père. Tout débordement éventuel d'affection transitait par les mains ou le ton de la voix. Aucune mère n'embrassait ses fils dans ce pays. S'il se savait qu'un garçon avait été embrassé par sa mère, pas même une douzaine de combats de rue ne suffirait à le laver de la sombre honte d'une telle faiblesse. Qu'un petit de cinq ans puisse craquer et pleurer à son premier jour d'école, c'était compréhensible et pardonnable. Mais que sa mère se permette de l'embrasser avant qu'il ne parte suffisait pour que de petits hommes de douze ans la blâme et voient en elle quelque chose de faible et de minable. (HR, p. 103-104)

- 38 On pourrait arguer que dans *The Atom of Delight*, Gunn se contente de superposer Proust à ses propres observations sur l'enfance faites à un âge déjà mûr. Il me semble cependant que *Highland River* ouvre le débat avec Proust sur la question de l'affection et du contexte social dans lequel s'inscrit l'amour. Le nom de Proust n'est pas cité et le passage ci-dessus passe d'une façon plutôt malhabile du souvenir de la mère de Kenn à un débat qui semble s'être engagé sans que le lecteur ne le remarque (en effet, dire que telle ou telle personne ne fait pas quelque chose implique une opposition avec d'autres qui le font ou tout au moins la connaissance de ces autres).
- 39 Dans *Highland River*, Kenn prend position contre le magazine *Transition* publié en France (HR, p. 78). Ce rejet marque probablement une confrontation avec une certaine avant-garde parisienne, peut-être mal comprise, qui pourrait, aux yeux de Kenn, englober Proust et d'autres auteurs parisiens devenus célèbres après lui. Cette référence est cependant trop éloignée dans le texte et dans l'esprit pour que l'on puisse la relier de façon convaincante aux digressions ultérieures de Kenn sur les démonstrations d'affection parentales (proustiennes ou non), sans parler du baiser de Kenn à sa mère à la fin du livre. Pourtant, d'un certain côté, puisque nous lisons les souvenirs de Kenn, le caractère circulaire de ses souvenirs pourrait justifier une absence relativement longue d'allusions à la France. Il semble plutôt que Gunn ait supposé, à juste titre, qu'il serait plus tard comparé à Proust et que le baiser de la mère de Marcel serait devenu familier même à ceux qui n'auraient pas lu la *Recherche*. *Highland River* invite ceux qui connaissent leur Proust ou ceux qui en savent un petit peu *sur* Proust à s'interroger sur la signification du baiser chez les deux romanciers et à chercher les différences. Il semble d'abord que la préférence soit donnée aux façons moins expansives des Highlands sur les épanchements disproportionnés des Français.
- 40 Le malaise de Kenn à l'évocation d'un hypothétique baiser de sa mère ne suffit pas cependant pour que le roman fonctionne « selon ses propres conditions » (à supposer que cela soit possible). Une fois encore, ce que dit Gunn dans son œuvre non fictionnelle est traité de façon plus riche dans sa fiction, au point que le roman vient presque contredire le romancier. En effet, Kenn finit par embrasser sa mère vers la fin du roman, dans la chambre (pas moins) d'un hôtel où elle s'est installée pour assister à la remise de diplôme de son fils (HR, p. 319), ce qui remet en question nos suppositions sur un éventuel débat avec Proust. C'est un moment très émouvant : un acte bref et intime chargé de l'admiration et de l'amour de Kenn pour sa mère et qui semble rester dans sa mémoire

comme son dernier souvenir d'elle. On en conclut que Kenn a sans doute pris conscience de la froideur de la société austère au sein de laquelle il a grandi, froideur qui culmine dans une impérieuse obligation d'éviter les effusions sentimentales ; il a sans doute réalisé que ce monde des Highlands dans lequel il a grandi pouvait parfois se révéler trop masculin et trop strict. La manière abrupte dont le sujet du « non-baiser » a été introduit est donc justifiée dans un débat non pas avec Proust (celui-là est pour les initiés seulement) mais avec Kenn lui-même. Lorsque Kenn évoque cet unique baiser entre mère et fils, sa propre reconnaissance de la chaleur et de la générosité de la mère au fil des années suscite en lui un certain embarras ; d'un autre côté c'est aussi « un moment qui mérite qu'on s'en souvienne » (HR, p. 319). C'est bon d'avoir appris ces « manières du sud » qui, pour Kenn comme pour sa mère, transparaissent dans l'acte de s'embrasser. Et donc, ce même élément utilisé par Gunn dans *The Atom of Delight* pour marquer une différence entre Proust et lui, est valorisé et intégré dans *Highland River*.¹⁸

41 Par ailleurs, ce que Gunn admire le plus dans l'œuvre de Proust, ce ne sont sûrement pas les points communs évidents de leurs sujets. Même si Kenn peut apprendre de Proust à être *un peu* plus expansif, la peinture d'une enfance campagnarde est pour Gunn, à tout prendre, plutôt un terrain de divergence avec le romancier français. De fait, la thèse de Margery McCulloch selon laquelle la quête et l'exploration de l'essence de l'enfance chez Gunn révèle plutôt une influence wordworthienne que proustienne est confortée par la manière dont Gunn, à la fin du chapitre « Dans les bois et les lieux sauvages » de *The Atom of Delight*, déclare préférer sans réserve un extrait du *Prélude* à Yeats et Proust.¹⁹

42 Ce que Gunn apprécie chez Proust c'est surtout la parenté des procédés techniques qu'ils utilisent l'un et l'autre : cette capacité à décrire minutieusement les objets réels et à insérer ces descriptions dans des évocations délicates des processus de pensée, lesquelles, nous l'avons vu, étaient déjà à la base des premières ambitions d'auteur de Gunn et vont de pair avec le détournement des conventions de la narration chronologique. S'il y a chez Proust

des objets familiers [...] perçus avec cette intensité accrue qui leur donne une précision si remarquable et si inoubliable [...] accompagnant les actes de perception il y a aussi des sentiments et des pensées, la lumière et l'ombre des humeurs, leurs colorations les plus subtilement évanescentes et ceux-ci tandis que Proust se les remémore sont saisis avec la même précision, ou même avec une habileté supplémentaire et exquise qui suspend, au moment où il allait disparaître, ce qui avait à peine été perçu comme une sensation fugitive ; jusqu'à ce que le garçon de Combray accède lui aussi à la permanence à l'intérieur d'un temps immuable. (AD, p. 79)

43 Par conséquent, même si à première vue l'on peut penser que Gunn préfère les premiers volumes de la *Recherche* parce qu'ils traitent de l'enfance du narrateur, il semble plus juste de dire qu'il les préfère parce que, comme l'indique Gérard Genette, c'est dans ces premiers volumes que Proust fait un usage plus extensif qu'aucun de ses prédécesseurs de sa liberté de réordonner la temporalité des événements.²⁰

44 Huit ans après la publication de son dernier roman, Gunn devait réaffirmer, dans la déclaration la plus directe qu'il ait jamais faite sur le roman en tant que forme d'art, sa passion pour les défis techniques du roman et sa foi dans les potentialités toujours renouvelées qu'il offre pour exprimer l'expérience humaine. Il est à noter que cette déclaration, tout comme l'essai « New Forms », n'a pas été commentée dans les études réalisées sur Gunn. En 1962, au festival d'Édimbourg, trois questions lui ont été posées sur l'avenir du roman :

- a. Pensez-vous que le roman soit en passe de perdre sa position de forme littéraire dominante, position qu'on lui accorde généralement depuis le début du siècle dernier - pensez-vous que ce soit en fait un genre littéraire sur le déclin ?
- b. Le roman va-t-il continuer à se développer et si oui, est-il possible de prévoir dans quelle direction ?
- c. Le développement de nouvelles techniques formelles et stylistiques va-t-il provoquer une nouvelle désaffection du roman ?²¹

45 Malgré le climat ambiant de morosité intellectuelle, de mort annoncée du roman, un mignon petit logo de Jean Cocteau sur la couverture du programme, Robbe-Grillet, Trocchi et Burroughs parmi les participants à la conférence, les réponses de Gunn ne paraissent aucunement déplacées. Elles mettent en évidence son intérêt pour l'innovation formelle, considérée comme un moyen d'exprimer les complexités de l'expérience humaine. Cet intérêt est bien sûr l'élément principal qui le relie à *À la recherche du temps perdu*, à nombre de ses contemporains et d'écrivains postérieurs.

- a. Le roman cessera d'être une forme littéraire dominante, comme l'épopée et la ballade avant lui, dès qu'une manière plus complète de raconter l'histoire humaine aura été trouvée ; pour le moment, il n'y a aucun signe annonciateur d'un tel événement.
 - b. Le roman continuera à se développer au fur et à mesure que l'histoire humaine continuera à découvrir son destin.
 - c. L'apparition de nouvelles techniques formelles et stylistiques, d'intrigues sans intrigues et d'histoires qui sont des non-histoires, montre à la fois que le roman est un genre particulièrement attentif aux risques d'enlisement et qu'il est toujours en quête de la forme parfaite.
- Ce n'est qu'en perfectionnant sa technique que l'artiste réussit à s'en libérer.²²

NOTES

1. Neil M. Gunn, *Highland River*, Edimbourg, Porpoise Press, 1937. Toute référence ultérieure renvoie à cette première édition et sera signalée par les initiales *HR* suivies du numéro de page de l'édition originale.
2. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard (Pléiade), 1954. Toute référence ultérieure renvoie à cette édition et sera signalée par les initiales *ALR* suivies des numéros de volume et de page.
3. Joseph Sloan, *Tradition and Violence : A Study of the Fiction of Neil M. Gunn*, thèse de doctorat, université de Strathclyde, 1978, p. 109.
4. Joseph Sloan, *op. cit.*, p. 106.
5. Voir Richard Price, *The Fabulous Matter of Fact : the Poetics of Neil M. Gunn*, Edinburgh University Press, 1991, p. 98-102.
6. Les allusions explicitement sexuelles des dernières pages de *Highland River* apportent une autre analogie avec Proust sur le plan de la connaissance sexuelle et de la connaissance en général : divergence supplémentaire entre Kenn adulte et sa communauté d'origine, assez réservée et peu portée sur l'analyse. Une lecture de la première rencontre de Kenn enfant avec le saumon comme un premier frémissement de l'éveil sexuel est une piste à développer.
7. Joseph Sloan, *op. cit.*, p. 94.

8. Gérard Genette en donne un aperçu très intéressant. Voir « Time and Narrative in *À la recherche du temps perdu* », dans *Marcel Proust*, éd. Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1987, p. 145-154.
 9. F.R. Hart et J.B. Pick, *Neil M. Gunn : A Highland Life*, Londres, John Murray, 1981, p. 25 et 141.
 10. George D. Painter, *Marcel Proust : A Biography*, nouvelle édition, Londres, Penguin, 1990.
 11. Pour d'autres aspects de cette dédicace, consulter Richard Price, *Beyond Tragedy : The Novels and Plays of Neil M. Gunn, 1926-1941*, thèse de doctorat, université de Strathclyde, 1993, p. 336-339.
 12. Neil M. Gunn, « New Forms », *The Glasgow Herald Tribune*, 21 novembre 1925, p. 4.
 13. Pour une discussion plus approfondie des implications de ce débat qui reprend notamment la querelle entre Hamish Henderson et Grieve (MacDiarmid) sur la chanson populaire, voir Richard Price, « Hugh MacDiarmid and Neil Gunn : Prose in Poetry and Poetry in Prose », *Gairfish*, 1992, p. 81-103.
 14. Voir Neil M. Gunn, *Selected Letters*, éd. J.B. Pick, Lettre à Grieve 20 juillet 1932 et 15 décembre 1954, p. 121.
 15. Neil M. Gunn, « Eight Times Up », *Saltire Review*, hiver 1958, p. 19-23, repris dans le recueil de Neil M. Gunn, *Landscape and Light*, éd. Alistair McCleery, Aberdeen University Press, 1987, p. 241.
 16. Neil M. Gunn, *The Atom of Delight*, Londres, Faber, 1956. Toute référence ultérieure renvoie à cette édition et sera signalée par les initiales AD suivies des numéros de pages de l'édition originale en anglais.
 17. Notice nécrologique anonyme, *The Times*, 17 janvier 1973, p. 18.
 18. Une représentation littéraire d'une relation intense entre mère et fils avait d'ailleurs été réalisée précédemment par un auteur écossais, J.M. Barrie, que Proust connaissait et, semble-t-il, admirait. Proust avait en effet favorablement réagi à la biographie par J.M. Barrie de sa mère, *Margaret Ogilvie* (1896), qui dépeignait leurs relations très étroites. Voir George D. Painter, *op. cit.*, t. 2, p. 154 et 227.
 19. Margery McCulloch, *The Novels of Neil M. Gunn*, Edimbourg, Scottish Academic Press, 1987, p. 75.
 20. Gérard Genette, art. cité, p. 146.
 21. Neil M. Gunn, dans *The Novel Today : Programme and Notes, International Writers' Conference*, éd. Andrew Hook, Festival international d'Edimbourg, 1962, p. 57.
 22. *Ibid.*, p. 57 et 63.
-

AUTEUR

RICHARD PRICE

British Library