# *la lettre powysienne*

*numéro 23 – printemps 2012*

**Sommaire**


Editorial . . . . . p. 1
Walking and Rhyming to the Ridge, John Dunn . . . . p. 2
Marchant vers la Crête le Poème émerge, John Dunn . . . p. 3
Theodore Powys's God, W.J. Keith. . . . . p.18
Le Dieu de Theodore Powys, W.J. Keith . . . . . p.19
The Art of Theodore Powys, Ironist, F. Kermode . . . . p.32
L'Art de Theodore Powys, Ironiste, F. Kermode . . . . p.33
Pêle-Mêle (English) . . . . . p.50
Pêle-Mêle . . . . . p.51
T.F. Powys en France . . . . . 3ème de couverture


Traductions et photographies de J. Peltier sauf indication contraire

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

Précédemment Robin Wood a présenté de 'La Crête'[1], ce poème complexe, énigmatique, une interprétation intéressante, attirant notre attention sur ses liens avec *Lucifer* et *Porius*. John Dunn, fournissant des clefs différentes, va nous proposer une autre vision du poème, plus ancrée dans l'idée d'un combat du poète avec un dieu qui serait Zeus, "le dieu des modernistes, le Dieu anglican de son père" et qu'il faut vaincre. Lisant 'La Crête', on imagine la haute silhouette de JCP gravissant cette rude côte, marchant à grands pas vers ce lieu élevé, s'élevant symboliquement (comme on gravirait par exemple un 'ziggourat') vers Dieu, ce qui pourrait lui permettre d'élucider les problèmes existentiels qu'il se pose. Durant cette ascension des pensées innombrables et pénibles assaillent son esprit. Theodore, lui, privilégie un chemin encore plus radical pour se défaire de l'existence: l'annihilation pure et simple. Son œuvre est une vivante (si l'on peut dire) démonstration de sa philosophie, et l'humour déployé—ou l'ironie, selon Frank Kermode—n'est qu'un outil stoïque fort commode permettant de dédramatiser la brève existence de l'homme. Le monde de Theodore est circonscrit à un village, toujours peu ou prou le même, indifféremment appelé Madder, Dodder ou Folly Down, flanqué d'une colline modeste certes, mais à l'horizon illimité. Comme nous le rappelle William Keith, la peur est une constante dans la vie de Theodore. Pour l'un et l'autre frère, la seule riposte possible aux voies 'impénétrables' de Dieu est de Le nier, de nier l'Eternité "... sans Dieu, mais aux dieux innombrables comme les sables de la mer."

°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°

Previously Robin Wood gave us an interesting interpretation of 'The Ridge'[2], that complex and enigmatic poem, drawing our attention to its links with *Lucifer* and *Porius*. John Dunn, providing other keys, proposes a different account of the poem, based on the struggle the poet leads with a god, who would be Zeus, "the modernists' God, the Anglican God of Powys's father" who must be vainquished. Reading 'The Ridge' we imagine the tall figure of JCP climbing up that stiff slope, walking with long strides towards an elevation, ascending symbolically (as by climbing a 'ziggurat' for example) towards God, which may allow him to elucidate the existential problems which haunt him. During the walk endless dismal thoughts come to his mind. As for Theodore, his preference goes to an even more radical way of dealing with existence: pure and simple annihilation. In his works he displays a lively (so to say) demonstration of his philosophy, and the humour deployed—or the irony, according to Frank Kermode—is purely a useful stoic tool allowing for the dedramatisation of man's brief span of life. Theodore's world is circonscribed to a village, indifferently named Madder, Dodder or Folly Down, flanked by a modest hill, but with an illimited horizon. For both brothers, the only possible response to God's ways is to negate Him, to negate Eternity "... godless; but its gods are as sea sands in number".

---

[1] Le texte de 'La Crête' publié dans *granit* dans la traduction de F.X. Jaujard, se trouve à: http://www.powys-lannion.net/TheRidge.pdf. Une version imprimée peut être envoyée sur demande.

[2] 'The Ridge' can be found at: http://www.powys-lannion.net/TheRidge.pdf. A printed version can also be provided on demand.

# Walking and Rhyming to The Ridge

*John Cowper Powys at the Death of God*

FORTY SEVEN YEARS before Powys composed 'The Ridge', he had described Lucifer passing "from the haunts of men" to ascend a "mountain range, / Rough with vast gulfs and clefts and precipices"[1]. Living out the advice he gave to others, that God, fate, morality or justice should not determine our lives, Lucifer exclaimed his Nietzschean intent from the mountain's extreme edge:

> …Chance and my own
> Will have begot this day. My will alone
> Will gender what this prosperous day conceives.[2]

Powys's original title for *Lucifer* was *The Death of God* and, by the end of the poem, God is indeed extinguished as an influence on the hero of the poem. In leaving the "haunts of men" once more to climb the ridge, the older Powys of 'The Ridge' sheds the earlier devilish persona to state openly his avowed intention that "to be at the Death of God is my single quest." The Powys of the earlier Lucifer persona had the new century ahead of him, a hoped-for end to Victorian moralism behind him and the prospect of revolution still to come. Utopia truly seemed to be around the corner. 'The Ridge' is an autobiographical poem and Canto I of the poem reflects this earlier forward-looking and youthful optimism. The older Powys of 'The Ridge', however, had Bolshevist revolution, the horrors of two world wars and totalitarian regimes behind him; his brother Llewelyn, Frances Gregg, Emma Goldman and Aleister Crowley[3] were gone, their various ideals of atheism, socialism, anarchism and thelemic liberty unfulfilled. Rebellion against God in 'The Ridge' would become a source of regret rather than hope. Canto II reflects this, ushering in a tone of fear and regret and sliding remorselessly into a nightmare apocalyptic vision; the reflections on a world without God of a world-weary and frightened old man. The poem breaks off abruptly at this point, not to be finished.

The path above Cae Cod
*courtesy Serguei Kostin*

The ridge in question is a prominent feature of the misty Berwyn Mountains above Corwen in North-East Wales, approached by a path that leads from

[1] J.C. Powys, *Lucifer,* Macdonal, 1956—Village Press, 1974, p.152.

[2] Ibid., p.157.

[3] See Aleister Crowley's Law of Thelema: "Do what thou wilt shall be the whole of the law", inspired of course by Rabelais's Abbey of Theleme and its motto "Fay ce que voudras."

# Marchant vers la Crête le Poème émerge

*John Cowper Powys à la Mort de Dieu*

QUARANTE SEPT ANS avant de composer 'La Crête', Powys avait décrit Lucifer quittant le "séjour des hommes" pour faire l'ascension d'une "chaîne de montagnes, / Brisée par ses vastes abîmes, ses crevasses et ses précipices"[1]. Adoptant le conseil qu'il donnait aux autres, que Dieu, le destin, la morale ou la justice ne doivent pas gouverner notre existence, Lucifer, "depuis l'extrême bord de la montagne", clama son but nietzschéen:

> ... Le destin et ma propre
> Volonté ont fait naître ce jour. Ma seule volonté
> Engendrera ce que conçoit ce jour propice.[2]

*La Mort de Dieu* était le titre original que Powys avait donné à *Lucifer*, et à la fin du poème Dieu est en effet anéanti en tant qu'influence sur le héros du poème. En quittant une fois de plus le "séjour des hommes" pour gravir la crête, un Powys plus âgé se défait du masque satanique d'avant pour déclarer ouvertement son intention avouée: "Mon unique quête est d'assister à la Mort de Dieu." Le Powys du personnage de Lucifer avait devant lui le nouveau siècle, derrière lui la fin espérée du moralisme victorien, et avait la perspective d'une révolution encore à venir; l'Utopie semblait vraiment imminente. 'La Crête' est un poème autobiographique et le Chant I reflète cet optimiste juvénile ouvert sur l'avenir et porteur d'espoir. L'homme plus âgé de 'La Crête' avait par contre derrière lui une révolution bolchéviste, les horreurs de deux guerres mondiales et des régimes totalitaires; son frère Llewelyn, Frances Gregg, Emma Goldman et Aleister Crowley[3] n'étaient plus, leurs divers idéaux d'athéisme, de socialisme, d'anarchisme et de liberté thélèmique inaccomplis. La rebellion contre Dieu dans 'La Crête' va ainsi devenir source de regret plutôt que d'espoir. Le Chant II s'en fait le reflet, introduisant un ton de peur et de regret et dérivant implacablement vers une vision de cauchemar apocalyptique: réflexions sur un monde sans Dieu d'un vieil homme las et apeuré. Le poème s'interrompt là, brutalement, à jamais inachevé.

La crête en question est bien visible dans les brumeuses montagnes des Berwyn au-dessus de Corwen dans le nord-est du Pays de Galles. On l'atteint par un sentier qui part de l'arrière de la maison qu'occupait Powys lorsqu'il écrivit le poème en 1952. Tout comme dans ces lointaines années Lucifer a dû se frayer à la nuit tombante un chemin au-delà des arbres, "grimpant à travers des pins bousculés par la tempête" avant de laisser derrière lui "les arbres indistincts"[4], aujourd'hui encore une marche jusqu'à la crête du poème oblige à traverser les couverts d'un groupe de mélèzes avant d'atteindre les fougères et les myrtilliers des hautes terres balayées par le vent. Au sommet, on se trouve séparé par une région sauvage et déserte du "séjour des hommes", cette petite impasse close par une barrière avec ses maisons jumelées des années 1930 où Powys habitait à l'époque du poème, et pourtant moins de deux heures de marche sont nécessaires. Leur proximité rend d'autant plus dramatique la transition de la

[1] J.C. Powys, *Lucifer*, non tr., Macdonal, 1956—Village Press, 1974, p.152.

[2] Ibid., p.157.

[3] Aleister Crowley, s'inspirant de l'abbaye de Thélème du *Gargantua* de Rabelais en avait adopté la devise "Fay ce que voudras."

[4] *Lucifer*, p.153.

the back of the house in which Powys was living at the time he wrote the poem in 1952. Just as Lucifer had to breach the tree-line all those years before, "clambering up through storm-tost pines" before leaving "the shadowy trees"[4], to this day a walk to the ridge of the later poem means also passing through the shelter of a band of larch trees before reaching the bracken and whinberry of the wind-blown uplands. To stand on the summit is to be a wilderness away from Powys's then "haunts of men", the little gated cul-de-sac of 1930s semi-detached houses where Powys lived, yet the walk takes under two hours. The transition from Powys's house to the ridge above is all the more dramatic for their proximity and is reflected in the way the poem's developing mental landscape combines with the unfolding of a geophysical drama.

The walk to the ridge in Canto I is at once the poem's physical and spiritual goal-centred trajectory and the metaphorical achievement of the summit might be variously interpreted as death, ecstasy, wisdom, utopia, heaven or hell. The upward progress as teleological metaphor is always there as a ground base, overlaid by the walking rhythm of the even-numbered hexameters. Overlaying too the directive principle of the poem are ontological motifs that metamorphose into themes of love and politics, hope and disillusion, states of utopia and dystopia. In Canto II 'The Ridge' ends with the death of God and an orgy of Nietzschian creative destruction. There is destruction of all philosophical systems, goal-centred ways of thinking and everything transcendent to man. Only the soul of John Cowper Powys survives the rout and that in a sombre and chastened form.

'The Ridge' is crammed with a polyphony of ideas and impressions that could only find expression through the medium of a poem. This is a highly wrought work consisting of the multi-layered ideas, allusions and references that the individual reader must uncover and discover in order to fully appreciate the extent of Powys's philosophical struggle. The fact that the linear momentum of the poem is constantly challenged and finally overcome is reflective of Powys's thinking at the time. If Powys had held a settled core philosophy, idea or theme to express, this would surely have been expressed as prose. As it is, the complexity and intertwining of ideas and the perpetual debate within his tortured mind emerge in a rhythmic representation of thoughts, counter-thoughts and doubts during this walk to the ridge. If true religion for Powys was to be expressed as 'a struggle with the ultimate angel'[5], then this is where Powys comes closest to this ideal in his own writings.

The "true love" in the poem offers one way into the allusion-soaked text. Well into the first canto, Powys says

> I had a true love once but they took her away for thinking
> Thoughts against God and for making me think the same.

I believe he is referring to Frances Gregg, friend and lover of Ezra Pound and Hilda Doolittle (HD) respectively before she met Powys, the woman whose influence lay behind the relatively late flowering of Powys's literary career. It was Frances who said of his early work that it had "no philosophical centre" and who

[4] *Lucifer,* p.153.

[5] J.C. Powys, *Suspended Judgments,* New York, G.A. Shaw, 1916, p.54.

maison de Powys à la crête qui se reflète dans la façon dont le développement du paysage mental se combine avec le déploiement d'un drame géophysique.

La montée jusqu'à la crête du Chant I est la trajectoire autant physique que spirituelle vers son but, et l'accomplissement métaphorique de l'escalade jusqu'au sommet peut être interprété diversement comme la mort, l'extase, la sagesse, l'utopie, le paradis ou l'enfer. Ligne de basse obligée, la métaphore téléologique de la montée est toujours présente, recouverte par le rythme de marche des hexamètres pairs. Des motifs ontologiques recouvrent aussi le principe directeur du poème et se métamorphosent en thèmes d'amour et de politique, d'espoir et de désillusion, d'états d'utopie et de dystopie. Le Chant II de 'La Crête' se termine avec la mort de Dieu et une orgie nietzschéenne de destruction créative. On assiste à une destruction de tous les systèmes philosophiques, des pensées téléologiques et de tout ce qui est transcendant à l'homme. Seule l'âme de John Cowper Powys survit à la débâcle, mais sous une forme sombre et assagie.

On trouve dans 'La Crête' une riche polyphonie d'idées et d'impressions qui ne pouvaient s'exprimer que sous forme de poème. C'est une œuvre hautement travaillée consistant en de multiples couches d'idées, d'allusions et de références que le lecteur individuel doit mettre à jour et explorer afin d'apprécier pleinement l'étendue de la lutte philosophique de Powys. Le fait que l'élan linéaire du poème soit constamment contrarié pour être en fin de compte vaincu reflète la pensée de Powys à ce moment-là. Si Powys avait possédé un noyau établi de philosophie, de pensée ou de thème à exprimer, il l'aurait sûrement exprimé en prose. Alors qu'ici, la complexité des idées, leur entrecroisement, l'incessant débat dans son esprit torturé émergent en une représentation rythmique de pensées, de contre-pensées et de doutes durant cette montée jusqu'à la crête. Si pour Powys la religion authentique devait être définie comme "une lutte avec l'ange ultime"[5], alors c'est ici que Powys se rapproche le plus de cet idéal dans ses propres écrits.

La "bien-aimée" du poème propose un point d'entrée dans ce texte saturé d'allusions. Assez loin dans le Chant I, Powys dit

> J'ai eu jadis une bien-aimée mais on l'a emmenée pour avoir eu
> Des pensées contre Dieu qu'elle m'a fait partager.[6]

Je pense qu'il fait allusion à Frances Gregg, amie et amante d'Ezra Pound et de Hilda Doolittle (HD) avant sa rencontre avec Powys, la femme dont l'influence a déclenché l'épanouissement relativement tardif de la carrière littéraire de Powys. C'est Frances qui avait dit de ses premières œuvres qu'elles n'avaient "pas de centre philosophique" et qui l'encouragea à trouver ce centre en écrivant *The Complex Vision* (1920), avec son dernier chapitre évoquant une utopie future, "la réalisation des idées de vérité, de beauté et de noblesse dans un état communiste universel"[7]. Elle était la Sadista de leurs fantaisies swinburniennes partagées, qui s'élevait contre la soumission de Powys au conformisme lié à l'institution 'home', et contre l'image, limitée par ses préjugés de classe, qu'il avait de lui-même. Frances transforma tout simplement sa vie et fut la Muse à laquelle il se refère vers le début du Chant I. Elle mourut en 1941 à 56 ans, victime du Blitz.

---

[5] J.C. Powys, *Suspended Judgments*, non tr., New York, G.A. Shaw, 1916, p.54.

[6] La traduction est celle de François Xavier Jaujard, publiée dans *granit*, 1973.

[7] J.C. Powys, *The Complex Vision*, non tr., New York, Dodd, Mead & Co., 1920, p.326.

encouraged him to find that centre in the writing of *The Complex Vision* (1920) with its final chapter about a future utopia, "the realisation of the ideas of truth and beauty and nobility in a world-wide communistic state"[6]. She was the Sadista of their shared Swinburnian fantasies, who challenged his conventional commitments to 'home' and his class-limited preconceptions of self. Simply put, Frances changed his life and was the Muse to whom he refers near the beginning of Canto 1. She died in 1941, aged 56, a victim of the Blitz.

Powys opens 'The Ridge' with the passing of a utopia and a dictator who was rigid, stiff, and unyielding in disposition, "the passing of Cronos". This leader of the first generation of Titans ruled during the mythological Golden Age, until his son, Zeus, overthrew him. The Greek poet Hesiod, around the 8th century BC, in his compilation of the mythological tradition in *Works and Days*, explained that, prior to the present era, there were four other progressively more perfect ones, the oldest of which was called the Age of Gold and next was the Age of Bronze. In this Age of Gold, Hesiod wrote, men and women lived in absolute peace, carefree like the gods because they never aged and death was a falling asleep. The main characteristic of this age, according to Hesiod, was that the earth produced food in abundance, so that agriculture was rendered superfluous. With "the passing of Cronos" and the resultant dystopia, Powys tells us how humankind was left "all alone" by the Gods who left the "fields un-furrowed" and the "corn-shocks unbinded".

Powys's Swinburne-inspired allusions to the Persephone, or Proserpine myth in his early poetry were, in themselves, not only suggestive of the prospect of Spring and the birth of the New Age, but also intended to convey the notion of re-birth. In later life, as Powys imbibed Welshness to the point where he could write "we Aboriginal Welsh People are the proudest people in the world", he increasingly associated the freedoms of the former pagan era with the 'Golden' or 'Saturnian Age'. The customs and ways of this ancient Welsh race still retained for him "memories of the Golden Age when Saturn, or some megalithic philosopher under that name, ruled in Crete, and the Great Mother was worshipped without the shedding of blood"[7]. Whilst the Golden Age became the dominant metaphor in 'The Ridge', the hoped-for New Age of Powys's early poems remained the same.

For the older Powys, repression was less directly attributable to the all-conquering 'commonplace morality' of the modernists and the meaning of the term God became more ambiguous. The days of simple rebellion against the religion of his father and Victorian piety generally were over and the target of his disdain less clear. Instead, loss of a utopian past, or a medievalism of the spirit, became focused metaphorically on the passing of the Golden Age, the Saturnian Age. The upheaval of the Titanomachy, after which the Olympians succeeded the chthonic gods, brought an end to the utopian Golden Age and ushered in the dictatorship of Zeus. In this metaphorical context Zeus is the modernists' God, the Anglican God of Powys's father against whom he railed in his youthful poetry. God is symbolic of a post-Golden Age, one of an ephemeral trinity, "Matter and Life and God", that influences the minds of men and women. God is

[6] J.C. Powys, *The Complex Vision*, New York, Dodd, Mead and Company, 1920, p. 326.
[7] J.C. Powys, *Obstinate Cymric*, Carmarthen, The Druid Press, 1947, p.83.

Powys entame ‘La Crête’ avec la disparition d’une utopie au profit d’un tyran au caractère rigide, dur et intraitable, “le passage de Cronos”. Ce roi de la première génération des Titans régna pendant l’Age d’Or mythologique, jusqu’au moment où son fils Zeus le renversa. Dans son anthologie de la tradition mythologique, *Les Travaux et les Jours*, le poète grec Hésiode explique au 8ème siècle av. J.C. que notre ère avait été précédée de quatre ères de plus en plus parfaites, la plus ancienne étant l’Age d’Or, que suivit l’Age de Bronze. Hésiode dit que durant cet Age d’Or, hommes et femmes vivaient dans une paix parfaite, insouciants comme les dieux parce qu’ils ne vieillissaient jamais et que la mort était un endormissement. Selon lui la caractéristique principale de cette ère était que la terre produisait de la nourriture en abondance, ce qui rendait l’agriculture inutile. Avec “le passage de Cronos” et la dystopie qui s’ensuivit, Powys nous décrit comment l’humanité abandonnée fut “livrée à elle-même” par les Dieux qui laissèrent “les champs en friches et les gerbes de blé déliées”.

Inspirées par Swinburne, les allusions de Powys dans ses premiers poèmes au mythe de Perséphone ou de Proserpine n’évoquaient pas seulement l’arrivée du printemps et la naissance d’un Nouvel Age, mais étaient également censées amener la notion de re-naissance. Plus tard, lorsque Powys s’imprégnait de l’essence galloise au point de pouvoir écrire “Nous, peuple gallois aborigène sommes le peuple le plus fier au monde”, il associa de plus en plus les libertés d’une ère antérieure païenne avec ‘l’Age d’Or’ ou ‘l’Age Saturnien’. Pour lui, les coutumes et façons de cette vieille race galloise avaient encore gardé “des réminiscences de l’Age d’Or lorsque Saturne, ou quelque philosophe mégalithique de ce nom, régnait en Crête, et que la Grande Mère était vénérée sans verser le sang”[8]. Cependant que L’Age d’Or devenait la métaphore majeure dans ‘La Crête’, le Nouvel Age espéré des premiers poèmes de Powys demeurait inchangé.

Pour le Powys plus âgé de ‘La Crête’, la répression était moins directement attribuable à ‘la moralité banale’ des modernistes, et la signification du terme Dieu devint plus ambiguë. L’époque de la simple rebellion contre la religion de son père et contre la piété de l’ère victorienne en général était révolue et la cible de son dédain était plus floue. Au lieu de quoi la perte d’un passé utopique ou un médiévalisme de l’esprit se fixa métaphoriquement sur la fin de l’Age d’Or, l’Age de Saturne. Le bouleversement de la Titanomachie, après quoi les Olympiens succèdèrent aux dieux chtoniens, mit fin à l’Age d’Or utopique et introduisit la dictature de Zeus. Dans ce contexte métaphorique Zeus est le Dieu des modernistes, le Dieu anglican de son père contre qui il s’élevait dans sa poésie juvénile. Dieu est symbolique d’une ère postérieure à l’Age d’Or, un des trois éléments d’une trinité éphémère, “Matière et Vie et Dieu”, qui influence les esprits des hommes et des femmes. Dans cette sainte trinité, Dieu est interchangeable avec le “Home” conventionnel[9], suggérant ainsi que la mort de Dieu accompagnera la disparition d’autres objets de vénération fétichisée.

Vers le début de ‘La Crête’ Powys rappelle la légende selon laquelle Hésiode refusa de nommer la Muse qui lui avait inspiré cet Age d’Or. “Qu’était donc cet

[8] J.C. Powys, *Obstinate Cymric*, non tr., Carmathen, The Druid Press, 1947, p.83.

[9] F.X. Jaujard traduit “Home” par “le Pays Natal” ce qui ne recouvre pas l’idée d’une étouffante organisation sociale conformiste qui semblerait être celle de Powys selon Robin Wood (cf *lettre powysienne* 22, p.5).

interchangeable in this holy trinity with “home”, suggesting that the death of God will accompany the passing of other objects of fetishised veneration.

Near the beginning of ‘The Ridge’ Powys recounts the legend of how intimations of the Age of Gold were put into Hesiod’s head by a Muse whom the Greek poet refused to name. “What was that Age of Gold?” asks Powys. We are offered no answers, but the mythic memory acquires a metaphoric significance representative of the passing of political utopia, or belief in utopia, or the passing of a golden time in his life—a guilt-free time, or all of these. “She comes to me too”, says Powys as he climbs the hill, and she brings news of another utopia. Like Hesiod, Powys refuses to yield the name of his Muse, just as he remained silent about Frances Gregg in the *Autobiography* (1933).

> She comes to me too this Muse who found Hesiod sleeping
> To me as I climb this hill and leave the wood for the wold,
> But like that old farmer-sailor her name I am keeping
> Locked in the bin of my heart, shut in the keel of my hold.

Powys climbs the hill in solitude and he “can talk aloud” (to himself, like a madman), without heed to others, “Caring not if my voice has the major-tone or the minor”. The poem does indeed alternate between major and minor keys of hope and despair, change often preceded by one of the many ‘buts’, such as the critical “But”of the final stanza of the poem. Powys ends the first stanza by saying his utopian state of mind is open to all, to men under bowlers in garden suburbs, i.e. the readers of his popular philosophies, not just to exotic peoples in the furthest corners of the earth. Gone are the days when he would countenance revolution and conflict as a means to achieve utopia. In his solitude, his madness, he can talk to himself, “think aloud without rousing the fury” of the solipsists and totalitarians who would deny a multiverse of individuals. Contrary to those who would pass such a judgement, Powys asserts that each man is self-contained, “a judge and jury” and that we all share a common bond in this respect. Contrary to those who would have otherwise, he is not openly aggressive. He knows himself as a toad, midge or slow worm, not a dragon, wasp or asp. Yet despite his silent passivity, he carries a confident, concealed and cruel strength that he describes as a “horror within me that few can withstand”, a horror that becomes apparent at the end of the poem.

His thoughts are intertwined with the scenery on his walk, “the sheddings of larches” and “the greenness of spruce” serve as genuine herbal cures to soothe his fear and the wounds he acquired when he “burst from Bedlam to come up here”, escaping the confines of society and the suicide of gregariousness, as he would have it in his philosophy. These plants suit his “saurian nature”, connecting this poem with his reptilian, or ichthyosaurus ego that he described elsewhere. As if to emphasise the utopian nature of his experience, a connection is made between his walk through the woodland on the lower slopes and the Age of Gold.

> Gold the rent ceiling through which the azure emerges
> A floor of gold is the ground—on gold I am setting my foot.

There is a Golden Age affirmation of life over death in the rising sap and burst of emerald dew of the larch, whereas death-dot faced fungi are dissolved and done.

Age d'Or?" demande Powys. Aucune réponse à ces questions ne nous est donnée, mais ce souvenir mythique acquiert une signification métaphorique représentant la fin de l'utopie politique, ou de la croyance en l'utopie, ou d'un âge d'or dans sa vie—une époque sans culpabilité—ou tout cela à la fois. "Vers moi elle vient aussi", dit Powys tandis qu'il gravit la colline, et elle apporte des nouvelles d'une autre utopie. Comme Hésiode, Powys refuse de livrer le nom de sa Muse, comme il est resté silencieux au sujet de Frances Gregg dans *Autobiographie* (1933).

> Vers moi elle vient aussi, la Muse qui trouva Hésiode endormi,
> Vers moi qui gravis cette colline et quitte le bois pour le vallon,
> Mais comme l'antique fermier-marin je tiens son nom
> Sous clef dans le coffre du cœur, enfermé à fond de cale.

Solitaire Powys gravit la colline et il "peut parler à voix haute" (à lui-même, comme un fou), sans avoir à tenir compte d'autrui, "Sans me soucier si ma voix chante en mineur ou en majeur". Le poème alterne en effet entre les tons majeur et mineur de l'espérance et du désespoir, changement souvent précédé par un des nombreux "mais", comme le "Mais" crucial de la strophe finale du poème. Powys termine la première strophe en déclarant que son état d'esprit utopiste est ouvert à tous, aux hommes en chapeau melon des banlieues résidentielles, c'est à dire aux lecteurs de ses philosophies populaires, et pas seulement aux peuples exotiques des coins les plus reculés de la planète. Le temps n'est plus où il aurait recommandé la révolution et le conflit comme moyens de réaliser l'utopie. Dans sa solitude, sa folie, il peut se parler à lui-même, il peut "penser à voix haute sans soulever la fureur" des solipsistes et des totalitaristes qui nient l'existence d'un multivers d'individus. Contre ceux-ci, Powys affirme que tout homme est indépendant, "juge et juré", et qu'en cela nous partageons tous un lien qui nous unit. Contrairement à ceux d'un avis autre, il n'est pas ouvertement aggressif. Il se sait crapaud, moucheron ou orvet, et non dragon, guêpe ou aspic. Et cependant en dépit de sa passivité silencieuse, il est porteur d'une force assurée, secrète et cruelle qu'il décrit comme "une épouvante en moi que peu supporteraient", une épouvante qui devient apparente à la fin du poème.

Ses pensées s'entrelacent avec le cadre de sa balade, "la chute des aiguilles de mélèze" et "le vert des sapins" font office de véritable phytothérapie pour apaiser sa peur et la blessure qu'il s'est faite en "se précipitant hors de l'Asile de Fous", échappant aux limitations qu'imposent la société et le suicide du grégaire, comme le voudrait sa philosophie. Ces plantes conviennent à sa "nature saurienne", et relient ce poème à son ego de reptile, d'ichthyosaure, qu'il a décrit ailleurs. Comme pour souligner la nature utopique de son expérience, un lien est établi entre sa marche à travers les bois sur les premières pentes et l'Age d'Or.

> D'or est le plafond déchiré des nuages, à travers lequel émerge l'azur,
> Le sol est un plancher d'or, et mes pas foulent de l'or.

Il y a une affirmation de la vie triomphant de la mort dans la montée de la sève et l'éclatement de la rosée d'émeraude des mélèzes qui appartient à l'Age d'Or, alors que les champignons à la face parsemée de verrues vénéneuses pourrissent et meurent. Après avoir revendiqué sa nature de saurien, son état solitaire utopique, il met en doute la possibilité même d'un "Je suis moi" ou d'une âme. Mais d'abord la réponse à "Que reste-t-il que rien n'efface?" amène la prophétie hideuse d'une convulsion destructrice de mondes, comme prélude au néant.

After asserting his saurian nature, his solitary, utopian state, he questions the very possibility of an "I am I" or a soul. But first the answer to "What's left … that nothing erases" prompts the hideous prophesy of a world-destroying convulsion as a prelude to nothingness.

> 'What's left', all cry as I leave the wood, 'that nothing erases?'
> And the bog-moss groans to the gorse: 'Only the earth and the sun.'
> But surely at last there'll reach us some world-destroying convulsion
> With fire roaring above, with fire roaring below,
> Systole and diastole, in fatal embrace and repulsion
> Till, through a burnt-out void…

Powys was writing at a time when the eventuality of nuclear war seemed not unlikely, when Soviet Russia, once holding for Frances and him the promise of a future utopia, now held the threat of future destruction. In the poem the winds take up the role of exemplars of the "vividest reality we know"—as Powys once described the awareness of "I am I" or the soul in *The Complex Vision*. The winds' positing of an existence without reference to anything else expresses Powys's own belief in the indestructible integrity of the soul. The winds are not the "slaves to a something", nor are they defined by reference to a "something", they "aren't the same as air that projects them". Like the winds he asserts a non-referential existence, asserts "I am I", asserts the existential fact of his soul.

> … 'Yourself and the air and the motion
> That whistled you out of her depths to trouble the land and the sea
> Are no more really the same than I am the same as the potion
> Of electrons and photons and mesons that make up the body of me!'

This he could easily boast—but he could not maintain a non-referential freedom from matter as a state of mind for long. Like all other living things, his resolve is soon worn down by the inevitability of physical decay in the post-Golden Age. Such is the burden of mortality, matter and life that the living can only exclaim in despair "curse it—and die!" and "happy the dead!" Powys's era, our era, is the post-utopian state of modern life, a dystopia in which the fate of all matter is subject to "Jupiter's nod", i.e. the nod of God. The dictatorship of Zeus is akin to the dictatorship of the God of Heaven as depicted by Powys in part one of *Lucifer*, except that here the dictator's writ extends over the former Utopia of Lucifer and of Pan also, making His victory complete.

Yet the hope of the poem is that this reign of Zeus—this "nephelegeretay" Zeus, lord of the thunder clouds—might still be swept away. This dictator God is the modernists' God; an arbiter of order and social control in a single universe, demanding social conformity. He is the totalitarian God who denies plurality and the multiverse. He is the abstract tyrant of social conformity to whom the individual is beholden. Yet rebellion stirs. The hour will come when the "quenchless hate" for "Matter and Life and God" will lead to their overthrow, despite the way that Zeus has "fooled and enslaved" us and "Matter and Life and Home" are fetishised in this our alienated state—where "shrines" are devoted to the "sacred three". Powys's vision, at this point in the poem, is of a new utopia arising, bringing to an end this age of enslavement. There is a conspiracy amongst all living things and whisperings about a wave of revolution that will sweep away Zeus's hated regime and with it "God's love and God's hate and God's unnatural

Toute chose s’écrie quand je quitte la forêt: “Que reste-t-il que rien n’efface?”
Et la mousse du marais gémit aux ajoncs: “Rien que la terre et le soleil.”
Mais à la fin viendra nous frapper un bouleversement destructeur de mondes,
Une convulsion du feu qui rugit sur terre, qui rugit dans l’air,
Systole et diastole, dans une étreinte et une répulsion fatales
Avant que dans un espace vide et brûlé soufflent les vents qui ne mènent nulle part—

Powys écrivait à une époque où menaçait l’éventualité d’une guerre nucléaire, quand l’Union soviétique, qui avait incarné tant aux yeux de Frances qu’aux siens la promesse d’une future utopie, incarnait maintenant la menace d’une destruction future. Dans le poème les vents tiennent le rôle d’exemple de “la réalité la plus éclatante que nous connaissions”—comme Powys avait autrefois décrit la prise de conscience du “Je suis moi” ou de l’âme dans *The Complex Vision*. La position exposée par les vents d’une existence sans référence à quoi que ce soit d’autre exprime la propre croyance de Powys en l’indestructrible intégrité de l’âme. Les vents ne sont pas “esclaves de quelque chose”, pas plus qu’ils ne sont définis en référence à “quelque chose”, ils “ne sont pas semblables à l’air qui les enfante”. Comme les vents Powys affirme une existence non-référentielle, il affirme “Je suis moi”, il affirme le fait existentiel de son âme.

… “Toi-même et l’air et le mouvement
Sifflant qui t’a arraché à ses profondeurs pour tourmenter la terre et la mer,
Vous n’êtes pas plus semblables en vérité que je ne suis semblable au nombre
D’électrons, de photons et de mésons qui composent mon corps!”

Celà, il lui était facile de s’en vanter—mais il lui était impossible de maintenir longtemps l’état d’esprit d’une liberté non référentielle vis-à-vis de la matière. Comme pour tout autre être vivant, sa détermination est bientôt mise à mal par le caractère inévitable de la détérioration physique dans l’après-Age d’Or. Le fardeau de la mortalité, de la matière et de la vie est tel que les vivants plongés dans le désespoir ne peuvent que s’exclamer “Maudissez, et mourez!” et “Heureux les morts!” L’ère de Powys, notre ère, est l’état post-utopique de la vie moderne, une dystopie dans laquelle le destin de toute matière est sujet au “signe de Jupiter”, c’est-à-dire au signe de Dieu. La dictature de Zeus est semblable à la dictature de Dieu telle que Powys la décrit dans la première partie de *Lucifer*, sauf qu’ici le décret du dictateur inclue l’Utopie antérieure de Lucifer et aussi de Pan, rendant Sa victoire totale.

Et pourtant l’espoir du poème est que ce règne de Zeus—ce Zeus ‘rassembleur de nuages’—puisse encore être balayé. Ce Dieu dictateur est le Dieu des modernistes; arbitre de l’ordre et du contrôle social dans un seul univers, exigeant le conformisme social. Il est le Dieu totalitaire qui nie la pluralité et le multivers. Il est le tyran abstrait du conformisme social auquel l’individu est assujetti. Et pourtant la révolte gronde. L’heure viendra où “la haine inextinguible” envers “la Matière et la Vie et Dieu” mènera à les renverser, en dépit de la façon dont Zeus nous “abuse, asservit” et dont “la Matière et la Vie et

law!" There will be a return to the Golden Age, symbolic of the New Age, in which the unnaturally repressive law will be swept aside and the very sort of magical and sublime experience, for which the modernists and moralists no longer had time, will be restored.

Frances and the ridge conflate like Beatrice and Heaven did for Dante. Powys anticipates something akin to a beatific vision of truth that will be made possible by the physical and mental completeness brought to him by Frances. She is his Sadista, without whom he is unfulfilled; his other, his love, his Muse who will determine his philosophical and personal centre without which he is incomplete. Frances will be his guide to the Golden Age ahead, symbolised by the ridge. He also knows he must aim at the crest "to be at the Death of God", the end of Zeus's domination and the restoration of the Golden Age as promised by his unnamed Muse. Frances was taken away for her defiance of God and for leading him too into blasphemy. She will return to him when the triumph of "commonplace morality" is ended.

> I had a true love once but they took her away for thinking
> Thoughts against God and for making me think the same.
> But in my dreams she comes back and now life is sinking
> Perhaps she'll come back for good…

Like Hesiod, he will not reveal the name of his Muse; however, "born of an ash tree she was…" Frances is likened to the Meliae[8], the nymphs of the ash tree whose name they shared. Hesiod wrote that they appeared from the drops of blood spilled when Cronos castrated Uranus and that they fed the infant Zeus on honey. This made them both the product of Cronos's victory and the harbingers of his fall. From the Meliae also sprang the race of mankind from the era that followed the Age of Gold, that of Bronze. The ash tree[9] exudes a sugary substance that the ancient Greeks thought of as a honey called Meli. Knowing this sheds light on the idea of a Golden Age of abundance, when men and women ate acorns and honey that dripped from the trees.

> …… I've forgotten her name.
> Born of an ash-root she was, a tree-elemental,
> But her soul went deeper down than the tree-sap goes

Frances Gregg spent her childhood in and around the towns of the American mid-west. She is the nymph of the ash tree rooted in the "rock occidental", in the West where the River Kaw winds its way through the mid-western states.

> Into the rock it went, the rock occidental,
> Where deep in a mineral bed the River Kaw flows.

The descent of Frances's soul is suggestive of the Persephone myth. When Powys talks of how "in my dreams she comes back" and how "perhaps she'll come back for good", he offers these thoughts as portents of renewal. Frances is conflated now in his mind with Persephone, and her impending return with that of the Age of Gold.

Just as in *Lucifer* where, as Powys' persona-hero neared the mountain-top,

[8] The Meliai (or Meliae) were Oread nymphs of the mountain ash.

[9] Manna-ash (Fraxinus ornus).

le Pays Natal[10]" sont fétichisés dans cette condition aliénée qui est la nôtre—où sont consacrés des "autels à la trinité sacrée". A ce point dans le poème la vision de Powys est d'une nouvelle utopie se dressant, mettant fin à cet age d'asservissement. Il y a une conspiration parmi tout ce qui vit et des murmures évoquant une vague de révolte qui balaiera à tout jamais le régime haï de Zeus, emportant avec elle "l'amour de Dieu et la haine de Dieu et la loi dénaturée de Dieu". L'Age d'Or reviendra, symbole d'un Nouvel Age, dans lequel la perverse loi répressive sera balayée et où cette même expérience magique et sublime, qui n'intéressait plus ni les modernistes ni les moralistes, sera restaurée.

Frances et la crête fusionnent comme Béatrice et le Ciel pour Dante. Powys anticipe en quelque sorte une vision béatifique de la vérité qui sera rendue possible par l'état physique et mental sans faille que Frances lui procure. Elle est sa Sadista sans qui il reste inachevé; son alter ego, son amour, sa Muse, qui va déterminer son centre philosophique et personnel sans lequel il est incomplet. Frances sera son guide vers l'Age d'Or devant eux, symbolisé par la crête. Il sait également qu'il lui faut atteindre le sommet "afin d'assister à la Mort de Dieu", à la fin de la domination de Zeus et au retour de l'Age d'Or comme promis par sa Muse sans nom. Frances lui a été enlevée pour avoir défié Dieu et pour l'avoir aussi amené à blasphémer. Elle lui reviendra lorsqu'il sera mis fin au triomphe de "la morale ordinaire".

J'ai eu jadis une bien-aimée mais on l'a emmenée pour avoir eu
Des pensées contre Dieu qu'elle m'a fait partager.
Mais elle revient dans mes rêves et maintenant que ma vie décline
Elle va peut-être revenir pour toujours...

Comme Hésiode, il ne révèlera pas le nom de sa Muse; cependant, "née d'une racine de frêne...", Frances est comparée aux Méliades, les nymphes du frêne dont elles partageaient le nom. Hésiode écrit qu'elles naquirent des gouttes de sang versé quand Cronos castra Uranus et qu'elles nourrirent de miel l'enfant Zeus. En cela elles sont tout à la fois issues de la victoire de Cronos et messagères de sa chute. Elles donnèrent aussi naissance à la race d'hommes de l'Age de Bronze qui suivit l'Age d'Or. Le frêne exsude une substance sucrée que les anciens Grecs pensaient être un miel qu'ils appelaient Meli. Tous ces faits éclairent l'idée d'un Age d'Or d'abondance, quand les hommes et les femmes se nourrissaient de glands et du miel qui gouttait des arbres.

..... J'ai oublié son nom.
Née d'une racine de frêne, créature de l'arbre,
Mais son âme plongeait plus profond que la sève

Frances Gregg passa son enfance dans les villes du centre des Etats-Unis et à leurs alentours. Elle est la nymphe du frêne enraciné dans "le roc de l'Ouest", cet ouest où la rivière Kaw se fraye un chemin à travers les états du Middle West.

Son âme allait dans le roc, dans le roc de l'Ouest
Où coule la rivière Kaw dans son lit de pierre.

La descente de l'âme de Frances évoque le mythe de Perséphone. Quand Powys dit "elle revient dans mes rêves" et "elle va peut-être revenir pour toujours", il offre ces pensées comme présages de renaissance. Frances est maintenant confondue avec Perséphone et son retour imminent avec celui de l'Age d'Or.

Tout comme dans *Lucifer* où, tandis que le personnage-héros approchait du

[10] Cf note 9.

"a pale amber lustre tinged the West"[10], so too the Powys of 'The Ridge' is bemused by a cloud formation of similar hue as colour and meli images start to combine. "A cloud-chain like a cincture" connects chain and cincture to suggest enclosure and constraint. The earlier reference to the "nephelegeretay Zeus" links the cloud-chain with Zeus and all the constraint and restriction of his despotic reign. The cloud chain, described as "brown as a blade of bronze", becomes symbolic of Zeus's post-utopian Age of Bronze. It is then described as having "gluey shadows encrusted: / Like tar-beads in fir-bark". Powys then asks "was a sword plunged there to its hilt?" It is as though the blade has penetrated into the honey-sap of the ash tree, the meli or golden honey, so symbolic of the Golden Age, beyond the symbolic constraint of Zeus's cincture. The obsession with the colour of the cloud chain continues.

> But this colour's not hearing or smelling or feeling either, mein lieber,
> It's the sight, it's the sight of the stain that covers the bung,
> That covers the mouth of the bung, the bung of super-submersion,
> The bung of a golden drop that's beyond all the hope of man.

The stain about the "bung of a golden drop" is the meli of the tapped ash tree, nothing less than a sign from the Golden Age beyond the cincture, beyond the constraints imposed by Zeus; constraints and the forlorn hopes of our own imperfect age. The "golden drop" is, for now, "beyond all the hope of man", but the stain is evidence of a utopia that will not be constrained. It will not be stopped by the bung and seeps out. Powys then asks:

> And what if the colour up there should mean an utter reversion
> Of all the illusions of life and the whole of God's plan?

An utter reversion of all the illusions of life and the whole of God's plan would mean a return from the present state of alienation to the Golden Age, which would be an unalienated state without need of God. Then the colour of the stain would be "the colour of God's extinction". This is the Nietzschean meaning of the stain 'mein lieber'.

> What if it were the colour of God's extinction,
> The colour of Matter's end and the final sweep
> Of all we know to a vortex of indistinction
> Of all we are to a sleep within a sleep?

A reversion of the illusions of life would mean that what was once considered mad will be sane. The fools and madmen will have their day. Madness will triumph "and all the sane proved wrong!" The mad and the eccentric will triumph. What if the "Night-Mare Life" was in the charge of Sancho? asks Powys, and he imagines the fiends that possessed poor Tom from *King Lear*, Hobdance, Mahu and Modo[11], released in a fit of exuberance. Mad John, "silly old John" continues on to the ridge "come what may", quoting Homer "Alla kai empes! 'All the same for that!'"

Life within the cincture is like a play within a play, like the dumb show in *Hamlet*. "Let all the gods like Puppet-Players play dumb!" commands Powys, and

[10] *Lucifer*, p.155.
[11] Shakespeare, *King Lear*, III, iv, 149.

haut de la montagne “un pâle éclat ambré teintait l’Ouest”[11], ici aussi le Powys de ‘La Crête’ est mystifié par une formation de nuages d’une teinte semblable alors que couleur et images de miel commencent à se mêler. Le vers “Une chaîne de nuages qui ceignaient la crête d’est en ouest” relie cette chaîne à la notion de resserrement par une sangle suggérant enfermement et contrainte. La référence précédente au “Zeus rassembleur de nuages” relie la chaîne de nuages à Zeus et à toute l’oppression et les restrictions de son règne de despote. La chaîne de nuages “brune comme une lame de bronze” devient symbolique de l’Age de Bronze post-utopique de Zeus. Elle est ensuite décrite comme ayant des “ombres gluantes / Comme des grains de goudron dans une écorce de sapin”. Powys demande alors: “Une épée y fut-elle plongée jusqu’à la garde?” C’est comme si la lame avait pénétré jusqu’à la sève miellée du frêne, le meli ou miel doré, symbole de l’Age d’Or, au-delà de la contrainte symbolique de la sangle de Zeus. La couleur de la chaîne de nuages continue à l’obséder.

Mais cette couleur est sourde, insensible et indifférente, mein lieber,
C’est la vue, c’est la vue de la tache qui couvre la bonde,
Qui couvre la bouche de la bonde, la bonde de la grande plongée,
La bonde d’une goutte d’or qui dépasse tout l’espoir des hommes.

La tache de “la bonde d’une goutte d’or” c’est le meli du frêne incisé, rien de moins qu’un signe de l’Age d’Or au-delà de la restriction, au-delà des contraintes imposées par Zeus; contraintes et fols espoirs de notre propre époque imparfaite. La “goutte d’or”, pour le moment, “dépasse tout l’espoir des hommes”, mais la tache est la preuve d’une utopie qui n’admet pas la contrainte. Elle ne peut être arrêtée par la bonde et s’échappe. Powys demande alors:

Et si cette couleur du ciel signifiait le renversement absolu
De toutes les illusions de la vie et du dessein de Dieu?

Un renversement absolu de toutes les illusions de la vie et de l’entier dessein de Dieu impliquerait un retour depuis l’état actuel d’aliénation à l’Age d’Or, qui serait un état non aliéné et sans nul besoin de Dieu. Alors la couleur de la tache serait “la couleur de l’extinction de Dieu”. Voilà le sens nietzschéen de la tache, “mein lieber”.

Et si c’était la couleur de l’extinction de Dieu,
La couleur de la fin de la Matière et la métamorphose finale
De tout ce que nous connaissons en un tourbillon indistinct,
De tout ce que nous sommes en un sommeil au fond du sommeil?

Un renversement des illusions de la vie cela voudrait dire que ce qui fut jugé fou sera sain. Les fous et les aliénés auront leur heure de gloire. La folie triomphera et auront “tort tous les sains d’esprit!” Les fous et les excentriques triompheront. Que se passerait-il si Sancho avait la charge du “Cauchemar Vie”? demande Powys, et il imagine Hobdance, Mahu et Modo[12], les démons qui possédaient le pauvre Tom dans *Le Roi Lear*, remis en liberté dans une crise d’exubérance. John le Fou, “ce vieil idiot de John” continue son ascension vers la crête “Advienne que pourra!” et, citant Homère “Alla kai empes! ‘Tout revient au même!’”

La vie sous les restrictions est comme une pièce de théâtre dans la pièce, comme le spectacle muet dans *Hamlet*. “Que tous les dieux soient muets comme des montreurs de marionnettes!” ordonne Powys, puis il cite approximativement Hamlet et s’exclame “Mort—mort pour un ducat!—un rat! un rat!” Ce sont à peu

[11] *Lucifer*, p.155.
[12] Shakespeare, *Le Roi Lear*, III, iv, 149.

then misquotes[12] Hamlet's words, exclaiming 'Dead—for a ducat, dead!—a rat! a rat!' These are Hamlet's words as he plunges his dagger into the arras (or wall tapestry) behind which he believes hides the king, only to find it is Polonius, the character who had once questioned his mental state. Madness triumphs over the sane. The mad Hamlet's dagger, thrust into the tapestry, the world within a world, the world depicted on the tapestry, is as a sword plunged into the cloud chain, into the cincture, into the ash tree bark. "For a ducat"—Hamlet plunges his dagger in for gold. The cincture is penetrated and Powys is through to the meli, the gold, a new Age of Gold.

Penetration of the cincture at the end of Canto I translates into a "sudden" transportation to the top of the ridge in Canto II, as though sucked out of the compression chamber of the present and flung through a vortex into an alien environment where the illusions of life are reversed. To be on that mist-prone ridge is to experience isolation, a solitude that was for Powys a positive experience, a rising out of the herd, apart from the gregarious crowd and the social ant-heap. Obligated to no one, this is anarchist freedom—a utopia at one with the goal-centred metaphorical attainment of the summit. He is alone in the moment with infinite darkness before and after him.

Powys describes his walk to the ridge as "marching in tune with time". The tone of the poem changes at this point. An amble up the hill has been transformed into something sinister. Marching to time's tune, he has given into time. "But what are the things on which this rhythmical marcher marches?" he asks. On "But" (as so often before in this poem) hinges a swing from positive to negative images. This is the point at which the linear momentum of the poem is finally overcome. Now the rhythmical marcher offers a militaristic image of utopia, redolent of a utopia gone wrong like the marching of feet in Red Square. The natural vegetation on the ridge across which he previously trod becomes "bone", "eyeless sockets", "mouldy bread", "exploded rockets", the "curious red" of blood. This is a war zone, a Guernica, the aftermath of "a world destroying convulsion", the "horror within" him that few can withstand. These are images of despair signifying that there is no utopia without destruction; no personal freedom without guilt and a cost in pain to others; no fulfilment (his sadism) without inflicting pain. Here is a nightmare vision of a world without God.

> Stalks of heather so old that they look like bone;
> Leaves of bracken bent into filigree arches,
> Beds of emerald moss and pillows of stone,
> And little opaque pebbles like eyeless sockets
> And crumbs of gravel the colour of mouldy bread;
> And roots of old dead thorns like exploded rockets,
> And whinberry leaves that are turning a curious red.
> And like cut curls from the beard of an aged Titan
> Wisps of lichen under the stalks of ling,
> And ferns so green that trampling can only heighten
> Their greenness into something beyond the Spring -
> But what is this? I climb and in tune with my climbing

The poem ends with images of the brutality of war.

[12] Shakespeare, *Hamlet*, III, iv, 23: "How now? A rat? Dead, for a ducat, dead!"

près les paroles de Hamlet[13] alors qu'il plonge son poignard dans la tapisserie, croyant que le roi s'y cache, pour s'apercevoir qu'il s'agit de Polonius, personage qui avait douté de son état mental. La folie triomphe des sains d'esprit. Le poignard d'un Hamlet fou, fiché dans la tapisserie, le monde à l'intérieur d'un monde, le monde dépeint sur la tapisserie, c'est une épée plongée dans la chaîne de nuages, dans la ceinture, dans l'écorce du frêne. "Pour un ducat"—Hamlet enfonce son poignard pour de l'or. La sangle est transpercée et Powys atteint le meli, l'or, un nouvel Age d'Or.

La pénétration de la sangle à la fin du Chant I se traduit par un "soudain" transfert au sommet de la crête dans le Chant II, comme une aspiration hors de la chambre de compression du présent et la projection à travers un vortex dans un environnement étrange où les illusions de la vie sont inversées. Se trouver sur cette crête brumeuse c'est ressentir isolement et solitude, pour Powys une expérience positive, une sortie au-dessus du troupeau, loin de la foule grégaire et de la fourmilière sociale. N'ayant d'obligations envers personne, c'est donc une liberté anarchiste—une utopie qui ne fait qu'un avec le fait d'avoir atteint le sommet, but métaphorique. A ce moment il est seul, avec devant lui et derrière lui une obscurité infinie.

Powys décrit sa marche vers la crête comme une marche "en mesure avec le Temps". Le ton du poème change alors. Une montée d'un pas tranquille vers le sommet de la colline est devenue quelque chose de sinistre. Marchant en mesure avec le temps, il a cédé au temps. "Mais sur quoi ce passant marche-t-il en cadence?" demande-t-il. Sur le "Mais" (comme si souvent déjà dans le poème) une volte-face a lieu, les images, de positives, deviennent négatives. C'est ici où l'élan linéaire du poème est finalement vaincu. Le marcheur rythmique offre maintenant une image martiale de l'utopie, évoquant une utopie qui a mal évolué, comme les pas cadencés de la Place Rouge. La végétation naturelle sur la crête qu'il avait auparavant foulée devient "de l'os", "des orbites sans yeux", "du pain moisi", "des fusées éclatées", "le rouge étrange" du sang. Ceci est une zone de guerre, un Guernica, contrecoup "d'un bouleversement destructeur de mondes", "l'épouvante" en lui que peu peuvent supporter. Ce sont des images de désespoir, qui signifient qu'il n'y a pas d'utopie sans destruction; pas de liberté personnelle sans culpabilité, sans coût douloureux pour autrui; pas de satisfaction (son sadisme) sans infliger de la souffrance. Voici une vision cauchemardesque d'un monde sans Dieu.

> Des tiges de bruyère si vieilles qu'on dirait de l'os,
> Des fougères courbées en arches transparentes,
> Des lits de mousse émeraude et des coussins de pierre,
> Et des petits cailloux opaques comme des orbites sans yeux,
> Et des miettes de gravier couleur de pain moisi,
> Et des feuilles d'airelle qui deviennent d'un rouge étrange.
> Et des mèches de lichen sous les tiges de bruyère,
> Pareilles aux boucles coupées de la barbe d'un vieux Titan,
> Et des fougères si vertes que les piétiner ne peut qu'aviver
> Leur vert jusqu'à un éclat qui surpasse le printemps—
> Mais qu'est-ce donc? Je monte et en cadence dans cette montée

Le poème se termine avec des images évoquant la brutalité de la guerre.

[13] La citation exacte est: "Qu'est-ce donc? Un rat! Mort! Un ducat qu'il est mort!" Shakespeare, *Hamlet*, III, iv, 23.

I tread the little mosses beneath my feet -
And I rape the virginal words to round off my rhyming…

Images of walking and rhyming now evoke images of violence and sexual sadism, the "horror within me that few can withstand". He reconnects with his muse, his Sadista, Persephone, one of the Meliae, harbinger of the Age of Gold, harbinger too of the death of utopia.

Powys once thought of calling the poem "How the War Changed Me" and the poem does indeed express the impact of the war upon his political, philosophical and religious inclinations. With Frances Gregg he had supported the Russian Revolution, but soon came to have doubts about its totalitarian direction. By 1937 his allegiance was with the Spanish anarchists. By 1952, with the fascist dictators of the Second World War consigned to history, but with the Cold War confrontation with Stalin reaching new heights, he had had enough of utopias and dictators, enough of Cronos. The changed Powys on the ridge was finally at the death of God but, with utopia in his grasp, the rhythmical marcher had also seen utopia wither away in the face of creative destruction's power. Aye! What indeed a thing was the passing of Cronos and all he stood for. In the *Autobiography* he had remarked that he was "not so conceited as to think that life would be tolerable or even possible if left to the Devil". Here indeed was a vision of an intolerable world after the death of God. This indeed was Hell.

John Dunn

John's past academic interests have included MA and PhD studies of Algernon Swinburne and Karl Marx. He has contributed pieces to the *Powys Journal* and has recently published an ebook on Kindle – *John Cowper Powys: Poet*. He is currently working on a book exploring the individualist anarchist writings of Max Stirner and the revolutionary principles underpinning Marx's work, which emerged dialectically from the latter's critique of the former.

ooooooooooooooooooo

## Theodore Powys's God

WHENEVER the work of T. F. Powys is discussed, the questions of whether he believed in God, and whether he qualifies as a Christian, are customarily debated. The first is more often than not answered in the affirmative, but some disagreement is usually recorded in reference to the second. Ultimately, however, it seems to me that these questions are not very helpful in themselves. The only adequate answer must surely be: it depends on how you define God and what you mean by belief. Still, such debates are of value since they help to highlight the quintessentially enigmatic character of the man and his work.

Theodore's own answers and his patterns of behaviour in relation to religious issues were equivocal at best. At East Chaldon, a village close to the Dorset coast, he seems to have read the lessons at Sunday services fairly regularly during most of the first four decades of the twentieth century; further inland at Mappowder in his later years, he spent an hour or so sitting in the church every weekday, yet was conspicuously absent on Sundays. At the same time, he helped

Je foule de mes pas les minuscules mousses
Et je viole les mots vierges pour achever mon poème...

Les images de marche et les rimes évoquent maintenant des images de violence et de sadisme sexuel, “une épouvante en moi que peu supporteraient”. Il retrouve sa muse, sa Sadista, Perséphone, une des Méliades, messagère de l’Age d’Or, messagère également de la mort de l’utopie.

Powys avait pensé un moment appeler son poème “Comment la Guerre m’a Changé”, et le poème en effet exprime l’impact de la guerre sur ses tendances politiques, philosophiques et religieuses. Avec Frances Gregg il avait approuvé la révolution russe mais bientôt il commença à avoir des doutes devant son évolution totalitaire. En 1937 son allégeance allait déjà aux anarchistes espagnols. En 1952, avec les dictateurs fascistes de la deuxième guerre mondiale relégués dans les manuels d’histoire, avec la confrontation de la guerre froide avec Staline atteignant de nouveaux sommets, il en avait eu assez des utopies, des dictateurs, il en avait eu assez de Cronos. Le Powys transformé parvenu sur la crête assista bien en fin de compte à la mort de Dieu, mais, avec l’utopie à sa portée, le marcheur rythmique avait aussi vu l’utopie se flétrir devant la puissance de la destruction créatrice. Las! Combien extraordinaire avait été la fin de Cronos et de tout ce qu’il représentait. Dans *Autobiographie* il déclara qu’il n’était “pas prétentieux au point de croire que la vie serait supportable ou même possible si elle était abandonnée au Diable”. Et voici en effet la vision d’un monde insupportable après la mort de Dieu. L’Enfer en vérité.

John Dunn

Durant sa carrière universitaire (MA et PhD) l’intérêt de John Dunn allait à Algernon Swinburne[14] et Karl Marx. Le *Powys Journal* a publié des articles de lui et il a récemment publié un livre Kindle—*John Cowper Powys: Poet* (‘John Cowper Powys: Poète’). Il travaille à présent à une étude sur les écrits anarchistes de Max Stirner et les principes révolutionnaires sous-tendant l’œuvre de Marx, qui de façon dialectique ont émergé de l’étude critique de ce dernier sur Stirner.

°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°

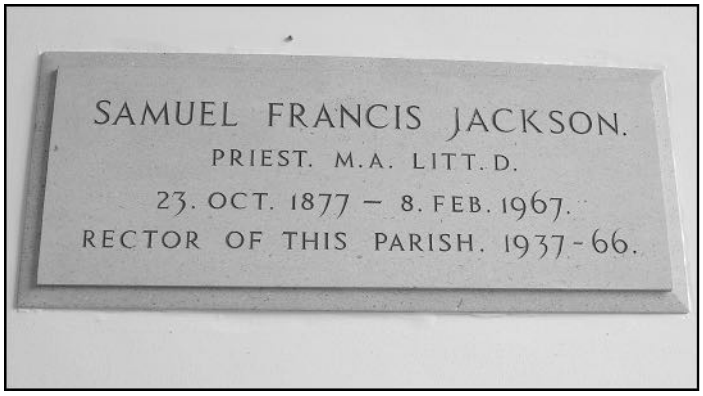
## Le Dieu de Theodore Powys

A CHAQUE FOIS que la discussion porte sur l’œuvre de T.F. Powys, on a coutume de débattre de savoir s’il croyait en Dieu, et s’il pouvait être appelé chrétien. Le plus souvent on répond par l’affirmative au premier point, mais sur le second les avis divergent en général quelque peu. En dernier ressort, cependant, il me semble que ces questions ne sont guère utiles en soi. La seule réponse appropriée doit sûrement être: cela dépend de votre définition de Dieu et de ce que vous entendez par la foi. Il n’en demeure pas moins que ces débats ont leur utilité puisqu’ils permettent de mettre en relief le caractère éminemment énigmatique de l’homme et de son œuvre.

Les réponses de Theodore lui-même et ses façons de se comporter par rapport à la pratique religieuse étaient pour le moins équivoques. Durant la plus grande partie des quarante premières années du vingtième siècle il semble avoir assez régulièrement pris part à East Chaldon, un village près de la côte du Dorset,

[14] Algernon Swinburne (1837-1909) écrivain, critique, homme de théâtre et poète.

to revive a traditional evening service at Mappowder, at least in the summer months, though it took the form of the Roman Catholic Compline rather than that of the standard Anglican service. When asked why he went to church, he would give a series of contradictory and seemingly flippant reasons, such as "the kneeling position beneficial to his health"[1], and "to keep Frank Jackson [the rector] in regular employment"[2]. David Gervais, to me the shrewdest of Theodore scholars, offered perhaps the most plausible (because most Powysian) explanation: "I believe that he liked to savour the suspense of wondering whether God was present there or not".[3] But Theodore's adopted daughter probably gave the two most convincing reasons. First: "he liked to be in church" and the Compline service "was a good excuse to be there" (presumably because the most committed Anglicans would keep away); second, the Compline preference notwithstanding, he once gave her a more personal reason: "Well, my dear, the Church of England was my father's Church. I would never leave it myself".[4] Theodore and the rector were often the only persons present at these services, though after she moved into the village his youngest sister Lucy attended regularly, as did Gerard and Mary Casey (Lucy's daughter) when they were back from their home in Africa.[5] Perhaps at this point attention should be drawn to a sublimely simple statement in *Kindness in a Corner*, a currently underrated Theodore novel: "A holy peace never wants company".[6]




Plaque in Mappowder Church

What are the characteristics of God as presented in Theodore's fiction and non-fiction? They take on an unexpected variety of forms that include the following: a virtually unimaginable creator of the universe embodying power and so arousing Fear; a father, though we need to remember that, while fathers can be loving, they can also be figures of authority and therefore of fear; a moral arbiter; an essentially unpredictable force; and, most unexpectedly, a thief. In addition, we should be aware of the idea—primarily derived from St. Paul—that God is "within us", although even he is considered by Theodore to be a human rather than a divine creation.

God the creator is the most important of these because, underlying all Theodore's thought about the Divine, is the philosophical problem that goes back at least as far as the Book of Job: the paradox that, if God created all things,

---

[1] Alyse Gregory. 'The Character of Theodore', in Belinda Humfrey, ed., *Recollections of the Powys Brothers* (London: Peter Owen, 1988), p.147.

[2] Holloway, Mark. 'With T. F. Powys at Mappowder', in Humfrey, p.155.

[3] T. F. Powys: 'A Medium Clearer than Water or Crystal', *Powys Society Newsletter* 25 (July 1995), p.4.

[4] Scutt, Theodora Gay. *Cuckoo in the Powys Nest* (Harleston: Brynmill Press, 2000), pp.229, 241.

[5] See Scutt 230, Gerard Casey, 'Three Christian Brothers', *Powys Review*. p.4 (Winter / Spring, 1978), p.14, and 'A Double Initiation', in Humfrey, p.171.

[6] *Kindness in a Corner* (London: Chatto & Windus, 1930), p.15.

aux lectures d'extraits des évangiles qui font partie des services du dimanche; lorsque par la suite il vint habiter à Mappowder plus loin dans les terres, il passait à peu près une heure assis dans l'église chaque jour de la semaine, mais le dimanche, de façon ostentatoire, il en était absent. Dans le même temps, il contribua au rétablissement de l'office traditionnel du soir à Mappowder, du moins en été, même si c'était sous forme des complies catholiques plutôt que du service anglican normal. Quand on lui demandait pourquoi il allait à l'église, il avait l'habitude de donner une série de raisons contradictoires et apparemment désinvoltes, comme par exemple que "la position à genoux était bonne pour sa santé"[1], et encore "afin que Frank Jackson [le pasteur] ne soit pas privé de travail"[2]. David Gervais, à mes yeux le plus perspicace des spécialistes de Theodore, a proposé ce qui est peut-être la plus plausible des explications (car la plus powysienne): "Je pense qu'il aimait se délecter du suspense de se demander si Dieu était ou non présent en ce lieu"[3]. Mais la fille adoptive de Theodore a sans doute fourni les deux explications les plus convaincantes. La première: "il aimait être à l'église" et l'office des complies "fournissait une bonne excuse pour y être" (sans doute parce que les anglicans les plus convaincus n'y assisteraient pas); deuxièmement, en dehors du choix des complies, il lui donna une explication plus personnelle: "C'est que, ma chère enfant, l'Eglise d'Angleterre était l'Eglise de mon père. En ce qui me concerne je ne pourrais jamais la quitter"[4]. Theodore et le pasteur étaient souvent les deux seuls à assister à ces offices, mais après son arrivée dans le village, sa plus jeune sœur Lucy y assistait régulièrement, tout comme Gerard et Mary Casey (la fille de Lucy) quand ils furent revenus définitivement d'Afrique.[5] On devrait peut-être ici attirer l'attention sur une phrase sublime de simplicité dans un livre de Theodore sous-estimé aujourd'hui, *En douce dans un coin*: "La sainte paix n'a pas besoin de compagnie"[6].

Quelles sont donc les caractéristiques de Dieu telles que présentées dans la fiction et les autres œuvres de Theodore? Elles empruntent une variété inattendue de formes dont: un créateur essentiellement inimaginable de l'univers, incarnant la puissance et éveillant ainsi la Peur; un père, mais il faut se rappeler que si les pères peuvent être aimants, ils peuvent aussi représenter l'autorité et donc la peur; seul juge du bien et du mal; une force essentiellement imprévisible; et, de la façon la plus inattendue, un voleur. De plus, il faut être conscient de l'idée—qui à l'origine vient de St. Paul—que Dieu est "en nous", bien qu'il soit envisagé par Theodore comme création humaine plutôt que divine.

De toutes ces caractéristiques, Dieu créateur est la plus importante, car à la

---

[1] Alyse Gregory. 'The Character of Theodore' in Belinda Humfrey ed., *Recollections of the Powys Brothers,* non tr., (London: Peter Owen, 1988), p.147.

[2] Holloway, Mark. 'With T. F. Powys at Mappowder', in Humfrey, p.155.

[3] T.F. Powys: 'A Medium Clearer than Water or Crystal', *Powys Society Newsletter* 25 (July 1995), p.4.

[4] Scutt, Theodora Gay. *Cuckoo in the Powys Nest* (Un coucou dans le nid Powys) non tr. (Harleston: Brynmill Press 2000), pp.229, 241.

[5] voir Scutt p.230, et Gerard Casey, 'Three Christian Brothers', *Powys Review,* n°4 Winter / Spring, 1978, p.14. Voir aussi G. Casey, 'A Double Initiation', in Humfrey, p.171.

[6] *En douce dans un coin, (Kindness in a Corner,* London: Chatto & Windus, 1930), tr. P. Reumaux, Anabet Editions 2010, p.43.

he would seem also to be responsible for the evil so evident within our world. This, as we shall see, is a perennial source of unease for all the Powys writers. It also causes the Rev. Grobe to lose faith in God in *Mr. Weston's Good Wine* because he cannot forgive the pointlessly accidental way in which his wife died (Chapter 27). More generally, the topic finds its most prominent expression in the long short story 'The Only Penitent', where Tinker Jar, one of Theodore's God-figures, is the only person who accepts the Rev. Hayhoe's invitation (itself bizarre in an evangelical) to Confession, and asks for his forgiveness: "'Twas I who created every terror in the earth, the rack, the plague, all despair, all torment … all pain and all evil are created by me". He has already just admitted: "I crucified my son"[7]. This too is an idea that casts its shadow, if only covertly, over much of Theodore's fiction, and it is obviously a concern that had a profound effect upon his thinking, as we shall see later.

It seems fair to state that Theodore shows more interest in the "jealous god" of the Old Testament (Exodus 20:5) than in the loving father of the New (a topic I shall take up later). Fear, indeed, is a constant in Theodore's conception of God that also loomed large in his everyday life. It is prominent in *An Interpretation of Genesis* (1907) and through most of his early writings, including an allegorical narrative, *Under the Burden of Fear*—a title that clearly sums up Theodore's own experience. As early as the essay 'On God', written in 1905-6, he writes: "Beyond and before God cometh Fear, and when Fear findeth an entrance into the heart of man, the word God cometh also"[8]. In *Soliloquies*, he observes: "When I speak of God, I mean the mystic fear that I share with all men".[9] And in the novella entitled 'God' Johnnie Chew fears that the form of God he so wishes to see could become a "terrible thing", and is told by his pious father: "He is great and mighty—and the fear of him is ever in my heart"[10]. When Alyse Gregory questioned Theodore himself on the subject, "he said FEAR had been the whole centre and driving force of his life" until his stroke just before the outbreak of the Second World War.[11] The principle is excellently summed up in a single sentence from *Soliloquies*: "The fear of God is sure to break in upon you"[12].

We can see God as moral arbiter clearly enough in 'The Left Leg' where Tinker Jar is presented through most of the narrative as a *deus absconditus* until he returns in the final chapter in the more traditional role of *deus ex machina* to take the oppressed Gillets away from the cruelty of Madder to a paradise elsewhere (at the same time producing echoes of Joseph and the flight into Egypt, and acting as an agent of moral retribution who engineers the death of the unredeemable Farmer Mew). Even here, however, though he achieves his tasks, they are accomplished with the opposite of confident divine ease. Besides, when the moral aspect of "moral arbiter" is emphasized, 'moral' should not be limited to any narrow, conventional sense. One gets a similar effect in 'The Sixpenny

[7] 'The Only Penitent', in T. F. Powys, *God's Eyes A-Twinkle* (London: Chatto & Windus, 1947), p.222.

[8] Quoted in Michel Pouillard, *T. F. Powys (1875-1953): la solitude, le doute, l'art*. (Lille: Service de reproduction des thèses, 1981), p.502.

[9] *Soliloquies of a Hermit* (1916, Kilmersdon: Powys Press, 1993), p.18.

[10] 'God' in *The Two Thieves* (London; Chatto & Windus 1932) or in *The Sixpenny Strumpet* (Denton: Brynmill Press, 1997), pp.102,105.

[11] Alyse Gregory, 'The Character of Theodore', in Humfrey, p.147.

[12] *Soliloquies of a Hermit,* p.19.

base de la pensée tout entière de Theodore au sujet du Divin, se trouve le problème philosophique qui remonte au moins aussi loin que le Livre de Job: le paradoxe selon lequel il semble que si Dieu a créé toutes choses, il soit alors responsable du mal si visible dans notre monde. Comme nous le verrons, cela constitue une constante source de malaise pour tous les Powys écrivains. C'est ce qui entraîne dans *Le Bon Vin de Mr. Weston* la perte de sa foi chez le révérend Grobe car il ne peut pardonner l'absurde mort accidentelle de sa femme (Chap. 27). Plus généralement, le sujet trouve son expression la plus évidente dans la longue nouvelle 'L'Unique Pénitent', où Tinker Jar, l'un des avatars de Dieu chez Theodore, est la seule personne qui accepte l'invitation (bizarre venant d'un évangéliste) faite par le Rev. Hayhoe à se confesser, et qui demande au pasteur de lui pardonner: "C'est moi qui ai engendré chaque terreur sur terre, la torture, la peste, tous les désespoirs, tous les tourments... je suis l'auteur de tous les maux, de toutes les peines." Il vient juste d'admettre: "J'ai crucifié mon fils".[7] Ceci aussi est une idée qui projette son ombre, ne serait-ce que furtivement, sur une grande partie de la fiction de Theodore, et c'est de toute évidence une préoccupation qui, comme nous le verrons, a eu une profonde influence sur sa pensée.

Il faut reconnaître que Theodore montre plus d'intérêt pour le "dieu jaloux" de l'Ancien Testament (Exodus 20:5) que pour le père aimant du Nouveau Testament (j'y reviendrai). La peur, en effet, figure constamment dans la conception que Theodore a de Dieu, et faisait aussi peser sa menace dans sa vie quotidienne. Elle figure de façon frappante dans *An Interpretation of Genesis* et dans la plupart de ses premiers écrits, dont le récit allégorique, *Under the Burden of Fear*—titre qui résume clairement la propre expérience de Theodore. Déjà dans son essai 'On God', écrit en 1905-6, il écrit: "Au delà de Dieu et avant Dieu vient la Peur, et quand la Peur se fraye un chemin vers le cœur de l'homme, le mot Dieu arrive également"[8]. Dans *Soliloquies*, il observe: "Quand je parle de Dieu, je veux parler de la peur mystique que je partage avec tous les hommes"[9]. Et dans la nouvelle intitulée 'Dieu' Johnnie Chew craint que l'apparition de Dieu qu'il désire tant voir pourrait devenir "une chose terrible", et son père, homme pieux, lui dit: "Il est grand et puissant ... et la crainte que j'ai de Lui habite toujours mon cœur"[10]. Quand Alyse Gregory questionna Theodore à ce sujet, "il dit que la PEUR seule avait été au cœur de sa vie et l'avait dirigée" jusqu'à la congestion cérébrale qui l'avait frappé peu avant le début de la Seconde Guerre mondiale.[11] Le principe est parfaitement résumé en une phrase, tirée de *Soliloquies*: "La peur de Dieu viendra à coup sûr forcer l'entrée en vous"[12].

Nous voyons bien clairement Dieu en juge du bien et du mal dans 'The Left Leg', où Tinker Jar nous est présenté dans presque tout le récit comme *deus absconditus* jusqu'au moment où dans le dernier chapitre il réapparaît dans le

---

[7] 'L'Unique Pénitent', in T.F. Powys, *Dieu et autres histoires*, tr. P. Reumaux, Phébus, 1999, pp.154-5.

[8] Cité dans Michel Pouillard, *T.F. Powys (1875-1953): la solitude, le doute, l'art*. (Lille: Service de reproduction des thèses, 1981), p.502.

[9] *Soliloquies of a Hermit* (Soliloques d'un Ermite) non tr. (1916, Kilmersdon: Powys Press, 1993), p.18.

[10] 'Dieu' in *Dieu et autres histoires*, tr. P. Reumaux, Phébus, 1999, p.21.

[11] Alyse Gregory, 'The Character of Theodore', in Humfrey, p.147.

[12] *Soliloquies of a Hermit*, p.19.

Strumpet' where Mary Triddle, the prostitute in question whose Christian name appropriately links her with both the Virgin Mary and Mary Magdelene, is greeted by the Jesus-figure riding upon an ass as "his dear bride" and told of "a glorious mansion prepared for her in his father's city, where she would be arrayed in fine linen, clean and white"[13]. Theodore, indeed, seems to take delight in defending conventionally 'immoral' actions for traditionally 'moral' reasons.

This climax of 'The Sixpenny Strumpet' certainly shows God's ways as unpredictable, perhaps because the mixture of good and evil which he had unpredictably built into Creation is a characteristic of God continually presented in Theodore's writings. This is seen most clearly in *Soliloquies* with the famous "moods of God"[14]. In the Theodorean universe, it is God rather than humankind who is 'moody' and unstable; "when an evil day comes, it is the mood from above that is evil; when the earth and sky and my heart are bathed in sunbeams, God is in a shining mood above"[15]. This may seem at first sight one of Theodore's minor departures from Christian thought, but in fact it has major implications. Unstable moodiness is no longer considered a human weakness but a divine attitude for which human beings are not responsible; all they can do is to react to these 'moods' as best they can. Here, before priests have taken on invariably ugly connotations in Theodore's vocabulary, Theodore as narrator presents himself as "a good priest" who "tames the moods by prayer, and he tries to shut up the bad moods, the good moods, all the moods, in the Bible"[16]. Theodore sees himself in the unexpected role of priest here because, *un*like the priesthood within the Established Churches, he acts as a defender of man to God rather than the policeman sent from God to discipline man.

But the most surprising manifestation of God appears in 'The Two Thieves'[17]. From the title, we might expect an allusion to the two thieves crucified beside Jesus, but for Theodore God is, in a somewhat *outré* sense, a thief himself in that he steals souls because, as David Gervais has said, "it is only by stealing souls that he can give a human thief like George Douse a hope of redemption"[18]—though Douse is not ultimately spared the final penalty. The image has biblical precedent: "If therefore thou shalt not watch, I will come on thee as a thief, and thou shalt not know what hour I will come upon thee" (Revelation 3:3, and cf. Luke 12:39). This is a good example of Theodore's playful, provocative approach. It is important to realize that humour is almost always present in his religious writings. In an early dialogue between himself and God cited by Louis Wilkinson, Theodore, who is in love, asks God: "Can you see Sally?" God begins to offer details, but then adds darkly: "I do not think you would like to see what she is doing now".[19] Theodore was an earthy countryman, and fastidiously solemn Christians will find little acceptable in his work.

Theodore's views on death and immortality lie somewhat outside the limits of this essay, but a few points need to be made about them. His already registered fear of God can hardly be separated from the fear of death, and what

[13] 'The Sixpenny Strumpet' in *The Sixpenny Strumpet,* p.343.
[14] *Soliloquies of a Hermit,* p.12 and *passim*.
[15] Ibid., p.10.
[16] Ibid., p.9.
[17] In *The Two Thieves* or *The Sixpenny Strumpet,* with other novellas: see note 10.
[18] Review of T. F. Powys, *The Sixpenny Strumpet*, *Powys Journal* 8 (1998), p.228.
[19] Louis Marlow [Louis Wilkinson]. *Seven Friends,* London: Richards Press, 1953), p.91.

rôle plus traditionnel du *deus ex machina* pour soustraire les pauvres Gillet à la cruauté de Madder en les transportant ailleurs dans un paradis (créant ainsi un écho de Joseph et la fuite en Egypte, et agissant comme un agent de rétribution morale qui trame la mort du fermier Mew à l'impossible rédemption). Même ici, cependant, bien qu'il vienne à bout de ses tâches, celles-ci ne sont guère menées avec une facilité divine pleine d'assurance. Par ailleurs, quand il s'agit de moralité en jugeant du bien et du mal, il ne faudrait pas prendre 'moralité' dans un étroit sens traditionnel. Un effet semblable est obtenu dans 'The Sixpenny Strumpet' (La Fille à Six Sous; non tr.) où Mary Triddle, la prostituée en question, dont le prénom rappelle justement la Vierge Marie et Marie-Madeleine, est saluée comme "sa douce promise" par le personnage juché sur son âne évoquant Jésus, qui lui parle de "la glorieuse demeure préparée pour elle dans la cité de son père, où elle sera revêtue d'un lin fin, pur et éclatant"[13]. Theodore, en fait, semble prendre plaisir à défendre des actions considérées 'immorales' par convention pour des raisons traditionnellement 'morales'.

Ce point culminant dans 'The Sixpenny Strumpet' nous montre bien les voies de Dieu comme imprévisibles, peut-être parce que le mélange de bien et de mal qu'il a inclus dans la Création de façon imprévisible est une caractéristique de Dieu constamment mise en avant dans l'œuvre de Theodore. C'est dans *Soliloquies* qu'on le voit le plus clairement avec les célèbres "humeurs de Dieu"[14]. Dans l'univers théodorien c'est Dieu, plutôt que l'humanité, qui est 'lunatique' et instable; "quand survient un jour maléfique, c'est Dieu au-dessus qui est maléfique; quand la terre et le ciel et mon cœur sont baignés de rayons de soleil, Dieu au-dessus est d'humeur rayonnante"[15]. A première vue ceci peut sembler l'une des entorses mineures de Theodore faites à la pensée chrétienne, mais en fait cela a des conséquences majeures. Une humeur changeante instable n'est plus une faiblesse humaine, mais une attitude divine dont les êtres humains ne sont pas responsables; tout ce qu'ils peuvent faire c'est réagir à ces 'humeurs' du mieux qu'ils peuvent. Ici, avant que le vocabulaire de Theodore relatif au clergé ne présente des connotations invariablement déplaisantes, en tant que narrateur Theodore se présente comme "un bon prêtre" qui "dompte les humeurs par la prière, et essaie d'enfermer dans la Bible les humeurs mauvaises, les humeurs bénéfiques, toutes les humeurs"[16]. Theodore se voit ici dans le rôle inattendu de prêtre parce que, *contrairement* au clergé des Eglises établies, il agit comme le défenseur de l'homme devant Dieu plutôt que comme le policier envoyé par Dieu pour discipliner l'homme.

Mais la manifestation la plus surprenante de Dieu apparaît dans 'The Two Thieves'[17] (Les Deux Voleurs). Avec ce titre on pourrait s'attendre à une allusion aux deux voleurs crucifiés aux côtés de Jésus, mais pour Theodore Dieu est, dans un sens quelque peu *outré*, un voleur lui-même dans la mesure où il vole les âmes car, comme l'a dit David Gervais, "ce n'est qu'en volant les âmes qu'il peut donner à un voleur humain comme George Douse l'espoir de la rédemption"[18]

[13] 'The Sixpenny Strumpet' in *The Sixpenny Strumpet* (Denton: Brynmill Press, 1997) p.343

[14] S*oliloquies of a Hermit*, p.12 et *passim*.

[15] Ibid, p.10

[16] Ibid, p.9.

[17] 'The Two Thieves', non tr., in *The Two Thieves* (London; Chatto & Windus 1932) ou in *The Sixpenny Strumpet* (Denton: Brynmill Press, 1997)

[18] Revue critique de *The Sixpenny Strumpet*. *Powys Journal* 8 (1998), p.228.

may or may not exist after death. This was a topic over which he had agonized in the years when he was working out his own 'life-illusion', and he seems to have eventually forced himself to learn to welcome death rather than fear it. One of the things he learnt in the brief period during which he studied farming and tried to become a farmer himself, was the fact that many rural workers, whether ignorant or sceptical concerning an afterlife, welcomed death because it delivered them from unbearably harsh conditions as toilers in the fields. If Llewelyn's account in *Skin for Skin* can be relied upon, this point was fully established by 1911. In one of their conversations of that year, life and death being the topic of conversation, Llewelyn reports that Theodore "cried, with more emotion than I had ever known him to display … 'we must learn to welcome Death. Death is the great Father of all things; for without him there is no life'"[20]. The argument was still going on fifteen years later when Alyse Gregory remembers both men walking "through the lanes and meadows of East Chaldon … one defending life, the other praising death"[21]. Theodore's position becomes more understandable when we realize that death could be welcome for the very reason that, there then being no consciousness, there was no suffering beyond it.

These attitudes, unfamiliar as they may seem to many in the twenty-first century who have dissociated death from the claims of everyday living, have a long history, and Theodore could have found them in *Holy Dying*, by one of his favourite seventeenth-century authors, Jeremy Taylor. There he doubtless read such observations as the following: "Death is the harbour whither God hath designed every one, that he may finde rest from the troubles of the world"; and "He that would willingly be feareless of death, must learn to despise the world"[22]. Viewed within their appropriate historical context of spiritual meditation—which, be it noted, is a specifically Christian context—Theodore's views should not seem bizarre.

Similar attitudes are regularly reflected in his fiction—so regularly, in fact, that any further discussion of the topic here ought to be superfluous. However, I know of no literary subject providing a better illustration of a curious fact that most readers derive from any text what they expect to receive and display an extraordinary deafness to whatever is original and unforecastable. For example, at the climax of his confession to the Rev. Hayhoe, Tinker Jar admits: "I destroy all men with the sword … I cast them down into the pit, they become nothing". Hayhoe asks him to confirm this last statement, and when he does replies boldly: "Then, in the name of Man … I pardon and deliver you from all your evil … and bring you to everlasting death".[23] The point is clear enough, yet, if my personal experience is at all typical, we read it with shock and ultimately acknowledge it as a brilliant ending but not as a religious principle to be taken seriously. It is so alien to our conventional responses that we simply fail to register it.

Yet, surprising as it may seem, there is another fanciful belief concerning death that we also find quite prominently in his fiction, and even in curious hints dropped by Theodore himself. According to Louis Wilkinson, he "really believed—so it seemed—that there was some kind of dim slow earth

[20] Llewelyn Powys, *Skin for Skin* (1926. London: Village Press, 1975), p.112.

[21] Alyse Gregory, 'A Famous Family', in Humfrey, p.60.

[22] *Holy Living and Holy Dying* (2 vols. Ed. P.G. Stanwood. Oxford: Clarendon Press, 1989), II 100, 105.

[23] 'The Only Penitent' in *God's Eyes A-Twinkle*, p.222.

—bien que Douse en fin de compte n'échappe pas au châtiment final. L'image a un précédent biblique: "Si donc tu ne veilles pas, je viendrai comme un voleur, et tu ne sauras point à quelle heure je viendrai sur toi" (Révélation 3:3, et Luc 12:39). Nous voyons là un bon exemple de l'approche enjouée, provocante de Theodore. Il importe de comprendre que l'humour est presque toujours présent dans ses écrits religieux. Dans un de ses premiers dialogues avec Dieu que cite Louis Wilkinson, un Theodore amoureux demande à Dieu: "Peux-tu voir Sally?" Dieu commence à donner des détails, mais ajoute ensuite sur un ton sinistre:" Je ne pense pas que tu aimerais voir ce qu'elle est en train de faire en ce moment"[19]. Theodore était un vrai campagnard, et son œuvre aura du mal à trouver grâce auprès de chrétiens pointilleux et solemnels.

Les opinions de Theodore sur la mort et l'immortalité débordent quelque peu du sujet de cet essai, mais quelques points s'y référant doivent malgré tout être évoqués. Sa peur de Dieu dont nous avons déjà parlé peut difficilement être séparée de la peur de la mort, et de ce qui peut exister ou non après la mort. C'était un sujet qui l'avait angoissé à l'époque où il élaborait sa propre 'illusion vitale', et il semble qu'à la longue il se soit efforcé d'apprendre à accepter la mort plutôt que de la craindre. Une chose qu'il avait apprise durant la courte période où il étudiait l'agriculture et essayait lui-même de devenir fermier, c'était que bien des ouvriers agricoles, qu'ils soient indifférents à l'au-delà ou se montrent sceptiques, accueillaient la mort avec joie car elle les délivrait de la dureté intolérable de leur condition de travailleurs de la terre. Si l'on peut se fier à ce qu'en dit Llewelyn dans *Peau pour Peau*, ce point était pleinement établi dès 1911. Dans une de leurs conversations cette année-là au sujet de la vie et de la mort, Llewelyn rapporte que Theodore s'était écrié, "avec plus d'émotion que je ne lui en avais jamais vue montrer. '.... Nous devons apprendre à faire bon accueil à la Mort. La Mort est le grand Géniteur de toutes choses, sans qui la Vie n'existe pas.'"[20] La discussion continuait encore quinze ans après lorsqu'Alyse Gregory se rappelle les deux hommes "traversant les sentiers et les prairies de East Chaldon ... l'un prenant le parti de la vie, et l'autre louant la mort"[21]. La position de Theodore devient plus compréhensible lorsque nous comprenons que la mort pouvait être accueillie avec joie puisqu'il ne pouvait y avoir de souffrance au-delà, la conscience étant abolie.

De telles attitudes, bien qu'au vingt-et-unième siècle elles paraissent étranges à bien des gens qui ont dissocié la mort des sollicitations de la vie quotidienne, ont une longue histoire, et Theodore aura pu les trouver dans *Holy Dying* (Mort Sainte) par un de ses auteurs favoris du dix-septième siècle, Jeremy Taylor. Il y lut certainement des observations telles que celles-ci: "La Mort est le hâvre vers lequel Dieu a destiné chacun, afin qu'il y trouve le repos loin des vicissitudes du monde"; et "celui qui veut ne craindre aucunement la mort, doit apprendre à mépriser le monde"[22]. Envisagés dans le cadre du contexte historique approprié de méditation spirituelle—qui, notons-le, est un contexte spécifiquement chrétien—les opinions de Theodore ne devraient pas paraître bizarres.

---

[19] L. Marlow [L. Wilkinson]. *Seven Friends*, non tr., London: Richards Press, 1953), p.91.

[20] Llewelyn Powys, *Peau pour Peau*, tr. M-C Simian, Hatier, 1975, pp.104-5.

[21] Alyse Gregory, 'A Famous Family', in Humfrey, p.60.

[22] Jeremy Taylor, *Holy Living and Holy Dying* (Vie Sainte et Mort Sainte), non tr. (2 vol. Ed. P.G. Stanwood. Oxford:Clarendon Press, 1989), II 100, 105.

consciousness, ‘a rather pleasant one’, in the grave”.[24] He elaborates, a generation later, in *Seven Friends*:

> Like the old Jews, Theodore believes in God without believing in survival after death. But he does believe in a sort of survival *in* death, and that is why he can say “He’s in this grave”, and really mean it. He thinks the dead have some sort of consciousness … under the ground.[25]

Mappowder Church

Perhaps this attitude is hinted at in a remark he made in 1943 reported by Alyse Gregory: “He said that what he loved best was to be in a state as near to non-existence as possible”.[26] This may sound bizarre, but similar ideas recur surprisingly often in the fictions. As early as ‘The Left Leg’, for instance, we find this:

> Mark Button believed in angels and snowdrops, and he had once asked the snowdrops a question. “Do they buried folk talk down under grass?” … “No”, replied the snowdrops, “but what is much more important, they listen”.[27]

Theodore’s later position is conveniently summed up in ‘The Stone and Mr. Thomas’: “Although a churchyard may seem to any who chance to wander there to be a peaceful as well as a silent place, yet in reality, in the garden where the

[24] Louis Marlow [Louis Wilkinson], *Swan’s Milk* (London: Faber & Faber, 1934), p.276.
[25] Louis Marlow [Louis Wilkinson], *Seven Friends* (London: Richards Press, 1953),p. 93.
[26] Alyse Gregory, ‘The Character of Theodore’, in Humfrey, p.148.
[27] *The Left Leg* (London: Chatto & Windus, 1923), p.28, or in *God’s Eyes A-Twinkle*, p.284.

De semblables attitudes sont régulièrement reflétées dans sa fiction—si régulièrement, en fait, que toute discussion supplémentaire sur ce sujet devrait être superflue. Cependant, je ne connais aucun sujet littéraire qui fournisse une meilleure illustration du fait curieux que la plupart des lecteurs retirent de tout texte ce qu'ils espèrent en recevoir et montrent une étonnante surdité à ce qui est original et imprévisible. Ainsi, au point culminant de sa confession au Rev. Hayhoe, Tinker Jar admet: "Je détruis tous les hommes à coups d'épée ... je les précipite dans la fosse, et ils ne sont plus rien". Hayhoe lui demande de confirmer cette dernière déclaration, et lorsqu'il le fait lui répond avec assurance: "Alors, au nom de l'Homme ... je te pardonne et te délivre de tout mal ... et te condamne à la mort éternelle"[23]. Tout est clair, et cependant, si mon expérience personnelle a quelque validité, nous lisons cela avec stupéfaction et reconnaissons ultérieurement que c'est une fin brillante, mais pas un principe religieux à prendre au sérieux. C'est tellement éloigné de nos propres réactions ancrées dans la convention que nous échouons à le prendre en compte.

Cependant, aussi surprenant que cela paraisse, une autre croyance étonnante au sujet de la mort apparaît de façon assez frappante dans la fiction de Theodore, et même dans certaines curieuses allusions qu'il faisait. Selon Louis Wilkinson, il "croyait réellement—semble-t-il—qu'il subsistait une sorte de conscience vague, lente et terreuse, 'assez agréable', dans la tombe".[24] Il y revient, vingt ans plus tard, dans *Seven Friends* (Sept Amis):

> Comme les anciens Juifs, Theodore croit en Dieu sans croire en la survie après la mort. Mais il croit en une sorte de survie *dans* la mort, et c'est pourquoi il peut dire "Il est dans cette tombe" et le penser vraiment. Il pense que les morts ont une sorte de conscience... sous terre.[25]

Peut-être cette attitude est-elle déjà sous-entendue dans une remarque qu'il fit en 1943, comme rapportée par Alyse Gregory: "Il dit que ce qu'il aimait le mieux était d'être dans un état aussi proche de la non-existence que possible"[26]. Cela peut paraître bizarre, mais des idées semblables reviennent avec une fréquence étonnante dans sa fiction. Dès 'The Left Leg', par exemple, nous trouvons ceci:

> Mark Button croyait aux anges et aux perce-neige, et il avait un jour posé une question aux perce-neige. "Est-ce que les gens enterrés parlent sous l'herbe?"... "Non", répondirent les perce-neige, "mais ce qui est beaucoup plus important, ils écoutent."[27]

Plus tard la position de Theodore est résumée dans 'The Stone and Mr. Thomas' (La Pierre et M. Thomas): "Bien que le cimetière d'une église puisse paraître à ceux qui s'y promènent un endroit paisible et silencieux, en réalité, dans le jardin où les morts sont enterrés la conversation va bon train".[28] Dans 'The Clout and the Pan' (Le Torchon et la Casserole; non tr.), Mr. Keddle est mort et enterré, mais bien qu'il "paraisse mort, c'était là un état —une fois mourir fait et réglé—où il sembla rester pendant au moins un certain temps". Au bout d'une semaine, il "n'avait pas beaucoup changé, sauf que chaque jour on pourrait dire qu'il dormait plus profondément". Selon la casserole, "il est heureux d'être parmi ses

[23] 'L'Unique Pénitent', in *Dieu et autres histoires,* pp. 154-5.

[24] L. Marlow [Wilkinson],*Swan's Milk*, non trad., (London: Faber & Faber, 1934), p.276.

[25] L. Marlow [Wilkinson], *Seven Friends*, non trad., (London: Richards Press, 1953), p.93.

[26] Alyse Gregory, 'The Character of Theodore', in Humfrey, p.148.

[27] *The Left Leg*, (La Jambe Gauche) non tr. (London: Chatto & Windus, 1923), p.28, or in *God's Eyes A-Twinkle* (London: Chatto & Windus, 1947), p.284.

[28] In *Fables* (New-York: Viking Press, 1929), p.118, or in *God's Eyes A-Twinkle*, p.235.

dead are laid a good deal of talk goes on"[28]. In 'The Clout and the Pan', Mr. Keddle is dead and buried, yet even though he "looked dead, that was a state—when the dying was once over and done with—that he appeared to abide in for a while at least". After a week has passed, he "was not much changed, unless that each day he might be said to sleep the sounder". According to the pan, "he is happily surrounded by his own gossips—the clods of earth—and he has already addressed a lively centipede as 'My brother'".[29] In 'Mr. Pim and the Holy Crumb', Pim and his friend John Toole used to chat in the village inn. Toole hanged himself, but Pim continued to speak with "a muffled voice from the ground". Pim asks God (in the form of the Holy Crumb) for the privilege of being left in the churchyard along with Toole on the Day of Judgment—and even invites him: "do 'Ee come and be a rotted bone by John and I".[30]

When we turn more specifically to immortality—in its orthodox sense—Alyse Gregory is again our best witness. She asked him more than once whether he believed in immortality: "His answer was invariably the same. He thought it the utmost arrogance on the part of man to wish to conserve his inconsequential identity in the great and blessed absolution of 'dateless oblivion and divine repose'"[31]. Also: "He said that no one really believed in immortality whatever he might say, not even the vicar. He said the survival of the spirit was even more fantastic than the survival of the body".[32] His ultimate comment on such matters occurred in a letter to Valentine Ackland in 1930 when he remarked of Jesus's claimed resurrection: "they wouldn't even let him stay at peace in the ground".[33]

Theodore is remarkable as a self-taught independent thinker who worked out his own religious position by means of *re*thinking and *re*interpreting the simple Christianity he had learnt from his father at Montacute vicarage, and "would never leave". One of the boldest of his assertions is his argument in *Soliloquies* that Jesus acted not as a loving and dutiful son of God the Father but as a Blake-like, Promethean figure challenging the cruelties of the traditional "jealous god" of the Old Testament. One of the chapters is called 'His Idea', which derives from the hypothesis that Jesus transformed the conventional prospect of heaven as an endless life after death, and substituted a full awareness of the potential quality of life lived to its utmost, an Eternal Now, "a state of vision with no everlasting deadness about it", "life in a moment".[34]

This essay has only been able to scratch the surface of a vast and complex subject. One surprising result of concentrating on his religious attitudes is the way it shows us that, although Theodore is generally regarded as a hermit-like 'loner' (a myth he seemed to encourage himself), Theodore's beliefs as we can establish them, bear some unexpected resemblances to those of his writer-brothers. All of them rejected the creator God whom they saw as responsible for all the cruelties and imperfections of the world in which we find ourselves. All of them acknowledged that happiness was a legitimate goal for human beings in

[28] In *Fables* (New York: Viking Press, 1929), p.118, or in *God's Eyes A-Twinkle,* p.235.
[29] In *Fables* pp.10-11, 12, 14-15.
[30] In *Fables* 22, 27, or in *God's Eyes A-Twinkle.* pp.161, 162.
[31] Alyse Gregory, 'A Famous Family,' in Humfrey, p.61.
[32] Alyse Gregory, *The Cry of a Gull* (Dulverton: The Ark Press, 1973), p.121.
[33] T. F. Powys, 'Letters to Valentine Ackland'. *Powys Journal* 5 (1995), p.152.
[34] *Soliloquies of a Hermit,* pp.75, 77.

compères à lui—les mottes de terre—et il a déjà appelé un vif centipède 'Mon frère'".[29] Dans 'Mr. Pim and the Holy Crumb' (M. Pim et la Sainte Miette), Pim et son ami John Toole avaient coutume de bavarder au pub du village. Toole s'est pendu, mais Pim continuait à s'entretenir avec "une voix assourdie venue du sol". Pim demande à Dieu (sous la forme de la Sainte Miette[30]) le privilège d'être laissé dans le cimetière avec Toole le Jour du Jugement Dernier—et l'invite même: "viens et Tu seras un os pourri près de John et de moi".[31]

Lorsque nous nous tournons plus particulièrement vers l'immortalité—dans son sens religieux—Alyse Gregory est de nouveau notre meilleur témoin. Elle lui demanda plus d'une fois s'il croyait à l'immortalité: "Sa réponse était toujours la même. Il pensait que c'était d'une suprême arrogance de la part de l'homme de vouloir conserver son insignifiante identité dans la grande absolution bénie d'un 'oubli éternel et d'un divin repos'".[32] Et aussi: "Il disait qu'aucun homme ne croit vraiment en l'immortalité, quoi qu'il en dise, pas même le pasteur. Il disait que la survie de l'esprit était encore plus impensable que la survie du corps".[33] Son commentaire définitif sur ce sujet se trouve dans une lettre à Valentine Ackland en 1930, lorsqu'il remarqua à propos de la prétendue résurrection de Jésus: "Ils n'ont même pas voulu le laisser en paix en terre".[34]

Theodore est remarquable en tant que penseur indépendant autodidacte qui a défini sa position religieuse personnelle en *ré*examinant et *ré*interprétant la simple foi chrétienne inculquée par son père au presbytère de Montacute, et qu'il "n'abandonnerait jamais". Une de ses assertions les plus audacieuses est son affirmation dans *Soliloquies* que Jésus agissait non comme un fils aimant et respectueux de Dieu le Père mais comme un personnage prométhéen à la Blake s'opposant aux cruautés du traditionnel "dieu jaloux" de l'Ancien Testament. L'un des chapitres a pour titre 'Son Idée', qui prend sa source dans l'hypothèse que Jésus a transformé la perspective traditionnelle du paradis comme étant une vie éternelle après la mort, et lui a substitué une pleine conscience de la qualité potentielle de la vie vécue à son plus haut degré, un Eternel Maintenant, "un état de vision sans aucune mortalité éternelle en lui", "la vie à l'instant même". [35]

Cet essai n'a pu qu'effleurer la surface d'un vaste et complexe sujet. En nous concentrant sur les attitudes religieuses de Theodore nous découvrons par ce moyen un résultat surprenant. Car s'il est généralement considéré comme un solitaire érémitique (mythe qu'il semblait lui-même encourager), les croyances de Theodore telles que nous pouvons les définir revêtent quelques ressemblances inattendues avec celles de ses frères écrivains. Ils refusaient tous d'accepter le Dieu créateur qu'ils voyaient comme responsable de toutes les cruautés et imperfections du monde dans lequel nous nous trouvons. Ils reconnaissaient tous que le bonheur était un but légitime pour les êtres humains en *ce* monde. Et tous trois étaient sensibles à la pure beauté du monde naturel et

[29] In *Fables* pp.10-11, 12, 14-15.

[30] Dans cette fable, Theodore appelle 'Holy Crumb' une grosse miette tombée du pain qui symbolise le corps du Christ dans le service religieux du village.

[31] In *Fables* pp. 22,27, ou in *God's Eyes A-Twinkle*, pp.161, 162.

[32] Alyse Gregory, 'A Famous Family', in Humfrey, p.61.

[33] Alyse Gregory, *The Cry of a Gull* (Le Cri d'une Mouette) non tr., (Dulverton: The Ark Press, 1973), pp.75, 77.

[34] T. F. Powys, 'Letters to Valentine Ackland'. *Powys Journal* 5 (1995), p.152.

[35] *Soliloquies*, pp.75,77.

*this* world. And all of them responded to the sheer beauty of the natural world and the mystery of the universe. In addition, though they all came to reject their father's simple brand of Anglicanism in which they had been brought up, they all retained an interest in religious matters, and searched for other alternatives—Llewelyn in a rationalism that still allowed for "the religion of an atheist", John Cowper in a form of polytheism involving aspects of the occult. In addition, they all retained a love for the King James Version of the Bible, were saturated with biblical knowledge, and constantly introduced biblical quotations and allusions into their works. Indeed, one can legitimately wonder whether the three of them, while still at Montacute, took part in private religious discussions of which we have no record. But whatever his individual beliefs may have been, Theodore's combination of religious seriousness with ironical humour—the cosmic leavened by the comic, a love for traditional lore punctuated with the outrageous, and even the revolutionary—is unique and worthy of our deep respect.

W. J. Keith

(This essay is an extract from a larger study in preparation devoted to religion and myth in the work of the Powyses.)

°°°°°°°°°°°°°°°°°°°

## The Art of Theodore Powys, Ironist[1]

**Editor's note**: In 1947 JCP sent his copy of this issue of *The Welsh Review* to his sister Katie. The title of the article on the cover was marked with a cross and a dash, and he wrote in the right margin:

> Read this good one — tho' with *some* errors — at least to me!! — on *Brother* *Theodore* & forgive my scrawl But aye! *what* a Perfect Passage he does quote about the *Crumb*.

MOST COMMENTATORS—and there are significantly few of them—have been content to regard T.F. Powys as a unique literary sport. Even when admiration rather than journalistic duty has prompted the task, criticism is cautious, subdued, and tentative. In the most thorough study yet published,[2] Mr. Richard Heron Ward sets out to show that there are noticeable changes in the novelist's manner between *Mr. Tasker's Gods* (1916) and *Unclay* (1931). Obviously this ought not to be very difficult; it is so nearly axiomatic that, until we remind ourselves of the extraordinary obtuseness of both amateur and Sunday newspaper professional,[3] we might think it unnecessary. Mr. Ward has also supplied valuable information concerning Powys's profound interest in Freud, whom he more than once referred to as "the really great philosopher, and perhaps the greatest of all," and from this Mr. Ward deduces an interesting

[1] Frank Kermode in *The Welsh Review*, Vol. VI, N°3, Autumn 1947. My thanks to Louise de Bruin for providing this article. [Ed.]

[2] *The Powys Brothers*. John Lane, 1935. [But H. Coombes in *T.F. Powys* (1960) would strongly disagree with R.H. Ward's views on Theodore and religion. Ed.]

[3] The reviews of *Bottle's Path* (1946) repeated all the conversation points, some obvious, some false, some silly.

au mystère de l'univers. De plus, bien qu'ils en soient venus à rejeter la simple foi de l'Anglicanisme dans lequel ils avaient été élevés, tous ont conservé leur intérêt pour les questions religieuses et recherché des alternatives—Llewelyn dans un rationalisme qui autorisait malgré tout "la religion d'un athée", John Cowper Powys dans une forme de polythéisme comprenant des aspects occultes. De plus, ils conservèrent toute leur vie leur attachement pour la "King James Version"[36] de la Bible, ils étaient saturés de connaissance de la Bible, et l'on retrouve constamment dans leurs œuvres citations et allusions bibliques. On peut en vérité légitimement se demander si à Montacute les trois frères ne participaient pas à des discussions religieuses privées dont nous n'avons aucune trace. Mais quelles qu'aient pu être ses convictions personnelles, la combinaison chez Theodore du sérieux religieux avec un ironique humour—le cosmique égayé par le comique, un amour pour le savoir traditionnel ponctué par l'extravagant et même le révolutionnaire—est unique et digne de notre profond respect.

W.J. Keith

(Cet essai est un extrait d'une étude plus longue en préparation consacrée à la religion et au mythe dans les livres des Powys.)

°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°

## L'Art de Theodore Powys, Ironiste[1]

**Note de l'éditeur**: En 1947 JCP a envoyé son exemplaire de ce numéro du *Welsh Review* à sa sœur Katie. Le titre de l'article sur la couverture est fortement marqué d'une croix et d'un tiret, et il a écrit le long de la marge à droite:

> Lis ce bon article — c'est vrai avec *quelques* erreurs — à mon idée du moins!! — sur *Frère Theodore* et excuse mes gribouillis. Mais vraiment! *quel* passage parfait il cite au sujet de la *Miette*.

LA PLUPART DES CRITIQUES—et il y en a de façon significative fort peu—se sont satisfaits de considérer T.F. Powys comme une anomalie littéraire sans équivalent. Même lorsque l'admiration, plutôt que le devoir du journaliste, incite à écrire, la critique est prudente, atténuée et indécise. Dans l'étude la plus complète publiée à ce jour,[2] Mr. Heron Ward s'emploie à montrer qu'il y a de perceptibles changements dans la facture du romancier entre *Mr. Tasker's Gods*[3] (1916) et *Unclay*[4] (1931). Evidemment cela ne devrait pas être très difficile; qu'il y ait des différences est si proche d'être évident en soi que, sauf à se rappeler l'extraordinaire stupidité tant des amateurs que des professionnels de la presse du dimanche,[5] l'on pourrait croire que le montrer serait inutile. Mr. Ward a également fourni de précieuses informations sur le profond intérêt que Powys

[36] Version anglaise de la Bible publiée en 1611, autorisée par le roi Jacques 1er.

[1] Frank Kermode in *The Welsh Review*, Vol. VI, N°3, automne 1947. Remerciements à Louise de Bruin pour m'avoir confié cet article. [Ed.]

[2] *The Powys Brothers*. John Lane, 1935.

[3] *Bruit et Silence*, tr. P. Reumaux, J-C Godefroy, 1984.

[4] *De Vie à Trépas*, tr. M. Canavaggia, Gallimard, 1961.

[5] Les revues critiques de *Bottle's Path* (1946) reflètent apparemment pour F. Kermode son opinion défavorable des journalistes.

theory of the sexual symbolism of *Unclay*, and attributes to the affinity of certain Powysian and Freudian modes of thought and feeling the domination over many of the novels and stories of God the Father.

Theodore Powys
Michael Gunkel, pen-and-ink drawing 1988
*courtesy J. Lawrence Mitchell*

A lifelong friend of the Powys family, Mr. Louis Marlow, without here venturing into the rigorous and forbidding field of literary criticism, has published in *Welsh Ambassadors*[4] a most convincing account of Theodore Powys as a person, illustrated by many extremely entertaining letters. These two books, and the *Autobiography* of John Cowper Powys, are really all we have in the way of external aids to the understanding of Theodore. This is surely a remarkable state of affairs at a time when so much is written about the major contemporary novelists—and his place among them is rarely disputed. And arising from this strange lack is another, more serious; whereas we are all prepared to talk of Powys's "mastery of dialogue," his "colossal technical brilliance" (R.H. Ward), no one has succeeded in being truly critical on the subject; that is, in showing in what this mastery consists, in demonstrating the source and context of this brilliant technical achievement. Certainly no disciplined literary mind will accept the naive view that it has no historical context, but is a brilliant freak. We are all much less disposed to take such things on trust since a whole generation of English criticism has emphasized the nature of literary tradition; in the most extreme cases we are sceptical about the possibility of an artist remaining outside the stream. Here, with T.F. Powys, there is little excuse for hesitation; his manner is literary, almost bookish even, to a
remarkable degree, and any literary historian worth his salt could name Powys's

[4] Chapman and Hall, 1936.

portait à Freud, auquel il s'est plus d'une fois référé, le définissant comme "le vrai grand philosophe de son temps, peut-être le plus grand de tous," et de ceci Mr. Ward déduit une intéressante théorie du symbolisme sexuel dans *Unclay* et attribue à l'affinité de certains modes de pensée powysiens et freudiens le rôle prépondérant de Dieu le Père dans nombre de ses romans et nouvelles.

Un ami de longue date de la famille Powys, Mr. Louis Marlow, sans s'aventurer ici sur le terrain rigoureux et rébarbatif de la critique littéraire, a publié avec *Welsh Ambassadors*[6] un portrait fort convaincant de l'homme Theodore, illustré de nombreuses lettres extrêmement divertissantes. Ces deux livres, et l'*Autobiographie* de John Cowper Powys, constituent en fait tout ce que nous possédons en guise de sources externes pour nous aider à comprendre Theodore. Voilà bien une situation extraordinaire à une époque où l'on écrit tant sur les romanciers contemporains majeurs—et sa place parmi ceux-ci est rarement mise en cause. Et, conséquence de cette étrange lacune, il y en a une autre, plus sérieuse; alors que nous sommes tous prêts à parler de "la maîtrise du dialogue" de Powys, de son "immense et brillante technique" (R.H. Ward), personne n'a réussi à être vraiment critique sur ce sujet; c'est-à-dire à montrer en quoi consiste cette maîtrise, à expliciter l'origine et le contexte de cette brillante réussite technique. Aucun esprit littéraire discipliné n'acceptera bien sûr la notion naïve qu'elle n'a pas de contexte historique, qu'elle n'est qu'une brillante aberration. Nous sommes tous bien moins disposés à accepter une telle idée les yeux fermés depuis que toute une génération de critiques littéraires anglais a mis l'accent sur la nature de la tradition littéraire; dans les cas les plus extrêmes nous sommes sceptiques quant à la possibilité pour l'homme de l'art de rester en dehors du courant littéraire principal. Ici, avec T.F. Powys, il n'y a guère d'excuse à l'hésitation; sa manière est littéraire, presque livresque même, à un degré remarquable, et n'importe quel historien littéraire digne de ce nom pourrait dresser à l'instant son ascendance littéraire. Toute cette mystification concernant "l'étrangeté" et "le charme désuet" de T.F. Powys provient en fait de l'ignorance générale ccncernant les grands ironistes anglais. *No Painted Plumage*, œuvre préférée de l'auteur selon Mr. Marlow, présente un air de famille indiscutable avec certains chefs-d'œuvre négligés: citons *Jonathan Wild*[7] par exemple, et *The Tale of a Tub*[8]. Mr. Powys est un ironiste; il n'y a guère de doute sur la succession, depuis l'époque classique grecque jusqu'à Samuel Butler, et avec le temps Powys y sera associé tout naturellement. Ces charmantes particularités qui conduisent la critique contemporaine à le considérer comme une sorte de vestige issu du gothique le plus sauvage ou d'observateur, porté au mysticisme, des comportements villageois du Dorset, seront alors vues dans leur juste proportion comme matériaux et parures de l'ironie.

II

Avant de continuer à insister sur ce point, comme je crains devoir le faire, il existe de prime abord à ce que je dirai ainsi une objection à laquelle je dois répondre. Il s'agit de la notion semble-t-il répandue selon laquelle Powys serait

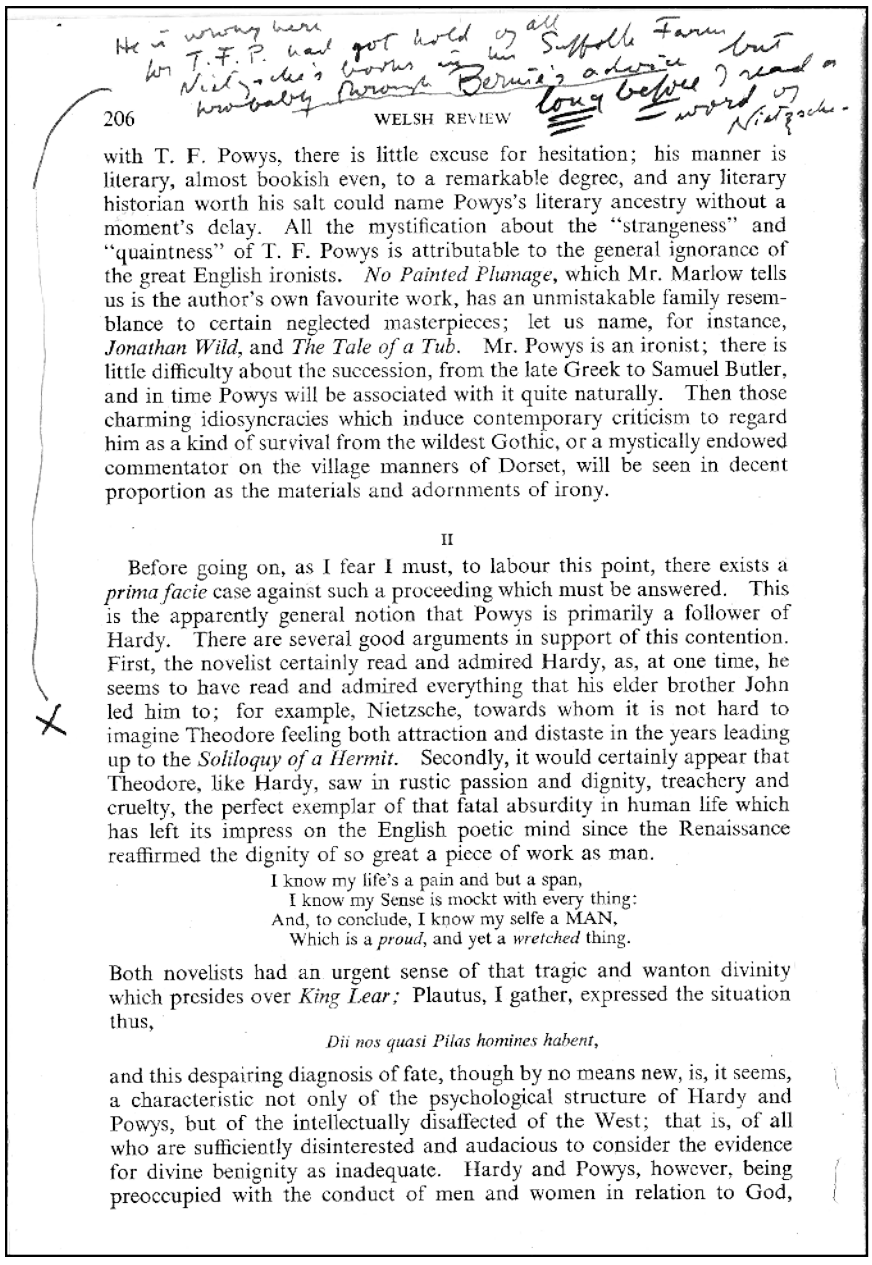
---

[6] Chapman and Hall, 1936.

[7] Henry Fielding. *The Life of Mr Jonathan Wild the Great* (L'histoire de la vie de feu M. Jonathan Wild le Grand), non tr., 1743.

[8] Jonathan Swift. *Le conte du tonneau contenant tout ce que les arts et les sciences ont de plus sublime et de plus mystérieux*, Paris Bibliopolis, 1911. (Edition anglaise, 1704).

literary ancestry without a moment's delay. All the mystification about the "strangeness" and "quaintness" of T.F. Powys is attributable to the general ignorance of the great English ironists. *No Painted Plumage* which Mr. Marlow tells us is the author's favourite work, has an unmistakable family res-emblance to certain ne-glected masterpieces; let us name, for instance, *Jonathan Wild*, and *The Tale of a Tub*. Mr. Powys is an ironist; there is little difficulty about the succession, from the late Greek to Samuel Butler, and in time Powys will be associated with it quite naturally. Then those charming idiosyncracies which induce contemporary criticism to regard him as a kind of survival from the wildest Gothic, or a mystically endowed commentator on the village manners of Dorset, will be seen in decent proportion as the materials and adornments of irony.



He is wrong here for T.F.P. had got hold of all Suffolk Farm but Nietzsche's works in his Bernie's advice probably through long before I read a word of Nietzsche.

206 WELSH REVIEW

with T. F. Powys, there is little excuse for hesitation; his manner is literary, almost bookish even, to a remarkable degree, and any literary historian worth his salt could name Powys's literary ancestry without a moment's delay. All the mystification about the "strangeness" and "quaintness" of T. F. Powys is attributable to the general ignorance of the great English ironists. *No Painted Plumage*, which Mr. Marlow tells us is the author's own favourite work, has an unmistakable family resemblance to certain neglected masterpieces; let us name, for instance, *Jonathan Wild*, and *The Tale of a Tub*. Mr. Powys is an ironist; there is little difficulty about the succession, from the late Greek to Samuel Butler, and in time Powys will be associated with it quite naturally. Then those charming idiosyncracies which induce contemporary criticism to regard him as a kind of survival from the wildest Gothic, or a mystically endowed commentator on the village manners of Dorset, will be seen in decent proportion as the materials and adornments of irony.

II

Before going on, as I fear I must, to labour this point, there exists a *prima facie* case against such a proceeding which must be answered. This is the apparently general notion that Powys is primarily a follower of Hardy. There are several good arguments in support of this contention. First, the novelist certainly read and admired Hardy, as, at one time, he seems to have read and admired everything that his elder brother John led him to; for example, Nietzsche, towards whom it is not hard to imagine Theodore feeling both attraction and distaste in the years leading up to the *Soliloquy of a Hermit*. Secondly, it would certainly appear that Theodore, like Hardy, saw in rustic passion and dignity, treachery and cruelty, the perfect exemplar of that fatal absurdity in human life which has left its impress on the English poetic mind since the Renaissance reaffirmed the dignity of so great a piece of work as man.

I know my life's a pain and but a span,
I know my Sense is mockt with every thing:
And, to conclude, I know my selfe a MAN,
Which is a *proud*, and yet a *wretched* thing.

Both novelists had an urgent sense of that tragic and wanton divinity which presides over *King Lear;* Plautus, I gather, expressed the situation thus,

*Dii nos quasi Pilas homines habent,*

and this despairing diagnosis of fate, though by no means new, is, it seems, a characteristic not only of the psychological structure of Hardy and Powys, but of the intellectually disaffected of the West; that is, of all who are sufficiently disinterested and audacious to consider the evidence for divine benignity as inadequate. Hardy and Powys, however, being preoccupied with the conduct of men and women in relation to God,

JCP's copy of *The Welsh Review*, Autumn 1947, p.206

[5] Here JCP wrote in the margin: "He is wrong here for T.F.P. had got hold of all Nietzsche's books in his Suffolk Farm probably *through Bernie's advice* but *long before* I read a word of Nietzsche." Corroborated by J. Lawrence Mitchell, in *T.F. Powys: Aspects of a Life,* 2005, Brynmill Press, pp.56-7. [Ed.]

avant tout un disciple de Hardy. Il y a plusieurs bons arguments pour étayer cette notion. D'abord le romancier a certainement lu Hardy et l'admirait, comme à une certaine époque il semble avoir lu et admiré tout ce vers quoi son frère aîné John l'a mené; Nietzsche[9], par exemple, envers qui il n'est pas difficile d'imaginer Theodore ressentant à la fois attirance et dégoût dans les années qui allaient produire *Soliloquy of a Hermit*[10]. Ensuite il apparaît certainement que Theodore, tout comme Hardy, voyait dans la passion et la dignité, la traîtrise et la cruauté régnant dans les campagnes, l'exemple parfait de cette absurdité fatale dans la vie humaine qui a laissé son empreinte sur l'esprit poétique anglais depuis l'époque où la Renaissance a réaffirmé la dignité de cette si grande œuvre, l'homme.

Je scay ma vie souffrance et éphémère,
Je scay mes sens par toute chose raillés:
Et enfin je me scay HOMME
Une *fière* et encore bien *misérable* chose.[11]

L'un comme l'autre avaient une conscience aiguë de la déité tragique et capricieuse qui règne dans le *Roi Lear*; Plaute, si je ne me trompe, exprimait la situation ainsi:

*Dii nos quasi Pilas homines habent*[12]

et cette analyse désespérée du destin, bien qu'elle ne soit pas nouvelle, est, semble-t-il, caractéristique non seulement de la structure psychologique de Hardy et de Powys, mais aussi des intellectuels occidentaux insatisfaits; c'est-à-dire de tous ceux qui sont suffisamment audacieux et détachés de la foi pour juger inadéquates les preuves de la bonté divine. Hardy et Powys, cependant, préoccupés par la conduite des hommes et des femmes dans leur relation à Dieu, se lamentent sans cesse devant l'horreur, comme des enfants désespérés pleurent devant la porte fermée à clef de la nursery. Enfin, citons la plus évidente et la moins importante des ressemblances, le cadre, le sud-ouest de l'Angleterre, et l'importance du dialecte dans leurs œuvres respectives.

Si je dois nier que Hardy, sans doute des deux le meilleur écrivain, ait exercé une influence prépondérante sur T.F. Powys, il me faut réfuter ces arguments. Permettez-moi d'abord de reconnaître qu'il est difficile de nier l'évidence d'une telle influence ici et là, en particulier dans la première nouvelle de *The Two Thieves* (Les deux voleurs), publié en 1932, c'est-à-dire plus tard que beaucoup des romans et nouvelles qui constituent l'œuvre la plus aboutie de Powys—*Mr. Weston's Good Wine*[13] (1927), *Fables* (1929, publié aussi plus tard sous le titre *No Painted Plumage*), *Kindness in a Corner*[14] (1930), *The Only Penitent*[15] (1931), qui est sûrement une des nouvelles les plus réussies de la littérature anglaise, *Unclay*[16] (1931), summum de sa réussite dans le roman, et

[9] A cet endroit JCP a écrit dans la marge: "Là, il a tort car T.F.P. avait acquis tous les livres de Nietzsche dans sa ferme du Suffolk, sans doute *suivant le conseil de Bernie* mais ***bien longtemps*** avant que je ne lise un mot de Nietzsche." Corroboré par J. Lawrence Mitchell, dans *T.F. Powys: Aspects of a Life*, 2005, Brynmill Press, pp.56-7. [Ed.]

[10] Titre de l'édition 1916, devenu dès 1918 *Soliloquies of a Hermit*, Chatto & Windus.

[11] John Davies of Hereford (1569-1626) poète anglo-gallois.

[12] "Les dieux ont nous, hommes, pour balles." Plaute (*Captivi*. Prol. 1. 22).

[13] *Le bon vin de M. Weston*, tr. H. Fluchère, Gallimard, 1950.

[14] *En douce dans un coin*, tr. P. Reumaux, Anabet, 2010.

[15] Novella non traduite, publiée par Chatto & Windus, London, 1931, reprise comme 'L'unique pénitent' in *Dieu et autres histoires*, tr. P. Reumaux, Phébus, 1999.

[16] *De vie à trépas*, tr. M. Canavaggia, Gallimard, 1961.

Secondly, it would certainly appear that Theodore, like Hardy, saw in rustic passion and dignity, treachery and cruelty, the perfect exemplar of that fatal absurdity in human life which has left its impress on the English poetic mind since the Renaissance reaffirmed the dignity of so great a piece of work as man.

> I know my life's a pain and but a span,
> I know my Sense is mockt with every thing:
> And, to conclude, I know my selfe a MAN,
> Which is a *proud*, and yet a *wretched* thing.[6]

Both novelists had an urgent sense of that tragic and wanton divinity which presides over *King Lear*; Plautus, I gather, expressed the situation thus,

> *Dii nos quasi Pilas homines habent*,[7]

and this despairing diagnosis of fate, though by no means new, is, it seems, a characteristic not only of the psychological structure of Hardy and Powys, but of the intellectually disaffected of the West; that is, of all who are sufficiently disinterested and audacious to consider the evidence for divine benignity as inadequate. Hardy and Powys, however, being preoccupied with the conduct of men and women in relation to God, cannot cease to bewail the horror, like hopeless children crying at a locked nursery door. Thirdly, there is the most obvious and least important point of similarity, the *locale*, which is West Country, and the importance of dialect in the work of both writers.

If I am to deny that Hardy, who was probably the greater writer, is a dominant influence on T.F. Powys, I must answer these objections. Let me begin by admitting that here and there the evidence of such an influence is very difficult to deny, notably, I think, in the first story in the book *The Two Thieves*, which was published in 1932, or later than many of the novels and stories which represent Powys's finest work—*Mr. Weston's Good Wine* (1927), *Fables* (*No Painted Plumage*) (1929), *Kindness in a Corner* (1930), *The Only Penitent* (1931), which is surely one of the great short stories in English, *Unclay* (1931), the climax of his achievement in the novel, and *When Thou Wast Naked* (1931), one of the most disquieting and individual manifestations of this hoarded talent. My answer to this difficulty is so simple that I shall be accused of cheating. Although the publishers claimed that the stories in *The Two Thieves* "attain to fresh heights and subtleties of language and feeling," it seems almost certain—as certain as purely stylistic evidence can make it—that 'In Good Earth' is a very early story, certainly as early as *Mr. Tasker's Gods*, and probably one of those written in the long years when, before the publication of *The Soliloquy*, he wrote on without success—as, indeed, he continued to do until 1923, when at the age of 48, he achieved a small reputation with *The Left Leg* and *Black Bryony*. What could be more natural than that he should have taken up one of those old stories and published it years later? This is the only possible answer to the problem posed by the apparent proximity in time of 'In Good Earth' and *The Only Penitent*. The first of these is written in the long paragraphs of the *Mr. Tasker* period, abounds in long passages of straightforward and conventional description both of the setting and of the hero's emotional state; the plot is honestly and, as it were, artlessly expounded, and the moral issue emerges simply from the narrative. There is almost no dialogue. Compare these two passages, selected almost at random:

> The kitchen, owing to the stable being built almost against the window,

[6] John Davies of Hereford (1569-1626) Anglo-Welsh poet.

[7] "The gods use mortals as their playthings". Plautus (Capliv. Prol. 1. 22).

*When Thou Wast Naked*[17] (1931), une des manifestations les plus dérangeantes et personnelles de ce talent longuement accumulé. Ma réponse à cette difficulté est si simple que je vais être accusé de tricher. Bien que les éditeurs aient proclamé que les nouvelles de *The Two Thieves* "atteignent à des hauteurs et des subtilités de langage et de sentiment nouvelles," il semble presque certain—aussi certain qu'une analyse du seul style le permet—que la nouvelle 'In Good Earth'[18] est une des toutes premières œuvres, comme l'est aussi certainement le roman *Mr. Tasker's Gods*[19], et sans doute une des nouvelles écrites durant ces longues années où, avant la publication de *Soliloquy*, il ne cessait d'écrire sans rencontrer le succès—comme d'ailleurs il continua à le faire jusqu'en 1923, quand à 48 ans, il obtint une modeste réputation avec *The Left Leg* (La jambe gauche) et *Black Bryony* (La bryone noire). Quoi de plus naturel que de reprendre une de ces anciennes nouvelles et de la publier bien des années plus tard? C'est la seule réponse possible au problème posé par l'apparente proximité dans le temps de 'In Good Earth' et de 'L'Unique Pénitent'. La première est écrite avec les longs paragraphes de l'époque de *Mr. Tasker*, abonde en longs passages de description directe et conventionnelle tant du décor que de l'état émotionnel du héros; l'intrigue est exposée sans détour et semble-t-il, sans artifice, et la conclusion morale émerge simplement du récit. Il n'y a presque pas de dialogue. Comparez ces deux passages, choisis presque au hasard:

> L'écurie étant bâtie presque contre la fenêtre, la cuisine était une pièce sombre, et Thomas Gidden était obligé d'allumer une bougie pour préparer le souper. Il se déplaçait avec lassitude, sa main tremblant tandis qu'il ouvrait le placard pour en sortir le pain et le fromage. Apparemment la journée de travail l'avait fatigué plus que de coutume. Eût-il été seul, il aurait sans aucun doute gravi l'escalier et se serait allongé, en espérant que le lendemain il lui serait impossible de se lever. Mais même alors il n'aurait pas dormi profondément; une besogne continue et sans fin ligote sa victime de liens qui, même s'ils se relâchent un peu dans le sommeil, ne se défont jamais vraiment, car la corde meurtrit la chair même dans ses rêves, et souvent à minuit l'homme se réveillera en sursaut pensant que l'aube est venue en entendant un stupide coq chanter.[20]

Dans l'extrait qui suit, deux amis discutent des péchés qu'ils pourraient confesser au pasteur du village dans le tout nouveau confessional. Mr. White a oublié de fumer le sol dans lequel il a planté ses oignons.

> D'horreur, Mr. Bunny recula d'un ou deux pas.
>
> – J'ai jamais pensé que ce serait aussi pire que ça, remarqua-t-il avec compassion. Mais n'as-tu donc aucune excuse à offrir au bon pasteur, quèque chose qui puisse te sauver de la colère de Dieu? Car, supposé que t'apportes à l'église ce triste conte de péché, j'crois ben que tu n'as aucun pardon à attendre, vu que ce que t'as fait et ben fait, c'est pas autre chose que le péché contre le Saint-Esprit. Ma foi, quoi donc qu'i' pourrait y avoir de pire que de laisser crever de faim ton pauv' sol et de

[17] Novella non traduite, publiée par Golden Cockerel Press, 1931, reprise comme 'Quand tu étais nue', in *Le fruit défendu*, tr. P. Reumaux, L'Arbre Vengeur, 2006.

[18] In *The Two Thieves*, non traduit, Chatto & Windus, London, 1932.

[19] *M. Bugby fait peur aux oiseaux*, tr. P. Reumaux, Editions J-C Godefroy, 1983.

[20] JCP a fait une croix dans la marge à cet endroit et a écrit tout en haut de la page: "Ce magnifique passage est *par essence* *bien bien plus triste* que n'importe quel passage qu'on trouverait chez Hardy."

> was a dark room, and Thomas Gidden was forced to light a candle in order to prepare the supper. He moved wearily, his hand trembling as he opened the cupboard to take out the bread and cheese. Evidently the day's labour had tired him more than usual. He would, doubtless, had he been alone, have crept upstairs and lain down, hoping that when tomorrow came he would be unable to rise. Even then he would not have slept soundly; a continuous and endless labour binds its victim with cords that, though they loosen a little in sleep, are never truly relaxed, for the rope galls the flesh even in its dreams, and often at midnight the man will start up, hearing a foolish cock crow, and thinking that the dawn is come.[8]

In this extract, two friends are discussing the sins they may confess to the village vicar at the newly erected confessional. Mr. White has forgotten to dung the ground in which his onions are planted.

> Mr. Bunny stood back a pace or two in horror.
>
> "I never thought 'twould be as bad as that," he remarked feelingly. "But haven't thee any excuse to offer to the good clergyman, anything that mid save thee from the wrath of God? For, if thee do carry thik sad tale of sin to church, 'taint no forgiveness that thee be likely to have, for surely 'tis the sin against the Holy Ghost that thee've been and done. For what can be worse than to starve thee's own ground, and to deny, through thee's own carnal forgetfulness, the proper yearly bread to a poor dumb onion? I do much fear that Mr. Hayhoe will look grimly at thee, and will shout out, 'To Hell wi' thee, unprofitable servant, where the teeth do gnash, and bones do boil.' Though 'tis to be hoped that thee can say something to turn the wrath aside."
>
> "I fear I can think of nothing," answered Mr. White, rubbing his head in great perplexity, "unless to say that I were drunk every night for a fortnight before I sowed they unlucky seeds, and did go each of they nights out into farmer's meadow with Mrs. Wicks."
>
> "'Twouldn't do to take thik silly tale to church," observed Mr. Bunny, "for God would only make sport of 'ee for telling en."
>
> "Then I be damned," said Mr. White sadly.

The first of these is assuredly Powys, but Powys-and-water; the second is rich vintage, and gives evidence of nearly all those features of the novelist's art which are here to be discussed. The point I am seeking to establish at once, however, is that the direct stylistic influence of Hardy, which I do not deny to be present in such stories as 'In Good Earth', is confined to the work of what appears to have been a prolonged immaturity.

As for the fact that Powys once was a Hardy enthusiast (some encounters between the Powys family and the older author are described in Mr. Marlow's book), it would have been stranger to discover that he was not. For, to take the third objection raised above, his whole thinking life has been passed in Dorset; his direct observation of the manners of men has been limited to the peasants, farmers and small squires of what is almost the "Hardy country." Here, of course, his field is much smaller than Hardy's, and the figure of Lord Bullman, defying a neat label, since it is not Mereditian nor Dickensian nor anything else except perhaps Fieldingesque, shows how Powys transcends such a limitation and produces a considerable comic invention in a manner quite foreign to that of

[8] JCP wrote in the margin: This beautiful passage is *inherently* *far far sadder* than any passage you could find in Hardy.[Ed.]

> refuser, à cause de ton oubli charnel, la nourriture de l'année à un pauv' oignon muet? Je crains fort que Mr. Hayhoe te regarde d'un air sévère en criant: "Va en enfer, serviteur inutile, là où y a des grincements de dents et des os qui bouent!" Espérons que t'auras quèque chose à dire pour détourner la colère.
>
> – Je crains fort d'avoir rien à dire, répondit Mr. White en se grattant la tête en proie à une grande perplexité, à moins que je dise que j'ai été soûl tous les soirs pendant quinze jours avant de semer ces malheureux oignons et que j'ai été voir Mrs. Wicks tous les soirs dans le champ du fermier.
>
> – Tu ne vas quand même pas raconter ces balivernes à l'église, remarqua Mr. Bunny, sauf si tu veux que Dieu se paye ta tête.
>
> – Alors je suis damné, conclut tristement Mr. White.[21]

Le premier de ces extraits est assurément du Powys, mais un Powys coupé d'eau; le second est un cru généreux, et met en évidence presque tous les traits de l'art du romancier qui font l'objet de cette discussion. Ce que je cherche à établir ici, cependant, c'est que l'influence stylistique directe de Hardy, dont je ne nie pas qu'elle soit présente dans des nouvelles telles que 'In Good Earth', est limitée aux œuvres d'une période qui semble correspondre à une immaturité prolongée.

Pour ce qui est du fait que Powys fut à un certain moment un admirateur de Hardy (quelques rencontres entre la famille Powys et l'écrivain plus âgé sont décrites dans le livre de Mr. Marlow), il aurait été plus étrange de découvrir qu'il ne l'eût pas été. Car pour revenir au troisième argument ci-dessus, toute sa vie depuis l'âge de raison s'était passée dans le Dorset; son observation directe des mœurs a été limitée aux paysans, fermiers et petits propriétaires terriens de ce qui est presque "le pays de Hardy". Ici, bien sûr, son domaine est bien moindre que celui de Hardy, et le personnage de Lord Bullman, défiant toute étiquette, car il n'est issu ni de Meredith, ni de Dickens, ni de qui que ce soit d'autre excepté peut-être Fielding, montre comment Powys transcende cette limitation et produit une invention comique notable d'une façon tout à fait différente de celle de Hardy, qui travaillait dans une autre tradition. Lord Bullman est une figure grotesque d'une toute autre nature que tout ce que Hardy a inventé. Il en est de même pour le plus remarquable de tous les personnages de Powys, le bedeau Truggin, dont le caractère et les dispositions d'esprit ne sont pas ceux du simple paysan, inconsciemment et tragiquement drôles *sub specie aeternitatis*, mais d'une ironie littéraire profonde et voulue. Ce n'est pas dire qu'il n'y a aucun passage chez Powys où l'action est suspendue pour s'attacher à quelque dispute campagnarde plaisante mais sans rapport; car il y en a beaucoup, et aucun lecteur ne les regrette—mais ils ne ressemblent que de façon superficielle à ce que l'on trouve chez Hardy, comme cela deviendra clair lorsque nous comprendrons mieux les méthodes du plus jeune des deux. Alors peut-être ne sera-t-il pas trop difficile de répondre à une question très appropriée—comment se fait-il que, durant la même époque de son développement (que le lecteur excuse ces expressions universitaires démodées, mais je ne pense pas qu'elles aient été remplacées par de meilleures), Powys ait pu écrire deux livres qui diffèrent de façon aussi frappante que *De Vie à Trépas*, dans lequel, si nous en croyons Mr. Ward, l'élément crypto-freudien est clairement exposé, et *En douceur dans un coin* (celui des romans que je préfère), farce complexe et sophistiquée?

[21] 'L'unique pénitent', pp.142-3.

Hardy, who worked in another tradition. Lord Bullman is a grotesque of quite a different kind from anything Hardy invented. So is the greatest of all the Powysian characters, Sexton Truggin, whose humours are not those of a simple peasant, unconscious and tragically funny *sub specie aeternitatis*, but of a profound, conscious and literary irony. This is not to say that there are no passages in Powys where the action is held up in favour of some irrelevant and delicious rustic disputation; there are many such moments, and no reader regrets them—but they only superficially resemble anything in Hardy, as will be clear when the methods of the later novelist are better understood. Then, perhaps, it will not be too difficult to answer a very apposite question—how, in the same period of his development (the reader must excuse these outmoded academic expressions, for I do not believe they have been superseded), Powys wrote two books so strikingly different as *Unclay*, in which, if we are to believe Mr. Ward, the crypto-Freudian element is most notably exhibited, and *Kindness in a Corner* (my own favourite among the novels) an intricate and sophisticated farce? Assuredly the chilling mastery of the one and the comedy of the other spring from the same prolonged and specialized cultivation of a remarkable mind. It is this specialized culture we are later to consider. Meanwhile there is one more objection to be met before we can leave the Hardy heresy.

This is what we may call the Wanton God objection. “Fear is the ruling principle in Theodore Powys’s life, and in his conception of universal life ... of all fears the fear that unremittingly besets him is the fear of God ... This terrible God, this pagan and uncivilised and Judaic God, stalks through the pages of Theodore Powys’s books as he stalks through the heart of their writer.” (R.H. Ward.) Judaic and anthropomorphic in an enormously expanded Puritan-nursery manner the Powys god certainly is, subject to, and even tormented by, gross human passions, but awful, even in the days of the *Soliloquy*. “I see the awful majesty of the Creator come into our own grange mead and lie down among the buttercups,” he wrote then; and “Man is a collection of atoms through which pass the moods of God.” God is usually Tinker Jar, living on a village Olympus or Sinai at Madder Hill, and he is sometimes scandalous and sometimes dishonest, sometimes cruel and sometimes unjust, but he is also capable of preserving a virgin from an unthinkable rape, and of remorse that he should have permitted his own Son to go down to torture and death. He is no Lucretian wanton, and no Hardyan experimenter, but a Superhuman, higher than the villagers by the elevation of the moody Hill at Madder.

A novelist is not committed to philosophical consistency. Mr. Ward’s account of Powys’s God, and of his half-baked priests and damned “immortals” is too consistent to be true. My contention is that all those characteristics which have led some to see in Powys a latter-day Hardy, and Mr. Ward to detect a synthetic philosophy, are merely symptoms of that singular and cultivated habit of mind which I have been speaking of. They indicate a mode of thought, which is not a philosophy; and a technique of creation, which is not a religion.

## III

In the *Autobiography* of John Cowper Powys there is much that is obliquely interesting for the student of his brother Theodore. Evidently the elder brother

Assurément la maîtrise glaçante de l'un et la comédie de l'autre prennent leur source dans le même effort prolongé d'un esprit remarquable pour se consacrer à une culture spécialisée. C'est celle-ci que nous devrons examiner ultérieurement. Il reste toutefois un argument auquel il faut répondre avant d'en avoir fini avec l'hérésie Hardy.

C'est ce que nous pourrions appeller l'objection du Dieu Pervers. "La peur est le principe dominant dans la vie de Theodore Powys, et dans sa conception de la vie universelle ... de toutes les peurs la peur qui l'assaille sans relâche est la peur de Dieu.... Ce Dieu terrible, ce Dieu païen et barbare et judaïque, marche fièrement à grands pas à travers les pages des livres de Theodore Powys comme il le fait dans le cœur de leur auteur." (R.H. Ward). Figure pour nursery de puritain, judaïque et anthropomorphe, énormément grossie, tel est bien le Dieu de Powys, sujet à de grossières passions humaines qui même le tourmentent, mais demeurant objet d'effroi et de vénération, même au temps de *Soliloquy*. "Je vois la terrible majesté du Créateur qui vient dans la prairie de notre ferme et s'étend parmi les boutons d'or," écrivait-il alors; et "L'homme est une collection d'atomes que traversent les humeurs de Dieu." Dieu est d'habitude Tinker Jar, qui vit sur l'Olympe ou le Sinaï du village à Madder Hill; il est parfois scandaleux, parfois malhonnête, parfois cruel et parfois injuste, mais il est aussi capable de sauver une vierge d'un viol inimaginable, et d'éprouver du remords pour avoir permis que son propre Fils soit torturé et tué. Il n'a rien du dévergondé à la Lucrèce, ni de l'expérimentateur comme chez Hardy, mais il est un Surhomme, dominant les villageois par l'élévation de la fière Colline de Madder.

Un romancier n'est pas tenu à la cohérence philosophique. La description faite par Mr. Ward du Dieu de Powys, de ses pasteurs niais, de ses "immortels" damnés, est par trop cohérente pour être vraie. Selon moi, toutes ces caractéristiques qui ont conduit certains à voir en Powys un Hardy de notre époque, et Mr. Ward à y déceler une philosophie synthétique, sont simplement des symptomes de cette pensée singulière et cultivée dont j'ai déjà parlé. Ils indiquent un mode de pensée, qui n'est pas une philosophie; et une technique de création, qui n'est pas une religion.

## III

Dans l'*Autobiographie*[22] de John Cowper Powys bien des éléments présentent un intérêt indirect pour qui étudie son frère Theodore. De toute évidence le frère aîné a exercé une influence considérable[23] sur le développement de son cadet, et il existe jusqu'à un certain point une notable identité de sensibilités et une tendance à considérer les mêmes objets comme d'importance symbolique (même s'il est également évident que Theodore développa de bonne heure une vie profondément personnelle à laquelle John, nerveux et excitable, avait peu de part). Ainsi, à la première page de *Autobiographie* nous trouvons indiscutablement le prototype de Madder Hill; plus loin, page 87, nous trouvons "un étang sans fond", modèle de l'étang de Bridle et d'autres étangs dans lesquels les personnages de Theodore aiment se noyer. John les avait investis de

[22] *Autobiographie*, tr. M. Canavaggia, Gallimard, 1965.

[23] A cet endroit JCP a fait une croix et a écrit "*absolutely none*" (Absolument pas). Une ligne relie la croix à ce qu'il écrit tout en haut de la page, en gros caractères: "*None at all*!! In fact (as Bertie wd say) *this is a lie*!" (Pas du tout!! en fait (comme dirait Bertie) c'est un mensonge!) [Ed.]

has considerable influence[9] on the development of the younger, and to a certain degree there is a marked identity of feeling, and a tendency to regard the same objects as of symbolical importance (though it is also evident that Theodore early developed an intensely private life in which the excitable and nervous John had little part). Thus, on page 1 of the *Autobiography* we meet what is unmistakably the prototype of Madder Hill; later, on page 88, we find something which bears a similar relation to Bridle's pond and other ponds in which Theodore's characters love to die. John has invested these with what he himself calls the *Tremendum Mysterium*, and for Theodore they were also, in Otto's phrase[10], numinous. Throughout the book there runs an honest discussion of that "masocho-sadism" (as Mr. Marlow calls it) which colours the creative thought of John and Theodore alike. Best of all, there is a superb account of the remarkable father of this strange family, his potentially comic affectations, impediments, and solecisms, his use of dialect; and another of the mother with her queer selfless cruelty, which allowed her to desire Llewelyn's death rather than a distant cure in Switzerland. From John, too, we learn of the perfervid sexuality of the strain; his candour is excelled only by Llewelyn's account in his diary of his own brash and orgiastic sexual experience.

Theodore withdrew from such manifestations; he is an extremely fastidious man (on Mr. Marlow's account, for instance, he seems to have a natural palate for wine); but, as everyone knows, the family fascination for morbid sexuality is very evident in his work. The unchanging locale of his stories—which has led the careless to believe that the stories themselves do not change much—is the country of his youth, with a few imports from the Derbyshire of his infancy. From his father he must have derived a great deal of comic material; for the roots of comedy are in fastidiousness, and Mr. Powys was a comic as well as a terrible and kindly man. And so, as might be expected in a writer who is not far from being, in his own word, a hermit, he has drawn freely on the hoarded experience and observation of his youth for plot, character, and setting, and it is not surprising to find John, as a boy, behaving exactly like the happy misers of his brother's stories, in which misers are really the only contented people. (*Autobiography*, p. 71.)

## IV

So from his youth, his memories of his father and his eccentric brothers, his recollections of rustic manners and morals so fixed, so permanent that even the motor-car and the flying machine (as he always calls it) make no great impression on them (though in *Black Bryony*, *Kindness in a Corner* and *Mr. Weston's Good Wine* motor cars have supernatural associations, flying machines are never anything more than a distraction to those who would be merry in the fields, or the bearers of men who might fall in a startling manner from the sky)—from these sources he draws the brute material of his art. We are concerned here with the manner in which he worked this material.

Few contemporary minds are allowed to develop slowly, and fewer still,

[9] At this point JCP added a cross and wrote "*absolutely none!!*" A line joins the cross to what he wrote at the top of the page in large script "*None at all!!* In fact (as Bertie wd say) *this is a lie!*" [Ed.]

[10] "numinous": includes reason and morality and is "felt" and can be described but not strictly defined. The term was popularised in the early twentieth century by the German theologian Rudolf Otto in his influential book *Das Heilige* (1917), translated into English as *The Idea of the Holy*, (1923).[Ed.]

ce que lui-même appelle le *Tremendum Mysterium*, et pour Theodore également ils étaient numineux[24], pour utiliser l'expression de Rudolph Otto. Tout au long du livre court une honnête discussion de ce "masocho-sadisme" (comme l'appelle Mr. Marlow) qui colore la pensée créatrice tant de John que de Theodore. Et mieux que tout, s'y trouve une superbe description du père remarquable de cette singulière famille, de ses façons d'être, de ses défauts et de ses solécismes qui frôlent le comique, de son recours au dialecte; et une autre description de la mère avec son étrange cruauté altruiste, qui lui permettait de souhaiter la mort de Llewelyn plutôt qu'une cure au loin en Suisse. C'est John aussi qui nous informe de l'ardente sexualité de la lignée; sa franchise n'est dépassée que par le journal où Llewelyn décrit sa propre expérience impétueuse et orgiaque.

Theodore ne se livra pas de cette façon; c'est un homme d'une grande délicatesse (par exemple, selon Mr. Marlow, il semble avoir un goût instinctif pour le bon vin); mais comme chacun sait, la fascination familiale pour la sexualité morbide est très visible dans son œuvre. Le cadre immuable de ses nouvelles—qui a amené des lecteurs peu attentifs à croire que les nouvelles elles-mêmes ne changent guère—est le pays de sa jeunesse, avec quelques éléments importés du Derbyshire de son enfance. Il a dû prendre chez son père bien des matériaux comiques; car le comique prend racine dans l'orgueil, et Mr. Powys était comique, en même temps qu'un homme intimidant et bon. Ainsi donc, comme on peut s'y attendre de la part d'un écrivain qui n'est pas loin, selon ses propres dires, d'être un ermite, il a largement puisé pour l'intrigue, les personnages et le cadre de ses nouvelles dans l'expérience et l'observation accumulées dans sa jeunesse, et il n'est pas surprenant de découvrir le jeune John se comportant exactement comme les avares heureux des nouvelles de son frère, nouvelles où les avares sont en fait les seuls à être satisfaits. (*Autobiographie*, p. 73.)

## IV

Ainsi donc, de sa jeunesse, des souvenirs qu'il avait de son père et de ses frères excentriques, de ce qu'il se rappelait des coutumes et de la morale campagnardes, tellement figées et immuables que même la voiture automobile et la machine volante (comme il l'appelle toujours) ne leur font guère d'impression (et bien que dans *Black Bryony*, *En douce dans un coin* et *Le Bon Vin de M. Weston* les voitures aient des associations surnaturelles, les machines volantes ne sont jamais rien de plus qu'une distraction pour ceux qui se payent du bon temps dans les champs, ou que porteurs d'hommes qui pourraient tomber de façon saisissante du ciel)—de ces sources il tire le matériau brut de son art. C'est surtout la manière dont il travaillait ce matériau qui nous occupe ici.

Il est permis à peu d'esprits à notre époque de se développer à loisir, et ceux qui se consacrent à cette culture d'érudition qui donne naissance à de grands artistes originaux sont encore moins nombreux hors des universités, où sont protégées de telles vulnérables récoltes si particulièrement sensibles aux fléaux et pestilences endémiques à l'environnement. Theodore Powys eut la

[24] "numineux": expérience non-rationnelle, se passant des sens ou des sentiments, dont l'objet premier et immédiat se trouve en dehors du soi, terme popularisé par le théologien allemand Rudolf Otto dans son livre *Das Heilige* (1917), traduit en français par *Le Sacré*, Payot 1995.[Ed.]

outside the universities, where such tender crops are peculiarly susceptible to the blights and pestilences which are endemic in the environment, are devoted to a scholarly culture of the kind which produces great and original artists. Theodore Powys was fortunate enough to have, without affectation, that innocency and singleness of mind which can accept an irksome poverty and half a lifetime of failure as inevitable rather than surrender the chosen, as it were, the predestined, way of life. There was probably no other way for him; at any rate there is no trace of heroics, not even of that high-minded consciousness of self-sacrifice which Milton knew in somewhat similar circumstances. First things always came first; a pregnancy of his wife always filled him with an extraordinary excitement, and made him put aside his writing. (Marlow, p.163.) During this long period of preparation he must have developed that habit of mind, so scholarly and yet so unacademic, which is so refreshing in the days of the card index and the English Literature degree. No trivial, no quadrivial feats of memory ever beset this kind of scholar; his objects were an intimate familiarity with the word itself rather than the comment, with the ideal contemporaneity rather than the accidental historicity of art; all dependent on a lost simplicity of mind, and a well-defined traditional image of good and evil.

This is a picture of Powys,[11] the Innocent Scholar, of whom Mr. Dottery is to some extent a self-portrait. To be well-read, not much, is his delight. Mr. Dottery, who, for his own pleasure, translated the *Areopagitica*[12] into Greek, could also sit up in his bed in the morning, and cry "Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus," before dressing, praying, reading a little, and breakfasting with the obituary column of *The Times*. He is deceived by Truggin and his grand-daughter, and abused by the higher and less mannerly clergy, but his evenings are spent with his port and his books. That woman and naughtiness have no part in his life, until Lottie undertakes to teach him love, only serves to emphasize the idealism of the portrait. Theodore had no Saint Susanna, but neither could he afford port.

The Innocent Scholar is a Puritan; all forms of jesuitical subtlety and hectic flirtation with intellectual heresy are repugnant to him. He believes in the Word, and its absolute and uncompromising verity as interpreted by his own divine reason. Theodore Powys's early preoccupation with the Authorized Version produced some quaint results. There is no rationalizing the development of an artist, for one will spring in painted splendour from the head of a god, while another labours through the indignities of an entomological parturition. Powys, under the immediate spell of the Biblical rhythm, is painfully chrysalid. For years he wrote in this manner:

> The babes reward all one's labour, every night time one feels the reward, the feeling of the Father that increaseth, that taketh away from the self and giveth to the child. Speak I too piously? Where is beauty that liveth and fadeth not? Speak, o wise one. (Letter to L. Marlow, June 1909.)

---

[11] The letters printed by Mr. Marlow contain many examples of an odd unwordliness in the man. See, for instance, the letter on page 204, displaying anxiety as to whether Mr. Marlow's friend will remember, on the following Saturday, to give the correct driving signals; and the very funny one on page 200, concerning the death of a mutual acquaintance ["She seemed well enough then" ... twenty-nine years earlier. Ed.]

[12] *Areopagitica, A speech of Mr. John Milton for the liberty of unlicensed printing to the Parliament of England* is a 1644 prose polemical tract by English author John Milton against censorship.

chance de posséder, sans s'en prévaloir, cette innocence et cette détermination qui permettent d'accepter comme inévitables une pénible pauvreté et la moitié d'une vie passée sans réussir, plutôt que renoncer au mode de vie pour ainsi dire prédestiné qu'il avait choisi. Il ne pouvait probablement rien faire d'autre; en tout cas il n'y a pas trace d'affectation, ni même de la conscience du noble sacrifice de soi que Milton laissa voir dans des circonstances quelques peu semblables. Les choses étaient toujours prises dans l'ordre; la grossesse de sa femme provoquait toujours en lui un grand émoi, il s'arrêtait alors d'écrire (Marlow). Pendant cette longue période de préparation il semble avoir adopté cette façon de penser, si érudite sans être le moins du monde universitaire, qui est si rafraîchissante à cette époque de fichiers et de diplômes universitaires de littérature anglaise. Aucune prouesse de mémoire dérisoire ou archi-insignifiante n'a jamais obsédé ce genre d'érudit; ses centres d'intérêt étaient un intime commerce avec le mot même plutôt qu'avec le commentaire, avec la contemporanéité idéale plutôt qu'avec l'historicité accidentelle de l'art; le tout dépendant d'une simplicité d'esprit que nous avons perdue et d'une image traditionnelle nette et précise du bien et du mal.

Ce qui précède est un portrait de Powys,[25] l'Innocent Erudit dont Mr. Dottery est en quelque sorte l'autoportrait. Etre lecteur averti, mais pas à l'excès, est son délice. Mr. Dottery, qui, pour son propre plaisir, traduisit *Areopagitica*[26] en grec, pouvait aussi se redresser dans son lit le matin, et s'écrier "Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus," avant de s'habiller, de prier, de lire un peu et de prendre son petit-déjeuner avec la rubrique nécrologique du *Times*. Truggin et sa petite-fille le trompent, et le haut clergé aux façons plutôt basses le traite mal, mais il passe ses soirées avec son porto et ses livres. Que la femme et la grivoiserie n'aient aucune place dans sa vie, jusqu'à ce que Lottie entreprenne de lui enseigner l'amour, ne fait qu'appuyer l'idéalisme du portrait. Theodore n'avait pas de Sainte Susanna, ni ne pouvait s'offrir du porto.

L'Innocent Erudit est un puritain; toute espèce de subtilité jésuitique et de flirt déchaîné avec l'hérésie intellectuelle lui répugne. Il croit au Verbe, à sa vérité absolue et inflexible telle qu'interprétée par sa propre raison divine. La préoccupation de Theodore manifestée de bonne heure pour la Bible dans la "King James Version"[27] de 1611 produisit quelques curieux résultats. Aucun raisonnement logique ne permet d'expliquer le développement d'un artiste, car l'un émergera, peint de couleurs splendides, de la tête d'un dieu, alors qu'un autre subira l'humiliation d'une parturition entomologique. Powys, subissant dans l'immédiat le sortilège du rythme biblique, est douloureusement chrysalide. Des années durant, il écrivait ainsi:

> Les nourrissons récompensent tout labeur, le temps de chaque nuit la récompense se ressent, le sentiment du Père s'accroît, qui ôte de soi et

[25] Dans les lettres publiées par Mr. Marlow on trouve maints exemples d'une étrange naïveté chez Powys. Voir par ex. la lettre, p.204, manifestant son inquiétude quant à savoir si l'ami de Mr. Marlow se rappellera le samedi suivant de signaler correctement ses changements de direction; et la lettre très drôle p.200 au sujet de la mort d'une amie commune [qui pour lui allait bien... vingt-neuf ans auparavant .Ed.]

[26] *Areopagitica, A speech of Mr. John Milton for the liberty of unlicensed printing to the Parliament of England* (1644) est un tract polémique en prose contre la censure de John Milton.

[27] Version anglaise de la Bible publiée en 1611, autorisée par le roi Jacques 1er.

Twenty-five years later, on rereading a manuscript of this period, he wrote "How odd anything of this nature looks after so many years. What queer words one used then." But the chrysalis image will not serve, for he never cast off the splendid gravity and the incantatory rhythm of the Old Testament. The Bible is often quoted, with unique success, for special comic and tragic effects (for example, in the Bishop's prayers over the burnt food in *Kindness in a Corner*; and in that superb story *When Thou Wast Naked*, where his skill in building round literary fragments is at its highest.) But even when it is not quoted, it is always there, informing prose of the utmost beauty, illuminating his special vision with its traditional majesty; or carrying in its reverent measures the folly, impudence, and simplicity of Powys's impossible peasants as if the object were to provide a subtle illustration of the Bergsonian theory of laughter.[13]

Upon this Innocent Scholar, who must also be a Puritan, it is natural that the Bible should be the fundamental influence. But his manner of reading and digesting other works is equally literal and scholarly in the special sense I have suggested above. Mr. Hayhoe, the despair and delight of good bishops, treated the word of God and the word of Jane in the same reverent manner. The villagers of *Unclay* are at least as familiar with Miss Austen's novels as with the Book of Common Prayer and the Bible. Daisy Huddy, the Innocent Harlot, hangs a scarlet thread from the window, following the text of Joshua:

> "Alas!" [said Mr. Hayhoe] "I am altogether to blame, for before reading the Bible to Daisy, I ought to have explained to her that all scriptural doings are not meant for us to copy. I called a few days ago upon the young woman and, knowing nothing then of her way of living, I read all the way through the book of Joshua. I shall never trust myself again; I put the Bible into my pocket instead of *Persuasion*,"

and her little sister, a merry one in the Powysian sense, can address Death as follows:

> "I did tell Jimmy ... that Daisy will meet him a mile beyond Madder, where the road makes a sudden turn and is deeply shaded by elms on each side, and becomes, for a considerable stretch, very retired."
>
> "You little liar," cried Death.

This odd literalism in the use of Jane Austen in *Unclay* is the most remarkable example of a habit which is part and parcel of Powys's way of thought. In all his references to Milton, Fielding, Swift, John Wesley, Cervantes, and many others, there is a kind of literal richness, an atmosphere of understanding, of timeless fellowship; an utter absence of historicity. One feels that Powys is one of the very few people alive who might understand *Paradise Lost* straight from the text, while the rest of the world struggles towards a forgotten Paradise with the aid of a newer, though not, for us, less important kind of scholar. When we have understood this, we understand also that few of us know much at first hand about the kind of writer Powys is. The Seventeenth Century would have understood him very well, though it would not have approved. The Eighteenth Century would have felt no disapproval, but might have thought him rather a

[13] Henri Bergson (1859-1941), major French philosopher, 1927 Nobel Prize of Literature. *Essai sur les données immédiates de la conscience* 1889 (Time and Free Will). *Les deux sources de la morale et de la religion* 1932 (The Two Sources of Morality and Religion). *Le Rire* 1900 (Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic.)

> donne à l'enfançon. M'exprimai-je avec trop de piété? Où est la beauté qui vit et ne fane pas? Parle, toi, ô sage. (lettre à L. Marlow, juin 1909)

Vingt-cinq ans plus tard, relisant un manuscrit de cette époque, il écrivit "Comme c'est bizarre ce genre de chose après tant d'années. Quels curieux mots on utilisait alors." Mais l'image de la chrysalide ne tient pas, car il ne se défit jamais de la splendide gravité et du rythme incantatoire de l'Ancien Testament. La Bible est souvent citée, avec un succès sans égal, pour des effets particuliers, comiques ou tragiques (par exemple, dans les prières de l'Evêque sur la nourriture brûlée dans *En douce dans un coin*; et dans cette superbe nouvelle, 'Quand tu étais nue', où son adresse à construire autour de fragments littéraires a le mieux réussi). Mais même lorsqu'elle n'est pas citée, elle est toujours présente, nourrissant une prose d'une beauté parfaite, illuminant la vision originale de Theodore avec sa majesté traditionnelle; ou portant dans ses augustes versets la folie, l'impudence et la simplicité des impossibles paysans de Powys, comme si son but était de fournir une subtile illustration de la théorie bergsonienne du rire.[28]

Sur cet Erudit Innocent, qui doit également être un puritain, il est normal que la Bible soit l'influence fondamentale. Mais sa manière de lire et de faire siennes d'autres œuvres est tout aussi littérale et érudite dans le sens particulier déjà suggéré plus haut. Mr. Hayhoe, désespoir et joie des bons évêques, traitait de la même manière respectueuse le verbe de Dieu et celui de Jane. Les villageois dans *De Vie à Trépas* connaissent au moins aussi bien les romans de Miss Austen que le 'Missel' anglican et la Bible. Daisy Huddy, l'Innocente Fille de joie, suspend un fil rouge à sa fenêtre, suivant en cela le texte de Josué:

> – Hélas! [dit Mr. Hayhoe] je suis absolument dans mon tort. Avant de lui faire la lecture de la Bible, j'aurais dû expliquer à Daisy que tous les faits et gestes bibliques ne sont pas à imiter. Je suis allé, il y a quelques jours, voir cette la jeune femme et, ignorant la vie qu'elle menait, je lui ai lu le livre de Josué. J'avais mis la Bible dans ma poche au lieu de *Persuasion*! Je ne vais plus du tout avoir confiance en moi.[29]

et sa petite sœur, une endiablée à la Powys, peut s'adresser à la Mort en ces termes:

> – J'ai dit à Jimmy ... que ma sœur Daisy irait le trouver du côté de Madder, là où le chemin fait un brusque tournant, où les arbres donnent beaucoup d'ombre et où il ne passe jamais personne.
>
> – Petite menteuse, va! s'écria le Trépas. [30]

Cette étrange littéralité dans l'utilisation de Jane Austen dans *De Vie à Trépas* est le plus remarquable exemple d'une habitude qui fait partie intégrante de la façon de penser de Powys. Dans toutes ses références à Milton, Fielding, Swift, John Wesley, Cervantes et bien d'autres, il y a une sorte de richesse littérale, une atmosphère de compréhension, une camaraderie intemporelle; une absence totale d'historicité. On sent que Powys est une des très rares personnes qui de nos jours pourrait comprendre *Paradise Lost* directement à partir du texte, tandis que le reste du monde, avec l'assistance d'érudits d'une sorte nouvelle mais non moins importante pour nous, se fraye péniblement un chemin vers un Paradis

[28] Henri Bergson (1859-1941) Philosophe français. Prix Nobel de Littérature 1927. *Essai sur les données immédiates de la conscience,* 1889. *Les deux sources de la morale et de la religion,* 1932. *Le Rire,* 1900.

[29] *De Vie à Trépas,* tr. M. Canavaggia, Gallimard, 1961, p.45.

[30] Ibid., p.287

quaint bore. The Nineteenth Century, except for a few chosen spirits, would have neither approved nor understood him. The Twentieth Century has forgotten what literature is, and has neither the grounds nor the courage to approve or disapprove, and has too many techniques of understanding to understand anything so simple. Powys is a writer nursed in the tradition of great literature, read as literature and not as history or psychology. As such, he could have existed at any time, and would easily have found a contemporary substitute for Freud, and one who would have affected his work as little. When I wrote earlier of his literary ancestry I perhaps ought to have said of his literary lodge or fellowship. The more recent Past Masters are Swift, Fielding, and Voltaire. We must now examine his qualifications for fellowship.

(Second part of the article in n°24)

Frank Kermode

Sir John Frank Kermode (1919–2010) was a British literary critic known for *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, published in 1967 (revised 2000), for many works of criticism, and also as editor of the popular Fontana Modern Masters series of introductions to modern thinkers. He was a regular contributor to the *London Review of Books* and *The New York Review of Books*. He was knighted in 1991, the first literary critic to be so honoured since William Empson.

°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°

## Pêle-Mêle

— There has been no new publication of a work by the Powys in France this year so far. But a young philosopher, Goulven Le Brech, is presently working on a study of JCP's philosophy, which should come out in Autumn.

— Mark Zipoli, a Californian writer, has great admiration for JCP, and devoted part of his blog to him, as well as mentioning him several times in his novel *The Long Habit of Living*.

Mark also drew my attention to a most unusual bookshop in Brooklyn, 'Brazen Head Books', run by Michael Seidenberg in his appartment where he has a nook dedicated to JCP (shown here). The *New Yorker* devoted an article to 'Brazen Head Books'.

The links are:

http://markzipoli.blogspot.fr/p/john-cowper-powys-page.html
http://www.newyorker.com/talk/2008/06/02/080602ta_talk_marx

oublié. Une fois cela compris, nous comprenons aussi que peu d'entre nous savent quelque chose de prime abord sur le genre d'écrivain qu'est Powys. Le dix-septième siècle aurait fort bien compris Theodore, mais ne l'aurait pas approuvé. Le dix-huitième siècle n'aurait ressenti aucune réprobation, mais l'aurait peut-être jugé plutôt un raseur un peu désuet. Le dix-neuvième siècle, exception faite de quelques esprits choisis, ne l'aurait ni approuvé ni compris. Le vingtième siècle a oublié ce qu'est la littérature, et n'a ni les bases ni le courage d'approuver ou de désapprouver, et dispose de trop de techniques de compréhension pour comprendre quoi que ce soit d'aussi simple. Powys est un écrivain nourri dans la tradition de la grande littérature, lue en tant que littérature et non comme histoire ou psychologie. Comme tel, il aurait pu vivre à n'importe quelle époque, et aurait facilement découvert un substitut contemporain à Freud, quelqu'un qui aurait eu aussi peu d'influence sur son œuvre. Quand je mentionnais plus haut son ascendance littéraire, j'aurais peut-être mieux fait de dire sa loge ou confrérie littéraire. Les plus récents des Maîtres du passé sont Swift, Fielding et Voltaire. Nous devons maintenant nous pencher sur ses qualifications pour faire partie de cette confrérie.

(Seconde partie de l'article dans le n°24)

Frank Kermode

Sir John Frank Kermode (1919-2010) était un critique littéraire anglais, auteur de *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* et de diverses œuvres de critique, et comme directeur de la collection d'introduction aux écrivains et philosophes modernes 'Fontana Modern Masters'. Il écrivait régulièrement pour le *London Review of Books* et *The New York Review of Books*. Il fut ennobli en 1991.

°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°

## Pêle-Mêle

— Il n'y a eu aucune parution récente d'œuvres des Powys en France cette année jusqu'ici. Signalons toutefois que Goulven Le Brech travaille à un livre portant sur l'approche philosophique de JCP, livre qui sera, nous l'espérons, publié cet automne.

— Un écrivain de Californie, Mark Zipoli, voue une grande admiration à JCP, et l'a par deux fois évoqué dans son blog, et plusieurs fois dans son roman *The Long Habit of Living* ('La longue habitude de vivre'). Voici le lien qui permet d'aller sur son blog:

http://markzipoli.blogspot.fr/p/john-cowper-powys-page.html

Mark m'a signalé un libraire peu ordinaire, Michael Seidenberg, qui est féru des œuvres de JCP et a donné à sa librairie le joli nom de 'Brazen Head Books'. Elle est située en fait dans son appartement à Brooklyn où il a aménagé un coin John Cowper Powys que l'on voit sur la photo à la page précédente. Un article à son sujet est paru dans *The New Yorker*:

http://www.newyorker.com/talk/2008/06/02/080602ta_talk_marx

**Pêle-Mêle** (cont.)

— Those who like the fine combination of books and beer will be delighted to discover a site dedicated to English pubs mentioned in literary works. When you ask for Dorset, you will admire some fine photographs of pubs frequented by Thomas Hardy, T.F. Powys, Sylvia Townsend Warner, but of course also by John Cowper Powys, as for instance The Ship Inn and Cove House, mentioned in *Weymouth Sands.*

http://www.homesteadbb.free-online.co.uk/dorset.html

For other counties, see

http://www.homesteadbb.free-online.co.uk/

The Sailor's Return at Chaldon Herring
*courtesy T.W. Townsend*

T.W. Townsend, the author of the site, wrote to me in a mail:

It is very much a work-in-progress and I have many pubs to add. Some counties have a greater concentration of literary pubs than others; the neighbouring county of Somerset is particularly blessed. At the moment I am researching the Sussex pubs featured by Hilaire Belloc in his novel *The Four Men*. You may know that Belloc was born at La Celle-Saint-Cloud, outside Paris.

**Pêle-Mêle** (suite)

— Ceux qui aiment la subtile alliance des livres *et* de la bière ne pourront qu'être ravis de découvrir un site consacré aux pubs anglais évoqués dans les œuvres littéraires. Si on y demande le Dorset on peut y admirer entre autres de belles photos des pubs fréquentés par Thomas Hardy, T.F. Powys, Sylvia Townsend Warner, mais bien sûr aussi par John Cowper Powys, comme par exemple The Ship Inn and Cove House, mentionnés dans *Les sables de la Mer.*

http://www.homesteadbb.free-online.co.uk/dorset.html

Pour les autres comtés, voir

http://www.homesteadbb.free-online.co.uk/

T. W. Townsend, l'auteur de ce site, m'a écrit:

> C'est vraiment un travail en cours, et j'ai beaucoup de pubs à y ajouter. Certains comtés ont une plus grande concentration de pubs littéraires que d'autres; le comté voisin du Somerset est particulièrement béni. Je recherche en ce moment les pubs du Sussex qui figurent dans le roman d'Hilaire Belloc, *The Four Men*. Comme vous le savez peut-être, Belloc est né à la Celle-Saint-Cloud, non loin de Paris.

# T.F. Powys en France

En 1924, T.F.P. se fait connaître en France, comme en témoigne l'entretien ci-dessous avec Marc Logé[1] paru dans La Revue Hebdomadaire cette année-là.

Voici d'abord *Black Briony*, dont le titre énigmatique et symbolique est inspiré par la *bryone noire*, plante grimpante aux baies empoisonnées. L'action se passe dans le *Wessex*, mais alors que les paysans de Thomas Hardy, le romancier du Wessex, ont parfois une grandeur instinctive qui leur permet d'atteindre aux confins du sublime, ceux de M. Powys sont d'un terre à terre sordide, qu'aucun élan ne vient rehausser; ils rappelleraient plutôt les paysans de certains de nos réalistes français. Tous les caractères de *Black Briony*, le maître d'école rêveur, la jeune armée du Salut lubrique et mystique, le pasteur, le messager, l'aubergiste, le sacristain, se détachent contre un fond mouvant de Nature. Mary Crowle, la désirable salutiste, qui aime à se parer de la bryone noire, témoigne d'une nature voluptueuse et cruelle, qui s'élance pourtant parfois vers Dieu en des élans sincères de repentir et d'amour...

Le talent de M. Powys, qui rappelle singulièrement celui des vieux enlumineurs du Moyen-Age, ou même les sculpteurs sur bois gothiques, se précise davantage encore dans *The Left Leg*, cette étonnante nouvelle qui se déroule autour de la silhouette sinistre du fermier Mew, figure aussi tragique et inéluctable que la fatalité même. La silhouette falote mais touchante de Gillett, autre fermier, devant qui "les possessions fuyaient parce que ses possessions étaient placées ailleurs" forme un contraste saisissant.

Enfin, dans *Mark Only*, les personnages de M. Powys se meuvent dans une atmosphère si lourde de cupidité, de sensualité, de cruauté, qu'elle paraît parfois irrespirable. Une seule figure sympathique, celle du héros Mark Only, pauvre laboureur à demi aveugle, simple d'esprit, sur qui les événements quotidiens, même tragiques, passent sans laisser de profonds sillons. Sous son aspect niais et bourru, c'est un rêveur, victime désignée des appétits rapaces qui l'entourent.

Dans ces trois œuvres, M. Powys se révèle un humoriste remarquablement doué. Chez lui comme chez Dickens, le comique n'est que superficiel; la note dominante est singulièrement sombre et tragique.

Marc Logé, *Revue Hebdomadaire*, 22 novembre 1924.

Il est par ailleurs juste d'ajouter à ce nom celui de Henri Fluchère (1898-1987), éminent critique et homme de lettres, qui traduisit T.F. Powys avant-guerre pour la *nrf*, traductions qui seront reprises plus tard par Gallimard, *Le bon vin de M. Weston* en 1950 et *Capitaine Patch* en 1952. Il dirigea la Maison Française d'Oxford à partir de 1946 et contribua à resserrer les liens entre les deux pays.

Enfin, Marie Canavaggia d'abord, et Patrick Reumaux ensuite, allaient s'attacher à poursuivre ce travail pour mieux faire connaître les Powys en France.

[1] Marc Logé est le pseudonyme de Mary Cécile Logé, qui dans les années vingt et trente traduisit de l'anglais en français des auteurs tels que Hawthorne, May Sinclair et John Buchan, mais surtout de nombreuses œuvres de Lafcadio Hearn (1850-1904), dont *Le Japon*, 1914, *Esquisses Martiniquaises*, 1924, *Fantômes du Japon*, 1930, publiés par le Mercure de France. Elle traduisit également des auteurs français tels que Maupassant, Flaubert, Zola en anglais.

Directrice de la publication: Jacqueline Peltier
*Penn Maen*
14 rue Pasteur
22300 Lannion
e-mail: J.Peltier@laposte.net
Abonnement annuel 5,00 € pour 2 numéros
Imprimée par nos soins
Numéro 23, 16 mai 2012. Dépôt légal à parution
ISSN 1628-1624