

Introduction

*It is our sorrow. Shall it melt? Then water
Would gush, flush, green these mountains and these valleys,
And we rebuild our cities, not dream of islands.*

« Paysage Moralisé », 1933.

Dès 1933, le tercet de clôture du court poème intitulé « Paysage Moralisé » (CP, p. 120) recèle la plupart des enjeux esthétiques amorçant une redéfinition de l'écriture de la cité dans l'œuvre de Wystan Hugh Auden (1907-1973). Il réunit plusieurs termes clefs (« *cities* », « *islands* », « *rebuild* », « *dream* ») posant les jalons d'un programme poétique inédit, et contient en puissance de nombreux autres textes axés sur la thématique de la ville. Ces trois vers déplorent la chute d'un monde en crise (« *It is our sorrow* ») et en quête de nouveaux repères tournés vers la reconstruction d'un ailleurs heureux (« *And we rebuild our cities* ») évoqué sur un rythme enlevé, étayé par des allitérations en [w] et [g] et des rimes internes (« *gush* »/« *flush* »). Ils profilent un lieu harmonieux (« *green these mountains and these valleys* » : une utopie?) qui ne relève ni du rêve, ni du leurre ou du paradis artificiel (« *not dream* »), mais de la *poiësis* d'un nouvel espace de plénitude.

« CITIES »

Auden fut toujours fasciné par les villes, et ce dès son plus jeune âge. Certains de ses poèmes évoquent l'émerveillement de Wystan enfant lorsqu'il voyageait avec sa grand-mère et découvrait, aux abords d'une agglomération, les machines et les infrastructures urbaines :

*Long, long ago, when I was only four,
Going towards my grandmother, the line
Passed through a coal-field. From the corridor
I watched it pass with envy, thought, 'How fine!
Oh how I wish that situation mine.'
Tramlines and slagheaps, pieces of machinery,
That was, and still is, my ideal scenery.*

Letter to Lord Byron, LI, p. 49.

Déjà, la cité représentait à ses yeux un lieu de désir (« *with envy* », « *I wish* ») et un idéal (« *my ideal scenery* »). Symboles de domestication de la nature, les engins mécaniques promettaient une vie meilleure facilitée par le progrès scientifique.

Si le mot « *city* », dont on compte sept occurrences en 39 vers seulement dans « Paysage Moralisé », revient si souvent sous la plume d'Auden, de ses premiers poèmes publiés dans *Juvenilia*¹ à son dernier recueil, *Thank You Fog*², paru en 1974, quelques mois après son décès, rares sont les études qui abordent les thèmes de la ville ou de la cité, que ce soit dans son œuvre poétique, dans ses pièces de théâtre écrites en collaboration avec Christopher Isherwood, ou dans ses livrets d'opéra composés avec Chester Kallman. Seuls quelques spécialistes traitent ce sujet, à l'exemple d'Edward Mendelson³ qui intitule « *Waiting for a City*⁴ » le onzième chapitre de son ouvrage consacré à l'œuvre d'Auden de 1939 à ses derniers textes (*Later Auden*), ou de Pascal Aquien qui développe dans un article la problématique de l'attente d'une cité idéale en la rattachant au concept de Millénium et au « désir fantasmatique de reconstituer une totalité perdue⁵ ». Par ailleurs, Susannah Young-ah Gottlieb indique dans l'un de ses essais que ce thème mériterait une étude d'envergure parcourant l'ensemble de l'œuvre d'Auden⁶, et cette note est en partie à l'origine du présent ouvrage.

On entendra le mot « cité » au sens de « ville », bien sûr (une cité est « une agglomération formant un ensemble homogène, une unité historique, architecturale, etc.⁷ »), mais surtout au sens latin de « *civitas* » :

« De façon générale, on entend par "*civitas*" un État constitué par une ville et son territoire, de taille modeste, mais susceptible, par voie de conquête ou d'expansion économique, d'englober ou de soumettre des dépendances plus ou moins considérables. **Les hommes tendent alors à s'organiser en un ensemble politique aisément vivable** : par le nombre de ses citoyens, voire de ses habitants, par la concentration de bon nombre d'entre eux entre les

1 W.H. Auden. *Juvenilia, Poems 1922-1928*, Londres, Faber, 1994.

2 *Thank You Fog*, Londres, Faber, 1974.

3 Edward Mendelson est l'exécuteur testamentaire littéraire d'Auden. On lui doit la publication de nombreux recueils de poèmes et essais (certains incluant des textes inédits) qui nous serviront de référence, notamment *The English Auden, op. cit.* ; *Collected Poems, op. cit.* ; *The Complete Works of W.H. Auden. Plays, 1928-1938, op. cit.* ; *The Complete Works of W.H. Auden. Libretti and Other Dramatic Writings, 1939-1973, op. cit.* ; *As I Walked Out One Evening. Songs, ballads, lullabies, limericks and other light verse*, Londres, Faber, 1995 ; *Forewords and Afterwords*, New York, Vintage Books, 1989 (1973) ; *Prose Volume I, 1926-1938*, Princeton, Princeton University Press, 1996 ; *Prose Volume II, 1939-1948*, Princeton, Princeton University Press, 2002 ; *Prose Volume III, 1949-1955*, Princeton, Princeton University Press, 2008 ; *Prose Volume IV, 1956-1962*, Princeton, Princeton University Press, 2010.

4 MENDELSON Edward, *Later Auden*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1999, p. 306.

5 AQUIEN Pascal, « W.H. Auden, de l'Atlantide à la Nouvelle Jérusalem », *Études anglaises*, t. 54, Paris, Klincksieck, 2001, p. 41, [<https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2001-1-page-41.htm>], consulté le 20 février 2024.

6 GOTTLIEB Susannah Young-ah, *Regions of Sorrow. Anxiety and Messianism in Hannah Arendt and W.H. Auden*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 262.

7 *Encyclopédie Universalis*, p. 2270.

murs d'une ville, par le faible éloignement des limites du plat pays et de ceux qui y résident, par les rapports étroits qui se maintiennent aisément entre tous ses composants, la cité réalise les aspirations politiques d'une société⁸. »

Dans *A Certain World*, Auden rapproche la définition de la « *civitas* » comme « ensemble politique aisément vivable » de celle de l'œuvre d'art permettant d'élever l'homme au-dessus de la nature :

« ***Some cities are really successful, and present the solid and definite achievement of the thing at which their builders aimed; and when they do this, they present, just as a fine statue presents, something of the direct divinity of man, something immeasurably superior to mere nature, to mere common mountains, to mere vulgar seas***⁹. »

La ville est une construction humaine visant à améliorer la condition de l'homme dans le monde, elle est « la chose humaine par excellence¹⁰ », dit Claude Lévi-Strauss. Si la ville s'impose comme un objet culturel, l'histoire du mot « ville » n'en demeure pas moins ambiguë¹¹. En effet, le dictionnaire de Félix Gaffiot précise que l'étymon latin « *villa*¹² » renvoie à la maison rurale, la ferme, et, plus tardivement, à la « maison de campagne » ou à un lieu de villégiature. Ce n'est que dans le monde gallo-romain que « ville » prend un sens plus collectif pour désigner un ensemble de fermes regroupées. Aussi les mots « ville » et « village » présentent-ils « une réelle parenté étymologique qui est déjà l'indice que la ville et la campagne ne sont pas des pôles contradictoires, s'excluant l'un l'autre, mais plutôt des contraires relevant d'un même genre¹³ ». Leur principe d'engendrement est le même : il s'agit du concept de culture, lequel est d'origine romaine et remonte au verbe « *colere* » qui signifie d'abord « tracer un sillon », cultiver la terre, aménager la nature pour la rendre propre à l'habitation humaine.

La « *villa* » et la ville sont façonnées par l'homme et conditionnées en profondeur par la clôture, la limite, censées garantir le droit et la paix. En traçant le « *pomoerium*¹⁴ » – le sillon sacré délimitant l'enceinte de Rome – Romulus accomplit l'acte le plus culturel qui soit. Le dictionnaire de Gaffiot nous apprend également que le verbe « *colere*¹⁵ » signifie encore « prendre soin », « entretenir », « préserver », « honorer ». La culture, certes d'abord agricole, renvoie aussi, par usage métaphorique, aux fruits de l'esprit. Pour

⁸ *Ibid.*

⁹ AUDEN W. H., *A Certain World*, New York, The Viking Press, 1970, p. 77.

¹⁰ LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 138.

¹¹ Pour une étude approfondie de l'évolution du concept de « ville » dans l'histoire de la philosophie, voir CAMBIER Alain, *Qu'est-ce qu'une ville*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2005, p. 7-31.

¹² GAFFIOT Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1676.

¹³ CAMBIER Alain, *Qu'est-ce qu'une ville*, op. cit., p. 7.

¹⁴ GAFFIOT Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, op. cit., p. 1197.

¹⁵ *Ibid.*, p. 344.

les Romains, la place de l'homme se situe à l'endroit même où s'articulent nature et culture : au sein de la « *villa* ».

L'*Encyclopédie Universalis* précise que ce n'est qu'à la fin du Moyen Âge que la connotation agreste du mot « ville » disparaît pour laisser s'imposer son acception moderne : celle d'agglomération urbaine résolument opposée au village. Le latin disposait toutefois déjà d'autres vocables pour désigner ce qui constitue la spécificité de la ville. Par exemple, le mot « *urbs*¹⁶ » servait à désigner la ville au sens concret, en tant qu'ensemble de maisons, d'édifices, et de celui-ci est dérivé l'adjectif « urbain » (« *urban* » en anglais : « *pertaining to, or constituting a city or town; occurring in a or characteristic of a city or town*¹⁷ ») qui qualifie d'abord l'habitant d'une ville, mais renvoie également à la notion d'urbanité comme trait caractéristique de mœurs raffinées où président la politesse et le bon ton (« *urbane* » en anglais : « *elegant and refined in manners, courteous, suave, sophisticated*¹⁸ »). Par ailleurs, la « *civitas*¹⁹ » (la ville en tant qu'entité politique), entretient des rapports étroits avec la « *civilitas*²⁰ » qui désigne la sociabilité, la courtoisie, voire l'affabilité. Appartenir à une « *civitas* » suppose que l'on a acquis et que l'on maîtrise les règles de la civilité.

Le mot « civilisation », apparu plus tardivement, intègre toutes ces connotations urbaines : « La civilisation est l'adoucissement de ses mœurs, l'urbanité, la politesse, et les connaissances répandues de manière que les bien-séances y soient observées et y tiennent lieu de lois de détail²¹. » Quant à la notion grecque de « *polis* », elle désigne non seulement la ville, mais aussi l'État, c'est-à-dire l'espace propre à l'exercice de la politique. Aristote avait déjà souligné le lien indéfectible entre la vie humaine et l'existence des cités : « L'homme est par nature un animal politique (*politikon*). Et celui qui est sans cité, naturellement ou par suite des circonstances, est un être ou dégradé ou au-dessus de l'humanité²². »

Les géographes et les historiens rappellent que les premières villes apparurent avec la sédentarisation de la population humaine. Une ville est d'abord le cadre matériel d'une communauté humaine, fait de bâtiments, de rues, de murs et autres murailles. Toute ville est un ensemble d'artefacts constituant un monde humain. Comme le note Hannah Arendt, dont Auden anticipe si souvent la pensée, l'homme ne peut s'épanouir que parmi d'autres hommes – *inter homines esse* :

« L'action, la seule activité qui mette directement en rapport les hommes, sans l'intermédiaire des objets ni de la matière, correspond à la condition

16 *Ibid.*, p. 1631.

17 *Oxford English Dictionary* (2002), p. 3485.

18 *Ibid.*, p. 3486.

19 GAFFIOT Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, op. cit., p. 322.

20 *Ibid.*

21 Mirabeau cité dans BENVÉNISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1995, p. 339.

22 ARISTOTE, *La Politique*, I, 2, 1253a 3-4, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, 1970, p. 28.

humaine de la pluralité, au fait que ce sont des hommes et non pas l'homme, qui vivent sur terre et habitent le monde. Si tous les aspects de la condition humaine ont de quelque façon rapport à la politique, cette pluralité est spécifiquement *la condition* – non seulement la *conditio sine qua non*, mais encore la *conditio per quam* – de toute vie politique. **C'est ainsi que la langue des Romains, qui furent sans doute le peuple le plus politique que l'on connaisse, employait comme synonymes les mots "vivre" et "être parmi les hommes" (*inter homines esse*) ou "mourir" et "cesser d'être parmi les hommes" (*inter homines esse desinere*)²³.** »

Pour Hannah Arendt, la ville est constituée de ces choses faites de main d'homme qui s'organisent en monde parce que leur « choséité » résiste au processus incessant de consommation que requiert la reproduction de la vie des gens qui s'y trouvent. Aux prises avec la nature, l'homme est encore sous le joug de la nécessité. Ce n'est donc que lorsqu'il élabore des objets artificiels, dont l'exemple le plus accompli est la cité, que l'homme se construit un monde qui n'est plus soumis aux rythmes de la nature – « *something immeasurably superior to mere nature* », dit Auden (*CW*, p. 77). Nous habitons les édifices, mais nous ne les consommons pas : comme la poésie, ils survivent, pendant plusieurs générations – « *it survives/In the valley of its making* » (*CP*, p. 248). « La ville apparaît comme une œuvre de l'art, pris dans son acception la plus large – c'est-à-dire comme *technè*, comme capacité d'ajuster des moyens en vue d'une fin²⁴. » Ses traits lui ont été donnés par l'*homo faber*, pour reprendre la terminologie de Hannah Arendt, alors que la condition de l'*animal laborans* mobilise le corps. Un monde humain n'est possible que par la ville qui oppose sa résistance à la consommation immédiate imposée par les cycles naturels vitaux auxquels se résume la vie organique. Qu'il soit à vocation technique ou esthétique, tout art accomplit quelque chose de plus permanent que la vie :

« La réalité et la solidité du monde humain reposent avant tout sur le fait que nous sommes environnés de choses plus durables que l'activité qui les a produites, plus durables même, en puissance, que la vie de leurs auteurs. La vie humaine, en tant qu'elle bâtit un monde, est engagée dans un processus constant de réification, et les choses produites, qui à elles toutes forment l'artifice humain, sont plus ou moins du-monde selon qu'elles ont plus ou moins de permanence dans le monde²⁵. »

Une ville est toujours d'abord « du-monde », et non une émanation de la nature, et la permanence de ses artefacts suffit à les qualifier de culturels.

23 ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983 (1961), p. 41-42.

24 CAMBIER Alain, *Qu'est-ce qu'une ville*, op. cit., p. 11.

25 ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 141.

PERTES ET REPÈRES

L'œuvre d'Auden met très souvent en scène les tribulations de personnages perdus ou en quête de repères dans une cité connue ou à découvrir. Le dictionnaire *Le Robert* indique que le mot « repère » vient de l'ancien verbe « repaier, repadrer » signifiant « revenir au point de départ », du latin « *repatriare* » dont la racine est « *patria* ». Ainsi, l'étymon latin associe le repère à la patrie, au pays natal, voire à la patrie adoptive²⁶, tandis que le repaire (« *den* » ou « *lair* » en anglais) est le lieu qui sert de refuge à une bête sauvage, ou l'endroit utilisé comme abri par des individus dangereux (un repaire de pirates, de rebelles, de gangsters). Repaires et repères sont des espaces protégés garantissant la survie de l'homme et reliés à la terre d'origine, à savoir l'Angleterre pour ce qui concerne Auden, et plus précisément les villes de York (son lieu de naissance) et Birmingham où il grandit avant d'être envoyé en pension dans le Surrey à l'âge de 8 ans, puis à la Gresham's School de Holt dans le Norfolk, sans oublier la région du Derbyshire où il passa des vacances et découvrit, émerveillé, les paysages de calcaire des Pennines. Que ce soit dans le cadre d'une évocation de l'enfance heureuse ou d'un paysage harmonieux profilant une utopie, chez Auden la plupart des espaces rassurants renvoient à un « point de départ » faisant allusion à la « *patria* » – « *We've pencilled out an arrow to point out the bay* » (CP, p. 68) ; « *Our freedom in this English house* » (CP, p. 118).

La poésie des années 1930 remet cependant largement en question les repères imposés par la mère-patrie dont Auden décida de s'éloigner après ses études au Christ Church College d'Oxford. Dès 1929, il partit « prendre ses repères » (« *to find his bearings* ») dans diverses villes européennes, notamment Bruxelles qui lui inspira quelques-uns de ses grands textes sur la cité (« *The Capital* », « *Brussels in Winter* », « *Musée des Beaux Arts* » et « *Gare du Midi* »), et surtout Berlin où il retrouva ses amis Christopher Isherwood et Stephen Spender. Il vécut plusieurs mois dans la capitale allemande à l'époque de la République de Weimar dont l'atmosphère de tolérance – que l'on retrouve dans des poèmes comme « *1929* » – était propice à l'expression ouverte de son homosexualité.

Explorer une ville nouvelle, c'est y chercher des points de repères dans l'espace (« *landmarks* ») – un appartement, un bar, un jardin, un musée – qui rendent progressivement les lieux plus familiers, jusqu'au moment où l'on s'y sent comme si l'on était revenu chez soi (« *repatriare* »). Toute quête de points de référence implique néanmoins des égarements, des fausses pistes, des parcours labyrinthiques pouvant entraîner un sentiment de perte dans un monde qui ne fait plus sens. La poésie d'Auden remet très souvent en question les signes permettant de s'orienter (points dans l'espace, toponymes, jalons, balises, frontières géographiques) avant de redéfinir l'espace urbain. Plusieurs textes évoquent des expériences choc de la ville qui

26 GAFFIOT Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, op. cit., p. 1125.

invitent, dans le surgissement d'une image inattendue, à reconsidérer tous les repères spatio-temporels de la cité.

Sans écarter toute approche historique ou biographique visant à mieux cerner les enjeux de tel ou tel texte, notre étude sera avant tout poétique et s'attachera à analyser les nouvelles formes de poésie urbaine que propose le poète. Aussi ne seront mobilisés les ouvrages retraçant les parcours citadins d'Auden – les biographies de Humphrey Carpenter²⁷ et Richard Davenport-Hines²⁸ ainsi que les nombreux témoignages publiés après sa disparition, dont ceux de Stephen Spender²⁹, Charles Osborne³⁰, Charles Miller³¹, Alan Levy³², Howard Griffin³³, Dorothy J. Farnan³⁴, Thekla Clark³⁵ ou Alan Ansen³⁶ – que lorsqu'ils permettront d'éclairer un vers ou un extrait de poème.

À une échelle plus intime, c'est le foyer (« *home* ») qui sert de repère à l'homme. Avoir un chez-soi, que l'on soit locataire (comme ce fut le cas d'Auden qui, à partir de 1939, vécut dans divers quartiers de New York, dont Brooklyn Heights et St. Mark's Place dans l'East Village à la fin des années 1950) ou propriétaire (Auden acheta pour la première fois une maison dans la petite ville de Kirchstetten en Autriche en 1958), c'est être reconnu comme citoyen par l'administration d'un pays, avec des papiers en règle, des droits et des devoirs. Celui qui n'a aucune adresse n'a plus sa place dans la cité et se voit réduit à errer de ville en ville en exilé ou en hors-la-loi, à l'exemple du couple juif de « *Refugee Blues* » (1939) dont le statut pose problème aux autorités – « *If you've got no passport you're officially dead* » (CP, p. 265). Le foyer préserve l'intimité et sert de refuge en temps de crise, lorsque les dérèglements de l'Histoire entraînent le monde vers le chaos – « *every home should be a fortress* » dit Auden en 1963 dans *About the House* (CP, p. 715). Par ailleurs, il est composé d'êtres chers dont le rôle est essentiel pour se construire, qu'il s'agisse des parents ou de toute figure parentale posant des limites liées à une norme, des valeurs ou des préceptes, quitte à ce qu'ils soient reconsidérés à l'âge adulte. Le noyau du foyer est le couple dont chaque membre est un « repère » pour l'autre au sens de « soutien », à la fois dans les moments difficiles et pour construire un avenir. Aux yeux d'Auden, qui croyait au mariage, la définition la plus juste de l'amour était celle de Saint-Exupéry³⁷ : « Aimer ce n'est point nous regarder l'un l'autre mais regarder ensemble dans la même direction³⁸. » Dans la relation amoureuse, la personne aimée est un socle, une

27 CARPENTER Humphrey, *W.H. Auden. A Biography*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1981.

28 DAVENPORT-HINES Richard, *Auden*, Londres, Vintage, 2003.

29 SPENDER Stephen, *W.H. Auden. A Tribute*, New York, Macmillan Publishing Co., INC., 1975.

30 OSBORNE Charles, *W.H. Auden. The Life of a Poet*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

31 MILLER Charles, *Auden. An American Friendship*, New York, Paragon House, 1989.

32 LEVY Alan, *W.H. Auden. In the Autumn of the Age of Anxiety*, New York, the Permanent Press, 1983.

33 GRIFFIN Howard, *Conversations with Auden*, San Francisco, Grey Fox Press, 1981.

34 FARNAN Dorothy J., *Auden in Love*, New York, Simon and Schuster, 1984.

35 CLARK Thekla, *Wystan and Chester*, Londres, Faber, 1995.

36 ANSEN Alan, *The Table Talk of W.H. Auden*, Londres, Faber, 1991.

37 Voir DAVENPORT-HINES Richard, *Auden*, op. cit., p. 211.

38 SAINT-EXUPÉRY de Antoine, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939, p. 169-170.

base, et toute rupture ou trahison peut ébranler le sujet dans sa totalité et remettre entièrement en cause son rapport aux autres et au monde.

Pour le poète, les repères sont également les mentors, à l'instar de T. S. Eliot, ou les amis écrivains proches, comme Louis MacNeice, Christopher Isherwood ou Stephen Spender, dont le point de vue sur un nouveau recueil est plus important que celui de n'importe quel critique. De même, comme le rappelle Elizabeth Bishop, Auden était – et demeure – l'inspirateur de nombreux autres poètes³⁹. En outre, tout au long de sa vie, Auden fut influencé par des maîtres à penser, dont Freud, mais également D. H. Lawrence, Homer Lane ou John Layard dans le domaine de la psychanalyse, ainsi que Pascal, Descartes ou Nietzsche qu'il cite souvent en les parodiant, notamment dans *New Year Letter*, sa lettre philosophique, puis Kierkegaard à la fin des années 1930, et Hannah Arendt à partir des années 1950. Son œuvre est largement inspirée de nombreux modèles de pensée qu'elle convoque tout en les tenant à distance pour laisser le lecteur trouver lui-même ses marques parmi les divers axes de lecture suggérés dans un même texte.

LES MODÈLES DE CITÉ

Pour tout écrivain, les repères sont aussi les genres et les formes littéraires qu'il renouvelle (à l'instar de la poésie pastorale et de l'églogue dans *The Age of Anxiety*, de la vanité, de la satire juvénalienne ou horatienne, de la comédie ou de la tragédie) ainsi que les mythes qu'il retravaille ou les archétypes par rapport auxquels il doit prendre position. Par exemple, « Paysage Moralisé », cité en exergue, évoque des îles (« *Each in his little bed conceived of islands* », vers 15 ; « *pilgrims were describing islands* », vers 24 ; « *to get a view of islands* », vers 32) qui s'inscrivent dans la perspective d'une quête utopique. Les destins des poètes et des utopistes se croisent souvent, et plusieurs poèmes d'Auden proposent une relecture des grands mythes de la Cité juste, en se gardant néanmoins d'élaborer tout modèle à suivre. L'utopiste est amené à préconiser un cadre pour la vie quotidienne compatible avec les principes qu'il prétend instaurer. L'origine de l'urbanisme utopique remonte à Platon, et tous les projets de cité idéale – de *Utopia* de More à *New Atlantis* de Bacon, de la *Cité du Soleil* de Campanella aux îles de *Gulliver's Travels* de Swift, en passant par l'utopie marxiste ou même paternaliste de l'Amérique du XX^e siècle – sont redevables à *La République*.

Si l'œuvre d'Auden reprend ces divers modèles de société, elle en pointe également les limites, le poète s'employant à explorer différents discours orientés vers la possibilité d'un monde meilleur sans jamais toutefois en imposer un en particulier. Plusieurs textes, dont *New Year Letter*, font allusion à la Cité juste (« *building the Just City now* », *CP*, p. 238). Pour Platon, la Forme suprême est tantôt le Bien, tantôt le Beau, et la Cité juste doit être

³⁹ BISHOP Elizabeth, « A Brief Reminiscence and a Brief Tribute », *The Harvard Advocate*, 108. 2-3, 1974, p. 47.

construite selon le modèle du Bien en soi. Il importe de rappeler que le texte de Platon insiste sur le fait que la Cité juste est un modèle, en soulignant que celui-ci n'est pas transposable dans la réalité empirique⁴⁰. Platon s'oppose à toute confusion possible entre le modèle et sa réalisation concrète. Ce modèle, en outre, correspond à celui que présente l'artiste, le peintre, lorsque, loin de se contenter d'imiter ce qu'il voit autour de lui, il en offre une vision sublimée.

Dans un autre poème, « Atlantis » (CP, p. 315), Auden reprend le mythe de l'Atlantide que Platon, dans *Critias* (120e-121c) et *Timée* (24d-25d), pose comme l'antithèse de la Cité juste ou d'Athènes la sage. Fondée sur la démesure, elle est née du caprice d'un dieu tumultueux, Poséidon, en souvenir de ses amours avec Clito. La cité des Atlantes est protégée par des enceintes concentriques de terre et de mer. L'île sur laquelle elle est construite est riche, et son palais royal, entouré d'une clôture d'or, a fasciné plus d'un chercheur de trésor. Comme dans beaucoup d'utopies, tout y est à profusion : les statues, les jardins, les gymnases, les manèges. La défense y est assurée par des troupes nombreuses, celles-là mêmes que l'on retrouve, entre autres, dans l'Utopie de Thomas More ou chez les géants, à Brobdingnag, dans *Gulliver's Travels*. C'est une île sûre, une île-forteresse, comme celle de « Pleasure Island » (« *this outpost* », CP, p. 343), ou de l'île de Capri dans « Ischia » (« *sheer-sided Capri* », CP, p. 544). Mais elle s'éloigne de la sagesse divine, et Zeus, en colère, décide de punir les Atlantes décadents. À ces derniers, riches de tous les trésors de la terre, s'opposent, dans la Cité juste, des hommes qui méprisent les biens de ce monde au point de les mettre en commun pour ne pas accorder au corps plus qu'il ne mérite. Dans l'œuvre d'Auden, la Cité juste, l'Atlantide et d'autres utopies émergent à plusieurs reprises des eaux profondes de la littérature, avant de prendre des formes inédites, tour à tour sublimes ou grotesques, libérant autant de tensions entre l'hypotexte et sa nouvelle version.

Curieux de redécouvrir des discours et des idéologies qui le fascinaient, le poète sonde également les manifestes communistes et les projets de société paternaliste pour renouveler sa création littéraire, sans pour autant s'engager politiquement. Par ailleurs, la cité idéale qui se profile à l'horizon de certains vers – « *You will come to a great city that has expected your return for years* » (CP, p. 400) – est aussi inspirée de la Cité de Dieu de saint Augustin, dont l'homme ne peut s'approcher que s'il accepte de suivre le chemin de la foi.

« AND WE REBUILD OUR CITIES »

Quiconque étudie la cité audenienne ne saurait oublier que le poète hérita d'un monde dévasté et à reconstruire. Né en 1907, Auden traversa

40 PLATON, *La République*, livre V, 472c, *Œuvres complètes I*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 1050-1051.

une époque qui vit s'ébranler de nombreux repères avec la Grande Guerre, avant d'être le témoin, aux côtés de ses contemporains, des ravages causés par les bombardements qui anéantirent de nombreuses villes pendant la Seconde Guerre mondiale. Il eut également très tôt conscience de la gravité des mesures prises par les autorités nazies visant à mettre en place la « solution finale », et s'il ne figure ni dans les anthologies de poésie de guerre, ni au rang des écrivains de la Shoah, il n'en est pas moins indéniable que ses textes des années 1940 comptent parmi les premières œuvres littéraires qui disent – ou tentent de dire – la réalité des camps de concentration.

Avant de poser les jalons de la cité à reconstruire, Auden constate l'absence de points d'ancrage dans un monde en deuil de son principe organisateur (« *their watchman is away, their world-engine/Creaking and cracking* », AA, p. 85) qui, tel celui des tragédies de Shakespeare, apparaît désaxé (« *The time is out of joint*⁴¹ », s'exclame Hamlet en lançant un cri de détresse). Son œuvre soulève, dès la fin des années 1920, dans le sillage de *The Waste Land* d'Eliot, la question même de la possibilité d'écrire et de dire la cité alors que son unité a éclaté dans un univers où règnent les lois du désordre et du mal – « *God's in his greenhouse, his geese in the world* » (AA, p. 80). Dans le droit fil des sombres prophéties de Yeats (dont « *The Second Coming*⁴² »), certains de ses poèmes donnent à voir le spectacle d'une humanité dépassée par des forces destructrices sur lesquelles elle n'a plus aucun contrôle. Mais la perte, dans l'œuvre d'Auden, c'est aussi la disparition de l'humain en l'homme, incarnée par les « hommes creux » d'Eliot (« *The Hollow Men* », 1925) changés en « non-entités » (« *nobodies* », dit le locuteur de « *City Without Walls* », CP, p. 749). En temps de guerre, les personnages deviennent indéfinissables. Réduits à des spectres, des ombres d'eux-mêmes – « *We err what we are as if we were not* » (AA, p. 80) –, ils sont condamnés à errer dans une cité déchue ne pouvant plus se rattacher à aucun repère politique garantissant la paix, l'application des lois et, partant, le bien-être des citoyens.

Auden, lui, était-il perdu ? Pour tout poète, la seule menace pouvant entraîner une perte irrémédiable est celle de l'intégrité de la langue, que chaque texte s'attache à préserver. Auden savait, depuis longtemps, qu'il serait un grand poète, comme en témoigne le premier entretien qu'il eut avec Nevill Coghill, l'un de ses professeurs à Oxford, en 1926 : « *I'm going to be a poet [...] I mean to be a great poet*⁴³. » Il fut toujours solidement ancré dans la cité des mots, même lorsque le monde s'effondrait autour de lui. Cette solidité, plusieurs artistes surent la cerner : on pense à Richard Avedon dont l'un des portraits d'Auden⁴⁴ bouleversa la vie et l'œuvre de Guy Goffette :

41 SHAKESPEARE William, *Hamlet*, I, 5, 196 (The Arden Shakespeare), Walton-on-Thames, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1997, p. 228.

42 YEATS William Butler, *The Poems*, Londres, Everyman, 1994, p. 235.

43 DAVENPORT-HINES Richard, *Auden*, op. cit., p. 55.

44 [<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw09578/WH-Auden>], consulté le 3 janvier 2024.

« Un homme ce qu'il y a de plus homme, photographié en pied au milieu de la rue.

Un qui donne l'impression d'avancer, de marcher sur un nuage, et encore c'est une illusion, due à la pose.

Il se tient droit, la tête nue malgré les rafales de neige, et une mèche de cheveux seulement sur son front se rebelle.

Les mains enfoncées dans les poches d'un loden sombre, il a l'aspect massif d'une statue de bronze sur la place, une statue que les rares passants contournent en baissant la tête, mais le socle a disparu sous ses pieds et tout est blanc jusqu'au fond où les hauts immeubles gris se disloquent. [...]

Mais tout en lui, et son maintien le confirme, respire le calme et la solidité. Comme un arbre avec les pieds sur la terre, la tête dans le ciel, et qui aurait conscience de cela, c'est un homme debout qui sait où il va, d'où il vient, ce qu'il vaut et pourquoi il a accepté de sortir par un temps pareil, de poser dans la rue pour le photographe, ce 3 mars 1960, à St. Mark's Place, New York⁴⁵. »

Auden ne fut jamais plus prolifique qu'en temps de crise, ses textes des années 1940 et 1960 proposant des contre-mondes verbaux d'une originalité sans pareille.

Peu de critiques abordent l'œuvre d'Auden dans sa totalité. La plupart privilégient un corpus restreint, associé à un thème ou à une période de sa vie. Par exemple, pour traiter le sujet de l'homosexualité, Richard R. Bozorth choisit de ne s'attarder que sur les textes des années 1920 et 1930, c'est-à-dire avant le départ d'Auden pour New York (janvier 1939), et avant la rencontre de Chester Kallman qui remet largement en question sa conception de la relation amoureuse⁴⁶. D'autres se concentrent exclusivement sur les textes publiés après 1939, l'année de la mort de Yeats et de la déclaration de guerre, durant laquelle le poète renoue avec le christianisme de son enfance. La majorité des spécialistes ne s'intéressant qu'aux recueils composés à partir des années 1940 prennent toutefois le soin de noter que les formes nouvelles caractéristiques de cette période étaient déjà contenues en puissance dans la poésie des années 1930, à l'exemple de George W. Bahlke⁴⁷.

Pour ce qui est du thème de la cité, il aurait été envisageable de ne sélectionner que les longs poèmes des années 1940 – *New Year Letter* (1940), *For the Time Being* (1941-1942), *The Sea and the Mirror* (1942-1944) et *The Age of Anxiety* (1944-1946) – dans la mesure où ils réunissent presque tous les enjeux de la poétique de la ville telle que la redéfinit Auden. En effet, ils mettent en scène une cité courant à sa perte en temps de guerre, avant de suggérer des stratégies de compensation (la fête, le jeu, le repli) qui ravivent les formes de la comédie pour soulager l'angoisse et le mal-être des citoyens.

45 GOFFETTE Guy, *Auden ou l'œil de la baleine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 12-13.

46 BOZORTH Richard R., *Auden's Games of Knowledge. Poetry and the Meanings of Homosexuality*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 17.

47 BAHLKE George W., *The Later Auden*, New York, Rutgers University Press, 1970, p. 20.

Cependant, toute réflexion sur ce sujet faisant l'économie de « *City Without Walls* », texte clef de 1967, manquerait de cohérence. Par ailleurs, certains poèmes des années 1930, dont « *Paysage Moralisé* », contiennent déjà les tensions qui animeront les textes à venir. Par exemple, le tercet cité en exergue annonce, dès 1933, les problématiques qui seront développées par la suite : est-il pensable de concevoir une reconstruction (« *and we rebuild* ») dans un monde où la montée des tensions internationales (que l'on entend sourdre dans « *gush* » et « *flush* ») présagent davantage l'anéantissement de l'homme (« *melt* ») que sa réintégration dans une cité heureuse ? « *Paysage Moralisé* » augure, sur le mode du contrepoint, l'ébranlement des repères déploré dans « *City Without Walls* » où l'effondrement des murailles (« *Without Walls* ») symbolise l'absence de tout point de référence, de toute loi (« *Without Laws* », par jeux anagrammatiques) dans une cité changée en zone de non-droit. Ainsi, nullement caractéristique d'un corpus précis, le thème de la cité traverse l'œuvre dans son ensemble, et il ne peut être abordé que dans le cadre d'analyses comparatives entre les textes des différentes périodes.

« *NOT DREAM OF ISLANDS* »

Soucieux de comprendre comment s'est opérée la chute de la cité, Auden s'attache dès les années 1930 à dire la montée des pouvoirs maléfiques. À partir de 1939, et plus précisément juste après la déclaration de guerre du 1^{er} septembre, il s'emploie à mieux cerner l'essence du mal dont les forces entraînent le monde dans les abîmes de l'innommable :

for no nightmare

Of hostile objects could be as terrible as this Void.

This is the Abomination.

FTB, CP, p. 352.

Cette recherche d'explications, souvent vaine, libère des formes insoupçonnées où se mêlent et se recourent les genres et les modèles littéraires les plus variés, de la lettre philosophique à l'églogue baroque, dont certains passages voisinent avec le théâtre burlesque ou la satire juvénalienne. Tenter de dire la perte de la cité, c'est renouveler la *poiësis* en repoussant les limites du langage, et accepter de concevoir le mal et l'horreur comme des apories venues hanter le quotidien du citoyen au cœur même de son intimité, comme le constate avec effroi le locuteur de *For the Time Being*: « *But this horror starting already to scratch its way in?* » (CP, p. 352).

Nombreux sont les échos textuels reliant les poèmes des années 1930 et 1940 à ceux des années 1960 dans lesquels la guerre et l'univers concentrationnaire reviennent sur le mode de la hantise et s'imposent à l'endroit même où le poème s'acheminait vers la reconstruction d'une « *civitas* aisément vivable ». L'horreur affleure au détour d'un mot, se love au creux

d'un vers, pour venir ébranler l'équilibre d'un texte en donnant au lecteur l'impression d'un état de guerre permanent, comme si l'histoire était une scène où se répètent indéfiniment les mêmes maux. « *City Without Walls* » offre à maints égards une synthèse remarquable de la poétique de la perte telle qu'elle se déploie dans l'ensemble du corpus audenien. Miroir réfléchissant l'esthétique des œuvres précédentes, ce texte majeur dresse un bilan pessimiste laissant peu d'espoir – peut-être moins encore que les poèmes dramatiques composés pendant la guerre – quant à l'avenir de la cité.

Face à un tel constat, Auden s'inscrit en faux contre tous les grands chantres de la ville qui, à l'exemple de Walt Whitman, glorifient les capitales modernes, symboles de la puissance de l'humanité, notamment dans « *Crossing Brooklyn Ferry*⁴⁸ ». On pense également à Ezra Pound (« *N.Y.*⁴⁹ »), Phyllis McGinley (« *Valentine for New York*⁵⁰ ») ou Ogden Nash (« *I Want New York*⁵¹ »), lorsqu'ils apostrophent New York, leur nouvelle muse. À l'extrême inverse, la poésie d'Auden brise tout élan vers la célébration d'une cité en gloire en dépeignant un monde désenchanté : « *Poetry is not magic. In so far as poetry, or any other of the arts, can be said to have an ulterior purpose, it is, by telling the truth, to disenchant and disintoxicate*⁵². » Mais pour dire cette désillusion, le poète est prêt à user de tous les artifices de la langue, de toutes les facettes et ressources des mots, de leurs syllabes et de leurs phonèmes : « *The Truest Poetry Is the Most Feigning* », fait valoir le titre de l'un de ses poèmes (*CP*, p. 619). Sa poétique du désenchantement est paradoxale en ce qu'elle célèbre simultanément la puissance du langage qui seul peut servir de refuge assurant la possibilité d'une « *civitas* vivable ». Les autres tentatives de fuite vers un ailleurs joyeux conduiront tout droit à une impasse, voire à une nouvelle descente en enfer. Chez Auden, toute échappée vers un paradis artificiel visant à congédier la solitude urbaine se solde par un échec. Les scènes festives – qu'il s'agisse d'une célébration publique, d'une sortie au parc d'attractions, de soirées new-yorkaises entre amis ou d'un carnaval baroque sur une île improbable – servent de repoussoir à la détresse des noceurs. Après l'enivrement, le réveil est douloureux, et la phase de dégrisement (« *disintoxication* ») rappelle au lecteur que tout peut encore arriver, même – et surtout – le pire :

*but we shan't, not since Stalin and Hitler,
trust ourselves ever again: we know that, subjectively,
all is possible.*

« *The Cave of Making* », 1964, *CP*, p. 692.

48 WHITMAN Walt, *Leaves of Grass* (l'édition Norton indique deux dates pour « *Crossing Brooklyn Ferry* » : 1856 et 1881), New York, Norton, 1973, p. 164-165.

49 *New York. The City in Art and Literature*, New York, The Metropolitan Museum of Art/New York, and Universe Publishing, 2000, p. 115.

50 *I Speak of the City. Poems of New York*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 92.

51 *New York. The City in Art and Literature*, op. cit., p. 101.

52 AUDEN W. H., *The Dyer's Hand*, New York, Vintage Books, 1989 (1962), p. 27.

Que faire, alors, dans un monde qui n'a plus de sens, dans une cité où le mal ne cesse de s'infiltrer dans les interstices de la forteresse que les citoyens s'attachent pourtant à reconstruire? Le poète, comme tout artiste, n'est pas un homme d'action, mais un créateur (« *The artist is a maker, not a man of action*⁵³ »), et il ne saurait soulager la misère du monde :

« *The world about us is, as it always has been, full of gross evils and appalling misery, but it is a fatal delusion and a shocking overestimation of the importance of the artist in the world, to suppose that, by making works of art, we can do anything to eradicate the one or alleviate the other. The political and social history of Europe would be what it has been if Dante, Shakespeare, Goethe, Titian, Mozart, Beethoven, et al., had never existed* » (SW, p. 140-141).

Ni philosophe ni homme politique, Auden était poète, et c'est en tant que poète, c'est-à-dire en tant que « faiseur » de formes, qu'il propose des contre-mondes, ou « mondes secondaires », pour reprendre le titre de l'un de ses recueils d'essais (*Secondary Worlds*), visant à repousser, le temps d'une lecture, la « mer démontée » sur laquelle dérive l'humanité – « *there is nothing to be done with such a ship of fools, adrift on a sugarloaf sea* » (SM, p. 114).

Tout poème est analogue à une utopie, comme il aime à le dire (« *Every good poem is very nearly a Utopia. Again, an analogy, not an imitation; the harmony is possible and verbal only* », DH, p. 71), et tout poème témoigne d'une vérité (« *One duty of a poem, among others, is to bear witness to the truth* », FA, p. 336) qui parfois s'approche de la Vérité retrouvée dans le silence de la Cité idéale où plus rien ne divise la communauté des hommes, pas même le langage : « *One might say that for Truth the word silence is the least inadequate metaphor, and that words can only bear witness to silence as shadows bear witness to light*⁵⁴. » Écrire signifie donc pour Auden, et ce dès la poésie des années 1930 (« *And we rebuild our cities* »), proposer en parallèle du monde désenchanté dont il témoigne dans chaque texte des contre-cités érigées à l'image d'un « lieu du Bien » dont certains vers ont gardé la trace – « *I got one glimpse of the granite walls/And the glaciers guarding the Good Place* » (AA, p. 39).

53 AUDEN W. H., « Words and the Word », *Secondary Worlds*, New York, Random House, 1968, p. 135.

54 SW, p. 136.